

**Varones, Pantallas y Revolución: un análisis de figuras masculinas en "La hora de los hornos" y "Los traidores" (Argentina 1968-1972).**

El presente trabajo tiene por objetivo realizar un análisis de las representaciones masculinas presentes en dos *filmes* argentinos de las décadas del 60' y 70': "La hora de los hornos" de 1968 (Grupo Cine Liberación), "Los traidores" de 1972 (Grupo de la Base). Se trata de abordar estos *filmes* desde una perspectiva de género. Partiendo de una concepción de las representaciones como acciones políticas que involucran conocimiento, sujeto y poder, este trabajo pretende que el análisis haga visibles aspectos de las figuras del *filme* vinculadas a lo masculino. Ambos *filmes* presentan una narrativa de trama romántica donde se evidencia un camino donde el trabajador de los sectores populares deviene en un joven guerrillero. Se trata de un camino exclusivamente masculino que involucra dentro de la lucha política disputas por la virilidad. Así a las figuras de varones del poder representados por sindicalistas, empresarios y miembros de la oligarquía nacional son contrapuestas y desafiadas por las que se vinculan a trabajadores, campesinos y militantes políticos, por el otro. Estas últimas serán las portadoras de un "deber revolucionario" y de una moral "superior".

**Palabras Clave:** masculinidad, género, cine, representaciones, trama, militancia.

**Autor:**

**Santiago Luis Navone**

Licenciado en Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata.

**e-mail:** [santiagozappa@yahoo.com.ar](mailto:santiagozappa@yahoo.com.ar)

**Recibido:** 22 de Julio 2015 **Aceptado:** 20 de diciembre 2015

**Males, screens and revolution: an analysis of male figures in "La hora de los hornos" and "Los traidores" (Argentina 1968-1972).**

This paper aims at an analysis of the male representations present in two Argentine films in the decades of the 60' and 70': "La hora de los hornos" (Grupo Cine Liberación) and "Los traidores" of 1972 (Grupo de la Base). It is addressing these films from a gender perspective. Based on a conception of the representations as political actions that involve knowledge, subject and power, this work aims to make visible aspects of the film figures linked to the masculine analysis. Both films feature a narrative of romantic plot where there is evidence of a road where the worker of the popular sectors becomes a young guerrilla. It is an exclusively masculine road that involves disputes within political struggle by virility. Thus to the figures of men of power represented by trade unionists, businessmen and members of the national oligarchy are opposed and challenged by them linked to politicians, workers, peasants and militants on the other. The latter will be the bearers of a "revolutionary duty" and a morally "superior".

**Keywords:** masculinities, gender, films, representations, plot, political Affiliation.

**Author:**

**Santiago Luis Navone**

Licenciado en Historia, Universidad Nacional de Mar del Plata.

**e-mail:** [santiagozappa@yahoo.com.ar](mailto:santiagozappa@yahoo.com.ar)

**Received:** July 22th, 2015 **Accepted:** December 20th, 2015

### **Nuevas preguntas para la pantalla. A modo de introducción.**

En este trabajo nos proponemos analizar, las representaciones masculinas presentes en dos *filmes* argentinos vinculados al cine político de los 60' y 70': "La hora de los hornos" de Fernando Solanas (1968) y "Los traidores" de Raymundo Gleyzer (1972). Desde nuestra perspectiva, toda representación es un acto político de selección de lo que se muestra y lo que se oculta producida por diversos actores sociales enmarcados en estructuras mayores que los sostienen. En estos actos se intersectan conocimiento, sujeto y poder (Hall, 1997; Duek, 2014). El cine, desde el clásico trabajo de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo", fue entendido como un medio de producción y re producción de representaciones hegemónicas de género (Mulvey, 1999), sin embargo, para Teresa de Lauretis la capacidad del medio de asociar el sexo a contenidos culturales relacionados a escalas de valores y jerarquías sociales no imposibilita que representaciones alternativas puedan aparecer en pantalla (De Lauretis, 1998). Es decir, lejos de una mera reproducción de representaciones hegemónicas nos encontramos ante una multiplicidad de representaciones en tensión. Para poder analizar este juego entre lo hegemónico y lo alternativo utilizaremos el concepto de figuras propuesta por Mario Berardi. Éstas son la forma en que el cine configura audiovisualmente los elementos del mundo de forma retórica (Berardi, 2006). Las figuras en este doble aspecto -la forma audiovisual y la forma retórica- son la expresión cinematográfica de las representaciones masculinas, las figuras masculinas son portadoras de normas, ideas, creencias vinculadas al cómo debería ser un hombre de una época o un grupo social determinado.

Teniendo en cuenta esto podemos pensar que las producciones a analizar lejos de reflejar una realidad concreta (objetivo central de un cine político argentino de aquellos años para aportar al cambio social) produjeron una narrativa épica vinculada a una simbolización de la diferencia sexual desde la cual se engendraron representaciones masculinas caracterizadas por el culto al valor, la vinculación del trabajo con la virilidad, y la asociación del cuerpo masculino trabajador a la heterosexualidad, el sacrificio y la militancia. No es casual que esto ocurra debido a que como marca Teresa de Lauretis:

"Por muy variadas que sean las condiciones de la presencia de la forma narrativa en los géneros de ficción, los rituales o los discursos sociales, su desarrollo parece ser el de una transición que se predica de la figura de un héroe, de un sujeto mítico [...] el héroe debe ser masculino, independientemente del género de la imagen textual..." (De Lauretis, 1998: 188).

En nuestras películas el sentido de la narrativa conlleva una "evolución" de lo masculino vinculada a la lucha política. Es decir, es en la lucha política en donde los varones se vuelven hombres, se vuelven militantes. Este sentido narrativo es la evidencia de una simbolización de la diferencia sexual que pasa inadvertida a los objetivos "realistas" del cine político de aquella época.

Dentro de la diferencia sexual la identidad masculina parece poseer cierta neutralidad, el cuerpo del varón pocas veces es caracterizado por su sexo.

Según Pierre Bourdieu la visión masculina de la realidad (de la cual nuestras películas forman parte) “...se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla” (Bourdieu, 2000: 22). Creemos que al ser parte de una visión androcéntrica de la realidad las obras del “Cine de la Base” y el “Cine Liberación” conllevaron esa neutralidad que impidió que las figuras de trabajadores, obreros, sindicalistas, empresarios, etc. presentes en el modelo de representaciones<sup>1</sup> de ambos *filmes*, se interpreten desde la narrativa vinculada al género. Con todo esto, no pretendemos develar una “esencialidad genérica” sino indagar sobre la forma en que los directores constituyeron representaciones masculinas vinculadas al mundo del trabajo y la militancia que pueden relacionarse con estereotipos masculinos constituidos históricamente dentro de la corriente socialista internacional (Mosse, 2000) como la peronista local (Acha y Ben, 2004-2005) y como dichas construcciones entraron en tensión con ciertas pautas socio culturales novedosas vinculadas a los roles de género.

