



# Cine Documental

## Cortometraje independiente y documental estatal durante el gobierno de Onganía

*Por Fernando Ramírez Llorens*

### **Resumen**

La crisis política inaugurada por el Cordobazo coincidió con la decadencia del noticiero cinematográfico, hasta entonces principal vehículo de la comunicación política de los gobiernos argentinos. Como respuesta a esta doble crisis política y comunicacional, el gobierno de Onganía ensayó una importante producción estatal de cortometrajes. El trabajo aborda las condiciones de posibilidad de esta experiencia y analiza la participación de algunos realizadores identificados con estos grupos renovadores que filmaron para el Estado. Se discute la idea canónica de que en la segunda mitad de la década de 1960 habría existido un "bloqueo tradicionalista" a las aspiraciones de renovación cultural, para proponer en su lugar que el gobierno de Onganía utilizó estrategias de cooptación de grupos renovadores, imbricando los intereses del aparato estatal con los de los cineastas independientes e intentando hacer un cine oficial de intervención política, que compitiera con el cine político y militante de la época.

### **Palabras clave**

Cine - Comunicación política - Autoritarismo - Modernización - Argentina

### **Abstract**

The political crisis started by the Cordobazo coincided with the decline of newsreel, hitherto the main vehicle of political communication of the Argentine government. In response to this politic and communicational crisis, Onganía's government experimented the production of state documentary films. The

paper addresses the conditions of possibility of this experience and analyzes the participation of some filmmakers identified with renewal groups who filmed for the state. The paper debates the canonical idea that in the second half of the 1960s there would have been a "traditionalist block" to the cultural renewal aspirations and proposes instead that the government used cooptation strategies of renewal groups by intertwining the interests of the state apparatus with independent filmmakers and to try to make a official films oriented to political intervention, to compete with the political and militant cinema of the time.

## **Keywords**

Cinema - Political communication - Authoritarianism - Modernization - Argentine

## **Resumo**

A crise política aberta pelo Cordobazo coincide com o declínio do noticiário cinematográfico, até então o principal veículo da política comunicacionaldo governo argentino. Em resposta a esta dupla crise, política e comunicações, o governo de Onganía testou uma importante produção de curtas-metragens estatais. O artigo aborda as condições de possibilidade dessa experiência e analisa a participação de alguns cineastas identificados com esses grupos renovadores que filmaram para o Estado. O trabalho discute a idéia canónica de que a segunda metade da década terá sido um "bloqueio tradicionalista" as aspirações de renovação cultural, propondo que o governo utilizou estratégias de cooptação dos grupos renovadores, imbricando os interesses do aparato estatal com cineastas independentes e tentando fazer um cinema oficial de intervenção política, para competir com o cinema político e militante do tempo.

## **Palavras chave**

Cinema - Comunicação política - Autoritarismo - Modernização - Argentina

## Datos del autor

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires

Universidad de Buenos Aires

framirezllorens@sociales.uba.ar

Este trabajo no ha sido presentado en eventos académicos.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2015

Fecha de aprobación: 14 de noviembre de 2015

Durante la dictadura autodenominada Revolución Argentina (1966-1973) se desarrolló una breve pero intensa experiencia de producción estatal de cortometrajes, inédita desde la época del peronismo, que ha sido omitida casi por completo en las historias del cine argentino escritas hasta hoy. Más allá de ser un hecho acotado en el tiempo -se concentró principalmente en el último año de gobierno del general Juan Carlos Onganía- implicó la producción cinematográfica estatal de mayor volumen desde la época del peronismo. La experiencia presenta un gran interés porque implicó un reacomodamiento en la política comunicacional del gobierno posterior al Cordobazo, producida en el contexto de una importante transformación del cine provocada por la expansión de la televisión. En ella confluyen la decadencia del noticiero cinematográfico, la extensa lucha del cortometrajismo independiente y el auge de las agencias de publicidad para cine y televisión. El gobierno de Onganía intentó sacar provecho de los impulsos renovadores de grupos de jóvenes realizadores que desde hacía más de una década luchaban por el apoyo oficial a expresiones vinculadas a las ideas de independencia y autor en un marco de libertad de expresión. Esto lleva a formular la hipótesis de que los impulsos culturales modernizadores no fueron vistos -al menos no todos- como amenazas por esta dictadura, la que tuvo capacidad para, en un mismo movimiento, apoyarlos, acotarlos e incluso cooptarlos. Esta interpretación pone en evidencia las dificultades que presenta la idea, a esta

altura canónica, de que en la época habría habido un enfrentamiento entre agentes modernizadores y tradicionalistas, quienes habrían ejercido un bloqueo a las aspiraciones de los primeros (Terán, 2013).<sup>1</sup> Este bloqueo habría tomado formas más complejas que convendría problematizar. Desde esta perspectiva, tradicionalismo y modernismo presentan una simplificación de posiciones que se presentan en la práctica de modos mucho más complejos.

Este artículo desarrolla la trayectoria que llevó a imbricar intereses entre gobiernos y empresarios del noticiero cinematográfico y las tensiones que atravesaban a este género a fines de la década de 1960. A continuación se aborda la pelea que dieron los grupos de realizadores independientes por la institucionalización del corto. La confluencia de estas dos cuestiones permite entender el marco institucional en el que se dio el viraje de una producción privada pero oficialista a una realización directa de cortometrajes por parte del Estado. Se describe la producción estatal de la época y se analizan las trayectorias y producciones de dos realizadores destacados del período: Luis Vesco y Ricardo Alventosa, para comprender las características de esta producción y puntualmente la influencia de las nuevas prácticas publicitarias en las transformaciones de la publicidad oficial.

El trabajo ha sido realizado principalmente a través del relevamiento exhaustivo de los ejemplares de *Heraldo del Cinematografista/Heraldo del Cine* que van desde la edición 1817 correspondiente al 29 de junio de 1966 hasta el número 2173 del 21 de mayo de 1973, a lo que se suman el informe realizado por el Instituto Nacional de Cinematografía al finalizar la gestión Ridruejo (Instituto Nacional de Cinematografía, 1973), revistas de actualidad política, entrevistas a protagonistas de la época y el análisis de los cortometrajes dirigidos por Vesco y Alventosa desarrollados en el trabajo.

## **La decadencia del noticiero cinematográfico**

Históricamente, el noticiero cinematográfico fue el principal vehículo de comunicación política audiovisual en Argentina. En términos de Florencia Luchetti, el noticiario se presentó a sí mismo como un registro objetivo del mundo real que apelaba a una dimensión mimética para provocar la naturalización de un punto de vista oficial. Presentaba la realidad de manera fragmentaria, breve y simplista, eliminando sus elementos contextuales y explicativos. Así, funcionaba como productor de argumentaciones dominantes sobre los sucesos del mundo real (Luchetti, 2014).

