



Herramientas de la Red de Historia de los Medios

08

Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)

Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico,
las ansias de transformación en la sociedad

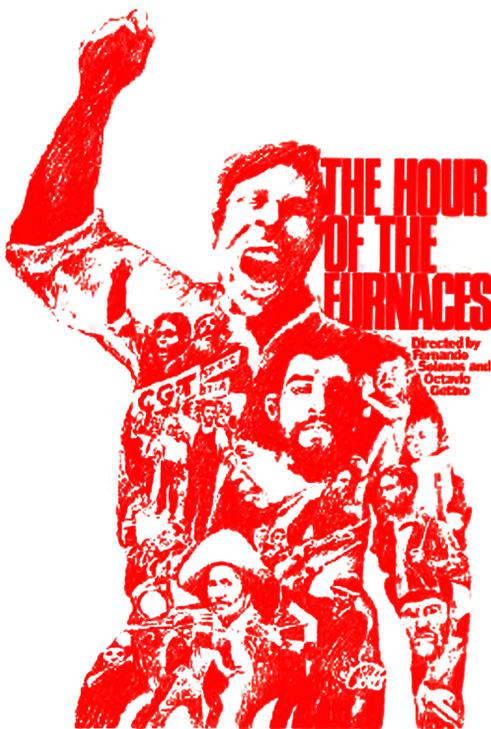
Fernando Ramírez Llorens



Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)

Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico,
las ansias de transformación en la sociedad

Fernando Ramírez Llorens



Añiche de la *Hora de los Hornos*

Foto de Tapa | Cine Liberación con Perón, 1971.

Crédito | <http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar>



Herramientas | 08

de la Red de Historia de los Medios

Coordinación | Mirta Varela

Edición | Mariano Mestman

Grupo Editor | Ana Broitman, Máximo Eserverri, Cora Gamarnik, Paola Margulis, Alina Mazzaferro, Silvia Méndez, Federico Lindenboim, Fernando Ramírez Llorens, Ana Lía Rey, Ignacio Rodríguez, Mariana Rosales, Laura Vazquez

Colaboradores | Marialva Carlos Barbosa (Brasil), Eduardo Gutiérrez (Colombia), Celia del Palacio (México), Mónica Maronna (Uruguay)

Diseño | Jorge Pablo Cruz

Subsidios y auspicios |

Proyecto UBACyT Historia de los medios en América Latina:
problemas de historiografía y archivo (2011-2014)

Proyecto PIP-CONICET Inflexiones históricas de las imágenes de las masas:
cuestiones de representación visual y archivo (2011-2013).

Proyecto de Cooperación internacional CONICET-CNPq entre UFRJ/UBA
“Imágenes televisivas de 1968 y procesos históricos de Brasil y Argentina.
Imágenes de las masas y para las masas” (2012-2013).

ReHiMe | Red de Historia de los Medios

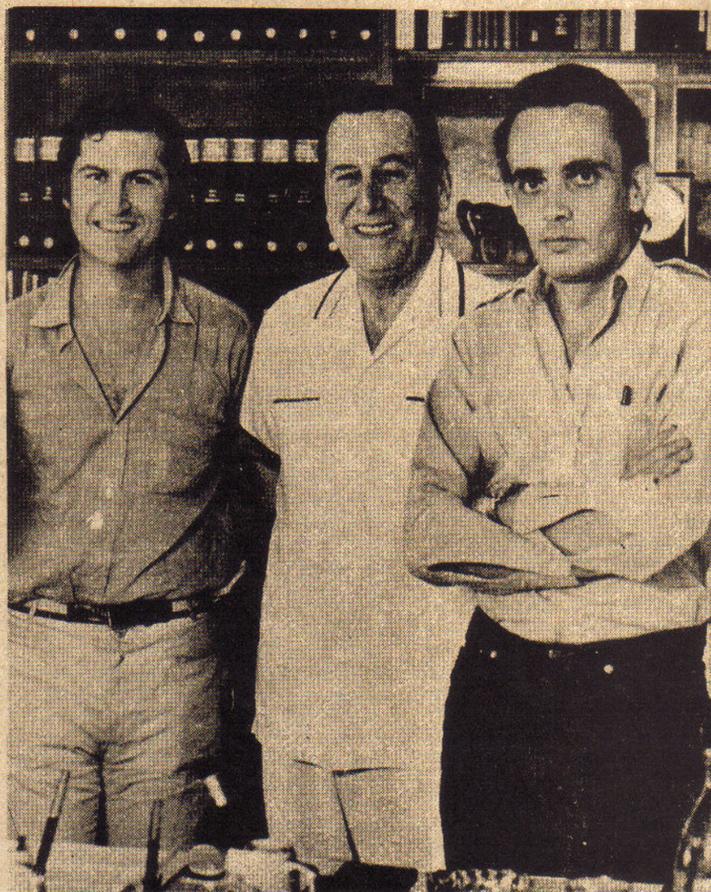
CABA | Argentina | 2012

<http://www.rehime.com.ar> | rehime@rehime.com.ar

Año 2 | N° 8 | 2012

Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente

Grupo Cine
Liberación:
Con Perón.



mos. Estrenar en ese momento hubiera sido trabajar para una derrota y por eso preferimos esperar”.

— ¿Es cierto que el cambio del final no lo decidió Ud. sino que le fué impuesto?

— “Esto lo voy a contestar para que todos los idiotas del mundo se enteren: nunca voy a dejar de decirles a los espectadores lo que yo quiero expresarles, verdaderamente. Lo que sucedió es que la película tiene ya 6 años —se rodó entre el 66 y 67— y desde entonces hasta ahora han pasado miles de cosas, tanto en el país como a cada uno de nosotros y la lógica indicaba que había que remozarla. Por eso agregué algunas secuencias (que son para 1973), sin quitar nada de la anterior, salvo el final que es distinto porque el otro sirvió para la época de los militares, pero no para los momentos que estamos viviendo. La gente desconfía porque cree que ya “acomodé” el film a las coyunturas actuales y eso no es así. Simplemente lo adecué a lo que pienso hoy”.

— ¿Cómo piensa Pino Solanas en 1973?

— “Hoy no lucho por una ideología como lo hice en el 66 y 67, sino que peleo por un modelo de cine. Pero no me gusta dar explicaciones porque cuando el Grupo de Cine de Liberación salió a decir lo que pretendía, nadie lo apoyó; al contrario, lo tiraron a matar. Por eso las únicas explicaciones que doy son las de tipo técnico; lo que no acepto, bajo ningún punto de vista es el cuestionamiento al contenido de “La hora” porque esos que ahora me cuestionan ¿qué hicieron para defender lo suyo cuando las papas quemaban?”

— ¿Qué pretende con “La hora de los hornos”?

— “Decirle al espectador cómo vemos las cosas. La película es un análisis de los problemas argentinos y latinoamericanos, la propuesta de tipo político sólo se da al final donde la opción queda librada al criterio de cada uno. Y esto es para mí lo más importante porque aunque cineasta soy militante político y el cine es un medio de difusión que debe ser utilizado para reflejar la realidad. Algunos no creen en esto, pero yo sí”.

Por lo visto, la polémica comienza.

I.P.