Estas tensiones pudieron deberse al complejo quiebre generacional acaecido durante aquellos años en la Argentina. Para Sergio Pujol la complejidad de este proceso se daba porque aglutinaba dos generaciones nuevas. Según el autor:

“Para decirlo con ejemplos emblemáticos: estuvo la generación del escritor Rodolfo Walsh (1927) y la del músico Luis Alberto Spinetta (1950).

El primero escribió su célebre Operación Masacre en 1957, pero sus mejores textos literarios datan de la segunda mitad de “la década prodigiosa” (“Oficios terrestres”, 1966; “Un kilo de oro”, 1967), momento en el que un adolescente Spinetta ensayaba en su guitarra sus primeras composiciones, finalmente grabadas por Almendra a partir de 1968 (tema de pototo/el mundo entre las manos)” (Pujol, 2003: 284-285).

Por aquellas décadas, paralelamente a la efervescencia política, las parejas se relacionaban mediante vínculos más distendidos alejándose de las convenciones tradicionales que involucraban el flirteo, el festejo, el noviazgo y el casamiento. Ciertos varones de clase media empezaban a reivindicar el debut sexual con sus jóvenes parejas abandonando el clásico (y para algunos traumático) “debut” con la prostituta (Cosse, 2010). Por su parte ciertas muchachas transitaban las calles cosechando suspiros y fantasías: si bien la pastilla anticonceptiva había posibilitado nuevas vinculaciones con el placer, el discurso moralista del régimen de la Revolución Argentina imponía importantes frenos a dichas experiencias (Felitti, 2000).

En este marco una vinculación entre trabajo, moral y cuerpo fue elaborada tanto por el peronismo de izquierda como por las diversas corrientes de la izquierda marxista locales. Con el golpe al gobierno del general Perón de 1955 comenzó un proceso de resistencia desde los sectores obreros que desembocó, en el transcurso del período aquí abordado, en nuevas formas de acción política que pusieron en jaque a la dictadura del general Juan Carlos Onganía<sup>2</sup>.

Según Daniel James a finales de la década del 60' hicieron irrupción militantes jóvenes que encontraron en la teoría del foco revolucionario – popular desde la revolución cubana de 1959 e introducida por John William Cook luego de su estadía en ese país- la explicación de los fracasos de la resistencia peronista. En palabras del autor:

“...la teoría de la guerrilla aportó una solución convincente del problema de lo que había marchado mal en el movimiento: explicó por qué la resistencia y la militancia de los trabajadores peronistas no habían bastado para abrir una brecha. La respuesta fue que había faltado disciplina y había faltado una vanguardia armada” (James, 2006:281).

Dentro de esta corriente se constituyó una representación masculina peronista del trabajador que conllevaba un *look* desarrollado por los militantes que muchas veces provenían de una clase media anti peronista. La necesidad de alejarse tanto de sus padres como también de la tradición peronista burocrática<sup>3</sup> produjo que el estilo de esos jóvenes vinculara lo juvenil, lo popular y lo nacional, según Mirta Varela: “*Las alpargatas o el poncho combinaban el desinterés material (la condición de descamisado) y la belleza de lo simple. Pero permitían sumar, además, un tercer rasgo fundamental: lo nacional*” (Varela, 2009:77).

Como veremos en este trabajo la fuerza del estereotipo masculino que vinculaba el trabajo con la moral propia de ideologías como la socialista, comunista y la peronista -en sus múltiples corrientes- nutrió, juntos con las reinterpretaciones y estilos de los grupos juveniles políticamente comprometidos, las representaciones masculinas de los *filmes* analizados.

Los grupos de directores responsables de dichos *filmes* son aquellos pertenecientes al fenómeno del cine político. Producto de la crisis del cine

industrial post 1955 (España y Manetti, 1999) esta corriente cinematográfica se configuró mediante la acción de diversos grupos de realizadores entre los cuales sobresalieron dos: “Cine Liberación” –fundado por Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino- y “Cine de la Base” – integrado por Raymundo Gleyzer-. El objetivo del cine político era comprometerse desde las cámaras con las luchas político sociales que se estaban desarrollando por aquellos años<sup>4</sup>.

En “La hora de los hornos”, a través de un formato documental que consta de tres partes - Neocolonialismo y violencia, Acto para la liberación, Violencia y liberación- se pretende dar un diagnóstico de la situación política del país. Se trata de un relato -construido a partir del recurso cinematográfico del montaje y la voz en *off*- que reflexiona y crea una mirada sobre las estrategias de resistencia protagonizadas por el pueblo latinoamericano desde el siglo XIX y plantea la necesidad de superarlas mediante el paso a la lucha armada.

Por su parte “Los traidores”, basada en el cuento La víctima de Víctor Pruncet nos presenta la historia del sindicalista Barrera (Víctor Pruncet) representante de la burocracia sindical peronista que simula su propio secuestro para ganar las elecciones y eliminar la oposición de tendencia clasista. En su autosecuestro el sindicalista rememora su historia: un delegado de fábrica que a partir de traiciones a su clase logra encumbrarse como un importante burócrata sindical.

Ambas obras han sido exploradas en diversas ocasiones siendo analizadas tanto sus representaciones vinculadas al mundo del trabajo, la protesta y los testimonios obreros (Mestman, 2008a y 2009) como los discursos ideológicos- doctrinarios que se desplegaban en sus narrativas (Halperin, 2004). Otros análisis han dirigido su atención a las características de la producción y exhibición como así también a la apuesta programática, con respecto al cine, que conllevaron ambas obras (Trombetta y Wolkowicz, 2009).

Como hipótesis sostendremos que a partir de su posicionamiento político, ambas películas, elaboran una narrativa de tramas románticas (Frye, 1957) en donde la figura de los hombres del poder vinculada a los empresarios, sindicalistas burocratizados y sectores de la oligarquía, es desafiada por la figura del trabajador militante, vinculado al estereotipo masculino peronista, portador de un deber revolucionario que lo llevará a la conformación de un “hombre nuevo” anti sistema.

En este “viaje” el protagonista es masculino, es el hombre del campo popular -con su vinculación de clase y etnia- que en ambos *filmes* llega a transformarse en un “joven guerrillero”. En este “rito de pasaje” las características políticas de ambas figuras dicotómicas -empresario-trabajador, varón oligárquico-varón popular- conllevan un vínculo entre cuerpo masculino -hombre ocioso-hombre trabajador, cuerpo que goza - cuerpo que sufre- que evidencian como los grupos vinculados a la efervescencia política de la época producían sus propios discursos y modelos hegemónicos de masculinidad. Para comenzar el presente análisis posaremos nuestra atención en las figuras vinculadas con la masculinidad y el poder, la imagen de los amos y traidores.

### **Amos y traidores: la figura del enemigo**

En las primeras escenas de “La hora de los hornos”, el montaje construye la figura del “enemigo”: la imagen de un grupo de hombres jugando al golf que se yuxtapone con imágenes de dibujos de patricios del siglo XIX en fiestas o reuniones parece (re) presentar al hombre de las elites latinoamericanas. Esta figura del hombre poderoso, vinculada a la burguesía exportadora, se presenta elegante -los golfistas llevan pantalón de vestir con *sweaters* “escote v”, sobre una camisa- de piel blanca y deambulando por ministerios, mansiones y la Sociedad Rural Argentina<sup>5</sup>.

Por su parte en la obra de Gleyzer, los sindicalistas burocratizados representan también a esos hombres del poder. De alguna manera la estrategia narrativa nos presenta la “involución” de la figura de Barrera: de un comprometido actor de la resistencia peronista a un burócrata sin escrúpulos. Esta figura se contrapondrá a la figura de su padre, legítima debido a la coherencia en sus posiciones políticas. Este personaje, un antiguo dirigente sindical, protagonista de las luchas obreras antes del peronismo y posteriores al mismo, representa el pasado del movimiento obrero y del propio Barrera.

Esto se evidencia en la escena donde Barrera, desde su lujoso auto, ve a su padre caminando por la calle y un primer plano de la cara del protagonista es seguida por otra de plano medio en donde padre e hijo, en sus años de juventud, caminan recordando el bombardeo a la Plaza de Mayo.



Figura 1, un hombre de la elite jugando al golf, resalta prestigio y poder. Fotograma de "La Hora de los Hornos", Cine liberación. 1968.



Figura 2, Barrera obrero. Fotograma de "Los Traidores", Cine de la Base. 1972.

En esta escena, que representa el pasado del traidor, resulta interesante considerar al cuerpo del protagonista como un articulador de dos imágenes contrapuestas: la del varón trabajador y la del sindicalista burocratizado y corrupto: si como trabajador se lo ve en su mameluco manchado de grasa empujando una pieza de metal dentro del espacio de trabajo de la fábrica - realizando un trabajo pesado- mientras defiende a un compañero que ha tenido un accidente laboral, como encumbrado sindicalista se lo puede ver reposando en una lujosa cama con su mujer, viajando en su propio coche o comiendo un asado dentro del sindicato junto con la patronal, políticos y militares.

El lujo y los placeres corporales parecen ser indicios de la traición del dirigente a su clase. Esta dicotomía de poses corporales y actitudes morales resulta similar a la articulación entre cuerpo y virtud moral del estereotipo del hombre moderno analizado por el historiador George Mosse. Para el autor dentro de los movimientos socialistas europeos de entreguerras del siglo XX surgió un estereotipo positivo de hombre nuevo: el hombre trabajador. Dicho estereotipo era la “metáfora luminosa” para enfrentar un mundo oscuro marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial. Para el autor, el “trabajador socialista”: *“irradiaba una fortaleza masculina que, aunque se vinculaba a su labor manual, poseía importantes vínculos con la estética de la masculinidad moderna”* (Mosse, 2000:123)<sup>6</sup>. Uno de esos vínculos era la dicotomía que enfrentaba a un cuerpo débil y vicioso uno fuerte y saludable vinculado al cultivo de la fortaleza física y mental del trabajador.

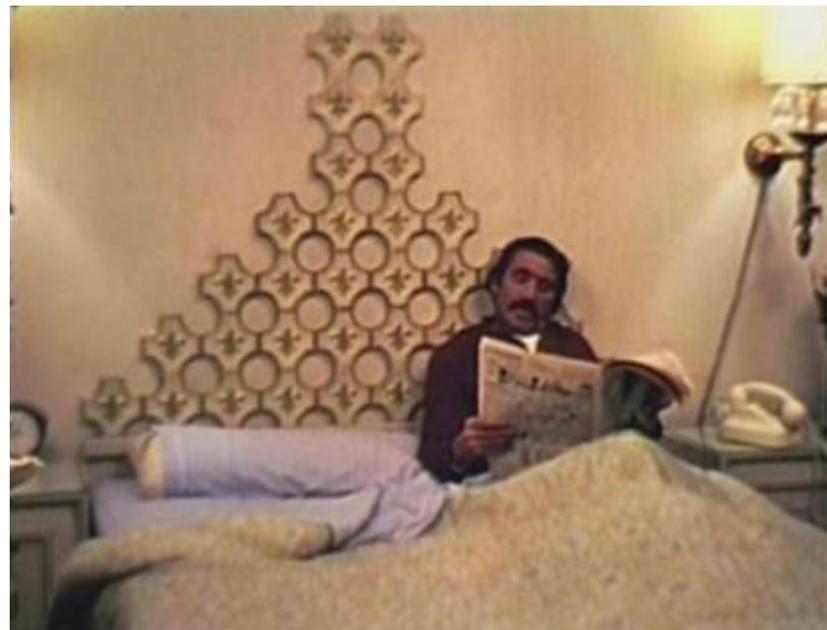


Figura 3, Barrera como encumbrado burócrata sindical. Fotograma de "Los Traidores", Cine de la Base. 1972.

Dicotomía que venía gestándose desde finales del siglo XVIII con el ascenso de las sociedades burguesas europeas y su estereotipo masculino relacionado a la nación, la gimnasia y la guerra (Mosse, 2000: 125).

En Argentina la vinculación entre moral y trabajo fue desarrollada por el movimiento peronista entre otras corrientes vinculadas a la clase obrera de izquierda como los socialistas y comunistas. Pero en el caso específico del peronismo durante la década del 40 se elaboró una representación del trabajador moral que incluía ciertos aspectos vinculados al ocio y la sexualidad. Esta representación servía para alertar y señalar a otros comportamientos masculinos “inadecuados”. Para Omar Acha y Pablo Ben:

*“el desnudo de todo aquello que escapara del modelo de socialización que se pretendía imponer. [...] los jóvenes no empleados o los que se reunían después de trabajar, y los varones que no eran asimilables como miembros de un grupo familiar heterosexual, fueron considerados como amenazas al familismo que reafirmaban el Estado y la iglesia Católica”* (Acha y Ben 2004-2005:233).

Creemos que si bien hay una reinterpretación y reelaboración de la representación del trabajador peronista por parte de las corrientes de izquierda del movimiento en la época abordada, las mismas mantenían la vinculación entre virilidad moralidad familiarista y heterosexualidad. La izquierda marxista por su parte si bien criticaba a la familia burguesa mantenía la creencia en la monogamia como forma superior de organización socio afectiva.

Grupos de izquierda como el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (cerca al Cine de la Base) exponían en uno de sus documentos internos del período que el modelo monogámico era superior de otras formas de relación: *“Es importante destacar que Engels rescata y defiende la pareja monogámica burguesa como forma de relación familiar superior a las anteriores [...]: la poligamia, matrimonios por grupos y promiscuidad”* (Citado en Carnovale, 2008).

Estos elementos confluirán y se condensarán en las representaciones masculinas relacionadas al sector clasista popular incorporando la disputa por la virilidad en la disputa política por el poder. En definitiva, los amos y traidores son inseparables de su contraparte portadora de una moral superior: los hombres del pueblo, los protagonistas de un “viaje” masculino.

#### **La joven oposición y un “nosotros popular”**

La figura de Barrera es cuestionada por los militantes vinculados a la oposición sindical de base dentro de su gremio. Los mismos se presentan en el *filme* realizando una de las más importantes medidas de fuerza de la clase obrera del período: la toma de fábricas. La figura de los obreros clasistas se caracteriza por su juventud, sencillez en las prendas y compromiso político. Así se presentan en mameluco en la fábrica tomada, haciendo bombas caseras y discutiendo con los enviados de Barrera. Se trata de figuras masculinas juveniles, novedosas dentro del movimiento obrero.



Figura 4, un miembro de la joven oposición clasista al sindicato de Barrera. Fotograma de "Los Traidores", Cine de la Base. 1972.

Así entra en escena este trabajador juvenil que portará un cuerpo dinámico activo y combativo contraponiéndose al del empresario o el burócrata sindical más anquilosado. Esta diferencia del cuerpo masculino entre generaciones, puede observarse en la escena en que los enviados de Barrera se encuentran con los jóvenes obreros en la entrada de la fábrica: Un alambrado separa dos tipos de cuerpos: los delegados sindicales burocratizados -vestidos de traje de mayor edad- y los delegados de base más jóvenes saltando y denunciándolos de traidores y chupa sangres. Estos jóvenes delegados de base visten sus mamelucos de trabajo, algunos abiertos dejando ver su torso, con pelos largos o bigotes candado signos claves del "ser joven revolucionario" de la época. Para Mirta Varela en esta época "*Ser joven' significaba encontrarse enfrentado al poder y los signos externos de la juventud -como la ropa o el peinado- pasaron a ser signos de oposición al espacio dominante*" (Varela, 2009:65). Entre los jóvenes manifestantes hay un obrero que se destaca por su tez oscura. Éste es el que mirando a cámara le advertirá a uno de los burócratas sindicales: "*y vos mejor decile a Barrera que ni se aparezca por acá*". Este joven obrero parece incluir lo étnico en el modelo del cuerpo combativo juvenil<sup>7</sup>, estrategia, que como veremos, también llevarán a cabo Solanas y Getino.

En el *filme* del grupo "Cine liberación" es mediante el montaje que yuxtapone los primeros planos de los rostros de campesinos e indígenas con paisajes del país que lo étnico entra en escena. Mediante esa operativa de representación se construye una figura vinculada al trabajo que extiende sus raíces hacia el interior del país.

El obrero es el inmigrante de las provincias. En este detalle podemos ver como el discurso, de forma similar a Gleyzer, articula género y etnia para la elaboración de ese “nuevo hombre” que será el “joven guerrillero”. Si para el caso de los hombres del poder era necesaria la vinculación del cuerpo oligárquico con el de los patricios del siglo XIX, para la representación del hombre popular parece necesario la inclusión del rostro indígena y campesino como antecedente originario de los sectores populares nacionales. De hecho una operación similar había realizado el historiador peronista de izquierda Juan José Hernández Arregui en su obra de 1963 “¿Qué es el ser nacional?”. En dicha obra -la cual fue un best Sellers del denominado revisionismo histórico argentino (Cattaruzza, 2003) - el autor postulaba que *“La opinión aun vigente de la inferioridad del indio es un prejuicio racial que hurta su esencia, es decir, la explotación a que la raza vencida fue sometida”* (Hernández, 1973:49). Más adelante incluía al indígena en las luchas de clases del siglo XIX en América: *“Aquí el conflicto se dio también como lucha de clases, pero con una variante: oligarquías de la tierra contra las masas rurales de origen indígena y gaucho”* (Hernández, 1973:94). Esta intersección discursiva temporal de la etnia con la clase propia de los grupos políticos y de intelectuales de la época hará confluír la narrativa del joven militante con la del gaucho. Esta última proveniente de la literatura gauchesca de fines del siglo XIX y principios del XX empalmó con los discursos políticos del peronismo de izquierdas mediante la dicotomía prócer/delincuente que se presenta en su interior (Ludmer, 2000).

En la “Hora de los hornos” esa figura latinoamericana empalmará -a medida que avance el montaje- con la figura del trabajador urbano.



Figura 5, raza y clase se conjugan en otro miembro de la oposición clasista. Fotograma de “Los traidores”, Cine de la base. 1972.



Figura 6, los pasatiempos ociosos de la elite argentina. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968.

Esta asociación entre trabajador y pueblos originarios/inmigrante provincial se hace aun más evidente cuando, en la segunda parte del *filme*, el delegado fabril Cirilo Ramallo de la Siam de Monte Chingolo se presenta de mameluco en su lugar de trabajo, relatando su propia historia<sup>8</sup>, (su llegada a la Capital desde el interior, su niñez pobre, analfabeta debido a la necesidad de trabajar para ganar el pan), el *filme* yuxtapone la imagen de la entrevista con imágenes de jóvenes norteños de tez oscura, bien peinados reunidos bailando en una fiesta al ritmo de un chamamé. La yuxtaposición de la entrevista con la escena de los jóvenes norteños, refuerza el proceso simbólico que indica el origen de ese trabajador: las provincias argentinas y los países latinoamericanos circundantes apartándose de la representación europea del trabajador socialista que analizaba Mosse.

Una vez presentados ambas representaciones masculinas es necesario profundizar como la dicotomía entre ambas se traduce tanto en posturas y acciones del cuerpo, como también en costumbres vinculadas a la diversión y esparcimiento.

#### **Cuerpos ociosos, cuerpos viriles.**

En una escena de la primera parte de "La hora de los hornos" se retratan las formas de esparcimiento de la elite. Actividades como navegar con barco velero, tomar sol en exclusivos paradores o en una pileta dentro de una mansión con bikinis y mallas parece ser recreaciones propias de la oligarquía. Las poses de los cuerpos de dichas escenas son relajadas, leyendo en reposeras, jugando con niños.

Mientras estas imágenes se superponen una voz femenina se queja de la masificación de algunos centros turísticos característicos “[...]no había ningún lado a donde ir que no estuvieran los cachudos con los torinos”.

Otra figura que aparece con poses relajadas y ociosas es la del “joven moderno”. La imagen de los jóvenes, varones y mujeres de peinados modernos y faldas cortas, bailando la música del primer rock es interrumpida por un cartel que en letras mayúsculas blancas nos advierte: “*Todos los medios de comunicación e información están controlados por la C.I.A.*” Así la figura del “joven moderno” se presenta como cómplice del poder, producto de la alienación.

A partir de la segunda mitad de los cincuenta la Argentina experimentó una serie de novedades culturales que despertaron el entusiasmo de ciertos jóvenes. El rock y el arte pop serán dos elementos importantes en la cultura de los '60. Sin embargo, desde algunos sectores radicalizados políticamente se tenía una idea negativa de esos fenómenos. De hecho, y como puede apreciarse en este tramo del *filme*, los fenómenos relacionados con el primer rock nacional y la cultura “moderna” eran considerados como herramientas de manipulación y alienación cultural (Manzano, 2010). En otra escena se hace referencia a las actividades del instituto *Di Tella* que por aquellas épocas pretendía ponerse en la vanguardia del arte pop. El *filme* parece mostrar a este sector de la juventud como ociosa y poco viril, como afirma Mirta Varela:



Figura 7, Jóvenes en Happening del Di Tella. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968.



Figura 8, Mujica Láinez. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine liberación. 1968.

*"[...] esa irrupción del cuerpo es leída como una alteración menor que no produce una ruptura real con las prácticas de los mayores. El Di Tella tendría, según el filme, una fuerte continuidad con las prácticas culturales de la vieja burguesía (que están representadas en la película por el escritor Manuel Mujica Láinez [...])" (Varela, 2009:75).*

Si bien lo marcado por Varela es cierto teniendo en cuenta una perspectiva de género la inclusión de la figura de Mujica Láinez, un homosexual, podría significar algo más. Podría significar la asociación entre el cuerpo ocioso burgués oligárquico con el deseo homosexual en contraposición con un cuerpo laborioso y heterosexual vinculado con la moral familiarista del peronismo de los 40'. Se trata de depositar la ansiedad de la homosexualidad en el Otro de clase.

Enfrentadas a esas figuras, ociosas y pertenecientes al poder (o alienadas por el mismo) las figuras relacionadas a los sectores populares parecen virilizadas por el trabajo como se evidencia en la escena en donde se observa un grupo de cañeros tucumanos trabajando. Estos trabajadores campesinos se presentan en musculosa o camisa y sombrero, con sus machetes en la mano cortando la caña. Los campesinos están insertos en un contexto de pobreza colectiva y por esto es que irrumpen en la escena imágenes de niños y ancianos pertenecientes a la misma comunidad. La representación de este "nosotros popular" incluye imágenes de ocio y diversión que difieren de las oligárquicas: a través del montaje irrumpen escenas de trabajadores en un humilde café, tomando vino y jugando al pool o de jóvenes en una peña popular bailando al ritmo de una cumbia.



Figura 9, cañero tucumano. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968.



Figura 10, niños de cañeros tucumanos hacen su aparición en espacio de trabajo. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968.

Las imágenes de estos hombres populares parecen dotadas de cierta dignidad debido a su origen y por sobretodo de virilidad producto del trabajo. Así esa virilidad vinculada al trabajo es un elemento central en la figura del hombre popular que se acerca al prototipo masculino peronista familiarista pero radicalizado políticamente mediante su vinculación con la militancia política. Será este trabajador joven y viril el que junto a su pueblo y a otros actores -intelectuales, estudiantes- transitará el camino hacia la liberación nacional.

Por su parte, en el *filme* de Gleyzer la figura del trabajador también denota virilidad y cierta dignidad pero no solamente con respecto a los empresarios sino también respecto a ciertos trabajadores vinculados a la patronal. En una escena donde un técnico supervisor vigila el desempeño de los obreros Mariano Mestman señala que *“la puesta en escena destaca la contraposición entre la destreza obrera y la torpeza del técnico, perceptible en su dificultad de moverse en el espacio disponible, en la disposición corporal, los gestos [...]”* (Mestman, 2008: s.p.). Si a esto se le suma que el supervisor no realiza trabajo físico como la mayoría de los trabajadores y que la destreza es un signo del buen desempeño laboral y por ende de virilidad, podríamos pensar en cierta falta de virilidad en el supervisor. De manera similar que en el film de Solanas la figura del trabajador se asocia a ciertos escenarios de la vida cotidiana como por ejemplo el bar, espacio de encuentro, discusión y esparcimiento. La Figura del trabajador de base mantiene su postura de enfrentamiento contra la burocracia tomando fábricas, disputando las asambleas y volcándose a la lucha armada. Este trabajador opositor, si bien no se presenta trabajando - como lo hacía Barrera o los cañeros de “La hora de los hornos”-, lo hace militando.



Figura 11, oposición sindical discutiendo estrategia política. Fotograma de "Los traidores", Cine de la Base. 1972.



Figura 12, obrero arrastrado sobre el barro luego de haber sido golpeado. Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968.

Es decir hay un salto de "calidad" del trabajador al militante político. Por esto es que se presentan en reuniones discutiendo los pasos a seguir. Este grupo de militantes políticos posee la particularidad de contener miembros femeninos a diferencia del grupo de Barrera exclusivamente masculino.

A pesar de las diferencias entre los dos *filmes*, en ambos el cuerpo del trabajador militante es objeto de violencia. En la última parte de la obra de Solanas y Getino –"Violencia y liberación"- un grupo de hombres con "gamulán" -vestimenta del viejo sindicalismo peronista-, sombrero y revólver atacan a otro de campera en un barrio pobre. La cámara toma la escena en un plano general de diferentes ángulos. Así se aprecia al joven – obrero- forcejeando contra sus agresores. Finalmente los hombres lo tiran al barro y comienzan a golpearlo, el joven se retuerce hasta que uno de sus agresores le da un golpe en la cabeza y lo deja tirado en el barro.

Por su parte en el *filme* de Gleyzer cuando el delegado de base de tez oscura es secuestrado -debido a que la oposición es culpada por el auto secuestro de Barrera-, un grupo paramilitar lo somete a torturas. El trabajador es atado a una mesa de metal para descargarle choques eléctricos con una picana. El torturador se acerca al joven obrero y le pregunta: "¿sos vos el que secuestró a Barrera?, ¿Quién más integra tu grupo?, ¿Quién decidió la ocupación de FIPESA?". De fondo se escucha la radio, para tapar los gritos de los secuestrados. El cuerpo del obrero se presenta desnudo mediante un plano medio -una audacia para las normas del cine argentino de la época-.

Al sacarle las mordazas el torturado afirma *"no sé... no sé nada"* manteniéndose fiel a sus compañeros, lo que produce la ira del torturador que continua aplicándole descargas eléctricas. En un momento ante la descompostura del detenido un médico se hace cargo y comienza a hacerle masajes cardíacos mientras le aconseja que hable, luego el torturador regresa y grita *"¡carajo habla!"* e irrumpe un plano medio en el cual se ve a Barrera y su amante Paloma - Susana Lanteri- reposando en la cama luego de tener relaciones.

El abrupto paso de una escena a otra, podría interpretarse como la brutal diferencia entre el cuerpo del placer y el cuerpo del sacrificio. Por otro lado la negativa del torturado de hablar a pesar de los tormentos es un indicio de la inquebrantable voluntad de ese militante varón. Este detalle se rastrea también en un documento del PRT-ERP -organización cercana al Cine de la Base- titulado *"Moral y disciplinamiento"* en donde puede leerse:

*"Lo que en la práctica cotidiana aparecía como defectos menores de compañeros aparentemente excelentes se revelará en esos momentos en toda su magnitud, como el verdadero cáncer de cualquier organización, la lacra [...] el militante que teme perder la vida, resultar herido o mutilado física o mentalmente se convierte en un peligro para la organización; puesto que retrocede ante el fuego enemigo [y] delata ante la tortura"* (Ciriza y Rodríguez, 2004-2005: s.p.)



Figura 13, joven delegado sindical de la oposición siendo torturado. Fotograma de "Los traidores", Cine de la Base. 1972.



Figura 14, Barrera descansando plácidamente junto a su amante Paloma. Fotograma de "Los traidores", Cine de la Base. 1972.

Las escenas de torturas o violencia en ambos *filmes* parecen conformar dentro de la narrativa masculina, momentos de pérdida de virilidad, de vulnerabilidad extrema pero no cumplen solamente un rol de denuncia de los abusos de la represión estatal y para estatal, sino que representan un momento de prueba sobre el cuerpo varonil del militante político. Es la tortura el obstáculo y el desafío más duro que el héroe varonil debe sortear dentro de la narrativa propuesta por ambos *filmes*. Este tópico se repite en "Los hijos de Fierro" en donde la escena de la tortura es relatada por el protagonista como una "prueba a superar" (Navone, 2014).

Estas escenas marcan la diferencia crucial entre la representación de la masculinidad de los grupos políticos de la época con otras de diversas subculturas del momento: el énfasis en el cuerpo del sacrificio. A nivel simbólico el cuerpo torturado u objeto de violencia significa ese cuerpo del sacrificio elaborado como ideal por diversas organizaciones político armadas tanto marxistas como peronistas. Tomando las ideas de Hector Schmucler, Alejandra Ciriza y Eva Rodríguez Agüero afirman que en:

*"...la práctica de la militancia revolucionaria operaba una escisión entre el cuerpo del sacrificio y el cuerpo del deseo. [...] Las formas de concebir la maternidad, la pareja, el amor, la crítica de la frivolidad burguesa y la reivindicación de un sentido denso, trágico, pleno de la vida, operaba como la condición de la visibilidad del cuerpo, que era necesario poner en la guerra revolucionaria, pero también como renegación de su vulnerabilidad, de su fragilidad, del dolor"* (Ciriza y Rodríguez Agüero, 2004-2005: 88).

Esta representación del cuerpo del sacrificio colisionaba directamente con la idea del cuerpo sujeto del placer que comenzaba a surgir en ciertos grupos políticos minoritarios como el Frente de Liberación Homosexual (Vespucci, 2010).

Este cuerpo del sacrificio cumple una función de modelo particularmente masculino. Si bien las agrupaciones políticas a los que los *filmes* apelaban poseían una gran cantidad de miembros femeninos el modelo hegemónico de militante parecía exclusivamente masculino. Lejos de poner en cuestión las características habituales de las masculinidades con el ideal del hombre nuevo muchas mujeres se centraron en demostrar que “[...]poseían la misma capacidad, compromiso y condiciones que los varones. Esto las condujo a emular el carácter los hábitos y el físico de los compañeros varones y, con ello, a su masculinización” (Cosse, 2010:145). A nivel narrativo son momentos claves en el paso del trabajador comprometido al guerrillero que junto al pueblo llevará a cabo la revolución por la liberación nacional.

#### **El Hombre nuevo. La guerrilla como narrativa masculina.**

Como dijimos más arriba ambos *filmes* se estructuran mediante una trama romántica que evoca la lucha del pueblo contra el poder explotador. El desarrollo de ambas narrativas, que como afirma Lauretis es productora de diferencia sexual, nos lleva al mismo punto cúlmine del drama: la aparición de la guerrilla como forma necesaria de lucha y necesariamente corporalizada en el varón trabajador.



Figura 15, El primer plano del cadáver del che interpelando al espectador Fotograma de "La hora de los hornos", Cine Liberación. 1968 .



Figura 16, la joven oposición pasa a la lucha armada y asesina a Barrera  
Fotograma de "Los traidores", Cine de la Base. 1968.

En el *filme* de Solanas y Getino, en el último capítulo<sup>9</sup>, a través del montaje y la voz en off se evidencia como el camino varonil del trabajador popular en su lucha por la liberación nacional, decanta en la figura del guerrillero, que se presenta valiente, corriendo por selvas, con sus armas en mano disparando entre las hierbas. El trabajo de montaje permite acercar de manera simbólica las experiencias guerrilleras de África, Vietnam y Cuba - esta última, ejemplo por excelencia del camino de la lucha armada en América Latina por esos años-. El *filme* culmina con imágenes de manifestaciones yuxtaponiéndose con otras de antorchas y de represiones militares para terminar con un primer plano de una hoguera, símbolo de la violencia "justa" y "popular" del guerrillero. Se cierra así el sentido de una propuesta que ya había sido adelantada al final del primer capítulo de la obra con el primer plano de la cara del cadáver del Che.

En el *filme* de Gleyzer la guerrilla es siempre una opción latente dentro de los grupos clasistas opositores, pero sólo emerge hacia el final del relato. Luego de haber ganado las elecciones, Barrera vuelve a la ciudad. La farsa ha acabado y le ha dado buenos resultados: el autosequestro provocó una ola de simpatía que, junto al fraude, le posibilitaron renovar su cargo. Además le permitió deshacerse de los opositores, que fueron perseguidos y torturados inculcados por el supuesto delito. Cuando Barrera se dispone a festejar con sus allegados en su local la victoria irrumpen tres jóvenes armados y lo matan. Teniendo en cuenta el desenlace de ambos *filmes* es interesante retomar la noción de narrativa como rito de pasaje masculino propuesto por Lauretis.

El inmigrante de las provincias, descendiente de los pueblos originarios de Latinoamérica se proletariza en las grandes urbes argentinas. Luego de la caída de Perón este trabajador honrado comienza su travesía en contra de los gobiernos represivos, sufre la cárcel y la tortura hasta que finalmente su experiencia en ese largo trayecto lo convierte en el nuevo hombre: el hombre guerrillero. Ahora bien esta narrativa no es exclusiva de los sectores radicalmente politizados del cine de los 70. Desde la literatura gauchesca de fines del siglo XIX y principios del XX la historia del hombre popular sometido al poder (Estatual y económico) ha sido un tópico cultural común en Argentina (por lo menos hasta la década del 80 del siglo XX).

#### **A modo de conclusión**

A pesar de ser figuras marcadas por los avatares políticos de la época, nuestro análisis ha evidenciado ciertos aspectos vinculados al género y más particularmente a la identidad masculina dentro de las representaciones de ambos *filmes*. Apropiciándose de ciertos valores de la masculinidad hegemónica en parte forjada por el discurso familiarista peronista de la segunda parte de la década del '40, los directores constituyeron unas representaciones masculinas vinculadas al cuerpo activo del trabajador con una moral superior con respecto a los hombres del poder. El peso de ese modelo recuperado por los jóvenes cineastas comprometidos políticamente se evidencia en la dicotomía entre el cuerpo trabajador juvenil activo y el cuerpo ocioso viejo anquilosado. La efervescencia política de los años '60 y '70 llevó al cine político a buscar una participación en las luchas desde las cámaras, por esto las representaciones masculinas vinculadas al trabajo también se relacionan con dos factores importantes: el ser nacional y la militancia política.

Así se constituyó un protagonista masculino proveniente de las provincias de la Argentina que, proletariándose en las zonas urbanas del país, se convertía en un firme militante por la liberación nacional y el socialismo. Se trata de un camino masculino en donde las escenas de tortura y violencia forjarán la voluntad de ese "joven guerrillero". En este sentido Barrera puede pensarse como el producto de un rito de pasaje fallido: habiendo surgido de una vigorosa clase obrera termina adoptando poses vinculadas al ocio y a la corrupción moral propia de los hombres del poder.

Para sostener esta narrativa los realizadores presentan en ambas narrativas una dicotomía fundamental: el cuerpo viril del trabajador y el cuerpo ocioso de los hombres de la oligarquía o sectores burocráticos. En esta última categoría se incluyen a hombres de la *elite*, empresarios y los pertenecientes a ciertas corrientes culturales que son vistos como ingenuos manipulables por el poder. La figura de Mujica Lainez parece articular el cuerpo ocioso con una homosexualidad que puede indicarnos cierto grado de homofobia en el discurso de los movimientos de izquierda de la época. La misma podría ser herencia del modelo del trabajador familiarista propuesta por el peronismo durante su gobierno y de la posición abyecta del homosexual en el estereotipo masculino moderno constituido durante los siglos XVIII y XIX. En forma general hemos podido evidenciar como en la lucha política por el poder propia de la retórica de ambos *filmes*, se incluye una, naturalizada, lucha por la virilidad, por el modelo de hombre representante de una nueva era, en definitiva por un Hombre nuevo.

## Notas

1. Éstos son modelos más o menos estables que pueden ser usados para interpretar matrices culturales ver (Berardi, 2006).

2. El régimen de Onganía se instauró a partir del golpe al gobierno de Arturo Illia (1963-1968). Dicho régimen irrumpió con el nombre "Revolución argentina" y abarcó desde el año 1966 hasta 1973. La última etapa de este proceso, a partir de 1968, estuvo marcada por su debilitamiento gracias a una efervescencia política proveniente de los sectores juveniles de clases medias y populares. Cansados de las efímeras experiencias democráticas que proscibían al -por entonces mayoritario- peronismo como fuerza política, del clima represivo instaurado por la dictadura y entusiasmados por las luchas clasistas de base, muchos/as jóvenes comenzaron a alinearse bajo la izquierda peronista o la izquierda de tendencia trotskista, comunista o maoísta (Gordillo, 2003).

3. La figura clave del sindicalismo burocratizado fue Augusto Timoteo Vandor secretario de la organización gremial "las 62 organizaciones", órgano fundado en 1957 luego del congreso normalizador de la Central General del Trabajo, desde fines de la década del 50 hasta su muerte en 1969 asesinado por la agrupación armada de la tendencia del peronismo de izquierda Descamisados.

4. En los tempranos trabajos de ambos grupos se privilegió el formato documental que había sido impulsado entre otros por Fernando Birri en la Universidad Nacional del Litoral (Aimaretti et al., 2009). Inspirados en esta corriente el grupo "Cine Liberación" se forma con la presentación pública de *La hora de los hornos* en la IV Muestra Internacional del Cinema Novo, en Pesaro, Italia en Mayo de 1968. El filme fue producido entre 1965 y principios de 1968 y se proyectó clandestinamente en la Argentina mediante las "unidades móviles" del "Cine Liberación" que, entre 1969 y 1973, se extendieron por varias ciudades del país como Rosario, Córdoba, Tucumán o La Plata."

También la vinculación del grupo con la Central General de Trabajadores Argentinos ayudó en la formación de espacios de exhibición del filme (Mestman, 2001). Esta forma de proyección remarcaba el carácter político, tanto de la proyección como de la recepción. Por su parte Raymundo Gleyzer estudió en la Universidad Nacional de La Plata que apuntaba a la formación de profesionales para el desempeño de la industria cinematográfica. Entrada la década del '70 funda el grupo Cine de la Base que "*surgió de la necesidad de generar espacios alternativos de difusión para un cine que no encontraba su lugar dentro del circuito comercial [...] su objetivo fundamental fue llevar el cine a la base, a los obreros, a la gente con menos posibilidades de acercarse a una sala convencional*" (Masmun, 2011:165).

5. La Sociedad Rural Argentina es una organización que agrupa a propietarios de tierras y productores vinculados a las actividades agropecuarias. Fue fundada en 1866 y sus socios son parte de las familias más poderosas del país. Históricamente esta organización se vinculó a gobiernos conservadores.

6. Traducción del autor.

7. Sin embargo, en el quiebre político que estos jóvenes obreros protagonizarán a lo largo de la trama, el pasado y el presente confluirán: en esta naciente oposición se irán incluyendo viejos delegados obreros, incluido el propio padre de Barrera sintetizando la propuesta frentista (entre marxistas y peronistas disidentes) que proponía el "Cine de la Base".

8. Sobre la utilización del testimonio de los obreros en el filme ver (Mestman, 2008b).

9. Si es que la obra fue vista ordenadamente desde el capítulo 1 al capítulo 3. Es necesario aclarar que la forma de exhibición de "*La hora de los hornos*" no siempre se daba de este modo, de hecho algunos trabajos remarcaban las formas en que el filme fue recortado y organizado para diversas exhibiciones (Mestman, 2001).

## Bibliografía

Acha Omar y Ben Pablo.

2004-2005. **“Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo. Buenos Aires, 1943-1955”**.

*Trabajos y comunicaciones*. Universidad nacional de La Plata, N°30-31. La Plata. Disponible en

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.316/pr.316.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316/pr.316.pdf)

Aimaretti, María; Lorena Bordigoni y Javier Campo.

2009. **La escuela documental de Santa Fe: Un ciempiés que camina**. En *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Lusnich, Laura y Piedras Pablo (Comp.), Nueva librería, pp. 359-394. Buenos Aires.

Berardi, Mario.

2006 **La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970**.

Ediciones del Jilguero. Buenos Aires

Bourdieu, Pierre.

2000. **La dominación masculina**. Anagrama. Barcelona.

Carnovale, Vera.

2008. **“Moral y disciplinamiento interno en el PRT-ERP”**. *Nuevo Mundo*

*Mundos Nuevos*. Débats; disponible en

<http://nuevomundo.revues.org/38782> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.38782

Cattaruzza, Alejandro.

2003. **El revisionismo: Itinerarios de cuatro décadas**. En *Políticas de la Historia, 1860-1960*. Cattaruzza Alejandro y Eduardo Eujanián, Alianza, pp. 103-182. Buenos Aires-Madrid.

Ciriza, Alejandra y Eva Rodríguez Agüero.

2004-2005. **La moral del PRT-ERP Militancia, política y subjetividad**.

*Políticas de la memoria. Anuario de Investigación del CEDINCI*, Número. 5, CEDINCI, Buenos Aires.

Cosse, Isabela.

2010. **Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta**. Siglo XXI editores. Buenos Aires.

Duek, Carolina.

2014. **Juegos, Juguetes y nuevas tecnologías**. Capital intelectual. Buenos Aires.

España, Claudio y Raúl Manetti.

1999. **El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis**. En *Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Jose Emilio Burucúa, Sudamericana, pp. 281-311. Buenos Aires.

Felitti, Karina.

2000. **El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta. Historia de las mujeres en Argentina**, AAVV Taurus, Tomo II, pp. 155-171. Buenos Aires.

Frye, Northrop.

1957. **The anatomy of criticism.** *University of Toronto Press.* Toronto.  
Disponible en <http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com.ar/2009/02/third-essay-archetypal-criticism-theory.html>

Gordillo, Mónica.

2003 **Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973.** *En Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976).* Daniel James (Director). Editorial Sudamericana, pp 329-280. Buenos Aires.

Hall, Stuart.

1997. **El trabajo de la representación.** *En Representations: Cultural Representations and Signifying practices.* Sage Publications. London.

Halperin, Paula.

2004. **Historia en celuloide: cine militante en los '70 en la Argentina.** *En Los '60 y los '70 en Argentina. Estudios críticos sobre Historia Reciente, parte II.* Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Buenos Aires.

Hernández Arregui, Juan José.

1973. **¿Qué es el ser nacional? (la conciencia histórica Ibero americana).** Tercera Edición. Plus Ultra. Buenos Aires.

James, Daniel.

2006. **Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976).** Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.

Lauretis, Teresa De.

1992. **Alicia ya no: Feminismo semiótica y cine.** Edición Cátedra. Valencia  
1998. **Tecnologías del género.** *Mora,* Número 2, IIEGE- UBA, pp. 7-34.

Ludmer, Josefina.

2000 [1988]. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.** Perfil libros. Buenos Aires.

Manzano, Valeria.

2010. **Ha llegado la "nueva ola: música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966.** *En Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina.* Cosse Isabella, Karina Felitti, Valeria Manzano (Eds). Prometeo Libros, pp.19-60. Buenos Aires.

Masmun, Carla

2011. **Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base.** *En Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009).* Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Eds.) Nueva Librería, pp. 269. Buenos Aires.

Mestman, Mariano.

2001. **La exhibición del cine militante. Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina).** *En Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).* VVAA. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas. Madrid.

2008a. **“Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)”**. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates.

Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/44963>; DOI : 10.4000/nuevomundo.44963.

2008b. **“Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino”**. *Revista Cine documental*, Número 2.

Disponible en: [http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_01.html).

2009. **“Raros e inéditos del grupo Cine Liberación”**. *Grupo Kane [Online] Encuadres, Ensayos & Dossiers*. Documento en Línea

Disponible en [http://www.grupokane.com.ar/index.php?=com\\_content&view=article](http://www.grupokane.com.ar/index.php?=com_content&view=article);

Mosse, George.

2000. **“The image of man. The creation of modern masculinity”**. *New York Oxford, university press*. Nueva York.

Mulvey, Laura.

1999. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. En *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds), Oxford UP, pp. 365-377. Nueva York.

Navone, Santiago.

2014. **“Morir y volver a nacer: el cuerpo masculino entre la tortura y la victoria épica en el cine político argentino de los 70”**. *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte CAIA*, Número 4, I semestre.

Disponible en <http://www.caiana.caia.org.ar>

Pujol, Sergio.

2003. **Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes**. En *Nueva historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Daniel James (Director), Editorial Sudamericana, pp 283-328. Buenos Aires.

Trombetta Jimena y Paula Wolkowicz.

2009. **Un ensayo revolucionario. Sobre La hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación**. En *Una historia del cine argentino, Lusnich, Laura y Pablo Piedras (Comps)*, pp. 403-426. Buenos Aires.

Varela, Mirta.

2009. **Cuerpos nacionales: Cultura de masas y política en la imagen de la Juventud Peronista**. En *Los `60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Cosse Isabella, Karina Felitti y Valeria Manzano. Prometeo Libros, pp. 61-86. Buenos Aires.

Vespucci, Guido.

2010. **La muerte de la familia y la liberación de la homosexualidad. Un análisis sobre el marco interpretativo elaborado por el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina (1971-1976)**. En *Familias, género y después*. Norberto Álvarez Rosario (Comp.), Ed. Prohistoria. Buenos Aires.

**Filmografía:**

"Pino" Solanas, Fernando. 1969. *La hora de los hornos*.

Gleyzer, Raymundo. 1973. *Los traidores*.