Salvo excepciones, los noticieros pertenecieron a empresarios privados, pero los gobiernos supieron superponer los intereses de estos con los propios. En 1943 el gobierno del general Ramírez estableció un sistema de exhibición obligatoria y un precio de contratación fijo que funcionó como un subsidio encubierto y significó un impresionante incremento de la rentabilidad para los empresarios encargados de su producción. En 1950 un acuerdo entre empresarios cinematográficos de la exhibición, la distribución y la producción promovido por el gobierno de Perón estableció un subsidio de "apoyo al cortometraje" que se destinó exclusivamente a brindar una ganancia adicional a los productores de noticieros. Estos apoyos económicos colaboraron con el fortalecimiento de la relación entre productores y gobernantes que, en rigor, no nació en esta época. Desde la década de 1910 el cine informativo ya se identificaba con el discurso del orden y reproducía un punto de vista oficial (Marrone, 2003) y el vínculo con los distintos gobiernos era una característica distintiva del noticiero cinematográfico como género patriótico (Allegretti, Marrone, & Moyano Walker, 2006). La expresión más evidente de esto se manifestó con motivo de la caída del gobierno de Perón. Los noticieros viraron inmediatamente de criterio, pasando del apoyo acrítico al peronismo, tematizado a través de la presentación de las actividades de las oficinas y jerarquías oficiales, a presentar el golpe de Estado como si se tratase de una liberación luego de una dictadura, adoptando una postura

iconoclasta respecto a la simbología peronista que habían colaborado en construir (Marrone & Moyano Walker, 2006).

Hacia mediados de la década de 1960, sin embargo, los signos de la decadencia del noticiero cinematográfico eran cada vez más evidentes. A Buenos Aires llegaba información sobre la cancelación de importantes noticieros europeos y norteamericanos que sucumbían ante la expansión de la televisión.<sup>2</sup> En 1968 el gobierno de Onganía reguló la distribución de los noticieros: la norma estableció que no podrían explotarse ediciones de más de veintitrés semanas de antigüedad.<sup>3</sup> ¡En el interior del país se exhibían noticieros con más de cinco meses de retraso! Esta disposición ponía en evidencia tanto el interés como las dificultades para hacer del noticiero cinematográfico un medio efectivo de difusión de información política. Finalmente, en ese mismo 1968 el gobierno de Onganía decidiría también la reducción de los montos de los subsidios estatales y liberaría el precio de contratación. Comenzaba el ocaso.

En mayo de 1969 se produjo el alzamiento popular conocido como Cordobazo, que conmovió al gobierno del general Onganía. Las imágenes televisivas que mostraban a la policía a caballo retrocediendo impotente ante la virulencia de los manifestantes en Córdoba se conjugaban con la desorientación que mostraban en Buenos Aires los funcionarios del gobierno, que admitían estar enterándose de los hechos por los medios de comunicación (Varela, 2005). La televisión demostró definitivamente su capacidad para difundir masivamente hechos a las pocas horas de sucedidos, a la vez que el propio vértigo al que estaba sometida la producción y transmisión de información hacía mucho más difícil su control por las autoridades políticas. Según Mirta Varela, el Cordobazo marcó la consolidación de la televisión como la principal fuente informativa en Argentina, lo que implicó el inicio de un nuevo reinado en el espectáculo informativo audiovisual a la vez que el golpe definitivo al noticiero cinematográfico como vehículo de propaganda y comunicación.

## **La lucha por el cortometraje independiente**

El golpe de Estado de 1955, hecho en nombre de la libertad, generó un nuevo clima que impulsó una reconfiguración cultural signada por un "espíritu modernizador" (Terán, 2008). Este nuevo ambiente cultural se conjugó con un proceso de expansión de grupos renovadores dentro del cine, que ya estaba en marcha, nucleados alrededor de cineclubes, revistas de cine y seminarios y cursos (Félix Didier, 2003). Rápidamente estos grupos se organizaron en agrupaciones, entre las que se destacó la Asociación de Realizadores de Cortometraje (ARCM) creada ese mismo año. Los "chicos del corto" -en los términos en que retrospectivamente recordó la experiencia de estos grupos uno de sus protagonistas, Simón Feldman (1990)- bregaron por el desarrollo de una política cinematográfica que impulsara una renovación temática, estética e institucional del cine. En ese marco el cortometraje fue considerado un ámbito estratégico dada su autonomía respecto a las reglas del mercado cinematográfico (Mahieu, 1961). En este espacio se desarrolló una ruptura violenta respecto al documental, al punto que existen interpretaciones que identifican este momento como fundacional.<sup>4</sup> Inauguración o transformación, en cualquier caso la explicitación de la politicidad del discurso documental por parte de sus propios realizadores fue un cambio radical respecto a la pretendida objetividad de los registros de lo real tradicionales: el documental institucional y el noticiero cinematográfico. En palabras de Fernando Birri: "Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad" (Mogni, 1960).

Como resultado de la presión de estos grupos, en 1957 comenzó un proceso de consolidación de una política cinematográfica estatal que establecería el otorgamiento de créditos para la realización de cortos, premios anuales para las mejores producciones y cuotas de pantalla para su exhibición. La exhibición obligatoria de cortos en salas comerciales en programas junto a largometrajes fue resistida velada pero eficazmente por los empresarios de la exhibición y la

distribución. Por su parte, los cortometrajistas continuaron insistiendo por el cumplimiento de la medida en los años siguientes. En 1965 la gestión de Alfredo Julio Grassi al frente del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) transformó los créditos al corto en subsidios, lo que representó una fuerte medida de promoción, a la vez que un sinceramiento respecto al fracaso en la lucha por asignarles un espacio en las salas de cine: el crédito pasaba a ser no reembolsable dado que los cortos no tenían posibilidad de generar ingresos por su explotación y por lo tanto no había modo de recuperar los costos de producción.

La gestión de Adolfo Ridruejo, el coronel que estuvo al frente del INC durante los siete años que abarcó la dictadura, se mostró inicialmente hostil a los impulsos renovadores, a través de medidas que los afectaban directa o indirectamente tales como la suspensión de créditos, la eliminación de premios económicos a las mejores producciones, la cancelación del apoyo oficial al Festival de cine de Mar del Plata, entre otras. Sin embargo, a partir de 1967 se produce un viraje importante en la relación con los grupos renovadores: el gobierno tomó nota de que la producción comercial de largometrajes, la única en pie, carecía de competitividad en festivales internacionales. Al mismo tiempo, resultaba día a día más evidente que existía un grupo de realizadores, asociados a las pujantes empresas productoras de publicidad audiovisual -denominadas en la época "cine publicitario"-, que tenían la capacidad y la voluntad de producir cortos y largometrajes sin apoyo estatal (Ramírez Llorens, 2015). En ese marco, el apoyo a la producción independiente podía colaborar con la imagen en el exterior de una dictadura que se veía a sí misma como un agente modernizador (Rouquie, 1986) a la vez que dar cauce a realizadores que de otro modo se autonomizarían por completo del Estado.