Industria, arte y política:

La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)

Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico, las ansias de transformación en la sociedad

Fernando Ramírez Llorens

“Tiene 34 años y dos Arriflex ultramodernas”

A partir del golpe de Onganía se mantiene el régimen de fomento económico a la cinematografía, con la excepción de los premios económicos, que dejan de otorgarse. Esto supone un duro golpe a las posibilidades de rentabilidad de una película dada la importancia de su monto en dinero. Sin embargo, la expansión de la televisión va a promover

indirectamente una nueva fuente de ingresos altamente rentable que va a hacer viable la autofinanciación de largometrajes argentinos. Se consolida en esa época lo que se dio en llamar cine publicitario, que en rigor, consistía en la realización de publicidades (en soporte fílmico) principalmente para la televisión. Los clientes de estas publicidades eran multinacionales o empresas locales de gran peso: petroleras, automotoras, tabacaleras, compañías de gaseosas, alimenticias, etc. Los principales realizadores de cine publicitario fueron algunos viejos productores de antaño (con Kurt Lowe a la cabeza), miembros de la generación del '60 (Ricardo Alventosa, Ricardo Becher, Manuel Antín) y nuevos realizadores que estaban surgiendo (Fernando Solanas y Octavio Getino, Luis Puenzo, Alberto Fischerman, Juan José Jusid, etc.). Algunos eran empleados, pero varios eran socios o dueños de empresas de considerable tamaño que tenían importantes clientes y varios empleados. La referencia a las dos cámaras ultramodernas del subtítulo pertenece a una nota de un periódico cinematográfico de la época (*El Heraldo del cine*) que destaca con sorpresa lo equipado que estaba el realizador Néstor Paternostro para la corta edad que tenía.

Cuando en 1968 se difunde en Buenos Aires la noticia de que el “publicista” Fernando Solanas había ganado un premio en el festival de Pésaro por *La hora de los hornos*, ni siquiera en el mundo del cine se sabía que Solanas y Getino habían estado filmando una película (lo cual, desde



Video | Publicidad de Pepsi realizada por Ricardo Becher en 1969, extraída del documental *Ricardo Becher, recta final* (Lipgot, 2010). | click en la imagen para ir al video | link | http://youtu.be/z_F5WFz7rvc

ya, era absolutamente coherente con el hecho de que la película se había hecho en secreto), pero sobre todo, había poco margen para imaginar que se pudiera realizar un filme sin apoyo del Estado. Sin embargo, el mismo año se estrenan *Tute cabrero* (Jusid) y *Palo y hueso* (Sarquís) los primeros títulos de una seguidilla importante de realizaciones que pudieron producirse al margen del apoyo del Estado y, como era previsible, con la franca oposición de los empresarios de la distribución y la exhibición.

En principio, el cine publicitario era, además de una fenomenal fuente de ingresos, un importante campo de práctica y experimentación (a lo que algunos sumaban la televisión, donde se desempeñaban como técnicos). Muchos de estos realizadores manejaban con fluidez una buena cantidad de roles: sabían de producción, de dirección, de iluminación, de fotografía, etc. porque en el trabajo cotidiano debían cumplir alternativamente distintos roles. Junto con la expansión de los cineclubes y las escuelas de cine, el espacio del cine publicitario había terminado por consolidar el proceso de profesionalización de los realizadores. Otro hecho que unificó a estos cineastas fue que las principales empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras sistemáticamente les pusieron trabas. El sistema ya explicado de calificación de películas según su calidad, manejado por empresarios cinematográficos y según el cual una película obtenía o perdía la recuperación industrial y la cuota de pantalla, fue utilizado insistentemente para perjudicar estas nuevas realizaciones. El Estado y la Iglesia, en cambio, tuvieron una relación más compleja con los nuevos directores. Adolfo Ridruejo, el presidente del INC, un coronel



“Paternostro era un publicista como nosotros que, en vez de aprovechar el pequeño poder que teníamos y filmar de manera independiente del mercado y del Estado, lo usaba para tratar de integrarse al Instituto Nacional de Cinematografía (). Para mí era el ejemplo de lo que no servía. () Yo quería transmitir que Eisenstein también, de un modo u otro, trató de filmar con dinero oficial, y terminó mandado por Stalin a dar clases de cine político de propaganda en la Alemania de Goebbels. () Nuestra discusión era sobre el camino para llegar a ser autor de las propias películas, y pensábamos que no se podía pedir plata al Estado para financiar expresiones que estaban en su contra.”

Relato del director Julio Ludueña. En Sarlo, Beatriz (1998). *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

retirado que respondía directamente al grupo de militares paternalistas cercanos a Juan Carlos Onganía, intervino frecuentemente para salvar mediante su veto la pérdida de los beneficios decidida por los empresarios cinematográficos. Jaime Potenze, un destacado crítico cinematográfico católico, alzó su voz varias veces para reclamar por la importancia de que se le diera espacio a películas como *Tute cabrero*. Algunos militares y algunos católicos oponían este tipo de obras, que por lo general ponían en circulación debates sobre la condición humana y la sociedad moderna (por caso, *Tute cabrero* trata de la relación entre tres empleados a quienes se les anuncia que deben decidir cuál de ellos será despedido) a las películas picarescas, eróticas, sensacionalistas, a las que despreciaban por banales y/o inmorales. En consecuencia el impulso de los films de los nuevos realizadores era visto como una forma de renovar el cine haciéndolo progresar hacia el abordaje de temáticas de contenido más humano. Como contrapartida, el límite infranqueable era el cuestionamiento del orden político, social y religioso. Coincidentemente con el fantasma que representaba el conocimiento de la existencia de *La hora de los hornos* (fantasma porque casi nadie la había visto y por lo tanto no estaba del todo claro su contenido), entre 1968 y 1969 se adapta la legislación para cercar a cualquier película de contenido político: se establece por ley la potestad de dos organismos estatales (el INC y el Ente de Calificación Cinematográfica) para que concurrentemente tengan capacidad para prohibir la exhibición de películas, se legisla sobre el control del circuito de cineclubes y de cualquier tipo de exhibición alternativa (algo de lo que el Estado siempre se había abstenido) y se establece la obligatoriedad de que los funcionarios del INC denuncien ante la justicia penal a los realizadores que presenten a calificar películas que hicieran “apología del delito”.

Estas y otras medidas fueron un duro golpe para la ya de por sí complicada circulación de películas extranjeras y nacionales. Pero a la vez fueron una demostración de la relativa debilidad en que se encontraba el Estado para controlar la producción y circulación de obras (al menos en contraste con épocas anteriores), debido a las transformaciones producidas dentro del campo cinematográfico. En los años siguientes continuaron realizándose y circulando películas profundamente disruptivas a pesar de las amenazas y persecuciones estatales.

Los realizadores que provenían del cine publicitario eran un grupo heterogéneo: no todos se dedicaron al largometraje, ni todos los que lo hicieron tenían un interés político, ni todos los que abordaron la actualidad política eran militantes. Las trayectorias individuales confluyeron y divergieron entre sí y en relación al cine industrial. Pero de todas maneras conviene establecer algunas claves que permitan comprender el fenómeno de manera global. No todos tenían los mismos intereses y sus



TERFILM presenta
una película de

OCTAVIO GETINO

¿El Primer Film
Esotérico Argentino ?
¿Una Leyenda Popular ?
¿Un Documento de Humanidad ?
¿Personajes o Pictogramas ?
¿Un Film de Aventuras ?
¿Una Fábula Política ?

O simplemente:

“Aventuras de Juan Pampa en la persecución de un extraño ser
que se devoró a su mujer y a quien sólo conoce por el nombre de

EL FAMILIAR

trayectorias individuales tendieron con el tiempo a separarse, pero no se los debe pensar como distintos grupos estáticos y tabicados, sin cambios en el tiempo y sin ningún tipo de contacto entre sí. Si bien se conformaron algunos grupos (como el Grupo Cine Liberación dentro de los realizadores militantes, o el Grupo de los cinco dentro de los que se acercaban más a una búsqueda estética) más o menos duraderos o efímeros, más cerrados o abiertos, conviene apreciarlos en su conjunto como una red cultural (o, en términos de Raymond Williams, como una formación cultural), con múltiples lazos entre instituciones y personas y con diversas formas de ingreso y salida de los distintos espacios.

Lo que une a estos realizadores es que la mayoría de ellos parten de una impugnación radical del cine institucionalizado y del orden social. Dicho de otra manera, son parte de una misma época, entendida no sólo como una entidad temporal sino como una entidad conceptual, que se caracteriza por la revalorización del compromiso político, atravesada por la idea de la inevitabilidad de la revolución. Sólo así puede entenderse (aunque sea una explicación parcial) que pujantes empresarios del cine publicitario se volcasen a filmar películas en contra del sistema.



A screen still from *La hora de los hornos*

CINEMA

Solanas: Film as a Political Essay

by Louis Marcorelles

In making *La hora de los hornos*, a film about the Perón regime, the Argentine director committed a deliberate revolutionary act. Some think it's "probably the greatest historical film ever ma-

THIS POLITICAL FILM has its roots in the tradition of the history of film. In the forefront in European (and his) silent film, then Leni Riefenstahl (*The Triumph of the Will*, 1935), and Frank Capra (*Propaganda in War*, 1942). Diego Varona should also be mentioned, and in a lesser degree, King Vidor. The last works produced in this vein were those particular quality in the work, those principles had been laid down so early as the silent film and were clearly defined by Soviet filmmakers, among them Eisenstein and Vsevolod Pudovkin. Leni Riefenstahl, and Walter Ruttmann as an intermediary, not Frank Capra, looked for the analytical genius of William Flaxbaum, ever really departed from these principles, at the very most, the considerable role played by dialogue beginning with Leni Riefenstahl may be told: the weight of the words, the accompanying sound, recorded too, balance or correct pure action. In 1938, Frank Capra, in

Mr. Stuart Chase to Washington, was to 1938 with infinite virtuosity on a whole range of social effects, which by itself was an achievement of a unique importance in American cinema. The astonishing success portrayed by Harry Carey, Claude Rains, Edward Arnold, R. B. Wray, Foster Bush, and the young James Stewart. . . . With the achievement of technique of mounting silently from life, that is to say, primarily from the advent of light synchronized cameras, before the tape recorder and the microphone were perfected, the sound track, for the first time in the history of film, proved to be, if not the soul of the image, at least possessed of potentialities that were almost equal. At the same time that it enhanced its natural function—the one it had to be balancing—acting and editing had to be redefined. Creative visual appliances could not prevail exclusively, and sound, dialogue, and the general anatomy of the film be considered as a complementary level, a more useful, in itself, sometimes negligible weight of time. Solanas' great feat, perhaps, consisted in the living state (Lanark) (read state) (Paradise). . . . Looking oneself to film, the spontaneously . . . —For every film is just one possible to arrange every other kind of film out of an "image"; it is of that word, within the action, without its main or plastic material. . . . Solanas' total collaboration of film tried to do, and he doing, in his vision of the image (TA Source). . . . [The final meaning was to be there a flower, it takes to be the image was to manipulate along the next (our work is here). The image



Videos | Dos reflexiones sobre la lucha armada en clave alegórica. *Alianza para el progreso* (Ludueña, 1971) presenta un debate sobre el rol de los artistas en la revolución a través de personajes estereotipados que representan a los obreros y los maestros, ante la mirada pasiva de la espectadora, que representa a la clase media, y queda en medio de los dos bandos en combate. En *El familiar* (Getino, 1972) el pájaro, al árbol y la serpiente se proponen formas distintas de resistir a El familiar, un ser demoníaco, que puede ser leído como el imperialismo. El pájaro Tupac decide enfrentarlo con las armas, la serpiente negocia con él y el árbol plantea una discusión más profunda sobre la necesidad de unirse. | click en la imágenes para ir a los videos |

links | <http://youtu.be/l8ECWMM1hw>

<http://youtu.be/gw4dHaPwQUo>



DAGA
FILMS
SA



1920. Un hecho histórico. Las tropas del Teniente Coronel Zabala, en una dramática misión. Basada en el libro «Los vengadores de la Patagonia trágica».

LA PATAGONIA REBELDE



DIRECTOR
HECTOR OLIVERA

HECTOR ALTERIO
FEDERICO LUPI

Producción: ARIES CINEMATOGRAFICA ARGENTINA S.A.



La distribución y la exhibición se abren a la producción local

A fines de la década del '60 y principios de la del '70 se producen diversas transformaciones en la política económica, el espacio audiovisual y en el propio campo del cine que van a modificar el peso relativo de distintos actores de la cinematografía y, como un efecto mayormente involuntario, van a dar más espacio a las producciones argentinas.

En 1969 comienza un fuerte proceso de devaluación del peso en relación al dólar que, con matices, va a durar hasta 1977. Los precios de las entradas al cine no acompañaron el ritmo de la devaluación, por lo que su rentabilidad en dólares descendió fuertemente. Sumado a esto, los exhibidores instauran en 1972 la promoción de entradas a mitad de precio dos días de la semana, que se expandió por todas las salas del país y se sostuvo por décadas dado que fue un éxito inmediato que aumentó la concurrencia de público, pero que ponía aún más presión al problema de la rentabilidad en dólares de las entradas. En 1973 una entrada a mitad de precio en un cine del centro de Buenos Aires rendía al distribuidor, medida en dólares, un 25% de lo que rendía una entrada en Madrid. Esto va a provocar un descenso continuado de la cantidad de películas importadas en el período.

Películas extranjeras estrenadas en Argentina 1967-1976 *

Año	Pel ext	Variación respecto al año 1968
1968	399	
1969	325	81,5%
1970	411	103%
1971	399	100%
1972	360	90,2%
1973	326	81,7%
1974	328	82,2%
1975	221	55,4%
1976	224	56,1%



* Elaboración propia en base a *Heraldo del Cine* (varios números) para el período 1968-1973 y Getino, Osvaldo (1998). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, para el período 1974-1976. No incluye restrenos.