La ley de cinematografía 17.741 sancionada en 1968 restableció la vieja novedad de la exhibición obligatoria de cortometrajes en cines comerciales. Esta vez parecía que la medida iba en serio, dado que Ridruejo recuperó una idea que



Grassi había propuesto pero no había logrado concretar: ofrecer a los exhibidores un verdadero "canje de rehenes", consistente en eliminar el número vivo a cambio de la exhibición de cortometrajes. La obligatoriedad del número vivo, un pequeño espectáculo de variedades presentado en uno de los intervalos entre funciones, había sido establecida en el año 1953. Generaba grandes resistencias en los empresarios, a quienes les resultaba antieconómico por su elevado costo y por el tiempo que ocupaba en la programación. Los exhibidores se quejaban además de que por lo general eran espectáculos de baja calidad y de mal gusto, que desagradaban al público, y que debían destinar tiempo a seleccionar programas teatrales, un tema ajeno a su negocio cinematográfico. Sin embargo, eliminarlo no era gratuito para el gobierno, porque provocaba la oposición de la Unión de Artistas de Variedades, sindicato que agrupaba a los trabajadores del número vivo y que mostraba una importante capacidad de movilización. Por su parte, los empresarios de la exhibición tampoco podían incumplirlo, por la fiscalización que realizaba el sindicato, y habían fracasado en su intento por quitárselo de encima por vía judicial: el cine Callao había recurrido a la justicia con el argumento de que la imposición del número vivo vulneraba el derecho de propiedad y el derecho de comerciar, pero en 1960 la Corte Suprema confirmó su validez. Los exhibidores estaban atados de pies y manos, dependían de la buena voluntad del gobierno para terminar con la obligatoriedad. Grassi y Ridruejo coincidían en que los exhibidores admitirían la proyección obligatoria de cortometrajes como un mal menor, dado que al menos resultaba más económico que el número vivo.

Sin embargo, en cuanto la ley fue sancionada, la Cámara Argentina Norteamericana de Distribuidores de Films, que desde 1966 agrupaba formalmente a las filiales locales de las distribuidoras norteamericanas, expresó en un comunicado que la exhibición obligatoria de cortometrajes "podría alterar el ritmo de vueltas en las salas" ("Film Board," 1968).<sup>5</sup> Más allá del argumento, estaba claro que así como el número vivo era un problema de los exhibidores, la exhibición obligatoria de cortos

involucraba a los distribuidores, que debían hacer el trabajo de comercializar los cortometrajes. Para colmo, no estaba claro quién pagaría la exhibición de las películas. Entre octubre y diciembre de 1968 se debatió fuertemente por la forma que tomaría el régimen de obligatoriedad.

En febrero de 1969 se estableció el régimen de exhibición: el costo de la contratación del cortometraje recaería sobre los distribuidores, que serían responsables de la explotación, y de pagar a los realizadores el uno por ciento de sus ganancias. La ARCM protestó por considerar que la retribución económica era demasiado baja teniendo en cuenta que la reglamentación exigía la realización de ocho copias a cargo del productor. Los distribuidores hacían silencio mientras los exhibidores aprovechaban para exigir también la eliminación de la obligatoriedad de exhibir noticiarios. Para poner en marcha la medida, el INC publicó un listado de cortometrajes disponibles para exhibir. En octubre de 1969 los cortometrajistas demandaron a Ridruejo que haga cumplir la ley, mientras Robert Corkery, presidente de la *Motion Pictures Export Association* (MPEA) -el organismo que defendía los intereses de las *majors* en el exterior- y Harry Stone, representante para América Latina de la *Motion Pictures Association of America* -el organismo que nuclea a las *majors* en Estados Unidos- viajaron a Buenos Aires para negociar con Ridruejo a favor de los intereses de las distribuidoras de origen norteamericano.<sup>6</sup> En ese contexto la ARCM hizo un último esfuerzo por comercializar directamente los cortometrajes para evitar el sabotaje de los distribuidores, enviando telegramas a los exhibidores, que no se dieron por aludidos.

## **Los cortos estatales**

En enero de 1970 la ARCM volvió a dirigirse a Ridruejo. El tono y el contenido del reclamo habían variado violentamente. Esta

vez, además de solicitarle que sumarie a varias salas y cumpla con la exhibición obligatoria, exigió que el INC se abstenga de producir cortometrajes y de distribuirlos gratuitamente. A los cortometrajistas les había surgido una oposición en el lugar menos pensado. Con dinero del propio INC, el subdirector del Instituto, Luis Vesco, había realizado un cortometraje titulado *Marcha al límite austral de la patria* (1969) el cual, denunciaban los cortometrajistas, era distribuido por Paramount, quien disponía de las ocho copias que estipulaba la ley. Vesco era él mismo un cortometrajista de trayectoria reconocida, egresado de la primera cohorte de la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata -inaugurada en 1957 al calor del clima modernizador-, que junto a otros egresados había fundado el Grupo de Cine Experimental de esa ciudad. Vesco tenía además una importante trayectoria en oficinas estatales vinculadas a medios de comunicación. Durante el gobierno de Oscar Alende en la Provincia de Buenos Aires -durante la presidencia de Frondizi-, Vesco participó de la creación de la Dirección de Radio y Televisión Educativa del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, que se encargaba de la producción de programas radiales. En el mismo ministerio dirigió también el Instituto de Medios Audiovisuales, encargado de la producción de cortometrajes educativos y de la realización de un Festival Internacional de la Imagen Educativa, orientado a la difusión de documentales y noticiarios cinematográficos. Vesco conjugaba de modos particulares el haber sido parte de los grupos renovadores con una trayectoria como funcionario estatal.

Ese mismo mes de enero el INC sinceraría la situación, anunciando públicamente un plan de producción directa de 20 cortometrajes, de los cuales se realizaron finalmente 14: *Cuando el progreso invade la tierra* (Luis Vesco, 1970), *Bienvenidos a Salta* (Luis Vesco, 1970), *Trabajando para usted* (s/d), *Tren a las nubes* (José Raggi, ca. 1970), *¿Qué sabe usted de Atucha?* (s/d), *Comunicación vía satélite* (s/d), *Riquezas en peligro* (Juan Berend, 1972), *Pesca costera* (s/d), *Lo que nadie ve porque está tapado* (s/d), *El muro de agua* (s/d), *Accesos a la capital*

(s/d), *Alguien trabaja silenciosamente* (s/d), *Por siempre agua* (s/d) además del ya mencionado *Marcha al límite austral de la patria*. Además, el Instituto financió otros 15 cortometrajes: *Mar blanco* (Alvaro Melián, 1970), *Nuestro tiempo* (Mauricio Berú, ca. 1970), *Donde empieza el camino* (s/d)<sup>7</sup>, *Subordinación y valor* (s/d), *Arqueloguitos [sic]* (s/d), *Estancia* (Juan Berend, 1969), *Pro* (Rodolfo Corral, ca. 1971), *Lago Argentino* (Alberto Larrán, 1970), *Mis impresiones del Iberá* (s/d), *Evocación* (s/d), *Un simple ramo de flores* (s/d), *Diamantes sin brillo* (Daniel Pires Mateus, 1970), *Pelajes criollos* (Máximo Berrondo, 1969), *Un día en la prehistoria* (Adolfo Valerga, ca. 1971).

En rigor, el INC era sólo una de las oficinas gubernamentales que estaba realizando cortometrajes de manera asidua. Al mismo tiempo Ricardo Alventosa estaba filmando para la Secretaría de Salud Pública *El mal de los rastros* (1969), *Salud rural* (1969) y *Mal de chagas* (1970). El Ministerio de Bienestar Social también le había encargado cortometrajes: *El principio del fin* (1970), *Operativo agua* (1970) y *Cuando llega la enfermedad* (1970).