A su vez, dos crisis puntuales de la balanza de pagos, en 1969 y 1971, llevan a los gobiernos a elevar temporalmente las barreras aduaneras, lo que incluía a las películas importadas. Es dudoso que las distribuidoras se vieran realmente afectadas, dado que se trataba de medidas transitorias y hasta evitables: si en vez de importar las copias de películas se importaba el negativo para realizar las copias en laboratorios argentinos se evitaban impuestos. De hecho las distribuidoras de origen norteamericano varias veces habían copiado en laboratorios argentinos en el pasado. Pero, al igual que sucedió con el conflicto del 6 a 1, les resultaba inaceptable tanto avalar el aumento arancelario como acatar la exigencia de copiar en el país por el temor a que sentase un precedente que justificara una medida proteccionista similar en otro lugar del mundo. Las filiales de las *majors* reaccionaron nuevamente amenazando con dejar de operar en el país y disminuyendo efectivamente las operaciones como una forma de generar presión. Como producto de esto, la importación de películas por las *majors* descendió entre 1968 y 1969 del 48 al 37 por ciento del total de películas estrenadas en el país, repuntó nuevamente en 1970 cuando se terminó el conflicto (54%) para volver a derrumbarse en 1971 (41%). Si bien 1969 fue un mal año para el mercado cinematográfico argentino en general, en parte debido al boicot de las distribuidoras norteamericanas, notoriamente 1971 fue el primer año en que se revirtió claramente la tendencia a la baja de público iniciada en 1958. Esta vez, el resto de las distribuidoras aprovechó el espacio dejado por las *majors* aumentando el volumen de importación de películas, fortaleciendo las campañas publicitarias y aprovechando más racionalmente el tiempo de explotación de cada film. En 1971, de las 18 películas que más recaudaron, tres eran argentinas, y sólo seis habían sido distribuidas por las empresas norteamericanas asociadas a la MPEA. Esto pareciera no tener relación con el boom que va a experimentar el cine argentino a partir de 1973. Sin embargo, había un fuerte cambio de mentalidad en los empresarios cinematográficos locales: los distribuidores habían aprendido que podían hacer frente a las películas distribuidas por las filiales de empresas norteamericanas, y los exhibidores, que históricamente habían rechazado al cine nacional, entendían que podían hacer un buen negocio incluso con películas locales. No es un hecho menor, dado que como dijo alguna vez Kohon: “estrenar una película con el apoyo del cine es como robar un banco con el apoyo de la policía”. Los productores, a su vez, veían que había espacio para sus películas, lo que estimulaba la realización de nuevos films.

Más aún, en el marco de una estrategia mundial, las *majors* también decidieron por esa época abandonar el espacio de los cines de barrio y de suburbios. La “gira” de cualquier película se organizaba en

lo que se denominaba turnos o líneas. En primer turno, la película se exhibía en salas de estreno (por lo general, las salas más importantes del centro de Buenos Aires). Cuando no alcanzaba la media de continuidad (un cálculo de cantidad de espectadores según tamaño de la sala que se denomina usualmente *hold over* y establece si la película continúa una semana más en exhibición o baja de cartel) la película pasaba a segundo turno, las salas llamadas de cruce y cabeceras de barrio, a un precio un tanto menor. Agotada esta línea, la película pasaba a salas de barrio de segunda categoría y a salas suburbanas. En algún momento, más temprano o más tarde, comenzaba a su vez la gira por el interior. Todo esto podía variar dependiendo de la película (por caso, las películas argentinas más comerciales, como hemos visto, estrenaban simultáneamente en el centro de Buenos Aires, en cabeceras de barrio y en grandes ciudades del interior). Pero por lo general, la explotación de una película muy exitosa podía durar hasta dos años hasta que pasaba por todos los turnos, y en cada cambio de turno la entrada era cada vez más barata y la recaudación para el distribuidor aún mucho menor, porque la película ya no se alquilaba a porcentaje de entradas vendidas sino a un precio fijo que solía ser bajo. La televisión tuvo mucho que ver con el fin del concepto de gira. En Estados Unidos las *majors* estaban pasando a una estrategia de distribución que abandonaba el concepto de gira o *road-show* por el de estreno simultáneo, más adaptable a nuevas estrategias de promoción a nivel nacional de las películas, entre las que la publicidad de los estrenos por televisión ocupaba un papel muy importante. Por otro lado, hacia fines de la década del '60 la proyección de películas por televisión se había vuelto un negocio que se superponía en el tiempo con el relativamente poco importante (desde el punto de vista económico) último turno de exhibición. Debido a este cambio de estrategia, las distribuidoras norteamericanas establecieron a nivel mundial la fusión de sus filiales (entre 1970 y 1972 las distribuidoras de origen norteamericano en Argentina pasan de cinco a tres), la reducción de su personal y la igualación de condiciones para el alquiler de películas a todo tipo de salas, lo que en la práctica era un importante endurecimiento para salas de barrio, con las que estaban decididos a dejar de trabajar. Para estas, implicó un duro golpe que dio lugar al comienzo de la decadencia de este turno de exhibición. Pero aún por varios años fue una línea importante y quedaba prácticamente libre para los distribuidores que la supieran aprovechar.

La confluencia de todos estos factores permitió que se abriera más espacio a la exhibición de material nacional y extranjero explotado por distribuidoras locales en un contexto de aumento del público. La apertura política que se avecinaba, con el retorno de elecciones en las que al fin participaba el peronismo en un contexto de gran movilización era un

estímulo para decidirse a plantear temas complejos y polémicos que en el pasado no hubiera sido sencillo realizar sin enfrentarse a la censura y quedar relegado a una distribución marginal, y que de hecho quizás no hubieran atraído tanto público. Para algunos realizadores primó el interés por plantear una toma de posición sobre determinado tema, para otros en cambio la motivación principal puede haber sido simplemente la contrastación de que estos temas estaban convocando gente a las boleterías.

Como vimos, Fernando Ayala había fundado la productora y distribuidora Aries cinematográfica junto a Héctor Olivera en 1956. Para principios de 1970 era una empresa sólida basada en la combinación de producción de películas de autor (dirigidas en muchos casos por los propios Ayala y Olivera) junto a otras que reiteraban fórmulas de conocido éxito comercial. Esta combinación les había permitido sostener económicamente a la empresa sin renunciar por completo a realizar películas de público más restringido. Así, convivían en Aries películas como la ya mencionada *El jefe* o *Paula cautiva* (Ayala, 1963) junto a comedias de Sandrini, películas “alojamiento” y, posteriormente, comedias de Olmedo y Porcel. En 1972 Ayala y Olivera producen y dirigen *Argentinísima*, una predecible película comercial con las grandes estrellas de la época del folklore argentino, que se convirtió, imprevisiblemente incluso para sus propios realizadores, en un éxito total de público, al punto de ser la película argentina más taquillera en cines de estreno de muchos años a esa



Gobernador, Don Jorge {Cepernic}; presidente, Cámpora; interventor de la censura cinematográfica, Getino “el valiente de La hora de los hornos”. No hubo ningún problema. Getino aprobó el guión sin pestañear y viajamos a Santa Cruz para filmar en los lugares históricos. El gobernador, don Jorge Cepernic, nos recibió con los brazos abiertos. El banco de la provincia nos dio un préstamo (). Más todavía, don Jorge nos puso a disposición a los cadetes de la escuela de policía para que hicieran de “extras” en el film representando el papel de los soldados. Cuando miembros del Ejército se enteraron del proyecto, comenzaron a moverse. En medio de la filmación () un mediodía vemos aparecer un automóvil. De él baja el propio gobernador (). Me lleva aparte y me dice: “Me acaban de llamar de Casa de Gobierno preguntándome quién dio permiso para filmar tu libro en el territorio de esta provincia”. () Agregó: “Te pido que les digas a Olivera y a los actores que traten de filmar lo más rápido posible y terminar cuanto antes”. El film pudo estrenarse con un éxito increíble, a salas llenas, después de meses enteros de no permitirse la exhibición. En ese ínterin muere Perón y el mismo día nuestro film obtiene el Oso de Plata del Festival de Berlín. Este último factor ayudó para que el film no fuera prohibido de inmediato”.

Bayer, Osvaldo (2010). Don Jorge. En *Página/12*, 31 de julio.

> [Link a la nota completa](#)

parte. Envalentonados por este éxito y sabiendo lo propicio del momento, se propusieron pasar de una (o a lo sumo dos) producciones por año, como habían hecho hasta entonces, a seis producciones para 1973. El plan fue por demás variado. A la inevitable secuela de *Argentinísima* (*Argentinísima II*, Ayala y Olivera), que era una suerte de versión cinematográfica de Cosquín, se sumó la versión rockera de la película: *Rock hasta que se ponga el sol* (Uset), un registro del festival Buenos Aires Rock del año anterior. A estos dos musicales, se sumaron dos comedias de Olmedo y Porcel y una comedia dramática más elaborada [La venganza de Beto Sánchez (Olivera)]. La sexta película del plan de filmación fue finalmente estrenada en 1974: *La Patagonia rebelde* (Olivera), una continuidad del cine histórico tan exitoso de los años anteriores, pero ahora no desde la mirada de las grandes personalidades sino en la clave de los grupos subalternos del mundo rural: los bandidos rurales, los gauchos criollos y los inmigrantes. Al igual que *Juan Moreira* (Favio, 1973), *La Patagonia rebelde* fue un éxito completo de público y junto con *Los gauchos judíos* (Jusid, 1974) y *Quebracho* (Wullicher, 1974) -y quizás pudiera agregarse a esta lista la desaparecida *Los Velázquez* (Szir, 1972-inconclusa)- presentan, cada una a su manera, una novedosa intención de revisión crítica del pasado en el mundo rural.

La mirada crítica no está colocada sólo en el tiempo ido y fuera de las ciudades. La hostilidad del sistema social es un tópico recurrente de las películas de esta época, ya sea planteado en referencia a personas marginales (*La Raulito*, Murúa, 1975), a un grupo social (*La guerra del cerdo*, Torre Nilsson, 1975) y hasta a las personas más comunes y grises (*La tregua*, Renán, 1974).





Video | *La tregua* fue otro gran éxito del año 1974 y la primera película argentina candidata al Oscar. El protagonista es capaz de comprender el sufrimiento de otros, pero en cambio es incapaz de darse cuenta lo que la sociedad generó en él mismo. | clickéa en la imagen para ir al video | link | <http://vimeo.com/52286791#at=0>

Nuevamente, lo que conecta a estas películas es un clima de época, inaugurado por la confianza (rápidamente desmentida por los hechos) de que se avecinaba un tiempo más libre en el que podían desarrollarse visiones más críticas de temas complejos. A su manera esto puede verse incluso en comedias convencionales como *Mi novia el travesti* (Cahen Salaverry, 1975) donde la dupla Alberto Olmedo-Susana Giménez se propone reflexiones de bastante profundidad sobre la discriminación por opción sexual y el machismo. La anécdota que dispara la trama es un hombre que se propone dar una golpiza a un travesti- y hasta se permite un final amargo (el único posible dado el abordaje, superficial pero en definitiva honesto, sobre la cuestión), absolutamente atípico para una película picaresca.

Todas las películas mencionadas en el párrafo anterior (y muchas otras) tuvieron algún problema con la censura o la violencia parapolicial de la época, desde la exigencia de modificación del título de la película, pasando por el corte de escenas, la prohibición de exhibición, para llegar hasta la amenaza de muerte o directamente al asesinato (como ocurrió con Julio Troxler, protagonista de *Operación Masacre*, que se encontraba filmando *Los hijos de Fierro* o, ya en dictadura, con las desapariciones de Pablo Szir, Enrique Juárez y Raymundo Gleyzer, a los que se suma el asesinato en circunstancias nunca aclaradas de Jorge Cedrón).



...m de solanas y getino:

...an domingo perón ... los días siguientes

...medios de 1971
...ernando Solanas
...y Octavio Getino
...realizaron para el
...Cine Liberación
...largo reportaje al
...general Juan Perón.
...Se trataba de una
...ngular experiencia
...nematográfica: un
...abajo para que las
...es del movimiento
...sticialista pudieran
...orar y discutir con
...máximo dirigente,
...una actualización
...olítica y doctrinaria
...a la toma del poder.
...La película, de dos
...horas cuarenta
...minutos, incluye
...ngmentos musicales
...y fotomontaje en las
...eras secuencias. De
...en adelante, sólo el
...general Perón
...olicitando la doctrina
...y la práctica del
...imimiento justicialista.
...Este material fue
...exhibido, legal o
...clandestinamente, en
...dicatos, reuniones de
...itantes, agrupaciones
...estudiantiles. Incluye
...dos cortes para
...posibilitar la discusión
...entre los espectadores.
...CRISIS ofrece
...ngmentos del guión en
...la convicción de que
...tanto la experiencia
...nematográfica como la
...palabra del dirigente
...justicialista son de
...ngular importancia. En
...particular hoy, a casi





Cine argentino: Industria, vanguardia, militancia

En 1976 se estrenaron 21 películas argentinas, casi un 40 por ciento menos que el año anterior, y el número más bajo desde 1957 (luego hay que remontarse hasta 1936 para encontrar un volumen de producción anual menor). Si bien todavía es posible encontrar algunas películas realizadas o iniciadas en el período previo al golpe de estado que comparten el interés por un cine que reflexione sobre las capacidades expresivas del medio, claramente las realizaciones que predominaron estaban volcadas a la repetición de las fórmulas de la comedia picaresca y (relativa novedad de principios de los 70) a la película de aventuras. El espacio de experimentación y expresión que, con tensiones, se había desarrollado transversal y alternativamente al cine industrial, estaba definitivamente clausurado. Por caso, las tres carreras de cine universitarias habían sido intervenidas en 1975 como paso previo a su disolución, en el contexto de la denominada Misión Ivanissevich.

Lo que el gobierno de Onganía había planteado como amenaza, y que a partir de 1974 comienza a concretarse, es el pasaje de la represión de las obras cinematográficas a la persecución de las personas físicas. Pero todo el período 1955 a 1976 se caracteriza por la pugna por generar espacios de expresión entre los condicionamientos del Estado y del

mercado. Condicionamientos que no sólo fueron directamente negativos (prohibición, cortes, multas, clausura de salas, sabotajes empresariales) sino aparentemente positivos, como los beneficios estatales que estimulaban al cine más comercial, o el financiamiento por parte de empresas extranjeras, que implicaban también un compromiso y una influencia en la obra. Por no hablar de las medidas que, siendo positivas, se utilizaban de manera negativa, como la denegación de los beneficios del fomento a la cinematografía como modo de orientar la producción cinematográfica y desalentar experiencias puntuales. Resulta central comprender que no solamente se trató de lo que el Estado o las empresas extranjeras permitieron o impidieron hacer, sino de la propia dinámica de la pugna entre distintos sectores de la producción, la distribución y la exhibición en relación a estos espacios de expresión.