Alventosa había sido uno de los nuevos realizadores de largometraje de la llamada Generación del 60, que tuvo su apogeo entre los últimos años de la década de 1950 y los primeros de la siguiente. También se había desempeñado en sus inicios en el corto, e incluso había sido presidente de ARCM. Con el tiempo fundaría la agencia publicitaria que llevaba su nombre y tendría una trayectoria importante dentro del denominado cine publicitario.

En 1962 Alventosa filmó su primer largometraje, *La herencia*. El film sufrió importantes problemas debido a la intervención de Coordinación Federal, la oficina de inteligencia de la Policía Federal Argentina, que secuestró los negativos y una copia de la película. Según el propio Alventosa, desde los organismos de censura le cuestionaban la "mala leche" con la que había realizado el film, señalando las menciones políticas que en clave humorística el director había insertado en la obra, que podían entenderse como una puesta en ridículo de los discursos

anticomunistas (Peña, 2003).<sup>8</sup> El film había sido rodado en el contexto del conflicto interno del ejército de los años 1962 y 1963 conocido como "azules y colorados", que provocó dos enfrentamientos armados de las facciones del ejército en las calles de Buenos Aires y que finalizaría afianzando el liderazgo castrense del "azul" Onganía, un militar identificado con la Doctrina de Seguridad Nacional promovida desde Estados Unidos, al punto que era caracterizado por algunos de sus críticos como un "hombre del Pentágono" en Argentina (Rouquie, 1986). La película da cuenta en todo momento de la presencia de los militares en la vida pública, a través de escenas rodadas en las calles donde la permanente presencia de desfiles y vehículos militares forman parte de una suerte de decorado que a los personajes les resulta indiferente por cotidiano. El director da cuenta también de la progresión temporal del conflicto intramilitar, poniéndolo en relación con la trama de la película, al insertar menciones de tapas de periódicos que pueden interpretarse como comentarios en un sentido y otro. Para los grupos de inteligencia, Alventosa debió ser necesariamente sospechado de criptocomunista -un izquierdista infiltrado en el campo cultural o social para difundir ideologías revolucionarias de modo encubierto (Funes, 2006)-. No obstante, no parecía haber conflicto en el hecho de que el gobierno de Onganía recurriera a sus servicios.<sup>9</sup>

Además de los cortos de Alventosa, la Secretaría de Salud Pública también había producido *Saneamiento ambiental* (Luis J. Galindo, 1969), *Capacitación* (Luis J. Galindo, 1969) y *Sus hijos y usted* (Carlos Parera, 1970). La Subsecretaría de Agricultura produjo *La vaca de madera* (s/d). La Secretaría de Turismo hizo lo propio con *Jujuy a vuelo de pájaro* (s/d). El Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria produjo *Electrificación rural* (Carlos Devito, ca. 1970). El estatal Centro de Rehabilitación ACIR hizo *El triunfo de la voluntad* [sic] (s/d), mientras que la empresa estatal Hidronor presentó *El Chocón, Cerro Colorado* (s/d), *El Chocón, la obra del siglo* (s/d, ca. 1969) y *El Chocón, un milagro argentino* (s/d, ca. 1969).

## Una dictadura moderna

Resulta notable que la producción de cortometrajes por parte del Estado se active en la segunda mitad del año 1969, en el epicentro de la crisis política provocada por el Cordobazo. Esto alimenta la hipótesis sobre la inutilidad del noticiario cinematográfico como vehículo de propaganda oficial. El cortometraje institucional -producido por el INC o por otras dependencias estatales- se mostraba viable porque la legislación sobre la obligatoriedad de su exhibición ya estaba definida de antemano.

*Marcha al límite austral de la patria* es un corto que reconstruye la expedición al Polo sur comandada por el coronel Jorge Leal en el año 1965.<sup>10</sup> El cortometraje es una crónica ordenada de la travesía, que desarrolla sus distintas etapas a través de imágenes que se concentran en registrar el paisaje y la maquinaria utilizada, haciendo énfasis en las dificultades que debió superar el grupo de exploradores. El único recurso lingüístico que rompe este prolijo orden expositivo es el comienzo, que presenta al coronel en su despacho recibiendo una nota de reconocimiento con motivo de la conmemoración de los cinco años de la travesía, unas palabras de Leal dedicadas "al pueblo" y unas imágenes de la recepción triunfal en ocasión del retorno a Buenos Aires del grupo de militares que participaron de la expedición. A partir de esta presentación, todo el relato de la expedición está presentado como un *flashback*. La película termina con la imagen de Leal izando la bandera argentina en el Polo sur, ante el saludo del resto de los expedicionarios, mientras el relato *over* alega en un tono lindante con el mesianismo: "Y la luz, que sucederá a las sombras, traerá la imagen de diez voluntades argentinas [se refiere a los militares que participaron de la expedición] unidas por una misma vocación, la de superar lo imposible por la fe puesta en Dios y en su propio esfuerzo". La película puede leerse como una comparación con el cruce de los Andes realizado por San Martín

# Cine Documental

en el siglo XIX, o como una anticipación a una gesta épica similar en las islas Malvinas. En cualquier caso, propone una reivindicación del ejército, poniendo de relieve su profesionalidad -un rasgo de su modernismo- con su heroísmo en la defensa de la soberanía -un motivo asociado a la tradición del ejército-. La locución final subraya el fundamento católico de las Fuerzas Armadas y la mención a las luces y las sombras, que refieren directamente a la presencia del sol en el polo, parece estar tematizando la crisis de legitimidad que atravesaba la dictadura: el gobierno del general Onganía superará el trance porque está apoyado en la religión y en su propia voluntad.

*Cuando el progreso invade la tierra* presenta desafíos formales mayores.<sup>11</sup> La película, un documental sobre la construcción del Dique Cabral Corral, no presenta una voz que oriente la interpretación de las imágenes, apenas breves informaciones al principio y al final, a partir del diálogo entre dos funcionarios o políticos que pasan revista a los aspectos técnicos de la obra. Comienza con un conjunto de imágenes de la Iglesia de San Francisco en Salta. Un fraile hace sonar la campana y tras el fondo sonoro del repique se presentan tomas de las calles, una panorámica de la ciudad e imágenes de trabajadores en el campo. A continuación se presenta a los funcionarios evaluando el proyecto del dique sobre un mapa de la zona. El resto del documental aborda la construcción de la obra, en imágenes que se concentran casi exclusivamente en el trabajo de las maquinarias. Así, la película conjuga tradición y progreso, mediadas por la acción modernizadora de un gobierno racional y tecnocrático. *Bienvenidos a Salta* parece ser una película hermana de la anterior -probablemente se haya aprovechado la realización de uno de los documentales para hacer el otro-.<sup>12</sup> En comparación a las dos obras descritas resulta temáticamente más compleja. A partir del seguimiento de una turista, presenta los distintos atractivos de Salta: tejidos, gastronomía, paisajes, arquitectura, etc. Integrado a esto, se presentan las comodidades que la provincia ofrece: hotelería y transporte -aquí aparece tematizado brevemente el gobierno, a

partir de las menciones al buen servicio de la empresa estatal Aerolíneas Argentinas y al buen estado de los caminos-. La nación, la tradición y el catolicismo se integran en una escena muy elaborada: en la catedral de Salta un hombre con poncho salteño pronuncia un encendido discurso patriótico frente a la urna con los restos de Martín Miguel de Güemes.