El campo de la cinematografía se fue reestructurando continuamente a lo largo de estos años, al ritmo de los condicionamientos de Estado y mercado y de las transformaciones político-económicas del país, tanto como por influencia de los cambios que se experimentaban en las cinematografías de Europa y Estados Unidos, de Asia y América Latina. Conviene rescatar la complejidad de las relaciones que se establecieron en el interior de la cinematografía argentina. Como hemos visto, no resulta posible hablar de una política estatal global, sino de diversas políticas de gobierno que convergen pero también divergen, pudiendo incluso ser contradictorias al interior de un mismo gobierno. Hemos visto que distintos grupos de poder, como sectores militares y religiosos dentro o cercanos al aparato estatal podían apoyar a un grupo de vanguardia y rechazar a otro. De manera similar, resulta difícil asociar los conceptos de comercial y pasatista: existieron películas que, siendo de intención comercial, de todas maneras aportaron al debate sobre la cinematografía como lenguaje y como medio y que pueden ser evaluadas a partir de sus apuestas estéticas y temáticas. Esta forma de concebir el período choca con la mirada de los actores en la época, que dibujaron fronteras prácticamente infranqueables entre los distintos tipos de cine. Ellos mismos, y la crítica, salieron permanentemente a la identificación de grupos que estuvieran marcando una nueva tendencia y diferencias con respecto a otras. Las tomas de posición, los agrupamientos, efectivamente existieron, tienen tanta entidad como las películas realizadas por quienes participaban de esa toma de posición y de esos grupos y son parte de la historia del cine argentino como el resto de lo narrado aquí. Pero intentar clasificar de manera rígida a las distintas corrientes es tan estéril como intentar clasificar en tipos rígidos a las películas realizadas. Resulta relevante retener una visión de conjunto sobre el cine argentino y el cine en Argentina para poder identificar influencias, debates, enfrentamientos, asociaciones o rupturas. El cine argentino no fue sólo comercio, vanguardia, militancia. Fue la coexistencia de todo eso en un contexto político, económico y cultural. 

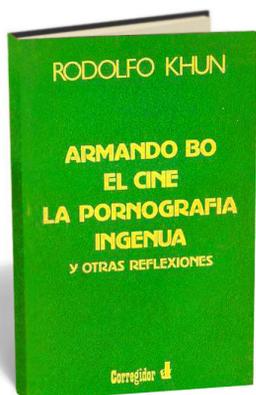
FILMA y Ve

3

REVISTA MENSUAL
DE CINE Y TELEVISION
ARGENTINA \$ 5,00
URUGUAY o\$u 4,50



La Hora de los Hornos
enguaje Cinematográfico e Iluminación-
México Insurgente - Fernando E. Solanas -
Historia del Cine - Julio Ludueña vs.
Enrique Carreras



Bibliografía y fuentes

Uno de los textos más extensos sobre el cine argentino en este período probablemente sea la publicación *Cine argentino, Modernidad y vanguardia: 1957-1983*, dirigida por Claudio España (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes), que abarca a distintos directores y empresas productoras del período, tanto del cine más comercial como de las corrientes de vanguardia, además de contar con varios artículos que tratan sobre las políticas estatales hacia el cine en el período. Otro texto de interés es la compilación de Fernando Peña y Paula Félix Didier: *Generaciones 60-90* (Buenos Aires: Malba), que presenta más de veinte reportajes a directores de la generación del 60 y textos sobre el cortometraje, las escuelas de cine y la crítica cinematográfica del período. Los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social*, compilado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Buenos Aires: Nueva librería), abordan este y otros períodos del cine argentino a partir de analizar las realizaciones cinematográficas según esta categoría de cine político y social y a través de obras puntuales o de las trayectorias de realizadores. Un estudio reciente que recorta el documental es *Disrupción social y boom documental*, compilado por Irene Marrone y Mercedes Moyano (Buenos Aires: Biblos). Y sobre cortometrajes, la obra de referencia continúa siendo el texto de época de Agustín Mahieu *Historia del cortometraje argentino* (Santa Fe: Documento). En cuanto a la política cinematográfica y la economía del cine, vale la pena destacar la obra de Octavio Getino, y en particular su libro *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires: Ciccus). La citada investigación de Fernando M. Peña sobre los cortometrajes del Departamento de cine de La Plata se publicó en un artículo titulado Seminario de mediateca y se encuentra en el libro *Escuela de cine* de Romina Massari (La Plata: Ediciones de la UNLP). La investigación de Ana Mohaded se llama Producciones cinematográficas cordobesas realizadas entre 1956-1976 y es inédita.



Para investigar sobre el período, una excelente puerta de entrada es el catálogo *Páginas de cine* realizado por un equipo dirigido por Clara Kriger (Buenos Aires: Archivo General de la Nación). Allí se resumen las publicaciones gráficas argentinas sobre cine de todas las épocas, presentando una síntesis de su contenido e identificando en qué repositorios pueden encontrarse colecciones para su consulta. Puntualmente es posible destacar a *Heraldo del cinematografista/Heraldo del cine*, una revista orientada a los exhibidores que se publicaba semanalmente y fue editada durante todo el período abarcado por este trabajo. Allí se consignan estrenos con sus críticas, cifras de recaudación e información sobre la industria del cine. A partir de 1969 *Heraldo...* comenzó a publicar un boletín semanal sobre cine publicitario y anualmente publicaba una guía que incluía listado de salas de cine, distribuidoras, productoras y otras empresas afines. *Revista del exhibidor* y *Gaceta de los espectáculos* son otras publicaciones del estilo de *Heraldo...* la primera dejó de salir en 1966 y la segunda comenzó a salir en 1966 y abarcaba no sólo cine sino también televisión, teatro y música. Entre las revistas de reflexión teórica y crítica cinematográfica, atentas a las nuevas tendencias y vanguardias, conviene destacar a *Tiempo de cine* (publicada entre 1960 y 1968). Otras publicaciones destacables son *Cinecrítica* (1960-1962), *Cine 64* y *Cine 65* (1964-1965), *Cine y medios* (1969), *Filmar y ver* (1973-1974). Entre las revistas de actualidad que dieron importancia a la crítica cinematográfica conviene revisar las publicaciones por las que pasó Homero Alsina Thevenet: *Primera Plana*, *Adán* y *Panorama*. La revista *Crisis*, en la década del '70, también le dedicará buen espacio al cine argentino. Muchos diarios incluían secciones importantes de crítica cinematográfica. En *La Nación* encontramos a Tomás Eloy Martínez, en *Crítica* a Roland y en *La Prensa* a Jaime Potenze. Las guías de *Heraldo del*

ARGENTINA
CINE ARGENTINO
Guía HERALDO
del cinematógrafo
de los años sesenta y setenta

- CINES Y TEATROS
- DISTRIBUCIÓN
- PRODUCCIÓN
- INDUSTRIA GEMERIAL
- TODOS LOS AFINES

150

MIRAN AQUÍ OTRA TELENOVELA PARA 18 PAÍSES
GACETA
Se Han Derogado en Corrientes
Los Impuestos Cineamatográficos

DEL "META FILMS FESTIVAL" 1979:
GETAWAY

TIEMPO DE CINE
El cine argentino de los años sesenta y setenta
Se han derogado en Corrientes los impuestos cineamatográficos.
El cine argentino de los años sesenta y setenta.
El cine argentino de los años sesenta y setenta.