Las tres películas de Vesco presentan un tríptico -no necesariamente planificado- que aborda fuerzas armadas, gobierno y sociedad: modernidad y tradición conviven en las obras sin conflicto. En ellas se presenta un gobierno y un ejército profesionales que basan su legitimidad en la religión. Las películas presentan un ejército en acción, un gobierno en pleno funcionamiento y una sociedad ordenada.

Las películas que Alventosa filmó para el gobierno parecen mucho más innovadoras. En principio, en estas películas se brinda un lugar destacado a los destinatarios de la política: la gente humilde, empobrecida, del montón. Las autoridades de gobierno, en cambio, están completamente fuera de cámara. Cuando se quiere mostrar la presencia del Estado se lo hace a través del trabajo de médicos, soldados o trabajadores sociales. Comentaba la revista especializada *Heraldo del cine*, refiriéndose a *El principio del fin*:

El tema propuesto se prestaba fácilmente a la demagogia barata, al sentimentalismo cursi; el guion de Horacio Eichelbaum, en cambio, ahonda momentos aparentemente triviales, pero que en un contexto más amplio se agrandan en sus connotaciones: algunas imágenes recogen expresiones imposibles de transmitir en palabras, como la inexplicable cara de sorpresa y alegría que sienten los habitantes de la villa cuando, al llegar a la nueva casa, encuentran agua corriente y luz eléctrica. El que nunca careció de esos elementos no puede siquiera sospechar el tremendo valor que les puede dar aquel que jamás los tuvo, y es mérito grande de Alventosa haber sabido transmitir esos momentos en su justa dimensión, sin abaratarlos (López, 1970).



Por otra parte, y rompiendo con una extensa tradición del cine de propaganda oficial, estas películas no presentan el conflicto ubicado en el pasado y ya superado por la gestión oficial, sino como un problema actual en el que el gobierno está interviniendo activamente. Existe un desplazamiento desde la acción del gobierno hacia el gobierno en acción. El énfasis en los destinatarios de la política y en la acción estatal le da a las obras una estética de testimonio que acentúa el realismo de las películas. Estos elementos están destacados en la crítica que *Heraldo del cine* hizo de *Salud rural*:

El acento no está puesto en la "ardua y sacrificada labor" sino en el verdadero problema: en este caso, la salud rural. Efectivamente, como lo hemos remarcado, lo primero que se señala son los "veinte kilómetros que esta señora ha debido recorrer", con lo cual el problema está en el tapete. Lo segundo es la solución a que se ha recurrido, es decir el plan de la secretaría de Salud Pública. Pero este plan no está presentado como solución definitiva ni terminante ni nada así; al contrario: prudentemente, enuncia sus objetivos y sus limitaciones, las dificultades que encuentra una puesta al día en el orden sanitario de los pobladores de esos lugares olvidados.

Suscintamente, se lleva la inquietud al espectador: he aquí el problema; he aquí lo que estamos haciendo (J.P., 1969).

De *El principio del fin* la crítica de *Heraldo del cine* destaca que, según el propio Alventosa, fue realizada sin ningún tipo de condicionamientos por parte del gobierno. Las virtudes de este tipo de realizaciones se resumen en el cierre de la crítica de esta película: "Dentro de la tónica o del rótulo 'film oficialista', *El principio del fin* logra evadirse, por méritos propios, de la monotonía que caracteriza a la mayoría de sus pares. Hay que reconocerlo y aplaudirlo" (López, 1970).



# Cine Documental

*El principio del fin* trata sobre la política de vivienda de Onganía, orientada a la erradicación de villas de emergencia mediante el traslado de sus habitantes hacia los denominados Núcleos Habitacionales Transitorios. El film plantea con claridad que las nuevas viviendas que el gobierno está construyendo son pequeñas y sin comodidades, que su objetivo es "adaptar" a sus moradores a nuevas formas de vida y "promover" su deseo de irse de allí, evitando que se conformen con la nueva vivienda. El principal objetivo de la política sería, según se plantea explícitamente, romper la lógica de aislamiento que hace de la villa un mundo aparte, obligando a sus habitantes a relacionarse con otros grupos sociales. La obra justifica así la ausencia de escuelas y hospitales en los nuevos barrios: la intención es impulsar a sus habitantes a salir hacia otras zonas para procurarse estos servicios. La voz over lo formula de esta manera: "El barrio transitorio permitirá mejorar la comunicación entre todos, los hábitos de convivencia, el nivel general de salud, en suma facilitará la integración social. Pero no solucionará el problema de la vivienda". Es un discurso de readaptación social, tan racionalista como autoritario, que tiende a sugerir que en el fondo el problema de la vivienda es cultural, que existe gente que no sabe vivir de otra manera. Y la manera legítima de vivir se asocia con lógicas propias del mundo urbano, con hábitos asociados a la vida moderna en las ciudades

En la obra se superponen testimonios directos -un recurso formal asociado a la modernidad cinematográfica- de los habitantes de las villas que plantean sus impresiones sobre los nuevos barrios junto a ficcionalizaciones que presentan a un villero idealizado, ajustado a los valores que se pretenden imponer. En este registro se presenta a familias abordando un tren y saludando alegremente al partir para regresar a sus provincias de origen, omitiendo que el retorno solo se explica porque han sido expulsados por la fuerza. Más contundente aún es el incendio intencional de las villas de emergencia -una de las estrategias que se practicaban para provocar el desalojo

(Marrone y Fariña, 2010)- que presenta el final del film, en el que se presenta como responsable del hecho al propio habitante de la casilla, que en el discurso del film prende fuego a su propia vivienda como un signo de su voluntad de progreso. Por supuesto, la película omite por completo el accionar de las organizaciones internas de los barrios, la Federación de villas o el Movimiento de Sacerdotes del III Mundo y su compromiso con las villas, todos grupos importantes en ese momento (Blaustein, 2006). Se produce así una contradicción entre dar la palabra a los pobres, a la vez que falsificarlos, resignificando las prácticas autoritarias de hostigamiento hacia ellos como situaciones ideales de vínculo directo entre el Estado y los villeros.

Vesco busca registrar en sus cortos la invulnerabilidad del poder, la perfección del orden y el equilibrio entre modernidad y tradición. Alventosa se arriesga al desequilibrio, a lo inconcluso y a lo vulnerable como elementos que le permiten tematizar el orden con un discurso novedoso, argumentando a favor de la idea de un gobierno moderno que viene a transformar una sociedad que vive en el atraso. Parte de ese desequilibrio está dado por la tematización del autoritarismo gubernamental, que está presente pero no puede presentarse abiertamente.

### **La búsqueda de la consagración**

La gran expansión que el cine publicitario había experimentado en los años anteriores había sido un terreno de estudio y ensayo de técnicas de comunicación orientadas a la persuasión, que podían aplicarse a la propaganda política. En su época, los cortometrajes de Alventosa no fueron entendidos como vulgar propaganda oficial sin valor, como cabe generalizar que era visto el contenido político del noticiero cinematográfico, sino como obras de sumo interés desde el punto de vista publicitario, al punto que publicaciones especializadas le dieron espacio en sus críticas, tal cual hemos visto, y las abordaron en tono elogioso.

# Cine Documental

Este lugar simbólico fue puesto a prueba con ocasión del IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental (FICED) organizado por la Universidad Católica de Córdoba (UCC) en 1970. Desde su primera edición en 1964, el festival era dirigido por una cineclubista rosarina y un ex seminarista discípulo del jesuita Rafael Sánchez (Ana María Sinópoli y Laerte Martínez). Se trataba de un grupo de laicos católicos abiertos a los procesos de modernización cinematográfica, que hacían énfasis en la promoción de lo que consideraban buen cine y eran críticos de la orientación moral del público que realizaban otros sectores del catolicismo, dirigidos a limitar y prohibir la exhibición de películas (Ramírez Llorens, 2014). De hecho, en su III edición (1968) la UCC fue multada por la oficina de calificación moral estatal -que estaba comandada por laicos católicos-, por no enviar a calificar previamente las obras proyectadas. Por las ediciones anteriores del FICED habían pasado el propio Luis Vesco, Jorge Prelorán, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer y Gerardo Vallejo, por mencionar apenas algunos de quienes habían sido y seguirían siendo importantes realizadores independientes de la época. Los organizadores se preocuparon también por prestigiar al festival con presencias internacionales: Norman McLaren y Jan Lenica visitaron Córdoba para participar del encuentro, también se hicieron intentos para traer a John Grierson y Agnès Varda.<sup>13</sup> No tiene sustento suponer que la orientación del festival era conservadora por el simple hecho de estar organizado por una institución católica. El FICED era un ámbito plural o, si se prefiere, ecléctico.

La Secretaría de Salud Pública inscribió en la competencia del IV FICED a los cortos de Alventosa *El principio del fin*, *El mal de los rastros*, *Operativo agua y Salud rural*. En un contexto de radicalización política del campo cultural que tenía como una de sus expresiones destacadas al cine, y en el marco de la ciudad de Córdoba que un año antes había protagonizado el alzamiento popular que había desestabilizado a Onganía, la dictadura se atrevía a competir a la par de películas de denuncia social realizadas por directores independientes. En el

festival iban a disputar el mismo espacio obras que sostenían un discurso decididamente radical como *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969) o *Lavra Dor* (Paulo Rufino, 1968) con los cortos oficiales de Alventosa. Al cine de la revolución, la dictadura le respondía con un cine reformista autoritario. La homologación de los dos tipos de obra en el mismo espacio era un gran triunfo simbólico de la dictadura. Embanderada en la defensa del cine artístico e independiente, convocaba a prestigiosos realizadores de la renovación para que filmen los logros de la propia dictadura.<sup>14</sup>

Finalmente la coexistencia de estas obras no tuvo lugar. El Ente de Calificación Cinematográfica intervino nuevamente en la IV edición del festival, reteniendo las copias del corto argentino *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969) y los chilenos *Desnutrición infantil* (Alvaro Ramírez, 1969) y *Herminda de la Victoria*. El cronista de la revista *Panorama* destacaba el malestar que había provocado la censura, lamentaba que *Herminda de la Victoria* y *El principio del fin*, tratando ambos el tema de la vivienda, no hubieran podido verse en diálogo y expresaba el fracaso de la participación oficial en el contexto del malestar por la censura, al mencionar respecto a *El principio del fin* que "el tono oficialista suscitó el rechazo general" ("Los pequeños cordobazos," 1970). En cambio, en *Criterio*, la revista confesional católica, también se condenó la censura y se abordó explícitamente la comparación entre películas de denuncia social y películas oficialistas, concluyendo en un balance positivo. Me permito la cita extensa de la crítica de Silvia Matharan de Potenze:<sup>15</sup>

No queremos dejar de señalar el interés ilustrativo del aporte argentino que estaba formado por un film independiente *Muerte y pueblo* de Nemesio Juárez<sup>16</sup> y tres producidos por el Ministerio de Bienestar Social de la Nación, *El principio del fin*, *Operación agua* y *El mal de los rastros* además de otros más modestos. Es interesante la confrontación de estos films según su procedencia. El primero, una producción privada, es



# Cine Documental

obra de un hombre muy joven e impresiona por encima de sus debilidades de guión y realización, por el intento de expresión personal que supone y la voluntad de penetrar en el alma popular de una paupérrima comunidad del interior con una actitud que oscila entre la curiosidad antropológica, la indignación y el amor. Los tres films oficiales, debidos al depurado oficio de Ricardo Alventosa -un realizador que estaba en camino de ser uno de nuestros buenos largo metrajistas cuando la censura obstaculizó su labor- encaran con técnica segura y por momentos brillante otros tantos problemas de urgencia social ya ampliamente reconocida, y al mostrar lo que el gobierno hace por resolverlos, trata de crear una conciencia optimista y constructiva alrededor de aquellos. Propaganda oficial, sin dudas, pero propaganda útil para la comunidad aunque aquí y allá se acentúen las tonalidades un poco más rosadas de lo que la discreción exigiría. Pensamos que ambos tipos de film, la caótica e indignada información sobre el subdesarrollo de Juárez y la metódica exposición de los problemas y las soluciones que sugiere el gobierno por intermedio de sus organismos específicos, son válidos y útiles para el desarrollo (Matharan de Potenze, 1970).

El hecho de que se promoviera la inclusión de los filmes oficiales en el Festival mientras se prohibía la participación de películas de denuncia social puede ser entendido sencillamente como producto de una superposición del accionar de dos oficinas estatales. Al fin y al cabo no hay razones para suponer que al interior del aparato estatal exista una lógica tan monolítica que no habilite a ninguna contradicción. Pero también puede ser entendido como una coherente "apertura autoritaria" a los procesos de modernización que termina provocando efectos contradictorios. Apertura, porque creo que es posible discutir, al menos respecto al cine, la idea de Terán respecto a que desde el poder no hubo capacidad de distinguir

modernización cultural de radicalización política. Al contratar a realizadores renovadores y hacer participar sus producciones en festivales independientes, el gobierno estaba reconociendo la influencia de los modernizadores a la vez que demostraba que no los consideraba una amenaza, o alternativamente, que podía conjurar esas amenazas latentes mediante la cooptación. Esta interpretación se refuerza al observar el impulso que la gestión de Ridruejo dio al largometraje independiente en la misma época (Ramírez Llorens, 2015). Autoritaria, porque la experiencia se despliega en el contexto de una gran expansión del espacio audiovisual, que entre otras cosas habilitó la representación de sectores subalternos que hasta entonces habían tenido poco o ningún espacio en los medios de comunicación. El gobierno de Onganía también apostaba a abordarlos desde su discurso, pero su actitud de censura explicitaba la imposibilidad de entrar en debate con representaciones enfrentadas. Es una apertura autoritaria porque intenta adaptarse a las transformaciones de la industria cultural que desbordan la iniciativa estatal, a la vez que rechaza competir en igualdad de condiciones con otros actores, esforzándose por recuperar la capacidad de control del Estado por medio de la contención y la represión.

## **Conclusión**

En las obras de Vesco es posible advertir la capacidad de conjugar modernidad y tradición. Para ser precisos, es necesario advertir que lo que se conjuga con el discurso de la modernidad no es la tradición como bloque monolítico, indivisible, sino una tradición específica, dominante, vinculada a los valores de los nacionalistas católicos, que ofrece capacidad para dialogar con la vida urbana, con la industrialización, con el consumo. Desde esta perspectiva, la idea de que existió una tensión en estos años entre grupos modernizadores de la sociedad opuestos a sectores tradicionalistas vinculados al gobierno presenta una dificultad en su formulación. Donde se ha visto un bloqueo de



# Cine Documental

sectores tradicionalistas incapaces de dialogar con los modernizadores debe leerse un discurso de la modernidad que habilita lo que se debe preservar como tradición oficial y lo que debe descartarse por considerarse un arcaísmo ilegítimo. En este sentido, la hibridación entre la tradición que reivindican los nacionalistas católicos -basada en la condena del laicismo y en la reivindicación de un fundamento católico de la nacionalidad- y el discurso de modernidad que propone el gobierno y que presenta al Estado como principal agente modernizador no parece presentar demasiadas contradicciones. Las obras muestran dificultades insalvables, en cambio, al representar la cultura de los sectores subalternos, que en rigor también deberíamos considerar alimentadas por una tradición. La tradición es en este caso un déficit que debe ser erradicado a través de la evolución hacia nuevos estilos de vida, hacia nuevos modos de sociabilidad, de ser necesario mediante la represión estatal. En este punto el discurso modernizador se vuelve imposición autoritaria. Y es que, en rigor, si existen múltiples tradiciones, también existen discursos modernizadores diversos. Justamente a esto apunta el término "modernización autoritaria": se pueden hibridar modernidad y reacción. Se puede ser moderno sin ser progresista.

Este discurso modernizador habilitó tanto la imposición de cambios culturales en sectores dominados como la asunción de un rol político paternalista de promotor de estos cambios. En este sentido, los cortos de Alventosa son políticos en el mismo sentido en que denominamos político al cine que se enfrenta críticamente al orden. Pretendieron disputar los mismos espacios de circulación del cine político y militante, interpelando a los mismos espectadores con la intención de promover-profundizar un cambio. El hecho de que fueran oficialistas no invalidaba su aspiración de intervención sobre la realidad.

La Revolución Argentina es caracterizada en este trabajo como una dictadura moderna, en la medida en que antes que entender los procesos de renovación cultural como una amenaza





# Cine Documental

que había que bloquear, poseía códigos para interpretarla, intentando sacar provecho de ella. Esto pone en discusión la idea de dos grandes bloques estáticos, uno caracterizado como modernizador y otro tradicionalista, a favor de la idea de la existencia de posiciones complejas, híbridos coherentes, donde conviven militares tan autoritarios como modernos, realizadores renovadores que filman problemáticas sociales para la dictadura, cinéfilos católicos modernos, reeditando nuevas formas de imbricación de intereses particulares con los del Estado.

La gestión de Ridruejo impulsó la realización cinematográfica estatal, ocupando el espacio por el que los cortometrajistas habían estado luchando durante una década y media. Fue un proyecto inconcluso, debido a las inestables condiciones políticas y a las rápidas innovaciones del espacio audiovisual. El final de la experiencia hay que buscarlo tanto en la caída de Onganía y la intensificación del proceso de radicalización política -que tendrá un gran impacto en la transformación de las aspiraciones de los modernizadores-, como en el pasaje que parece experimentarse en esta misma época, del documental institucional cinematográfico al corto publicitario televisivo.<sup>17</sup> De todos modos, las tensiones por el corto y las apuestas estatales continuarían. En agosto de 1972 la ARCM solicitó públicamente una vez más la renuncia de Ridruejo, acusándolo nuevamente por el incumplimiento de la ley y por la distribución gratuita de cortos estatales. Todavía en febrero de 1973 el gobierno saliente del general Lanusse aprobó reformas a la ley de cine que establecían explícitamente el retiro de los fondos asignados al noticiario cinematográfico para destinarlos a la producción estatal de cortometrajes.

## **Bibliografía**

Allegretti, Susana, Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (2006), "El noticiario cinematográfico y el documental: géneros patrióticos" en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Del Puerto, Buenos Aires.

# Cine Documental

Blaustein, Eduardo (2006), *Prohibido vivir aquí : la erradicación de villas durante la dictadura*, Editorial Punto de Encuentro, Buenos Aires.

Instituto Nacional de Cinematografía (1973), *Memoria del Instituto Nacional de Cinematografía*. [Consultado en *Gaceta del espectáculo* 29 de mayo de 1973 pp. 147-166].

Feldman, Simón (1990), *La generación del 60*, Legasa, Buenos Aires.

"Film Board". (1968, 29 de mayo). *Heraldo del cine*, XXXVIII, 213.

Funes, Patricia (2006), "Secretos, confidenciales y reservados. Los registros de las dictaduras en la Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires" en César Tcach (ed.), *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Homo sapiens, Rosario.

Félix Didier, Paula (2003), "Introducción" en Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

Giordano, Verónica (2015), "La reforma del Código Civil: pasado y presente desde una perspectiva de género". *Mora*, 21(1).

J.P. (1969). "Salud rural", *Heraldo del cine*, XXXIX(1969), 623.

"La tevé venció a los noticieros en cines", *Heraldo del cine*, XXXVII(1968), 23.

"Los pequeños cordobazos". (1970, 25 de agosto), *Panorama*, 59-60.

Luchetti, Florencia (2014). *Imágenes del enemigo interno. Configuraciones de sentido en el noticiario cinematográfico argentino durante la proscripción del peronismo (1955-1973)*, (Tesis doctoral), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

López, Daniel (1970). "El principio del fin", *Heraldo del cine*, XL(1970).

Mahieu, Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*, Documentos, Santa Fe.

Marrone, Irene (2011). Introducción. En Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (Eds.), *Disrupción social y boom*

*documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Buenos Aires, Biblos.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes (2006). Las imágenes de los muertos en el golpe de 1955 en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (eds.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*, Del Puerto, Buenos Aires.

Matharan de Potenze, Silvia (1970, 6 de octubre), "Un festival para el cambio: El IV Ficed", *Criterio*, 688-691.

Mogni, Franco (1960, 11 de octubre). "Nuestro cine, así, es una herramienta inútil". *Che*.

O'Donnell, Guillermo (2009). *El estado burocrático autoritario*, Prometeo, Buenos Aires.

Peña, Fernando Martín (2003). Ricardo Alventosa en Fernando Martín Peña (ed.), *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

Paranaguá, Paulo (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Piedras, Pablo (2009). "Intercambios entre el cine documental y la historia argentina 1956-1974. Conformación de antagonismos y radicalización de los discursos", *Espacios*, Agosto, 40-50.

Potenze, Jaime (1973, 25 de octubre). "Entrevista con el Interventor en el Ente de Calificación Cinematográfica". *Criterio*, 584-585.

Ramírez Llorens, F (2014). "So Close to God, So Close to Hollywood: Catholics and the Cinema in Argentina", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 23(4), 325-344.

Ramírez Llorens, Fernando (2015), *Noches de sano esparcimiento. La censura cinematográfica en Argentina: 1955-1973*. (Tesis doctoral), Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Rouquie, Alain (1986). *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Hyspamérica, Buenos Aires.

Sacramento, Igor (2012), "La televisión brasilera en los años de la Dictadura militar (1964-1984): la higienización del grotesco como afirmación de lo moderno", *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2, 52-101.

Terán, Oscar (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Terán, Oscar (2013), *Nuestros años sesenta*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Varela, Mirta (2005), *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna: 1951-1969*, Edhasa, Buenos Aires.

---

<sup>1</sup> El gobierno de Onganía presenta aún hoy dificultades para su caracterización. La alianza de poder que lo hizo posible estaba integrada de modo complejo por militares, religiosos y civiles de tres vertientes distintas y antagónicas: nacionalistas antiliberales estatistas, paternalistas que bregaban por una organización comunitaria con un estado subsidiario, y liberales que bregaban por promover la iniciativa privada apoyando el ingreso de capitales transnacionales (O'Donnell, 2009). En el transcurso de su gobierno tuvieron lugar medidas que se presentan a la intuición como contradictorias en cuanto a su orientación. Por caso, la intervención de las universidades públicas y la expulsión de los docentes sospechados de izquierdistas -conocida como "La noche de los bastones largos"- coexistió junto a la importante expansión de los derechos civiles de las mujeres, que implicó el primer avance en la materia en cuarenta años -el único intento de reforma previo, de 1936, había sido en el sentido contrario de limitar aún más los derechos de las mujeres (Giordano, 2015)- .

<sup>2</sup> Por ejemplo, en 1968 *Heraldo del cine* informaba que: "No se pasan más noticiosos en los cines norteamericanos. A los cierres de *News of the Day*, *Warner-Pathé*, *Noticias Paramount*, *Fox Movietone*, se sumó este fin de año el de la *United Press International*, que durante 25 años proveyó de 'actualidades' a las salas de EEUU" ("La tevé venció a los noticieros en cines," 1968)

<sup>3</sup> En rigor, Frondizi ya había sancionado una medida similar en 1958, vinculada al restablecimiento de los subsidios directos. Agradezco a Florencia Luchetti, quien me facilitó este dato.

<sup>4</sup> Pablo Piedras sostiene, a partir de los aportes de España y Wolf, que existiría consenso respecto a que la creación del Instituto de cine del litoral (1956) es "el acta de nacimiento" del documental argentino (Piedras, 2009). Desde un punto de vista más comprensivo, que no se reduce al documental, Paranaguá critica las posturas que privilegian "la ruptura y la expectativa de la revolución, en lugar de la evolución, la transición y la transformación" (Paranaguá, 2003: 170). Irene Marrone subraya las continuidades entre la experiencia del documental tradicional y el independiente, a partir de la politicidad que atraviesa a ambos. Lo específico del documental de la década de

1960 no sería su contenido político, sino la expresión a través de este de un nuevo sujeto político (Marrone, 2011).

<sup>5</sup> En ese momento operaban en Argentina Fox, Warner-Seven arts, Paramount, Metro Goldwyn Mayer, Universal, United Artists y Columbia.

<sup>6</sup> En esta época existió un conflicto importante respecto a las tasas de aduana. Es evidente que los representantes de la MPEA viajaron para presionar principalmente por este tema. Pero resulta razonable suponer que en pleno conflicto por el cortometraje hayan incluido este punto en sus gestiones.

<sup>7</sup> Podría tratarse de la misma película que *Por donde empieza el camino* (Máximo Berrondo, 1968).

<sup>8</sup> Por ejemplo, en una escena la película intercala una discusión entre los personajes sobre la actualidad política con imágenes de señales de tránsito que dicen "Conserve su derecha" y "Prohibido girar a la izquierda". En otra escena, unos empleados colocan aceite en el tintero de un compañero de trabajo para gastarle una broma, haciéndole creer que los comunistas adulteran las tintas como parte de un sabotaje altamente planificado.

<sup>9</sup> Y ni siquiera ha sido un caso aislado. Pueden encontrarse experiencias comparables en la dictadura brasilera, Igor Sacramento desarrolla el vínculo que el gobierno militar de ese país estableció con intelectuales y artistas de izquierda para la renovación de contenidos de la televisión durante la década de 1970 y rescata la hipótesis de Roberto Schwarz de la coexistencia en esa época de una hegemonía política de la dictadura con una hegemonía cultural de la izquierda (Sacramento, 2012).

<sup>10</sup> Puede verse en <http://youtu.be/f2feI4kyTLY>. Agradezco la amabilidad de Luis Vesco, quien me facilitó los cortometrajes.

<sup>11</sup> Puede verse en <http://youtu.be/B7LjuLo5txY>

<sup>12</sup> Puede verse en <http://youtu.be/i6BVxqlvF-8>

<sup>13</sup> Agradezco la generosidad de Laerte Martínez y Ana María Sinópoli, quienes en entrevistas personales me brindaron abundante información sobre el festival.

<sup>14</sup> El de Alventosa no fue el único caso. Enrique Juárez, que para ese entonces ya había realizado *Ya es tiempo de violencia* (1969) haría posteriormente el montaje de *Mar blanco*, dirigida por Alvaro Melián, quien sería poco tiempo más tarde uno de los guionistas de *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973).

<sup>15</sup> Cabe contextualizar esta crítica al provenir de un medio católico. Jaime Potenze, director de la columna de cine de *Criterio* estaba en este momento involucrado personalmente en una campaña en contra de la censura y de hecho era el abogado de la Universidad Católica de Córdoba en contra del Ente de Calificación Cinematográfica por las prohibiciones y multas realizadas en los FICED. Por caso, en este mismo momento Potenze se manifestaba en contra de la censura de *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), prohibición en la que habían estado involucrados, aquí y en otros países, clérigos y laicos católicos. Potenze fue un entusiasta de lo que denominaba "cine social". Fue crítico, pero de ninguna manera condenatorio, del cine militante. De hecho, a pesar de ser un severo antiperonista, aplaudió fervorosamente desde su columna la asunción de Octavio Getino, realizador del Grupo Cine Liberación como titular del Ente de Calificación Cinematográfica en 1973 (Potenze, 1973).

<sup>16</sup> *Muerte y pueblo* fue proyectada de todos modos, desafiando la censura. Las películas chilenas no pudieron proyectarse porque los realizadores habían facilitado una sola copia que el Ente de Calificación retuvo como método para asegurarse el cumplimiento de la

---

prohibición. En cambio, Nemesio Juárez poseía una segunda copia de su film.

<sup>17</sup> Por caso, a la par de *Sus hijos y usted* Carlos Parera también filmaría para la Secretaría de Salud Pública *Inmunización* (1970), una publicidad de promoción de la vacunación de sólo 40 segundos.