CINE ARGENTINO
MODERNIDAD Y VANGUARDIAS I

60

UNA HISTORIA DEL CINE POLÍTICO Y SOCIAL EN ARGENTINA (1969-2009)

CINECRÍTICA

cine 64
BUENOS AIRES LEJOS DEL FESTIVAL

cine
América
VIAJA
MIRAR
LA FERIA, CAMAR!
EL IMPULSO DE LA TELEVISIÓN
LARRY SHORRMAN PIONEROS LATINOS

60 90
DISRUPCIÓN SOCIAL Y BOOM DOCUMENTAL CINEMATográfico
Argentina en los años sesenta y noventa

JOSÉ AGUSTÍN MARTÍ
HISTORIA DEL CORTOMETRAJE ARGENTINO

cine argentino
de los años sesenta y setenta

FILMAR y Ver
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ILUMINACION
CINE LATINOAMERICANO NUEVOS REALIZADORES

PRIMERA PÁGINA
LA HISTORIA NEGRA DEL CINE ARGENTINO

AntenaTV
¿QUÉ LE PASÓ A LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO?

ESCUELA DE CINE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Creación, rescate y memoria

Páginas de cine

¿QUÉ LE PASÓ A LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO?

CINE ARGENTINO
MODERNIDAD Y VANGUARDIAS I

60

UNA HISTORIA DEL CINE POLÍTICO Y SOCIAL EN ARGENTINA (1969-2009)

ARGENTINA
Guía HERALDO
del cinematógrafo
de los años sesenta y setenta

- CINES Y TEATROS
- DISTRIBUCIÓN
- PRODUCCIÓN
- INDUSTRIA GEMERIAL
- TODOS LOS AFINES

150

MIRAN AQUÍ OTRA TELENOVELA PARA 18 PAÍSES
GACETA
Se Han Derogado en Corrientes
Los Impuestos Cineamatográficos

DEL "META FILMS FESTIVAL" 1979:
GETAWAY

TIEMPO DE CINE
El cine argentino de los años sesenta y setenta
Se han derogado en Corrientes los impuestos cineamatográficos.
El cine argentino de los años sesenta y setenta.
El cine argentino de los años sesenta y setenta.

60 90
DISRUPCIÓN SOCIAL Y BOOM DOCUMENTAL CINEMATográfico
Argentina en los años sesenta y noventa

JOSÉ AGUSTÍN MARTÍ
HISTORIA DEL CORTOMETRAJE ARGENTINO

cine argentino
de los años sesenta y setenta

CINECRÍTICA

cine 64
BUENOS AIRES LEJOS DEL FESTIVAL

cine
América
VIAJA
MIRAR
LA FERIA, CAMAR!
EL IMPULSO DE LA TELEVISIÓN
LARRY SHORRMAN PIONEROS LATINOS

ESCUELA DE CINE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Creación, rescate y memoria

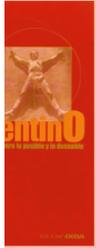
Páginas de cine

¿QUÉ LE PASÓ A LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO?

FILMAR y Ver
CRÍTICA CINEMATOGRAFICA ILUMINACION
CINE LATINOAMERICANO NUEVOS REALIZADORES

PRIMERA PÁGINA
LA HISTORIA NEGRA DEL CINE ARGENTINO

AntenaTV
¿QUÉ LE PASÓ A LA HISTORIA DEL CINE ARGENTINO?



cinematografista mencionan cómo estaban compuestas las redacciones de la sección espectáculos de cada publicación periódica, radios y televisión en cada año. Entre las revistas que abordaban la promoción de las estrellas se destacaron *Antena* y *Radiolandia*.

El acceso a las realizaciones del período es uno de los puntos más complejos de resolver al momento de encarar una investigación, al punto que el catálogo de repositorios coordinado por Silvia Romano y Gonzalo Aguilar se titula *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* como una suerte de homenaje a quienes se atreven a rastrear fuentes filmicas. A pesar de que este catálogo se encuentra bastante desactualizado, es una buena puerta de entrada para conocer los repositorios existentes en Argentina. En Buenos Aires se destacan el Museo del Cine de la ciudad de Buenos Aires, que posee una colección importante de largometrajes, cortometrajes y noticieros cinematográficos. El Archivo General de la Nación también posee noticieros cinematográficos y cortometrajes encargados por el Estado, pero la mayoría no es del período considerado en este artículo. El archivo del INCAA, que posee los largometrajes financiados por el Estado, no es abierto a la consulta pública. En los últimos años se desarrolló en el marco del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA un archivo audiovisual de copias de acceso rápido, de consulta libre y gratuita, orientado especialmente a estudiantes e investigadores de las Ciencias Sociales. Allí pueden encontrarse noticieros cinematográficos como *Sucesos Argentinos* y *Noticiero Panamericano*, cortometrajes y material proveniente de noticieros televisivos, entre otros.



Las principales películas de la segunda mitad de la década del '50 que abordan la revisión inmediata y fuertemente esquemática de la experiencia peronista, además de la ya mencionada *Después del silencio*, son *Los torturados* (Du Bois, 1956), *El protegido* (Torre Nilsson, 1956), *Detrás de un largo muro* (Demare, 1958).

La lista de cortometrajes de nuevos realizadores de fines del '50 y comienzos del '60 puede ser interminable. A riesgo de caer en gruesas omisiones, se pueden mencionar como destacados, además de *Buenos Aires, Tire Dié y Fiesta en Sumamao*, Faena (Ríos, 1960), *Los cuarenta cuartos* (Oliva, 1962), *Tierra seca* (Kantor, 1962), *Quema* (Fischerman, 1962), *Crimen* (Becher, 1962), *La pampa gringa* (Birri, 1963), *Gaitán a casa* (Beceyro, 1965), *El bombero está triste y llora* (Szir, 1965), la serie de cortometrajes de Jorge Prelorán pertenecientes al Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas desarrollado entre 1965 y 1969 (*Casabindo*, 1965; *Chucalezna*, 1966; *La feria de Yavi*, 1967, etc.) y los dos cortometrajes dirigidos por Gleyzer para este mismo proyecto (*Quilino*, 1966 y *Ocurrido en Hualfin*, 1967), *Hachero nomás* (Goldemberg, Coll, Sonomo y Zanger) *Pescadores* (Pussi, 1968), etc. etc. etc.

Algunos de los largometrajes de los jóvenes realizadores de la generación del '60 que tuvieron buena repercusión de la crítica y fueron calificadas B -en algunos casos luego fueron recalificadas A- se encuentran: *El negocio* (Feldman, 1959) y *Los de la mesa 10* (Feldman, 1960). *Racconto* (Becher, 1963), *La herencia* (Alventosa, 1964), *Intimidación de los parques* (Antín, 1964), *Pajarito Gómez* (Kuhn, 1965). Otras películas de realizadores nuevos que también recibieron la B fueron *La cosecha* (Madanes, 1966), *El dependiente* (Favio, 1968), *Eloy* (Ríos, 1969).



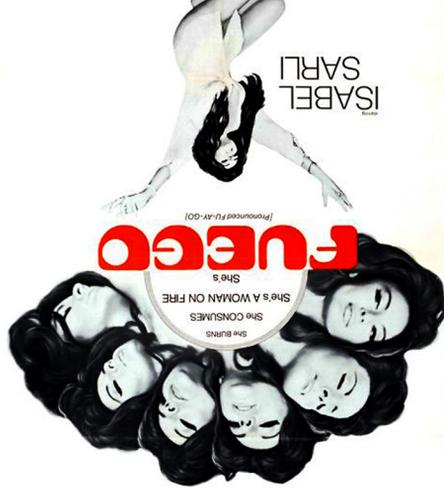
Entre las películas que continuaron éxitos televisivos anteriores se encuentran *Quinto año nacional* (Blasco, 1961), *Las aventuras del capitán Piluso en el castillo del terror* (1963), *El Club del Clan* (Carreras, 1964), *El veraneo de Los Campanelli* (Carreras, 1971) y *El picnic de los Campanelli* (Carreras, 1972), *Había una vez un circo* (Carreras, 1972) y *Los padrinos* (Carreras, 1973) *Rolando Rivas, taxista* (Saraceni, 1974), *La Raulito* (Murúa, 1975). En cuanto a la mención a las películas de Carreras que tocan temas de actualidad pueden destacarse dentro del período 1955-1976 a *Los viciosos* (1962) y *Los evadidos* (1964), Las nuevas versiones de Carreras de viejos éxitos del cine argentino son *Ya tiene comisario el pueblo* (1967), *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1969) y *Los muchachos de mi barrio* (1969).

Luego del éxito de *La cigarra no es un bicho*, se realizaron variadas películas “alojamiento”: *Hotel alojamiento* (Ayala, 1966), *Coche-cama alojamiento* (Porter, 1967), *La cigarra está que arde* (Demare, 1967), *Villa cariño* (Saraceni, 1967), *Villa Cariño está que arde* (Vieyra, 1968), *Crimen en el hotel alojamiento* (Fleider, 1974).

Las películas de Emilio Vieyra que explotan el sexo a partir de una trama de terror son *Extraña invasión* (1965), *La venganza del sexo* (1966), *Placer sangriento* (1967), *La bestia desnuda* (1967) y *Sangre de vírgenes* (1968). Las películas de Bo y Sarli realizadas para Columbia fueron *La leona* (1964), *Carne* (1968), *Desnuda en la arena* (1969), *Fuego* (1969), *Éxtasis tropical* (1969), *Embrujada* (1969), *Fiebre* (1970), *Furia infernal* (1972), *El sexo y el amor* (1973), *Intimidaciones de una cualquiera* (1974).

Entre los realizadores de cine publicitario, además de las ya mencionadas *Tute cabrero* y *Alianza para el progreso* se destacan *Mosaico* (Paternostro, 1968), *The players vs. Ángeles caídos* (Fischerman, 1969), *Tiro de gracia* (Becher, 1969), *Juan Lamaglia y Sra.* (De la Torre, 1970),





El habilitado (Cedrón, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (Bejo, 1971). Dentro de este grupo también se realizaron algunas películas marcadamente comerciales de las que la obra más típica seguramente sea *Este loco verano con Los Iracundos* (Arce, 1970). Entre los largometrajes que suelen agruparse bajo la categoría de cine militante se encuentran, además de *La hora de los hornos* y *El familiar*, *Argentina Mayo '69: los caminos de la liberación* (Realizadores de mayo, 1969), *México, la revolución congelada* (Gleyzer, 1970), *Perón: la revolución justicialista* (Solanas y Getino, 1971) y *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Solanas y Getino, 1971), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Vallejo, 1972), *Informes y testimonios, la tortura política en la Argentina* (Eijo, Morelli, Oroz, Vallina, Giorello y Vega, 1973), *Los traidores* (Gleyzer, 1973), *Los hijos de Fierro* (Solanas, 1972-1975). Cabe destacar también a varios cortometrajes como *Ya es tiempo de violencia* (Juárez, 1969), *Swift* (Gleyzer, 1971), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Gleyzer, 1974).



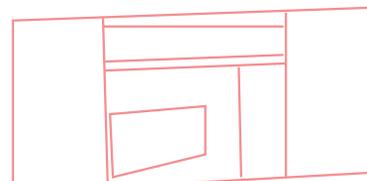
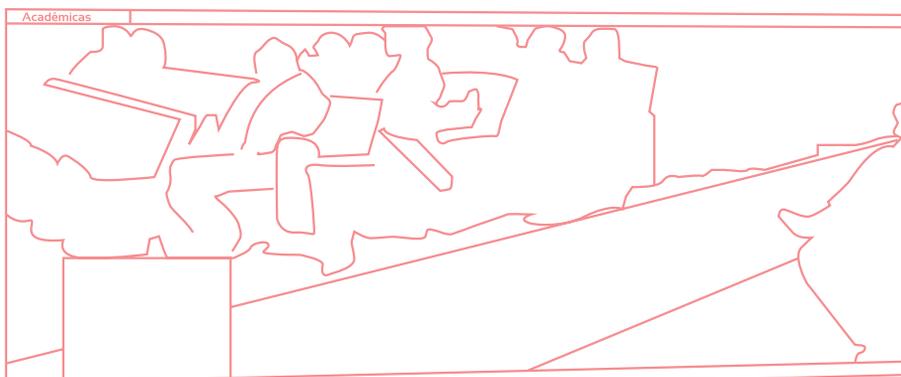
ReHiMe se dirige a los interesados en la Historia de los medios. Tiene como objetivo el intercambio de información, el debate de investigaciones en curso y la circulación de materiales para la enseñanza.



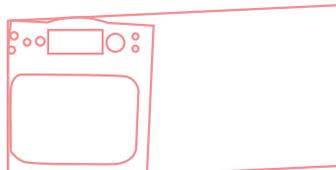
ReHiMe

RED DE HISTORIA
DE LOS MEDIOS

La Red	Escritos	Académica
Acerca de ReHiMe	Documentos	Cursos
Coordinadores	Dossiers	Congresos
Presna	Cuadernos	Investigación
Contacto	Herramientas	Seminarios
Suscribirse	Entrevistas	Tesis
Canal Rss	Ponencias	
	Traducciones	



La Red > PRENSA
Nota en Revista N sobre el sitio



Escritos > DOSSIER ANIVERSARIO
60 años de televisión en Argentina



Escritos
Sobre Televi

i Dependencia o Liberación!

ReHiMe | Red de Historia de los Medios
CABA | Argentina | 2012
<http://www.rehime.com.ar> | rehime@rehime.com.ar
Herramientas | Año 2 | N° 8 | 2012
Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente