



UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

DOCTORADO EN HISTORIA

TESIS DE DOCTORADO

La “transición democrática” en 35 milímetros: cine, cultura y política en la Argentina de los años ochenta (1981-1989)

Tesista: Maximiliano Adrián Ekerman

Directora: Dra. Marina Franco

2022

Resumen

Esta tesis doctoral busca reconstruir y analizar el funcionamiento de la industria cinematográfica argentina y algunas de sus producciones fílmicas durante lo que denominamos el “largo” tránsito de la dictadura a la democracia, puntualmente entre los años 1981 y 1989. La principal presunción de esta investigación es que el cine producido a lo largo de los años ochenta tuvo un papel central en la construcción de un determinado conjunto de imágenes, narrativas y discursos proclives y sensibles al nuevo universo democrático. Tanto las ficciones como los documentales producidos y exhibidos durante dicho período adhirieron a los principales objetivos de la administración oficial durante el gobierno de Raúl Alfonsín: promover la democracia y reconstruir una esfera pública destrozada por casi una década de tortura, muerte, exilio forzoso, censura y depresión económica. A su vez, el análisis va más allá de esta constatación y permite observar cómo ese cine también puso en tensión muchos de los discursos oficiales, así como cuestionó y criticó algunas de las decisiones tomadas por el gobierno radical.

El cine de los ochenta fue fundamental para la construcción de los primeros registros memoriales sobre el pasado reciente, generar amplios consensos condenatorios sobre la violencia política de los años setenta, y construir una explicación histórica de largo aliento que revalorizara la democracia como forma de resolución de los conflictos, pero también abrió el debate a problemas que la dictadura había obturado en su búsqueda de impedir el proceso de modernización que se había iniciado en los sesenta, como el sexo, las sexualidades diversas, el feminismo, el rol de la juventud. A la vez, este cine no estuvo carente de limitaciones y de continuidades con el cine producido durante la dictadura, y esa complejidad es la que nos proponemos mostrar en esta investigación. De esta manera, en esa complejidad el cine también habla de una época en plena ebullición y llena de procesos abiertos y diversos.

Es importante aclarar que no se trata aquí de concebir un cine al servicio del proyecto cultural del gobierno de Alfonsín, sino más bien un cine que se construyó a partir de un clima de ideas y una serie de debates más amplios que se fueron instalando en diversos sectores culturales de la Argentina durante el período trabajado, y al cual el cine aportó su mirada. Los discursos oficiales tuvieron un impacto fuertísimo en esa circulación de sentidos, pero no fueron los únicos y el cine, en su diversidad, muchas

veces expresó algo de ese imaginario oficial de la transición y otras veces lo complejizó y discutió con ello.

En este punto, esta tesis apunta a cubrir un vacío existente en los estudios sobre cine argentino y a aportar conocimiento a las fecundas investigaciones que se están desarrollando en torno a la historia reciente de los años ochenta. A su vez, su importancia radica en las posibilidades que nos ofrece para abrir puertas al estudio de múltiples procesos relacionados con la historia reciente argentina, ya sean cuestiones políticas, económicas, sociales, de género y diversidad sexual, así como también relacionadas con la historia del arte y el análisis de las imágenes como fuentes históricas.

Palabras claves: Argentina – cine – dictadura – democracia – violencia – destape – juventud

Summary

This doctoral thesis seeks to reconstruct and analyze the functioning of the Argentine film industry and some of its film productions during what we call the "long" transition from dictatorship to democracy, specifically between 1981 and 1989. The main presumption of this research is that the cinema produced throughout the eighties had a central role in the construction of a certain set of images, narratives and discourses prone and sensitive to the new democratic universe. Both the fictions and documentaries produced and exhibited during that period adhered to the main objectives of the official administration during the government of Raúl Alfonsín: to promote democracy and rebuild a public sphere shattered by almost a decade of torture, death, forced exile, censorship and economic depression. In turn, the analysis goes beyond this observation and allows us to observe how this cinema also put in tension many of the official speeches, as well as questioned and criticized some of the decisions taken by the radical government.

The cinema of the eighties was fundamental for the construction of the first memorial records on the recent past, to generate broad condemnatory consensus on the political violence of the seventies, and to build a long-term historical explanation that

revalued democracy as a form of conflict resolution, but also opened the debate to problems that the dictatorship had obstructed in its search to prevent the process of modernization that had begun at the sixties, such as sex, diverse sexualities, feminism, the role of youth. At the same time, this cinema was not without limitations and continuities with the cinema produced during the dictatorship, and that complexity is what we intend to show in this research. In this way, in that complexity, cinema also speaks of an era in full boiling and full of open and diverse processes.

It is important to clarify that either it is a question here of conceiving a cinema at the service of the cultural project of the Alfonsín government, but rather a cinema that was built from a climate of ideas and a series of broader debates that were installed in various cultural sectors of Argentina during the period worked, and to which the cinema contributed its gaze. The official speeches had a very strong impact on this circulation of senses, but they were not the only ones and the cinema, in its diversity, often expressed something of that official imaginary of the transition and other times made it more complex and discussed it.

At this point, this thesis aims to fill an existing gap in studies on Argentine cinema and to contribute knowledge to the fruitful research that is being developed around the recent history of the eighties. In turn, its importance lies in the possibilities it offers us to open doors to the study of multiple processes related to recent Argentine history, whether political, economic, social, gender and sexual diversity issues, as well as related to the history of art and the analysis of images as historical sources.

Keywords: Argentine – cinema – dictatorship – democracy – violence – uncovering – youth

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	9
1. Presentación	9
2. Estado de la cuestión	14
2.1 Estudios sobre la transición en argentina	14
2.2 Cine argentino durante la transición	23
3. Marco metodológico y fuentes	33
4. Estructura de la tesis	37
Capítulo 1: El Instituto Nacional de Cinematografía en el largo tránsito de la dictadura a la democracia (1981-1989)	39
1.1 El “aperturismo” y la reacción de la industria del cine (1981)	42
1.2 La descomposición del régimen y la profundización de la lucha (1982-1983)	50
1.3 El triunfo democrático: libertad y financiamiento (1983-1984)	59
1.4 El éxito de Manuel Antín: “la primavera cinematográfica” (1985-1986)	69
1.5 El fin de una ilusión (1987-1989)	77
Capítulo 2: Entre la distensión y la abolición: la censura cinematográfica durante la “larga transición” (1981-1989)	85
2.1 La censura durante el “reinado” de Tato (1974-1978)	87
2.2 La censura se distiende bajo el control de Alberto León (1979-1983)	96
2.3 ¿El fin de la censura? Una nueva legislación para la democracia (1984)	104
2.4 Los límites a la libertad cinematográfica (1984-1986)	109
2.5 La censura contraataca (1987-1989)	123
Capítulo 3: El pasado reciente en el cine de los ochenta (1981-1989)	132
3.1 El pasado reciente irrumpe en el cine argentino (1981-1982)	135
3.2 El cine y la violencia política de los setenta (1982-1983)	145
3.3 Tensiones y conflictos en la representación del pasado reciente (1984-1986)	155

3.4 Un cine contra la impunidad y el olvido (1987-1989)	176
--	-----

Capítulo 4: Los usos cinematográficos del pasado y la construcción de una democracia duradera (1983-1987)	188
4.1 Los usos políticos del pasado: la “contradicción fundamental”	191
4.2 <i>La República perdida I</i>: la matriz fílmica del pasado	196
4.3 <i>Camila</i>: autoritarismo y violencia en los albores de la historia	202
4.4 <i>La Rosales</i>: una historia de impunidad que se “repite”	211
4.5 <i>Asesinato en el Senado de la Nación</i>: la ética democrática	218
4.6 <i>Memoria y olvidos</i>: la democracia en vilo	224

Capítulo 5: “El destape argentino”: violencia, erotismo y sexualidad en el cine de los ochenta (1981-1988)	230
5.1 El “destape argentino”	233
5.1.1 Los inicios del “destape” (1981-1983).....	233
5.1.2 La explosión del “destape” (1984-1988).....	236
5.2 Violencia, sexo y represión en el cine policial (1981-1988)	240
5.2.1 Sexo, violencia y venganza.....	240
5.2.2 Sexo, violencia y represores.....	249
5.3 Erotismo: sexo, fantasías y denuncias	259
5.3.1 Las comedias eróticas: los “nuevos y viejos” roles femeninos.....	259
5.3.2 Erotismo y encierro: mujeres marginales y “chicas bien”.....	267
5.4 Las sexualidades diversas del “destape”: la modernidad conservadora	273
5.4.1 La homosexualidad masculina en el cine pre transicional.....	273
5.4.2 La homosexualidad en la pantalla democrática.....	275
5.4.3 Gays, lesbianas y “travestis”: los límites de la modernización.....	282

Capítulo 6: Los/as jóvenes en el cine de los ochenta: las múltiples representaciones de la juventud entre la dictadura y la democracia (1981-1989)	287
6.1 “Juventudes en peligro”: jóvenes en el cine dictatorial (1976-1981)	289
6.2 El efecto Malvinas: “una nueva juventud” (1982-1983)	295
6.3 La juventud en la “primavera alfonsinista” (1984-1986)	308
6.3.1 Los/as jóvenes ante la represión estatal	310
6.3.2 Los/as jóvenes ante el “flagelo de la drogas”	320
6.4 Lo que vendrá: posmodernidad y “juventudes líquidas” (1987-1989)	326
Conclusiones	336
Bibliografía	353
Fuentes	371
Archivos consultados	376

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a mi directora de tesis Marina Franco, quien me acompañó a lo largo de toda la investigación con la calidez y el profesionalismo que la caracterizan. Gracias a su mirada atenta y lucidez, sus comentarios, sugerencias, críticas y correcciones, he podido completar la tesis doctoral, pero también he aprendido mucho de la compleja, pero hermosa tarea que es la investigación.

Deseo también expresar mi gratitud hacia la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), y a quien fuera su director del posgrado Juan Suriano, el cual, junto a Cristiana Schettini, me abrieron las puertas de la institución para que pudiera hacer el doctorado. Allí recibí la ayuda de muchos/as docentes a quienes les estoy agradecido, en especial, a Marisa Baldasarre, Claudio Belini, Silvia Dolinko, Marina Franco, Valeria González, Valeria Manzano, Cristiana Schettini, Sandra Szir y Viviana Usubiaga.

En tercer lugar, quiero reconocer la importancia fundamental que tuvo el Núcleo de Historia Reciente de la EIDAES, al cual pertenezco, para poder realizar y finalizar la tesis doctoral. En ese espacio, donde prevalece el compañerismo y se estimula la colaboración entre colegas, se han discutido muchas de las ideas que hoy están presentes a lo largo de la investigación. En ese sentido, quiero agradecer la ayuda de todos/as los/as que participaron, en especial, a Marina Franco, Valeria Manzano, Hernán Confino, Soledad Lastra, Fernando Ramírez Llorens, Rodrigo González Tizón, Julián Delgado, Esteban Pontoriero, Diego Nemeč, Cinthia Balé, Gabriela Gomes, Ana Sánchez Trolliet, Yann Cristal, Fedra López Perea, Isabella Cosse, Fabricio Laino Sanchis, Daniela Slipak, Florencia Gándara, Joaquín Sticotti, Lucía Patiño Mayer y al entrañable Francisco Soto.

Esta investigación tuvo sus orígenes hace varios años atrás, cuando era estudiante de maestría en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Por ello no quiero dejar de reconocer el profundo agradecimiento y cariño que tengo por muchos/as de las personas que me ayudaron durante mi formación inicial, especialmente, a Paula González, Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco, Gustavo Aprea, Cora Gamarnik, Daniel Lvovich, Florencia Levín y Edgardo Pigoli.

En quinto término, quiero reconocer y agradecer la ayuda inconmensurable que me ha prestado la Biblioteca del INCAA-ENERC, su director Adrián Muoyo y todos/as los/as trabajadores/as de ese espacio tan importante para los/as investigadores/as. También quiero agradecer la colaboración de los/as trabajadores/as de la Biblioteca del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, del Archivo Memoria Abierta, del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda (CeDInCI), de la Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina y a la Universidad del Cine (UCINE), especialmente a Manuel Antín.

Por último, y no menos importante, quiero agradecer a mis amigos/as que me acompañan siempre. A mi familia, especialmente a mi hermano Cristian y a mi padre Marcelo, a quienes no he dejado de extrañar y que hoy estarían felices de ver el camino recorrido; a mi hermana Erica y mi madre Marta, a mis sobrinos/as Ángela, Enzo e Isabella, quienes están permanentemente a mi lado. Finalmente, le doy las gracias a Alejandro por estar siempre a mi lado, por ayudarme y por su eterna paciencia.

Introducción

1. Presentación

El 10 de diciembre de 1983 Raúl Alfonsín, líder de la Unión Cívica Radical, daba comienzo a una nueva etapa democrática tras más de siete años de una feroz dictadura. Ante la Asamblea Legislativa el flamante presidente aseguró que había llegado el momento de dejar atrás un ciclo caracterizado por el faccionalismo y la violencia, dando paso a una nueva época donde la libertad, el fin de la censura y el conocimiento de los errores cometidos en el pasado (reciente y lejano), le asegurarían a las nuevas generaciones de jóvenes gozar del pleno ejercicio de una democracia duradera.¹ Para ello era fundamental, según el nuevo mandatario, la transformación de la democracia en una categoría “moral” antes que “política”, ubicando al régimen democrático en una posición superior a cualquier lucha facciosa. Con ese fin el radicalismo sostuvo que era necesario el desarrollo de una “mentalidad democrática” que, motorizada desde el gobierno, debía extenderse al conjunto de toda la sociedad.² La conversión de la democracia en un concepto moral y mentalidades excedía así la cuestión meramente política, convirtiéndose, por tanto, en un problema cultural.

En consonancia con esto, durante el gobierno de Alfonsín las políticas culturales fueron objeto de intensos debates y preocupaciones por parte del gobierno nacional en general y de los responsables del área de Cultura de la Nación en particular. En 1984 fue aprobado el Plan Nacional de Cultura (1984-1989) que marcó los lineamientos fundamentales que el gobierno radical buscó desarrollar durante su gestión.³ En su introducción, el Plan Nacional de Cultura establecía que “era preciso consolidar el ejercicio de la libertad (...) después de una larga lucha contra los factores que durante años mantuvieron nuestra cultura en estado de letargia, cubierta por un espeso manto de

¹ Este argumento se encontraba presente también en los discursos de Raúl Alfonsín durante el cierre de campaña en el Obelisco de Buenos Aires y el dado desde el Cabildo luego de su asunción, así como en otros escritos anteriores a su triunfo electoral.

² Aboy Carlés, Gerardo. *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens, 2001, p. 171.

³ Plan Nacional de Cultura (1984-1989) En: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005511.pdf>

represión totalitaria: estos factores fueron la censura, el silencio, la mentira, el elitismo, la frivolidad, la uniformidad ideológica y el terror”.⁴

En cuanto al área cinematográfica específicamente, se planteaba eliminar todo tipo de censura, otorgar créditos a las producciones nacionales para aumentar la cantidad de films, reintegrar al Instituto Nacional de Cinematografía (INC) el fondo de fomento para darle autonomía financiera, eliminar impuestos, generar facilidades para el acceso a capitales privados y crear de una nueva ley de cine. Además se comprometía a crear una agencia encargada de promocionar el cine argentino en el exterior.⁵ A partir de ello, podemos afirmar que la cultura en general y el cine en particular fueron entendidos por el alfonsinismo como uno de los instrumentos fundamentales para llevar adelante ese proceso de democratización en la Argentina. Como ya lo advirtió Oscar Landi, la cultura fue asociada durante el período pos dictatorial con la posibilidad de generar un cambio en las mentalidades y eso como necesario para forjar sociedades fuertemente comprometidas con el ideal democrático.⁶

Es a partir de la importancia que el cine adquirió y con el que fue concebido durante este período que el objetivo general de esta investigación será reconstruir y analizar el funcionamiento de la industria cinematográfica argentina y algunas de sus producciones fílmicas durante lo que denominaremos el “largo” tránsito de la dictadura a la democracia, puntualmente entre los años 1981 y 1989. En este punto es importante aclarar que hemos considerado la transición para el ámbito cinematográfico como un momento extenso que abarcó los últimos años de la dictadura hasta el final de los años ochenta. Eso no significa que sostengamos como hipótesis que toda la “transición o la reconstrucción democrática” haya culminado en 1989, sino que esta extensión cronológica para pensar el cine nos permite echar luz sobre los alcances y procesos de la democratización y nos abre una ventana para comenzar a pensar los años noventa.

Nos proponemos abarcar un período cronológico que comienza en 1981 a partir de una serie de cambios producidos durante el gobierno del general Roberto Viola, que se caracterizaron por la distensión de la censura y el consecuente surgimiento de una serie de producciones cinematográficas que alteraron las rígidas pautas impuestas por el

⁴ Plan Nacional de Cultura, *op. cit.*, p. 6

⁵ *Ibidem*, pp. 30-31 y pp. 71-74.

⁶ Landi, Oscar. “Cultura y política en la transición democrática”. En: Oszlak, Oscar. “Proceso”, crisis y transición democrática/1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987, p. 170.

gobierno militar durante los años 1976 y 1980. A su vez, es el momento del inicio de un ciclo de acciones por parte de las entidades vinculadas a la industria cinematográfica que buscaban presionar al gobierno militar con el objetivo de modificar los marcos legales y económicos en los que se desarrollaba, hasta ese momento, la industria del cine. Ese camino abierto a partir de 1981 será continuado y profundizado durante los primeros años de la democracia, es decir entre 1983 y 1986, dando de esta manera continuidad a un proceso que comenzó durante la etapa dictatorial. Estas dinámicas darán como resultado un ciclo cinematográfico marcado por el crecimiento de las producciones fílmicas, la internacionalización y profesionalización del cine, así como el desarrollo de un ambiente de producción caracterizado por una amplia libertad de acción. Este período comenzará a mostrar sus límites y problemas a partir de 1987, producto de las dificultades político-económicas por la que atravesará el país y finalizará en 1989 con la crisis más profunda que haya conocido el cine argentino a lo largo de su historia y el posterior surgimiento del llamado “Nuevo Cine Argentino” (NCA).

A través de este análisis, intentaremos mostrar que el cine producido a lo largo de los años ochenta tuvo un papel central en la construcción de un determinado conjunto de imágenes, narrativas y discursos proclives y sensibles al nuevo universo democrático y con intención de contribuir a ese proceso. Como sostiene Verónica Garibotto, creemos que tanto las ficciones como los documentales de los primeros años de la democracia adhirieron a los principales objetivos de la administración oficial durante el alfonsinismo: promover la democracia y reconstruir una esfera pública destrozada por casi una década de tortura, muerte, exilio forzoso, censura y depresión económica. Los films “resignificaron el discurso militar, reforzaron los lazos comunitarios, llenaron lagunas en el conocimiento histórico y crearon imágenes afectivas que más tarde se convirtieron en icónicas”.⁷ A su vez, el análisis va más allá de esta constatación y permitirá observar cómo el cine producido durante ese período de la “larga transición” puso en tensión muchos de los discursos oficiales, así como también cuestionó y criticó algunas de las decisiones tomadas por el gobierno de Raúl Alfonsín.

Por lo tanto, lejos de las imágenes canónicas que reducen al cine del período a un pequeño grupo de películas sobre el pasado reciente dictatorial, carentes de

⁷ Garibotto, Verónica. *Semiótica y afecto. El cine testimonial en la posdictadura*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021, p. 46.

innovaciones artísticas y reproductoras de las visiones gubernamentales, creemos que el “cine de los ochenta” fue mucho más heterogéneo, innovador y crítico de lo que hasta el momento se ha reconocido. El cine del período fue fundamental para la construcción de los primeros registros memoriales sobre el pasado reciente, generar amplios consensos condenatorios sobre la violencia política de los años setenta, y construir una explicación histórica de largo aliento que revalorizara la democracia como forma de resolución de los conflictos, pero también abrió el debate a problemas que la dictadura había obturado en su búsqueda de impedir el proceso de modernización que se había iniciado en los sesenta, como el sexo, las sexualidades diversas, el feminismo, el rol de la juventud. A la vez, este cine no estuvo carente de limitaciones y de continuidades con el cine producido durante la dictadura, y esa complejidad es la que nos proponemos también mostrar en esta investigación. De esta manera, en esa complejidad el cine también habla de una época en plena ebullición y llena de procesos abiertos y diversos.

Para entender el papel que tuvo el cine durante la transición creemos importante recuperar el concepto de hegemonía en los términos de Raymond Williams. Para dicho autor la hegemonía no es solamente una forma de control “ideológico”, considerado habitualmente como “manipulación” o “adoctrinamiento”, sino, un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida. Es un sistema vívido de significados y valores, que en la medida en que son experimentados como prácticas, parecen confirmarse recíprocamente, por lo tanto, constituye un sentido de realidad para la mayoría de las personas de una sociedad. Pero la capacidad hegemónica de esos discursos dominantes no es absoluta, sino que convive, retoma y confronta a otros discursos muchas veces “residuales” y/o “emergentes”.⁸ El “cine de los ochenta” tiene, en términos de Williams, la capacidad de mostrarnos algunas interpretaciones que se harían hegemónicas en la transición democrática, pero también nos muestra en toda su complejidad las disputas de sentido que se desarrollaron en torno a temas tan sensibles como la censura, la violencia, los desaparecidos, los/as jóvenes, el “destape” y la sexualidad, y también deja a la vista otras interpretaciones residuales y emergentes.

Como sostiene Jacques Rancière el cine “puede considerarse como un testigo de las formas de pensar y de sentir de una determinada sociedad en un tiempo y espacio

⁸ Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp. 144-146.

determinado”,⁹ es por eso que nuestra hipótesis general sostiene que el “cine de los ochenta” expresó y a la vez ayudó a la construcción de ciertos núcleos hegemónicos de sentido que fueron funcionales para la consolidación de la democracia pos dictatorial. Desde luego, en la construcción de esos núcleos de sentido no estuvieron ausentes los conflictos y tensiones. No se trata aquí de concebir un cine al servicio del proyecto cultural del alfonsinismo, sino más bien un cine que se construyó a partir de un clima de ideas y una serie de debates más amplios que se fueron instalando en diversos sectores culturales de la Argentina durante toda una década, y al cual el cine aportó su mirada. El alfonsinismo y los discursos oficiales tuvieron un impacto fuertísimo en esa circulación de sentidos, pero no fueron los únicos y el cine, en su diversidad, muchas veces expresó algo de ese imaginario oficial de la transición y otras veces lo complejizó y discutió con ello.

Por eso, y como sostiene Pablo Alvira, buscaremos desarrollar una historia del cine que interroge las obras no solo en su complejidad textual, sino que las considere inseparablemente de las condiciones de producción y de recepción del espectáculo cinematográfico, ya que debemos tener en cuenta que una película cobra significado cuando es consumida/apropiada, y, por eso deben observarse, en la medida de lo posible, las reacciones de los sectores sociales diversos a los que se dirige y con los que dialoga.¹⁰ De allí la necesidad de desarrollar una investigación que busque restituir la autonomía y la historicidad del “cine de los ochenta” y que será el aporte más significativo de esta tesis. En este punto, apuntamos a cubrir un vacío existente en los estudios sobre cine argentino y a aportar conocimiento a las fecundas investigaciones que se están desarrollando en torno a la historia reciente de los años ochenta.

En definitiva, creemos que es de suma importancia para ambos campos –la historia reciente de los años ochenta y los estudios sobre historia del cine–, investigar el funcionamiento de la industria cinematográfica y sus producciones durante el tránsito de la dictadura a la democracia, porque ello habla tanto de ese cine como del momento tan particular que fueron esos años. A través de ello podremos reconstruir cuáles fueron los debates, los anhelos, las expectativas, las esperanzas, las preocupaciones, los miedos,

⁹ Rancière, Jacques. *Les noms de l'Histoire. Essai poétique du savoir*. Seul: Paris, 1992, p. 15.

¹⁰ Alvira, Pablo. “La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica”. En: Salomón Tarquini, C., Fernández, S., Lanzillotta, M., y Laguarda, P. (editoras). *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2019, p. 131.

las contradicciones y las desilusiones por las que amplios sectores sociales atravesaron durante la incipiente y aún incierta democracia argentina. A su vez, la importancia de esta tesis radica en las posibilidades que nos ofrece para abrir puertas al estudio de múltiples procesos relacionados con la historia reciente argentina, ya sean cuestiones políticas, económicas, sociales, de género y diversidad sexual, así como también relacionadas con la historia del arte y el análisis de las imágenes como fuentes históricas.

2. Estado de la cuestión

2.1 Estudios sobre la transición democrática

Desde la restauración democrática argentina en 1983, la preocupación entre los intelectuales e investigadores sobre los modos en que se produjo la transición, las causas de la debilidad de los procesos democráticos y las posibles soluciones para lograr la consolidación de una democracia duradera fueron temas de frondosos debates. Uno de los trabajos fundacionales sobre la transición democrática argentina fue el producido por Guillermo O'Donnell, Philippe Schmitter y Laurence Whitehead,¹¹ quienes desde la ciencia política sostenían que la transición consistía en el “pasaje” de un régimen autoritario a otro democrático. Ese proceso de democratización en la Argentina se habría dado por lo que los autores llaman “transición no pactada o por colapso”. Esto significaba que tras el fracaso de la Guerra de Malvinas, las fuerzas armadas no habrían tenido otra opción que su retiro del gobierno de manera abrupta, sin posibilidad de negociar o imponer la continuidad de un partido político de preferencia, como si había ocurrido en el caso de otras dictaduras en el Cono Sur.

Esta interpretación estaba caracterizada por algunos supuestos que durante años sirvieron a los/las investigadores/as como marcos teóricos para explicar el proceso de redemocratización en Argentina. El primero de ellos caracterizaba a la transición como un proceso de corto tiempo, que transcurría entre el fin de la Guerra de Malvinas hasta el triunfo de Raúl Alfonsín en las elecciones de diciembre de 1983. Durante este corto período se producía el paso de la dictadura a la democracia, con lo cual la misma era

¹¹ O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe y Whitehead, Lawrence (comps.). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Paidós, 1986.

entendida como una cuestión meramente político-institucional, desprovista de cierta historicidad y conexión con los procesos políticos, económicos o culturales. La idea de la “transición por colapso” llevaba a un segundo supuesto, tras el derrumbe de la dictadura las viejas estructuras, las elites y las prácticas políticas dictatoriales perdían su rol dominante, generando así una “ruptura” inédita en la historia argentina, que daba la oportunidad al nuevo gobierno de “refundar o fundar” una nueva democracia desde sus cimientos.¹²

Este tipo de interpretaciones caracterizaron a los trabajos que se desarrollaron durante gran parte de los años ochenta y noventa. Carlos Acuña considera a las elecciones de 1983 como un momento “fundacional” en la historia democrática de nuestro país. Dicho autor sostuvo que la transición democrática y el gobierno de Alfonsín habían generado una “nueva matriz política”, dando así origen a una situación totalmente nueva y de ruptura con el período anterior.¹³ Mientras que Hugo Quiroga sostiene que el 30 de octubre de 1983 tuvieron lugar en nuestro país las “elecciones fundacionales” que abrieron paso a una nueva etapa en la vida democrática.¹⁴ Marcos Novaro, por su parte, argumenta que la derrota en la guerra de Malvinas generó una oportunidad inigualable para lograr una refundación democrática que hiciera un corte definitivo con largas décadas de inestabilidad institucional y pretorianismo militar.¹⁵

Estas visiones centradas en analizar la transición democrática argentina desde una perspectiva institucional perduran hasta la actualidad. En su reciente trabajo, Leslie Anderson sostiene que la democratización argentina se dio a través de las instituciones del Estado (presidente, la legislatura y los tribunales de justicia), sin contar con el apoyo fuerte de la sociedad civil, e incluso frente a la resistencia ciudadana.¹⁶ Estos trabajos que sostienen sus argumentos en los cambios político-institucionales terminaron, como plantean Manzano y Senpol “generando una visión muy restringida y procedimental sobre la idea de democracia. (...) Los ochenta se habían sido solamente un momento de

¹² O'Donnell, Guillermo, Schmitter, Philippe y Whitehead, Lawrence (comps.). *Transiciones...*, op. cit.

¹³ Acuña, Carlos (comp.). *La nueva matriz política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

¹⁴ Quiroga, Hugo. “La reconstrucción en la democracia argentina”. En: Suriano, Juan (comp.), *Nueva Historia Argentina: Dictadura y democracia (1976-2001)*. Tomo X. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

¹⁵ Novaro, Marcos. *Historia de la argentina contemporánea. De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

¹⁶ Anderson, Leslie. *La democratización a través de las instituciones. Los años de la transición argentina en una perspectiva comparativa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2022, pp. 17- 32.

tránsito entre dos asuntos y se había invisibilizado las particularidades de ese momento histórico en tanto período con rasgos y aspectos propios”.¹⁷

Un primer quiebre en las interpretaciones sobre los años ochenta se produjo, a su vez, a partir del 2001 en adelante. Trabajos como los de Gerardo Aboy Carlés,¹⁸ Cecilia Lesgart¹⁹ y Alfredo Pucciarelli²⁰ abrieron una nueva etapa en el análisis y la comprensión de los procesos acaecidos durante la transición. Estos autores reconocieron en el alfonsinismo características políticas originales y rupturistas, como lo habían planteado los autores anteriormente citados, pero también comenzaron a observar que durante este período había elementos políticos y económicos de continuidad que fueron imposibles de desarticular y que hasta ese momento no habían sido todavía analizados e investigados por los/las especialistas.

Es así como nuevos debates comenzaron a abrirse paso en el mundo académico, teniendo como objetivo reestablecer la conexión entre los procesos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales, devolviéndole historicidad y apertura al momento transicional. Los principales problemas abordados por los/as autores/as arriba citados estuvieron vinculados con el análisis de las herencias político-institucionales y político-económicas que la dictadura había dejado al nuevo gobierno democrático y su imposibilidad para desarticularlas, de modo tal que se ponía en cuestionamiento las ideas de “ruptura” como también la de “refundación democrática”. A partir de allí las investigaciones se volvieron más innovadoras, las viejas cronologías sostenidas en los cambios político-institucionales comenzaron a ser repensadas a partir de los problemas particulares que se buscaba analizar y los ochenta dejaron de ser una etapa de “tránsito”, para convertirse en un nudo histórico problemático con peso propio.

Tras la muerte de Alfonsín, en el año 2009, se desarrollaron una serie de trabajos que buscaron repensar este período de la historia argentina. En esa oportunidad Catalina Smulovitz advirtió, como lo había ya planteado Inés González Bombal,²¹ que durante la transición democrática se había generado un “entusiasmo democrático”, una especie de

¹⁷ Manzano, Valeria y Sempol, Diego. *Dossier: Los años ochenta y las transiciones en el Cono Sur*, *Revista Contemporánea*. Montevideo: Universidad de la República, Año 10, Volumen 10, 2019, pp. 12-13.

¹⁸ Aboy Carlés, Gerardo. *Las dos fronteras...*, *op. cit.*

¹⁹ Lesgart, Cecilia. *Usos de la transición a la democracia: ensayo, ciencia y política en la década de los ochenta*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.

²⁰ Pucciarelli, Alfredo (coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006.

²¹ González Bombal, Inés. “1983: El entusiasmo democrático”. *Ágora*, número 7, 1997.

ilusión del momento fundante, que lejos de dejarnos ver con claridad las dificultades del período, forjó una especie de proceso de ocultamiento y opacidad. Este ocultamiento, sostiene la autora, impidió notar que se había arribado a ese momento sin haber neutralizado a los actores que habían participado de la dictadura militar en el más amplio de los sentidos, así como tampoco se había logrado alterar gran parte de los factores que hasta ese entonces habían dificultado la estabilización de un régimen democrático.²²

En consonancia con los planteos de Smulovitz, en esta tesis veremos como el cine argentino de la “larga transición” estuvo sujeto a diferentes conflictos producto de la incapacidad del gobierno radical de dismantelar las “viejas” estructuras del poder dictatorial que siguieron vigentes a pesar de la restauración democrática. Temas como la desarticulación de la censura, la influencia de la Iglesia Católica sobre la actividad cinematográfica y las presiones de los grupos laicos vinculados con el clero, así como el uso del sistema judicial y educativo para boicotear la política cultural y cinematográfica del gobierno radical serán una muestra de la dificultad de entender la transición democrática solo como un momento de “ruptura y refundación”, y no más bien de continuidades y disputas por los sentidos.

Así, planteos como los de Smulovitz entre otros,²³ generaron la necesidad de historizar y repensar el período de la reciente democracia desde nuevos enfoques y perspectivas. Ello terminó dando lugar a una multiplicidad de trabajos y abordajes diferentes que se enriquecieron con la formación de una camada de investigadores/as más jóvenes, que articularon la mirada sobre el mundo de la política con otros vectores del conocimiento del mundo social.²⁴ Desde los estudios vinculados a lo político, los trabajos de Marina Franco²⁵ y su trabajo con Claudia Feld²⁶ nos plantean “que esos primeros años de la llamada “transición democrática” constituyeron un momento mucho más abierto, incierto, ambiguo, lleno de continuidades y dilemas cuya resolución no era

²² Smulovitz, Catalina. “La ilusión del momento fundante”. En: Gargarella, Roberto, Murillo, María Victoria y Pecheny, Mario (comps.). *Discutir Alfonsín*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, pp. 9-11.

²³ Gargarella; Murillo y Pecheny. *Discutir Alfonsín*, op. cit.

²⁴ Manzano y Sempol. *Los años ochenta*, op. cit., p. 13.

²⁵ Franco, Marina. *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.

²⁶ Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

obvia ni evidente”.²⁷ Por lo tanto, proponen que lejos de la mirada que plantea la idea de “el gran paso del autoritarismo a la democracia” como etapa de transformación casi inmediata, habría que pensarlo como una etapa mucho más compleja y problemática atravesada por enormes tensiones políticas y por sentidos diversos, sobre lo que estaba ocurriendo.

Los postulados de Franco y Feld son el norte que guían muchos de los interrogantes de esta tesis.²⁸ A través del análisis del funcionamiento de la industria cinematográfica argentina y sus producciones podremos ver las complejidades y las dificultades que el gobierno y la sociedad argentina tuvieron que afrontar a la hora de abordar temas cruciales para la construcción de la nueva democracia, como por ejemplo los debates sobre los límites de la censura, el destape y la libertad de expresión, o la relación entre la dictadura, la violencia y las responsabilidades sociales, así como también el rol de la juventud, el sexo, el feminismo y las sexualidades diversas serán temas de frondosos debates.

Desde una perspectiva más cercana a la ciencia política y al análisis del discurso político, Adrián Velázquez Ramírez también abrió una nueva línea de análisis al reconstruir discursivamente los debates desarrollados dentro de las dos grandes fuerzas políticas, el radicalismo y el peronismo, entre los años 1980 y 1987, desde una perspectiva de la historia intelectual.²⁹ En la misma línea, encontramos trabajos como los de Cristina Basombrío,³⁰ Hugo Vezzetti³¹ o Ariana Reano y Martina Garategaray.³² En ellos se analizan diferentes problemas teórico-políticos que planteó la transición democrática, observados a través de los debates intelectuales en las principales revistas del período. Muchas ideas y conceptos examinados por estos/as autores/as en sus investigaciones, especialmente aquellos tendientes a explicar cómo los/as intelectuales

²⁷ Feld y Franco. *Democracia, hora cero...op. cit.*, p. 11.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ Velázquez Ramírez, Adrián. *La democracia como mandato. Radicalismo y peronismo en la transición argentina (1980-1987)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2019.

³⁰ Basombrío, Cristina. “Intelectuales y poder: la confluencia socialismo-liberalismo durante la presidencia de Alfonsín”. *Passagens. Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 6, n° 2, pp. 376-398. Río de Janeiro, 2014; o Basombrío, Cristina. “Acerca de ciertas apropiaciones del “pasado histórico” por el “pasado práctico” durante el alfonsinismo”. *Temas de historia argentina y americana* N°23, pp. 31-52. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2015.

³¹ Vezzetti, Hugo. “Los problemas de la democracia: Guillermo O’Donnell y Juan Carlos Portantiero”. En: Altamirano, Carlos y Gorelik, Adrián. *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2018, pp. 347-358.

³² Reano, Ariana y Garategaray, Martina. *La transición democrática como contexto intelectual. Debates políticos en la Argentina de los años ochenta*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento, 2021.

vinculados al alfonsinismo historizaron y explicaron el devenir democrático argentino, serán de gran utilidad para entender desde qué marcos teóricos-intelectuales fueron pensadas aquellas representaciones fílmicas que buscaron explicar el pasado reciente dictatorial o el pasado lejano argentino durante los años ochenta.

También el trabajo de Jennifer Adair es fundamental para entender el proceso de reconstrucción democrático argentino. La autora sostiene que el período en cuestión debe ser pensado no como un corte entre dos momentos disímiles en la historia argentina, sino más bien como una nueva fase de las contiendas que se dieron a lo largo del siglo XX, para definir los contornos de la democracia, los derechos y la ciudadanía.³³ Para Adair es prioritario analizar la “transición democrática argentina” desde una amplia gama de actores y no solo desde lo estrictamente institucional, por eso estudia los ámbitos cotidianos del vecindario, la vida hogareña y la economía diaria. A través de ello, la autora argumenta que las elevadas expectativas generadas en amplios sectores de la sociedad tras la restauración democrática, no se asentaron solamente en la inmediatez del proceso dictatorial, sino también en la memoria de más largo plazo, de un Estado Benefactor que se mostró menos viable a medida que fue avanzando la década de los ochenta.³⁴ La imposibilidad de cumplir con muchas de las expectativas que la nueva democracia había generado fue, según Adair, lo que terminó socavando gradualmente la legitimidad política de la que dependía la figura de Alfonsín y con ello, la recién restaurada democracia.³⁵ Por medio del cine podremos visualizar también ese primer momento lleno de ilusiones y esperanzas, así como también el clima de desilusión y desencanto que se vivió a partir de 1987 en adelante.

En el campo de la historia económica, los estudios sobre la transición en los últimos años han apuntado a mostrar ciertas continuidades entre la etapa dictatorial y los gobiernos pos dictatorial. Trabajos como los de Ana Castellani,³⁶ Daniel Aspiazu y Martín Schorr³⁷ o Laura Tedesco³⁸ revelan cómo ciertas estructuras económicas, elites financieras y prácticas especulativas fueron imposibles de desarticular por el gobierno

³³ Adair, Jennifer. *In search of the lost decade: everyday rights in post-dictatorship Argentina*. Oakland, California: University California Press, 2020, pp. 6-7.

³⁴ *Ibidem*, pp. 3-4.

³⁵ *Ibidem*, p. 12.

³⁶ Castellani, Ana. *Estado, empresas y empresarios: la construcción de ámbitos privilegiados de acumulación entre 1966 y 1989*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

³⁷ Aspiazu, Daniel y Schorr, Martín. *Hecho en Argentina: industria y economía, 1976-2007*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

³⁸ Tedesco, Laura. *Alfonsín. De la esperanza a la desilusión*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2011.

radical, poniendo en jaque la construcción de una democracia más justa e igualitaria, en términos alfonsinistas. Estas continuidades entre la dictadura y la democracia no se dan solo en materia económica, trabajos como los de Mariano Fabris analizan las dificultades del alfonsinismo para desarticular otro de los sostenes fundamentales del gobierno dictatorial en el campo ideológico y cultural como fue la Iglesia Católica.³⁹ Junto a ello también existieron continuidades en algunas estructuras estatales vinculadas con el poder dictatorial como el de la justicia, investigado por Juan Gandulfo.⁴⁰

En línea con este tipo de investigaciones, veremos a lo largo de la tesis que en materia económica el gobierno de Alfonsín si bien logró algunos cambios significativos para la industria cinematográfica argentina, como la agilidad financiera para producir, la internacionalización o el aumento de público, no pudo quebrar un modelo de producción dependiente, permeable a las fluctuaciones del dólar y débil frente a las distribuidoras y productoras internacionales, lo que marcó en definitiva la existencia de más continuidades que rupturas en este asunto. Pero no solo las viejas estructuras económicas siguieron subsistiendo, las ideológicas también. Por ello advertiremos, que a pesar de la eliminación de la censura y del avance que ello significó para la industria del cine en cuanto a contenidos y temáticas fílmicas, el gobierno radical no pudo tampoco desarticular el poder de la Iglesia Católica, así como el de la Justicia. Ambos poderes siguieron interviniendo en favor de la censura y limitando la libertad de expresión durante toda la década de los ochenta.

En ese sentido, también son fundamentales para esta investigación sobre el cine argentino los aportes de Emilio Crenzel sobre la cuestión judicial en su reconstrucción de la historia política del *Nunca Más*, así como sus trabajos y la de otros/as investigadores/as sobre los movimientos de derechos humanos, las políticas de memoria y su relación con los partidos políticos.⁴¹ En el campo de los estudios sobre exilio y pos

³⁹ Fabris, Mariano. *Iglesia y democracia. Avatares de la jerarquía católica Argentina post dictadura (1983-1989)*. Rosario: Prohistoria ediciones, 2011; o Fabris, Mariano. “Revisar el pasado reciente. Las revistas *Criterio* y *Esquiú* y la cuestión de los derechos humanos, 1981-1985”. En: *Quinto Sol*, vol. 19, N°3, 2015, pp. 1-21.

⁴⁰ Gandulfo, Juan. “Los límites de la justicia. Las causas por las tumbas NN en el cementerio de Grand Bourg”. En: Feld y Franco (directoras). *Democracia año cero...*, *op. cit.*, pp. 115-152.

⁴¹ Crenzel, Emilio. *La historia del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014; o Crenzel, Emilio. “Ideas y estrategias de la justicia ante la violencia política y las violaciones a los derechos humanos en la transición política argentina (1982-1983)”. En: Feld y Franco (directoras). *Democracia año cero...*, *op. cit.*, pp. 81-114; Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construir la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017; Galante, Diego. “Baje a la plaza, señor presidente: Madres de Plaza de Mayo y Alfonsín frente al proyecto de justicia

dictadura se destacan las investigaciones de Silvina Jensen⁴² y Soledad Lastra⁴³ las cuales buscan reconstruir las condiciones que hicieron posible la vuelta de los exiliados, su relación con las políticas de revisión del pasado, la judicialización, la recepción y las representaciones que se construyeron sobre esos procesos. Estas producciones historiográficas nos ayudarán a analizar aquellos films que abordaron el pasado reciente y mostraremos la heterogeneidad con que el cine de los años ochenta abordó ese período tan sensible. Esto nos permitirá complejizar la mirada y poner en cuestión aquellas interpretaciones canónicas que sostienen de manera un tanto reductiva que el cine argentino de la transición abonó y robusteció el discurso oficial caracterizado como la “teoría de los dos demonios”.

La politización de las juventudes también se ha convertido en otro de los ejes de análisis de las nuevas investigaciones sobre el tránsito de la dictadura a la democrática. El estudio de la inserción de los jóvenes en el campo político o la relación de la juventud con el mundo cultural, así como también los movimientos estudiantiles, las tensiones entre la concepción “revolucionaria” o “democrática” en los ámbitos juveniles, y el surgimiento de un lenguaje e imaginario democrático durante la transición, son campos en plena expansión.⁴⁴ Junto a ellos, la proliferación de trabajos sobre los cambios y continuidades en la manera de entender la sexualidad, la liberación femenina, las diversidades sexuales, el deseo sexual y el “destape” dan cuenta de una

transicional en Argentina (1983-1985)”. *Prohistoria*, n° 27, 2017, pp. 79-98; Franco. *El final del silencio...*, *op. cit.*; y Laino Sanchis, Fabricio. “Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y el problema de los “niños desaparecidos” ¿Delitos aberrantes o gestos de humanidad?” *PolHis*, Año 14, n° 27, 2021, pp. 188-221.

⁴² Jensen, Silvina. “¿Por qué sigue siendo políticamente incorrecto hablar de exilio? La dificultosa inscripción del exilio en las memorias sobre el pasado reciente argentino (1983-2007)”. *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, vol. 1, núm. 1, 2008, pp. 131-148.

⁴³ Lastra, María Soledad. “La (des)organización del retorno: tiempos, rutas y conflictos en el regreso de los exiliados argentinos (1983-1988)”, ponencia presentada en *VI Jornadas de Historia Reciente*, Universidad del Litoral, Santa Fe, 2012.

⁴⁴ Manzano, Valeria. “Cultura, política y movimiento estudiantil secundario en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX”. En: *Propuesta educativa*. Buenos Aires, 2001; Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017; Manzano, Valeria. “El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980”. En: *Izquierdas*, Vol. 41. Santiago de Chile, 2018, pp. 250-275; o Manzano, Valeria. “La legalidad de las formas represivas: drogas y juventud, 1974-1989”. En: Águila, Gabriela., Garaño, Santiago y Scatizza, Pablo. *La represión como política de estado. Estudios sobre la violencia estatal en el siglo XX*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2020, pp. 67-80; Cristal, Yann. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia (1983-2001)”. Tesis doctoral. Doctorado de la Universidad de Buenos Aires con mención en Historia. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2019; u Ollier, María Matilde. *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

preocupación por el abordaje de nuevos problemas. Son ejemplo de ello los trabajos de Freda López Perea,⁴⁵ Valeria Manzano,⁴⁶ Natalia Milanesio,⁴⁷ Mabel Bellucci,⁴⁸ Francisco Lemus,⁴⁹ Irina Grabatzky y Javier Gaparri.⁵⁰

Sobre esas problemáticas la tesis se propone trabajar el denominado “cine de destape argentino” mostrando no solo su relación con su homólogo español, sino también vinculándolo con un proceso más global, menos estudiado, que tendrá su epicentro en el cine producido en los Estado Unidos y una gran influencia sobre las producciones argentinas. El sexo, las sexualidades diversas, el erotismo y la violencia se conjugarán en un tipo de cine que pondrá en cuestionamiento muchas de las visiones conservadoras heredadas del período dictatorial. A su vez ese tipo del films, también serán fundamentales no solo para el “destape sexual”, sino también para develar algunas de las atrocidades cometidas por el régimen militar durante el pasado reciente.

Finalmente, la historia cultural sobre el período también ha mostrado una profunda transformación en los últimos años gracias a los aportes provenientes de disciplinas como la sociología de la cultura o la historia del arte. Trabajos como los de Viviana Usubiaga buscan dar cuenta de la escena plástica argentina en el tránsito de la dictadura a la democracia y su relación con la construcción de un nuevo régimen político.⁵¹ Espacios más marginales o denominados *underground*, el teatro independiente o experiencias más convencionales como la de *Teatro Abierto* son analizados en los trabajos de Daniela Lucena y Gisela Laboureau,⁵² Fernando García⁵³ y Florencia

⁴⁵ López Perea, Freda. “Visibilizando. Represión estatal, representaciones, activismo y discurso médico en torno de la homosexualidad, el lesbianismo y el travestismo en la apertura democrática (1983-1988/89)”. Tesis de Maestría en Historia, Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2018.

⁴⁶ Manzano, Valeria. “Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta”. *Mora*, (25), 2020, pp. 135-154.

⁴⁷ Milanesio, Natalia. “Sex and Democracy: The Meanings of the Destape in Postdictatorial Argentina”. *Hispanic American Historical Review*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2019; o Milanesio, Natalia. *El destape. La cultura sexual en Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2021.

⁴⁸ Bellucci, Mabel. *Orgullo. Carlos Jáuregui, una biografía política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Final Abierto, 2020.

⁴⁹ Lemus, Francisco. *Imágenes seropositivas. Prácticas artísticas y narrativas sobre el VIH en los años 80 y 90*. La Plata: Edulp, 2021.

⁵⁰ Grabatzky, Irina y Gasparri, Javier. (comp.). *Nuestros años ochenta*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones; Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria – CETyCLI, 2021.

⁵¹ Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

⁵² Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (compiladoras). *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.

Dansilio,⁵⁴ que en todos los casos muestran el surgimiento de nuevas formas de expresión y experimentación política al calor del tránsito de la dictadura a la democracia. El mundo del rock también está atravesado por nuevas investigaciones, cuenta de ello es el trabajo de Ana Sánchez Troillet donde analiza el lugar del rock en la construcción de una cultura democrática en la Argentina durante los años ochenta.⁵⁵ Es en este campo que mi tesis busca generar un aporte al analizar el cine de los ochenta y reconstruir aquellos núcleos de sentido que fueron centro de debate para la sociedad argentina en una etapa histórica que consideramos crucial.

2.2 *El cine argentino de la transición*

Los estudios de cine tienen una larga tradición en Argentina y en muchos casos suelen ser contemporáneos a las producciones cinematográficas que analizan, por lo tanto, deben ser pensados no solo como una fuente de información por su contenido, sino que también deben ser vistos como parte del momento que estudian. En ese sentido, uno de los trabajos pioneros fue el realizado por Domingo Di Núbila en 1960, quien estableció de alguna manera los cánones sobre los que se apoyarían muchos análisis posteriores sobre todo en cuanto a presentar una explicación lineal de toda la historia del cine argentino.⁵⁶ Restablecida la democracia en 1983, el primer trabajo sobre cine fue el de Jorge Miguel Consuelo.⁵⁷ Si bien el texto guarda ciertas continuidades con el trabajo de Di Núbila en cuanto a las formas de historiar el cine argentino, incorpora algunas innovaciones con respecto a sus predecesores. En el trabajo de Cosuelo se pueden observar las marcas sociales que la traumática experiencia dictatorial había dejado en la sociedad. Su forma de pensar y estructurar la historia del cine argentino está atravesada por las relaciones entre cine, democracia, dictadura y censura. Cosuelo fue el encargado de dismantelar el aparato censor cinematográfico dictatorial durante el gobierno de

⁵³ García, Fernando. *Crímenes y vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos: Paidós, 2017.

⁵⁴ Dansilio, Florencia. “Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina”. En: Manzano y Sempol. *Los años ochenta..., op. cit.*, pp. 137-156.

⁵⁵ Sánchez Troillet, Ana. “Cultura rock, política y derechos humanos”. En: Manzano y Sempol. *Los años ochenta..., op. cit.*, pp. 157-176.

⁵⁶ Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960.

⁵⁷ Cosuelo, Jorge Miguel. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

Raúl Alfonsín y ello posiblemente también sea un factor determinante para entender la construcción de su mirada sobre el cine, y convierte a su obra no solo en una bibliografía de consulta sino que también en una fuente primaria.

Desde allí y hasta el final del gobierno de Alfonsín, la mayoría de los críticos y especialistas en cine destacaron las producciones cinematográficas de los ochenta por su calidad en la factura, compromiso con la realidad y la “madurez” temática entre otras cuestiones. Incluso se hablaba de una nueva etapa de “oro” para el cine argentino debido a los éxitos que muchos de los films del período habían cosechado en cantidad de público y premios, ya sea a nivel local como internacional, incluido el primer premio *Oscar* de la historia del cine argentino.⁵⁸ Pero, a partir de 1989, tras la crisis del gobierno radical, fueron apareciendo algunas revisiones que comenzaron a criticar al cine de la transición y a marcar sus limitaciones más que sus logros. Esas miradas cobraron mayor relevancia recién a mediados de los años noventa en paralelo al surgimiento del NCA y la renovación crítica que ello produjo.⁵⁹

Uno de los trabajos más relevantes sobre el “cine de los ochenta” fue el texto dirigido por Claudio España.⁶⁰ Se trata de una obra coral realizada por autores/as vinculados/as a disciplinas relacionadas con las artes y la literatura provenientes de CINEMA, grupo de graduados de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires).⁶¹ Allí, España destaca algunos elementos fundamentales que caracterizaron al cine del período tales como la eliminación de todo tipo de censura y el consecuente ejercicio de la libertad en todas las producciones y el vigoroso apoyo estatal a la gestión cinematográfica, aunque también marca la falta de un programa riguroso de acción.⁶² En la mirada de España, el “cine de los ochenta” es reivindicado como símbolo de la recuperación de la libertad de expresión, como denuncia de los crímenes del terrorismo estatal, como posibilidad del regreso de muchos artistas y directores/as exiliados/as, así como también por sus éxitos y reconocimientos a nivel

⁵⁸ Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987; o España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

⁵⁹ Schumann, Peter. *Historia del cine...*, *op. cit.*; Poggi, Alberto. *Cine Argentino en Democracia. Una Historia NO Oficial*. Buenos Aires: S/E, 1989; o Wolf, Sergio. *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letras Buenas, 1992.

⁶⁰ España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.* pp. 11-53.

⁶¹ Todos los autores y autoras del libro son referentes ineludibles en temas vinculados con los estudios sobre cine. Se trata de Gabriela Fabbro, Elena Goity, Susana Gómez Rial, Héctor Kohen, Clara Kriger, Ana Laura Lusnich, Ricardo Manetti, David Obiña y Diana Paladino.

⁶² España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, p. 11.

internacional, por el surgimiento de nuevos/as directores/as y, fundamentalmente, por haber ayudado al robustecimiento de la democracia naciente.

La característica más destacada de la obra de España es su interés por explicar las principales particularidades de la cinematografía argentina durante los años ochenta, dándole al período entidad propia (algo que irá perdiendo con el tiempo). El trabajo está organizado teniendo en cuenta dos ejes entrecruzados, uno cualitativo, donde se exponen diferentes temáticas (el proceso militar, el exilio, la historia argentina), géneros cinematográficos (comedias, entretenimiento, policial, testimonial) o directores (del interior del país, “ópera primistas”, realizadores consagrados). Junto a ello, un segundo eje de carácter cronológico muestra los cambios y continuidades en esos ejes cualitativos durante los años 1983 a 1993.

Si una crítica se le puede realizar a tan importante trabajo es, como sugiere Nicolás Suárez, su mirada culturalista preocupada más por mostrar las rupturas sincrónicas que las continuidades de la diacronía entre el cine de la dictadura y el de la democracia.⁶³ En el trabajo dirigido por España, el año 1983 funciona como un parte aguas en la historia del cine argentino y presta mayor atención a los cambios vinculados a los temas, formas narrativas y géneros fílmicos, en detrimento de una reconstrucción más historizada que podría haber mostrado las continuidades entre el cine de ambas etapas. En este sentido, esta tesis busca recuperar una mirada centrada en el cine de los ochenta que comienza, como marcamos más arriba, en el año 1981 con el proyecto aperturista del general Viola. Entendemos que es allí donde se generaron las principales características que el cine de la transición heredará durante los primeros años de la democracia. Para ello será fundamental hacer hincapié y mostrar sistemáticamente los procesos históricos que atravesaron al país en general y a la industria del cine en particular.

Ahora bien, el trabajo pionero de España coincidió con una renovación en el mundo cinematográfico argentino. A mediados de los años noventa, la producción de una serie de películas rupturistas de jóvenes directores y directoras, sumado a cambios tecnológicos y estéticos en la forma de hacer cine, una renovación de la crítica cinematográfica y nuevas pautas de acceso a las películas, terminaron configurando un

⁶³ Suárez, Nicolás. “El ‘cine de los ochenta’”. En: Bernini, Emilio. *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018, p.49.

cine “contrapuesto al de los ochenta” que se denominó NCA.⁶⁴ A partir de allí el “cine de los ochenta” comenzó a perder interés entre los/as investigadores/ras vinculados/as a los estudios de cine. El NCA se ubicó en el centro de la escena por su impacto renovador mientras que las producciones de los primeros años de la democracia, como sostiene Mariano Veliz, “quedaron relegadas a un paréntesis sin mayor valor estético en el marco ampliado de la historia del cine argentino”.⁶⁵

Trabajos como el de César Maranghello comenzaron a caracterizar al cine de la transición como un cine preocupado más por lo político que por lo estético, como si eso le restara valor. Un cine que era visto como comprometido con la cuestión social más que personal y que era reducido a las producciones cinematográficas que abordaron temáticas vinculadas con la última dictadura militar, invisibilizando al resto de la producción fílmica. En el cine de la transición, nos plantea este autor, se asoció naturalismo con verosimilitud, la historia seguía siendo más importante que la forma de narrarla, y no existía ninguna indagación de los recursos expresivos del lenguaje cinematográfico. Siguiendo el concepto de “estética de la conformidad” de Peter Schumann, Maranghello aseguraba que el cine de la década de los ochenta no instituyó ningún concepto original de reflexión sobre la historia del país.⁶⁶

Otros trabajos que siguieron la misma línea crítica fueron los de Octavio Getino⁶⁷ y Fernando Martín Peña.⁶⁸ Getino caracteriza al “cine de los ochenta” como una actividad funcional al proyecto “culturalista” del gobierno radical, que sirvió para promocionar una imagen positiva en el exterior. Por otro lado, sostiene que al gobierno de Alfonsín no le interesó el desarrollo de la industria del cine, ni la situación económica del sector, la cual fue relegada a un segundo plano. Además agrega que la dependencia de los realizadores con respecto al INC y a los créditos que el organismo otorgaba, continuó igual que en épocas dictatoriales y que los críticos se adecuaron a la nueva situación igual que los directores. Finalmente sostiene que el fin de la censura no

⁶⁴ Camparo, Ricardo Agustín. *Nuevo Cine Argentino: de Rapados a Historia extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009, p. 7. Para profundizar sobre el Nuevo Cine Argentino ver: Andermann, Jens. *Nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Paidós, 2015; o Prividera, Nicolás. *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos, 2014.

⁶⁵ Veliz, Mariano (comp.). *Cines Latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019, p.12.

⁶⁶ Maranghello, César. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Catálogos-Laertes, 2005, p.221.

⁶⁷ Getino, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

⁶⁸ Peña, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

hizo más que fomentar el oportunismo de los/as directores/as y productores/as que utilizaron los temas políticos y sexuales combinándolos con otros ingredientes como las drogas, la violencia y el humor grueso para hacer del cine un negocio y no un hecho artístico.

Uno de los aportes distintivos que introdujo Peña fue poner en cuestionamiento la idea del año 1983 como un punto de quiebre entre dos etapas contrapuestas, la del cine dictatorial y el democrático. Peña sostiene que algunos elementos como la abolición de la censura no representaron exactamente un punto de inflexión, sino la ratificación política de una apertura cultural progresiva que ya llevaba un par de años de desarrollo. Fuera de ello también plantea, al igual que el resto de los autores, que en los ochenta no hubo un gran cambio de paradigma en el terreno de la producción o exhibición. Tampoco la década se caracterizó, según Peña, por el ingreso de jóvenes directores/as al cine, sino más bien, por la puesta al día de una generación ya madura que la dictadura había dejado sin posibilidad de expresión.⁶⁹

A partir de estas críticas surgieron una multiplicidad de nuevas investigaciones que buscaron comparar el “cine de los ochenta” con el “nuevo cine de los noventa”. Estos trabajos se concentraron principalmente en mostrar las diferencias que ambos cines tuvieron a la hora de reconstruir el pasado reciente dictatorial desde el punto de vista estético, narrativo y técnico. Criticaban las fórmulas de relato utilizadas por el cine durante los primeros años de la democracia, su simpleza formal y su falta de pensamiento sobre sus propios modos de proceder. Como sostiene Emilio Bernini, “esa deslegitimación en bloque encontraba sus motivos en una defensa del “nuevo cine”, que se positivizaba porque no hacía todo aquello que había hecho “mal” el cine de los ochenta y de esa manera, por oposición, construía su identidad”.⁷⁰

Debido a ello se desarrollaron algunas caracterizaciones sobre el “cine de los ochenta” que se fueron cristalizando y aceptando como interpretaciones incuestionables. Dentro de ello, una de las primeras fue la de considerar al año 1983 como un punto de quiebre para el cine argentino.⁷¹ Aunque existieron trabajos que pusieron en cuestión

⁶⁹ Peña, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.

⁷⁰ Bernini, Emilio. *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018, p. 36.

⁷¹ Satarain, Mónica. *Plano secuencia: 20 películas para reafirmar la democracia*, Buenos Aires: La Crujía, 2004; Assusa, Gonzalo. “El montaje de la historia. Cine argentino y memoria en la transición

esta idea, como el recién citado de Fernando Peña o el de Gustavo Aprea,⁷² el año 1983 siguió siendo pensado como un parte aguas entre el cine producido durante la dictadura y el período pos dictatorial, generando una historia caracterizada más por los cambios que por las continuidades.

En este mismo sentido, la aprobación de la Ley n° 23.052 del año 1984, que buscó poner fin a la censura cinematográfica, fue entendida como un punto de inflexión para este tipo de prácticas, sin entender que el desmantelamiento del aparato censor resultaría una tarea mucho más compleja de lo pensado, producto de las continuidades de ciertas estructuras político-institucionales luego de la dictadura.⁷³ Por eso mostraremos a lo largo de la investigación que 1983 no es punto de quiebre para la industria, sino, como sostiene Peña, un punto de reafirmación y a la vez de continuidad con lo que se venía desarrollando en la industria del cine tiempo atrás. También veremos que una legislación sobre el fin de la censura no significó el desmantelamiento de las estructuras que fomentaban los controles y las prohibiciones. Desde la Iglesia Católica, pasando por organismos vinculados a ella, la justicia, el sistema educativo y funcionarios del propio gobierno radical, fueron múltiples los sectores que abogaron y lucharon por el mantenimiento de ciertos mecanismos de control heredados de las etapas anteriores.

Por otro lado, se identificó al “cine de los ochenta” como un cine que habría ayudado a consolidar una narrativa que reforzaba la estrategia interpretativa del radicalismo respecto del pasado dictatorial, sintetizado en la “teoría de los dos demonios”.⁷⁴ Esta resulta un tanto reductivo si se considera que, por un lado, la producción fílmica fue mucho más diversa que las ideas de Alfonsín; y, por el otro,

democrática”. En: Assusa, G., Cabrera, N., Hernández, A., y Reynares, J. *Memoria, política y cultura. Estudios sobre la transición democrática*. Villa María: Eduvim, 2010; Zarco, Julieta. *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016; o Ranalletti, Mario (comp.). *La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.

⁷² Aprea, Gustavo. *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008; Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009; o Peña. *Cien años de cine...*, *op. cit.*, pp. 208-222.

⁷³ España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, 13-51; Aprea. *Cine y política...*, *op. cit.*, pp. 49-57; o Zarco. *Treinta años...*, *op. cit.*, pp. 23-26.

⁷⁴ Cuarterolo, Andrea. “La memoria en tres tiempos. Revisión de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En: Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 339-364.; Zarco. *Treinta años...*, *op. cit.*, pp. 41-45; o Ranalletti. *La escritura fílmica...*, *op. cit.*, 291-312.

resulta confuso reducir dicho gobierno y dicho período a “la teoría de los dos demonios” sin definir cuáles serían esos contenidos. Como ha demostrado Franco, no existió durante los primeros años de la década del ochenta una definición objetiva, cristalizada, ni unívoca sobre lo que se denominó “teoría de los dos demonios”, sino más bien se trató de una serie de discursos diversos, fragmentados y contradictorios entre sí, que fueron variando según el tiempo, sus intérpretes o interlocutores.⁷⁵

Junto con esta lectura sobre el cine de los ochenta, los/as especialistas sostienen que hubo una tendencia muy marcada por impulsar relatos cinematográficos que reforzaron la idea de las “víctimas inocentes” en contraposición con la ferocidad de la represión militar,⁷⁶ lo que en parte entendemos, contradecía a su vez a la “teoría de los dos demonios”. También se remarcó en estos trabajos el carácter exculpatorio que el cine de la transición construyó al desligar a gran parte de la sociedad de las responsabilidades por los hechos aberrantes ocurridos durante la dictadura. Los films de este período, asegura una parte de los/as investigadores/as, se caracterizaron también, por construir una representación del pasado que se erigía como objetiva, y desarrollaron una visión de los acontecimientos sobre la última dictadura compatible con la mirada del conjunto de la sociedad.⁷⁷

La modalidad enunciativa de estos films también fue criticada por considerarse que tenían pretensión de transparencia, dado que tendían a borrar los marcos del proceso de enunciación de los textos y a reflejar únicamente sus enunciados, naturalizándolos y borrando las instancias de producción. Ello generó, según estas interpretaciones, la sensación de que los hechos exhibidos se mostraban por sí solos, sin ninguna mediación, presentando los procesos ocurridos como parte de la realidad o su fiel reflejo.⁷⁸ En cuanto a la narración, se cuestionaba que estos films se construían a partir de la relación causa-efecto, un universo cerrado y autosuficiente, donde los argumentos

⁷⁵ Franco. “La ‘teoría de los dos demonios’”..., *op. cit.*, pp. 23-80.

⁷⁶ Raggio, Sandra. La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico. En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pp. 45-76.

⁷⁷ España. Cine argentino en democracia..., *op. cit.*, pp. 13-51; Aprea, *op. cit.*, 47-57.

⁷⁸ Aprea, Gustavo (comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.

eran explícitos y las conclusiones evidentes. No se prestaban a dudas, implicaban una mirada que pretendía coherencia, mostrar los hechos “como habían sido”.⁷⁹

Finalmente, también se criticó el carácter fuertemente pedagógico e identitario que se manifestaba en el cine de la transición. Ello, junto a la excesiva utilización de las narraciones alegóricas, buscaban generar en el espectador una enseñanza moral sobre lo que pasó, cómo pasó y de esa forma poder evitarlo.⁸⁰ Muchas de estas características que los/as especialistas han marcado sobre el cine de la transición las consideramos pertinentes y serán retomadas en la tesis, pero a contrapelo de los planteos más canónicos, buscaremos mostrar que las producciones cinematográficas, en particular aquellas sobre el pasado reciente fueron –como lo sostienen Franco y Feld para la transición en general–, mucho más heterogéneas, complejas y problemáticas de lo que comúnmente se ha observado en ellas.⁸¹ Además, veremos que esa heterogeneidad pone en cuestionamiento las afirmaciones de aquellos/as especialistas que argumentan que el cine de la transición tendió a reproducir las “interpretaciones” del gobierno de Alfonsín sobre el pasado reciente y que esas lecturas cinematográficas se limitaban a la llamada “teoría de los dos demonios”.

En los últimos años las investigaciones sobre el “cine de los ochenta”, como ocurrió con los estudios de historia reciente, han comenzado a transitar por nuevos paradigmas que buscan superar esas dos visiones casi antagónicas y que caracterizaron a los estudios sobre el cine de la transición desde hace más de tres décadas.

En este sentido el trabajo de Emilio Bernini busca cuestionar algunas nociones cristalizadas por la historiografía vinculada al cine de los ochenta. En primer lugar sostiene la existencia de continuidades más que de rupturas entre el cine dictatorial y el pos dictatorial. En segundo lugar, argumenta que durante la dictadura surgirá un nuevo lenguaje fílmico caracterizado por el uso de las alegorías como estrategia para evadir la censura. En democracia ese lenguaje no se modificará, sino que continuará siendo el mismo, en todo caso lo alegórico se volverá explícito según Bernini, pero no por ello novedoso. Por último, el autor también marca la existencia de una continuidad estética

⁷⁹ Baccaro, Adrián. “La historia oficial”. En: Satarain, Mónica. *Plano secuencia: 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía, 2004. pp. 19-24.

⁸⁰ Aguilar, Gonzalo. “Escritores y guionistas, en los años negros. El discurso literario se despliega entre la violencia y la represión”. En: España, C. Aguilar, G. y Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007, pp. 798-803.

⁸¹ Franco y Feld. *Democracia año cero...*, *op. cit.*, pp. 365-367.

entre el cine de ambos períodos, ello se debe, asegura, a que los géneros cinematográficos no sufren ninguna modificación entre 1976 y finales de los ochenta, lo que hace que las producciones sean similares entre sí.⁸²

Por otro lado, Nicolás Suárez plantea que la historiografía crítica sobre el cine de los ochenta se ha construido en base a dos olvidos simultáneos. El primer olvido estaría marcado por la continuidad ominosa del cine de los ochenta con el de la dictadura. Suárez propone, como Bernini, la existencia de continuidades entre ambos cines, en cuanto a lo temático, ideológico, a las formas de producción, así como a los directores y productoras encargadas de desarrollar la industria. El segundo olvido consistiría en una simplificación de las películas producidas en los años ochenta como oposición estética para legitimar un nuevo cine de los noventa. Lo que Suárez sostiene es que se suele reducir el *corpus* fílmico a un puñado de películas canónicas y se pierden los rasgos específicos de una producción mucho más heterogénea y diversa.⁸³

Es a partir de estas dos críticas que Suárez propone pensar al cine de los ochenta como un horizonte de sentido, identificando lo filmable y lo decible en determinado momento histórico, evitando así los anacronismos. De esta manera, pone en cuestión una serie de dicotomías que han servido en los análisis sobre el tema para diferenciar y criticar de manera negativa al “cine de los ochenta” con respecto al nuevo cine. Entre las más destacadas cuestiona la oposición entre el uso de las alegorías y la literalidad, la totalización frente al minimalismo y el cine industrial versus el de autor, todas dicotomías que deberían ser matizadas ya que sus fronteras son porosas. Suárez sostiene la necesidad de revisar críticamente las películas de los ochenta, esa “edad oscura” (según el autor) que engendró el NCA para construir su propia legitimidad/novedad.

Por su parte, Javier Campo apoya la hipótesis de que en el cine argentino producido entre los años 1983 y 1989 se ensayaron nuevas modalidades y poéticas fílmicas. Para el autor se trató de un cine que estuvo cruzado por las secuelas dejadas en el cuerpo social por la dictadura, con una estética que en muchos casos no tenía precedente en el cine argentino, un cine que se dedicó a la puesta en escena de testimonios, a la representación de la violencia política y el terrorismo de Estado. Para

⁸² Bernini, Emilio. “La configuración de un relato. El cine argentino durante el terror de Estado y la democracia”. En: Iribarren, María (coordinadora). *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017, pp. 131-140.

⁸³ Suárez. “El ‘cine de los ochenta’”, *op. cit.*, pp. 45-58.

Campo existen una serie de innovaciones que hacen que el cine de los ochenta sea caracterizado como un “cine bisagra”. Ejemplo de ello pueden ser el uso novedoso de los testimonios; las películas que mostraron la continuidad de los estragos económicos irresueltos por la nueva democracia; la representación de las prácticas violentas de la dictadura, ya sea de forma literal o alegórica; las cintas policiales metafóricas protagonizadas por policías corruptos, “servicios” desempleados, sádicos y torturadores, y que sirvieron para decodificar también algunos aspectos del pasado reciente. También el cine sobre el exilio, los derechos humanos y las sexualidades diversas, que con sus virtudes y miserias, fueron parte de esa innovación estética.⁸⁴

Además, Campo agrega que se trató de un cine que inauguró o anticipó procedimientos formales que serán explotados profundamente por el NCA. Un cine que a su vez, puso en diferentes narrativas de género, discursos experimentales o registros testimoniales problemáticas sociales ocultas en el cine anterior.⁸⁵

Finalmente, cerramos este recorrido (que no pretende abarcar todo lo que se ha escrito sobre el cine de los ochenta sino destacar algunos de los trabajos que consideramos más emblemáticos para el desarrollo de la tesis) con una de las investigaciones más recientes sobre el tema, se trata del texto de Verónica Garibotto. La autora acusa de anacrónicas a aquellas miradas críticas sobre el “cine de los ochentas” surgidas al calor de la aparición del NCA y sostiene que son el resultado de una recepción desplazada y tardía.⁸⁶

Desde la teoría del afecto, la autora argumenta que el “cine de los ochenta” ha servido para la construcción y materialización de un discurso que ayudó a fomentar la participación democrática, además de dar forma a nuevas configuraciones afectivas que influyeron para la construcción de una versión diferente de la historia oficial. En los abiertos años ochenta, sostiene Garibotto, la razón por sí sola no pudo dar solidez a la democracia y reconstruir la esfera pública. Fue necesario que la emoción y la cognición interactuaran tanto para movilizar sentimientos contra el pasado militar y en pos de la democracia, como para reconstruir el conocimiento histórico, y es allí donde el cine de los ochenta tuvo su rol más original, no dice la autora.⁸⁷

⁸⁴ Campo, Javier. “Cine-bisagra. El cine de la transición democrática argentina”. En: Veliz. *Cines Latinoamericanos y transición democrática...*, op. cit., pp. 17-36.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ Garibotto. *Semiótica y afecto...*, op. cit., pp. 1-47.

⁸⁷ Garibotto. *Semiótica y afecto...*, op. cit., pp. 1-47.

En consonancia con los postulados de estos últimos autores, nuestra tesis se propone analizar el cine de los ochenta en el largo período que comienza en 1981 y finaliza en 1989. Creemos que se trató de un período rico en cuanto a las producciones y estéticamente novedoso. Un cine que fue fundamental para llenar alguna lagunas y/o construir sentidos sobre el pasado reciente, y sobre una diversidad de temas presentes en los años de la transición, como la violencia política, las responsabilidades de diferentes sectores civiles de la sociedad durante la última dictadura, el accionar militar en la larga historia argentina, la libertad y sus alcances, la sexualidad y el erotismo, el feminismo, la sexualidad no heteronormativa, la juventud y su rol en la nueva democracia, entre otros.

Es por ello que el análisis del “cine de los ochenta” se vuelve fundamental para entender y problematizar esos núcleos de sentido que se fueron construyendo al calor de la reconstrucción democrática y que se convirtieron en temas de debates, controversias, luchas e impugnaciones, no solo en el ámbito cinematográfico, sino también en los ámbitos políticos, intelectuales, judiciales y comunicacionales. En ese sentido, el cine de esos años es mucho más que la expresión del clima de ideas alfonsinista, por el contrario, es un cine que deja en evidencia un registro mucho más amplio de sentidos sociales en circulación durante ese período, sentidos que reprodujo, pero también contribuyó con mucha potencia a modelar y poner en circulación.

3. Marco metodológico y fuentes

Siguiendo los planteos de Marc Ferro, no buscamos en las imágenes cinematográficas que ellas ilustren, confirmen o desmientan el conocimiento que nos viene de la tradición escrita, sino que las consideramos como una fuente en sí mismas. Como sostiene dicho autor, el cine no cuenta solo por lo que atestigua, sino por el acercamiento socio histórico que permite. Así se explica que el análisis no requiera necesariamente al conjunto de las obras sino, que puede basarse en fragmentos, examinar series o establecer relaciones.⁸⁸ Es por ello, que la siguiente investigación no pretende dar cuenta de todo el cine producido durante los ochenta, sino que hemos seleccionado

⁸⁸ Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

algunas películas, imágenes, escenas o diálogos que nos permitan acercarnos al estudio de las diferentes problemáticas y dar cuenta así del período que queremos analizar.

En ese sentido, el concepto de “representación” será central a lo largo de toda la tesis, por lo tanto es fundamental en este punto aclarar que entendemos por ello. Para esta investigación, como plantea Peter Burke, es importante pensar que si bien el cine no es un espejo que refleja objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real, las películas tienen la capacidad de hacer que el pasado parezca estar presente.⁸⁹ Es por ello que en esta tesis coincidimos con la idea desarrollada por Eliseo Verón sobre el concepto de “representación”. Es decir, no utilizamos el término “representación” como sinónimo de “copia de la realidad”, sino como una relación que se establece entre “lo real” y la circulación social de sentidos.⁹⁰ En este punto retomamos la noción de “estructura de sentimientos” desarrollada por Raymond Williams, es decir, no creemos que el cine sea un “reflejo de la realidad” sino que lo proyectado en la pantalla está alimentado por las experiencias, los anhelos y las expectativas de la sociedad. Ese cine transforma a la sociedad a partir de la construcción de elementos culturales dominantes o hegemónicos, que conviven con otros residuales que perduran a pesar de los cambios políticos y sociales, así como otros emergentes, más allá de los intentos por mantener el *statu quo*.⁹¹

El sociólogo Pierre Sorlin sostiene que el cine puede generar un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, pero también rescata el problema de la recepción. Por eso nos dice que es fundamental mirar al cine como un proceso social donde no solo intervienen los/as productores/as o realizadores/as, sino también lo/as espectadores/as de esas representaciones. Para él, el cine es un documento esencial para el/la historiador/a en la medida en que provee imágenes y, por la fuerza de convicción crea una idea a veces fantasiosa pero muy fuerte del pasado, así como también del presente.⁹²

Para reconstruir y analizar la historia de la industria cinematográfica argentina y las producciones desarrolladas durante el período 1981 y 1989 hemos utilizado una gran

⁸⁹ Burke, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica, 2001.

⁹⁰ Verón, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de la teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Editorial Gedisa, 1987.

⁹¹ Williams. *Marxismo y literatura, op. cit.*, pp. 125-133.

⁹² Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. México D. F.: Centro Editor de América Latina, 1995.

diversidad de fuentes. Entre las más importantes se destacan una serie de producciones cinematográficas argentinas y un pequeño grupo de films internacionales elaboradas durante los años ochenta. Se trata de más de 80 películas ficcionales (salvo *La República perdida I*) que fueron estrenadas comercialmente en los principales cines de todo el país y que en su mayoría tuvieron una afluencia de público muy importante. Las mismas fueron elegidas teniendo en cuenta no solo un criterio cronológico, sino también por sus características temáticas y de género. A esto dos criterios, debemos sumarle el gran grado de aceptación que tuvieron estas propuestas filmicas en cuanto a la cantidad de espectadores/as que concurrieron a las salas de cine para verlas, lo que las vuelve aún más pertinentes para su análisis en relación a nuestros objetivos. Con la intención de mostrar la numerosa y heterogénea producción cinematográfica de los años ochenta y no centrarnos en un número reducido de films “canónicos”, decidimos no repetir el uso de ninguna película (salvo alguna excepcionalidad) a lo largo de los diferentes capítulos de la tesis, más allá de ello, entendemos que un mismo film condensa muchos aspectos diferentes del período y podría utilizarse en varios de los capítulos a la vez.

Además de los criterios arriba especificados, otra de las razones a tener en cuenta en cuanto a la elección, es que muchas de las películas analizadas fueron reproducidas en la televisión, en las escuelas y en eventos culturales, por lo tanto tuvieron una circulación y un impacto que nos interesa considerar a la hora de observar los sentidos y contenidos del film. También utilizamos para el desarrollo de la investigación los afiches y publicidades aparecidas en los diarios sobre los films analizados. Ese tipo de publicidad cuenta con una información muy rica en cuanto a cómo eran presentados los films ante el público y por lo tanto develan en muchos casos su intencionalidad o el recorte de las productoras sobre lo que tenía mayor recepción e impacto en la sociedad del momento.

Junto a los films, en muchos casos buscaremos reconstruir las miradas y los debates que ellos generaron entre críticos/as, especialistas y en la sociedad en general. Para eso utilizaremos como fuentes las notas periodísticas, reportajes y cartas de lectores aparecidas en los principales diarios del período como *Clarín*, *Crónica*, *Diario Popular*, *El Cronista Comercial*, *El Periodista de Buenos Aires*, *El Porteño*, *La Época*, *La Nación*, *La Opinión*, *La Prensa*, *La Razón*, *La Voz y Tiempo Argentino*. Esta tarea ardua fue facilitada por la organización del archivo de la biblioteca del INCAA -

ENERC, la cual preserva los artículos publicados sobre cada film en los diferentes medios, de esa manera se puede acceder a mucha información con relativa facilidad.

También las revistas especializadas en cine conformaron parte del *corpus* documental y nos permitieron reconstruir las discusiones dentro del campo de la industria del cine, visibilizando la voz de directores/as, productores/as, distribuidores/as, exhibidores y diferentes organizaciones gremiales. En este caso la búsqueda fue en profundidad, en algunos casos se trataron de publicaciones semanales, quincenales o mensuales que abarcaron todo el período estudiado, y otras veces tuvieron muy corta vida. Trabajamos sobre *Cine Boletín*, *Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana*, *Cine Libre*, *Heraldo del Cine*, *La Gaceta de los Espectáculos*, *Montaje*, *Movimiento*, *Revista Radiolandia* y *Todo Cine*, así como algunos artículos puntuales en revistas de actualidad general tales como *Gente*, *Humor*, *Libre* y *Siete Días*.

Esto se complementó con el análisis de datos estadísticos vinculados a la cantidad de espectadores/as por film, el puesto que ocuparon las películas por cantidad de público, número de salas de cine, butacas, precios de entradas, entre otros. También se analizaron las legislaciones vinculadas con la industria y el fomento del cine argentino, así como las referidas con la censura y calificación por edades, y se estudiaron los discursos políticos relacionados a la cultura y específicamente al cine y el Plan de Cultura elaborado por la administración radical.

Finalmente pudimos entrevistar a Manuel Antín, máximo representante del INC durante el gobierno de Raúl Alfonsín, lo que nos permitió explorar la relación entre producción cinematográfica y los planes y políticas oficiales. Lamentablemente, la pandemia de COVID truncó la posibilidad de realizar una mayor cantidad de entrevistas, lo que hubieran aportado otras voces a la investigación. A raíz de ello, intentamos aprovechar la gran cantidad de declaraciones de los protagonistas en los medios públicos de la época y así pudimos recuperar sus ideas, posturas y argumentos en torno al funcionamiento de la industria del cine y sus producciones durante el período analizado.

4. Estructura de la tesis

Esta investigación está organizada en dos partes, la primera de ella abarca los dos primeros capítulos y busca reconstruir los vínculos entre las instituciones estatales dedicadas al quehacer cinematográfico y los agentes privados encargados de su realización. En el primer capítulo nos concentraremos en analizar el funcionamiento del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y su relación con los distintos agentes que formaron parte de la industria del cine argentino entre 1981 y 1989. Nuestra hipótesis central sostiene que las pujas políticas y económicas entre el INC, institución controlada por el Estado, y los distintos protagonistas de la actividad cinematográfica, tuvieron diferentes ciclos y estrategias a lo largo del período analizado. En ello se destacan momentos de negociación, acomodamiento, colaboración y enfrentamiento, así como también, los cambios y las continuidades entre el período dictatorial y el democrático.

En el segundo capítulo nos abocamos a estudiar los cambios y las continuidades que se dieron en las prácticas de control, censura y calificación de los films a lo largo del período 1979-1989. El capítulo muestra que la censura comenzó a distenderse de manera lenta y progresiva a partir del año 1979 y que luego, con el advenimiento de la democracia, Alfonsín buscó abrir una nueva etapa para la cinematografía caracterizada por una mayor libertad de creación. Sin embargo, ello no fue fácil y estuvo atravesado por múltiples limitaciones.

A partir del capítulo tres se inicia la segunda parte de la tesis y nos concentramos en el análisis de una gran cantidad de producciones nacionales de carácter comercial. En el tercer capítulo analizaremos algunas de las producciones cinematográficas que buscaron dar explicación sobre el pasado reciente dictatorial estrenadas durante el período 1981-1989. Nuestra hipótesis sostiene que el cine de los ochenta ha servido a la construcción de un primer estatus de memoria sobre el pasado reciente dictatorial, pero mucho más complejo, contradictorio, cambiante y heterogéneo del que se suele mostrar.

En el cuarto capítulo nuestro objetivo será analizar algunas de las producciones cinematográficas documentales o de dramas históricos para mostrar cómo desde la cinematografía se buscó construir una historia pasada que ayudara a la construcción y consolidación de la democracia en consonancia con los objetivos y el clima de época

que Alfonsín y los intelectuales que lo rodeaban expresaban en sus textos y discursos. En el quinto capítulo buscaremos reconstruir el fenómeno del “destape argentino” y específicamente nos centraremos en el impacto que tuvo sobre las producciones cinematográficas en cuanto a su contenido y características. A la vez diferenciaremos ese proceso de su homólogo español y veremos los alcances y límites de ese proceso modernizador. Finalmente, el capítulo seis se aboca a analizar las representaciones que el cine de los ochenta ha realizado sobre la juventud. Veremos cómo convivieron diversas construcciones sobre la juventud, mucho más allá de las imágenes canónicas recordadas sobre las “víctimas inocentes” de la dictadura y ello permitirá volver sobre la heterogeneidad característica del cine de la época. .

El trabajo se cierra con una serie de conclusiones que no tienen como objetivo dar por clausurado el tema, sino seguir abriendo el debate sobre un período y una serie de problemáticas todavía en construcción, como lo son la historia reciente de los años ochenta y el cine producido durante ese largo período de transición incierta de la dictadura a la democracia.

Capítulo 1. El Instituto Nacional de Cinematografía y la industria del cine en el largo tránsito de la dictadura a la democracia (1981- 1989)

Cuando se produjo el golpe de Estado de 1976, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) fue intervenido por la Marina. A cargo de dicha intervención estuvo, en un primer momento, el capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston. Él fue quien se encargó de establecer las primeras pautas por las cuales se debía regir la industria de cine nacional si esperaba ser financiada por el Ente y/o si quería que se le permitiera exhibir sus producciones. Bitleston comunicó a las diferentes entidades que conformaban el mundo de la industria cinematográfica nacional que se financiarían:

[...] todas las películas que exalten los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad, o que afirman los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social; buscando crear una actitud popular optimista en el futuro. En todos los casos evitando escenas y diálogos procaces. [...]¹

Si bien Bitleston fue reemplazado inmediatamente por el comodoro (r) Carlos Bellio al mando del INC, las pautas ya estaban fijadas y respondían a lo establecido por los Decretos-ley n° 17.741/68 y 18.019/68 elaborados durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, lo que marcaba claramente la continuidad de ciertos aspectos de la política cinematográfica del último gobierno militar con la dictadura anterior.² A partir de allí, la industria cinematográfica estuvo sujeta al control relativamente estricto por parte del de los organismos encargados de su realización, ya fueran, la Secretaría de Información Pública (SIP), el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC) y, por supuesto, el Instituto Nacional de Cinematografía.

Los mecanismos de control fueron muy variados. A la desaparición o el exilio de artistas y directores se le sumaron las prohibiciones de películas o los cortes de escenas, pero también otros instrumentos más sutiles pero no menos efectivos como la

¹ “Nuevas pautas para hacer cine”. *Heraldo del cine*, n° 2321, 7 de mayo de 1976, s/p.

² El Decreto-ley n° 17.741/68 (14/5/1968) y el 18.019/68 (24/12/1968) firmados durante el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía establecían entre otras cosas: la necesidad del control del Estado por medio del Instituto Nacional de Cinematografía de todo aquello que se filmara o exhibiera, el fomento de las producciones nacionales que reivindicaran el carácter nacional y cristiano de nuestra cultura. También creaba el Ente de Calificación Cinematográfica que se encargaría de calificar por edades o prohibir todas aquellas producciones consideradas disolventes o que atentaran contra los valores fundamentales de la nación.

calificación por edades, que determinaba la cantidad de público potencial, el número de salas junto a la fecha de estreno y por supuesto el más importante, el otorgamiento de los créditos del INC para la realización de films y sus autorizaciones de estreno.

Por medio de estos mecanismos la dictadura se encargó, especialmente durante su primera etapa (1976-1980), de controlar la producción cinematográfica y adecuarla a sus intereses y necesidades. Si bien ya se ha mostrado en otros trabajos que la dictadura no pretendió llevar adelante una política de cine propaganda, excepto por algunos casos puntuales,³ la mayor parte de los/as directores/as que filmaron durante ese período, así como los productores, exhibidores y distribuidores se fueron adaptando con mayor o menor convicción a los nuevos tiempos.⁴ Esta situación comenzó a cambiar a partir del cierre de la primera fase de la dictadura, específicamente con la llegada al poder del general Roberto Viola, dando inicio a una etapa marcada por una incipiente distensión de la censura, una activa movilización de los organismos defensores de la actividad cinematográfica y el surgimiento de nuevas propuestas filmicas.

Raymond Williams sostiene en su libro *Sociología de la cultura*, que el estudio de las relaciones entre las instituciones vinculadas al quehacer cultural con los artistas es fundamental para poder entender las características de la cultura que se produce en un momento y espacio determinados. Además, nos advierte que ha habido dos tendencias predominantes y bien marcadas en los estudios sobre las instituciones culturales y su relación con las producciones artísticas. Una, influenciada por el marxismo, para quienes el arte “refleja” la estructura socioeconómica de la sociedad en la que fue producido. En el otro extremo, desde un paradigma liberal, se sostiene que la fuente universal de la producción cultural es la “expresión individual”, de modo que la mayor o menor libertad del artista establece las características de su producción, por ende las instituciones no son tan determinantes.⁵

Frente a estas dos formas de entender la relación entre las instituciones y las producciones artísticas, Williams argumenta que es fundamental el estudio empírico, el

³ Estas son las películas realizadas bajo encargo específico de las FFAA, *Estoy herido, ¡Ataque!* de Federico Alegre (1977), *Ganamos la paz* de Francisco Javier Mendoza (1977), *La fiesta de todos* de Sergio Renán (1979) y *De cara al cielo* de Enrique Dawi (1979).

⁴ Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006; Varea, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar: 1976-1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2008; o Ekerman, Maximiliano. “Luz, cámara y control: La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. Tesis de Maestría en Historia Contemporánea. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014.

⁵ Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2015, pp. 9-48.

cual nos permitirá mostrar que esos vínculos han estado atravesados por momentos de colaboración, acomodamientos, negociaciones, conflictos, tensiones, coerciones, represiones, resoluciones e irresoluciones, innovaciones y cambios reales, es decir, que estarían caracterizados por lo que el autor denomina “mediaciones”. Es por eso que el historiador de la cultura, nos dice Williams, deberá estudiar las prácticas sociales y las relaciones sociales que se producen no solo en “una cultura” sino, más significativamente, “aquellos estados y obras dinámicas y reales dentro de las cuales no solo existen continuidades y determinaciones preexistentes, sino también conflictos y cambios”.⁶

Por esa razón es que en este capítulo nos concentraremos en analizar el funcionamiento del INC y su relación con los distintos agentes que formaron parte el quehacer cinematográfico entre 1981 y 1989. Nuestra hipótesis central sostiene que las pujas políticas y económicas entre el INC, institución controlada por el Estado, y los distintos protagonistas de la actividad cinematográfica, estuvieron atravesadas por diferentes momentos a lo largo del período analizado, en los cuales se destacaron la negociación, el acomodamiento, la colaboración y el enfrentamiento, así como también, los cambios y las continuidades entre el período dictatorial y el democrático.

Para ello, el capítulo está organizado en cinco apartados. En un primer momento analizaremos el cambio de actitud que se produjo en el mundo cinematográfico argentino con respecto al gobierno dictatorial a partir de los cambios políticos producto de la asunción del general Viola, que se tradujeron en la distensión de la censura y el inicio de un ciclo de movilizaciones y negociaciones que la industria llevó adelante con el objetivo de presionar al gobierno dictatorial y así mejorar sus condiciones de producción. En un segundo momento, analizaremos cómo tras el fracaso en la guerra de Malvinas y la descomposición del régimen, se radicalizaron las posiciones de las diferentes entidades del quehacer cinematográfico, que pasaron de la negociación al enfrentamiento y la denuncia contra el régimen militar.

En tercer y cuarto término, advertiremos cómo muchos de los hombres vinculados a los diferentes sectores que componían la industria cinematográfica y nucleados en torno al Comité Permanente en Defensa y Promoción del Cine Argentino, terminaron incorporándose al proyecto político del alfonsinismo, convirtiéndose en sus

⁶ Williams. *Sociología de la cultura*, op. cit., pp. 9-48.

funcionarios e instituyendo muchos de los reclamos llevados adelante en el período dictatorial como políticas de Estado en el Plan de Cultura 1984-1989. Finalmente, descubriremos que con el avance de la crisis económica que minó al gobierno de Alfonsín, especialmente a partir del año 1987 en adelante, gran parte de las expectativas del sector cinematográfico naufragaron junto al ocaso del primer gobierno democrático, provocando una de las peores crisis que la industria tuvo que afrontar.

Para llevar adelante estas ideas hemos analizado la bibliografía referida al tema, pero sobre todo hemos examinado una importante cantidad de fuentes primarias entre las que se destacan leyes, artículos periodísticos, entrevistas y datos estadísticos que dan cuenta de las diferentes problemáticas abordadas en el capítulo.

1.1 El “aperturismo” de Viola y la reacción de la industria del cine (1981)

El 29 de marzo de 1981 el general Roberto Viola asumió la presidencia de la Nación en nombre del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Su elección no fue sencilla, y se dio luego de una fuerte lucha entre las diferentes facciones que controlaban el poder.⁷ En principio, la figura de Viola fue entendida como una continuación de la de Videla y por lo tanto de las directrices fundacionales de la dictadura, pero prontamente esa idea de continuidad fue perdiendo sustento al calor de las decisiones tomadas por el nuevo mandatario.

Como plantea Paula Canelo, Viola pertenecía a una facción que podría denominarse “politicista”. Dicha camarilla sostenía que la renuncia a algunos objetivos del Proceso, como por ejemplo, la refundación del sistema político o la reforma de la Constitución, eran un precio menor a pagar en pos de mantener vigentes los objetivos generales de la experiencia dictatorial. Por tal motivo, eran partidarios de generar un vínculo más estrecho con los partidos políticos, ya fueran los que apoyaban abiertamente al gobierno militar como hacia aquellos otros que no, especialmente con el radicalismo y el peronismo. Además de ello, se diferenciaba de sus antecesores por tener una mirada de la economía más cercana al desarrollismo y al industrialismo, lo

⁷ Canelo, Paula. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008, pp. 161-214.

que generaba fuertes críticas sobre las políticas económicas implementadas por José Alfredo Martínez de Hoz durante la primera etapa de la dictadura.⁸

Para cuando asumió Viola, la “agenda antisubversiva” había perdido gravitación, las organizaciones armadas habían sido diezmadas y muchos de sus líderes se encontraban muertos o en el exilio.⁹ Por esa razón la idea de “ganar la guerra” fue perdiendo preponderancia frente a la idea de “ganar la paz”.¹⁰ Por lo tanto el énfasis del nuevo gobierno estuvo puesto en otras cuestiones como la reactivación económica, el acercamiento a los grupos civiles y a los partidos políticos, y en generar una distensión de la censura en los diferentes ámbitos culturales, como formas de descomprimir la presión de los diferentes sectores sociales sobre la dictadura.

La primera medida tomada por Viola fue la conformación de su gabinete con mayoría de funcionarios civiles, aunque las Fuerzas Armadas siguieron teniendo un lugar preponderante dentro de él. A tales efectos, nombró ocho ministros civiles para su gabinete, la mayoría de partidos pequeños que habían apoyado a la dictadura como la Fuerza Federalista Popular, el Movimiento Línea Popular, el Partido Demócrata Progresista y el Movimiento de Integración y Desarrollo. Asimismo buscó acercarse al radicalismo nombrando intendentes de dicho partido en la provincia de Buenos Aires, y reconoció también al peronismo como un interlocutor válido. Prometió elaborar un Estatuto de los Partidos Políticos con el fin de normalizar a futuro su actividad, e incluso buscó un acercamiento con las centrales sindicales por medio del flamante ministro de Trabajo, el brigadier Julio Porcile, ex interventor de la Confederación General de los Trabajadores.¹¹

En segundo lugar, nombró a Lorenzo Sigaut como ministro de Economía y Finanzas, un crítico de las políticas implementadas por el ex ministro Martínez de Hoz. Los objetivos del nuevo ministro debían ser, según declaraciones del mismo Viola, los de reanimar la actividad económica, atacar la inflación, bajar las tasas de interés para fomentar la productividad, defender la producción nacional frente a la competencia

⁸ Canelo. *El proceso...*, op. cit., p. 63.

⁹ Confino, Hernán. *La Contraofensiva: el final de Montoneros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.

¹⁰ Risler, Julia. *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018, pp. 183-275.

¹¹ Novaro, Marcos y Palermo, Vicente. *Historia Argentina. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Tomo 9. Buenos Aires: Paidós, 2011, p. 359.

exterior y aumentar los ingresos reales, lo que marcaba una diferencia diametralmente opuesta a los del gobierno anterior.¹²

Las medidas tomadas por Viola, así como su coqueteo con los partidos políticos, su acercamiento a los sectores civiles y la distensión de la censura, fueron entendidas por los partidos políticos como señales de que había llegado la hora de organizarse para la futura, pero no lejana, vuelta a la democracia. Por eso, frente a este clima más “aperturista”, los partidos políticos, especialmente la Unión Cívica Radical, el Partido Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, el Partido Intransigente y la Democracia Cristiana, creyeron que era el momento oportuno para abrir canales de comunicación con el gobierno. Para ello, conformaron la Asamblea Multipartidaria, la cual debía ayudar, desde el punto de vista de sus integrantes, a preparar un plan político con miras al retorno a la democracia, el restablecimiento del Estado de derecho, la plena vigencia de la Constitución y el desarrollo de un nuevo programa económico.¹³

El documento inicial de la Multipartidaria recogía el llamado de la Iglesia Católica a la “reconciliación nacional”, daba por “iniciada la etapa de transición hacia la democracia”, y ofrecía el nucleamiento como un espacio para negociar, alentar y encuadrar la política de apertura que presuntamente intentaba desenvolver Viola. La Multipartidaria no se concebía así misma como una alianza opositora al gobierno de Viola, pero tampoco como una aliada. Uno de los rasgos recurrentes de los primeros documentos de la Multipartidaria fue la ausencia de una postura categórica sobre la revisión del pasado reciente. Con respecto a ese tema, más bien se pronunciaban sobre la vigencia de los derechos humanos en el futuro, por la preferencia mayoritaria en que el gobierno diese a conocer una lista de las víctimas y su estado jurídico para así poder dar por finalizada la “guerra antisubversiva”, a cambio de un más o menos expreso compromiso de no revisar ni de investigar.¹⁴

Esta postura dominante dentro la Multipartidaria, seguramente respondía a una estrategia política. Los políticos creían que su silencio en materia de violación a los derechos humanos ayudaría a abrir el camino de regreso al sistema democrático y por lo tanto no se debía abordar directamente ningún tema que alterara a las Fuerzas Armadas, ya que de esa manera se dificultaría el tránsito hacía un nuevo régimen. El tema de los

¹² Sin título. *Clarín*, 31 de marzo de 1982, s/p.

¹³ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, op. cit., pp. 28-37.

¹⁴ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, op. cit., p. 376.

desaparecidos o el de la lucha “antisubversiva” tal como las Fuerzas Armadas lo veía, era algo que no estaban dispuestos a discutir.¹⁵

Pero la “luna de miel” entre los sectores civiles y militares no duró mucho, en julio de 1981, la Multipartidaria dio a conocer su “Convocatoria al país”, con un listado de objetivos: retorno al Estado de derecho, plena vigencia de la Constitución, normalización de la actividad partidaria y gremial, cronograma para la institucionalización, recuperación del salario y establecimiento de convenciones colectivas. La Junta Militar lo tomó como un ataque directo hacia el régimen y comenzó a presionar al general Viola para que terminara con todas aquellas acciones que motivaran la posibilidad de un retorno a la democracia. Las horas del presidente ya estaban contadas, especialmente luego de la muerte de Ricardo Balbín, uno de los hombres del radicalismo con mejor diálogo con el régimen militar. Así se desató una crisis con declaraciones cruzadas entre la Multipartidaria, cada vez más crítica, y el régimen, cada vez más endurecido. A pesar de ello, la actitud de Viola había abierto una puerta que ya era imposible de cerrar, ni siquiera con la vuelta de los “duros” como Galtieri al poder.¹⁶

En este contexto político y económico nuevo, la industria cinematográfica y todas las entidades que intervenían en su quehacer no se mantuvieron inmovibles. Las políticas económicas durante el gobierno del general Videla habían sido perjudiciales para el campo cinematográfico, en especial cuando en julio de 1980 el cine sufrió un duro revés por parte del entonces ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz al anunciar la generalización del IVA (impuesto al valor agregado).¹⁷ Tras dicha medida el Ministerio de Economía se quedó con el 10 % de la recaudación cinematográfica en cuanto a ventas de entradas, la cual desde 1944 había sido utilizada para el fomento de la actividad.

La respuesta del Comité Permanente no se hizo esperar y criticaron la medida alegando que el Instituto perdería sus recursos directos y por ende su autarquía económica, por lo que ahondaría aún más la crisis de la producción cinematográfica local. El Comité había sido creada en 1979, estaba dirigida por René Mugica¹⁸ e

¹⁵ Franco. *El final del silencio...*, *op. cit.*, pp. 89-153.

¹⁶ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁷ Ekerman, “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁸ René Mugica fue actor y director de cine. Dirigió la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y fue el titular de INC luego de la gestión de Manuel Antín.

integraba por la mayor parte de las organizaciones que nucleaban a la industria cinematográfica, como la Asociación de Directores Cinematográficos (DAC), el Sindicato de la Industria del Cine (SICA), la Asociación Argentina de Actores (AAA), la Asociación de Productores de Cine Independiente (APCI), la Asociación de Cortometrajistas, la Federación de Cine Independiente (FACI) y Laboratorios Cinematográficos Argentino, lo cual le daba gran legitimidad y poder de negociación.

Es importante aclarar que el 10 % del valor de las entradas era el fondo con el cual contaba el INC para financiar los films y que en Argentina, por tratarse de un mercado muy pequeño y con muy altos costos de producción, era casi imposible desarrollar una película sin ese financiamiento. Ahora bien, durante la primera etapa de la dictadura (1976-1980) ese fondo había sido utilizado discrecionalmente en favor de los proyectos sobre los cuales la dictadura tenía mayores intereses.¹⁹ Pero, a pesar de ello, era fundamental para los/as productores/as porque servía para el mantenimiento de la actividad y en todo caso había que obtener los créditos, sin el Fondo de Fomento no había ni siquiera algo por lo que batirse.

Junto a esta situación, el otro problema era el aumento permanente del valor de las entradas de cine producto de la inflación y la devaluación, que pasaron de 0,60 centavos de dólar en 1976 a 5,00 dólares en 1980, provocando una importante caída en la cantidad de espectadores/as, la cual rondó un 8%.²⁰

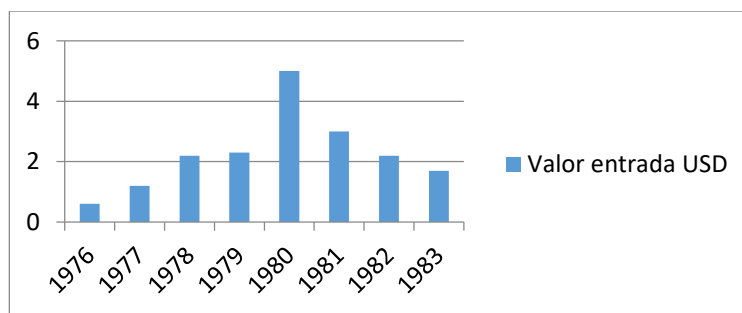


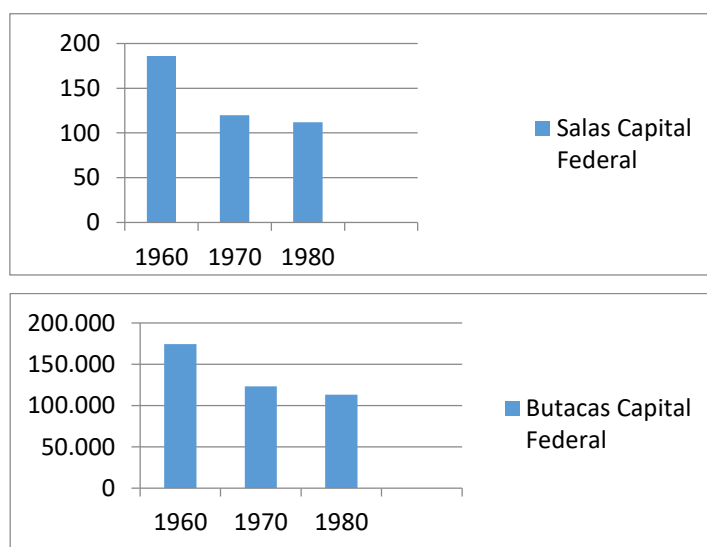
Gráfico de elaboración propia (datos obtenidos en Getino. *Cine argentino..., op. cit.*)

Según Artemio Abba, a consecuencia del aumento en los valores de las entradas se produjo una fuerte caída en la actividad cinematográfica vinculada a la cantidad de

¹⁹ Las principales productora beneficiadas con esos créditos fueron *Chango Producciones* de Ramón “Palito” Ortega, *Belgrano Producciones* de Enrique Carreras y *Baires Producciones* de Héctor Olivera y Fernando Ayala. En: Getino. *Cine argentino..., op. cit.*, p. 44.

²⁰ *Ibidem*, pp. 178-179.

salas y butacas disponibles. Los datos que arrojan su investigación nos hablan de un pasaje de 186 salas de cine en 1960 a 112 en 1980, solo en Capital Federal. Con respecto a la cantidad de butacas para el mismo distrito, los datos van en el mismo sentido, con una involución de 174.370 butacas en 1960, disminuyendo hasta llegar a 113.330 en 1980.²¹ A su vez, las políticas de Martínez de Hoz habían beneficiado a las distribuidoras internacionales que cobraban en dólares, especialmente a las norteamericanas, que vieron sus ganancias aumentadas tras la devaluación.



Gráficos de elaboración propia (datos obtenidos en Abba. *Metrópolis Argentina...*, *op. cit.*)

Para ese entonces, el productor y director de cine Héctor Olivera, copropietario junto a Fernando Ayala de la empresa Aries Producciones, la de mayor actividad durante los años de la dictadura, se preguntaba en una entrevista publicada por la revista *Heraldo del cine*:

El 31 de marzo de 1981 finalizará la primera etapa del Proceso de Reorganización Nacional. Si comparamos lo ocurrido en nuestra industria en estos últimos años con referencia al lustro anterior, obtendremos las siguientes respuestas: ¿Se produjeron más películas? No. ¿Se atenuó la censura? No. ¿Se dio el mismo trato a las películas nacionales que a las extranjeras? No. ¿Mejoró la imagen interna y externa del cine nacional? No. ¿Hubo coherencia entre la política del INC y la del Ente de Calificación? No. ¿Hubo un criterio racional en el otorgamiento de subsidios? No. ¿Hubo renovación de valores? No. ¿Se sancionó una nueva ley? No. En una palabra: ¿llegó a nuestra industria el Proceso de Reconstrucción Nacional? No.²²

²¹ Abba, Artemio Pedro. *Metrópolis Argentina. Agenda política, Institucionalidad y Gestión de las aglomeraciones urbanas interjurisdiccionales*. Buenos Aires: Café de las Ciudades, 2010, pp. 135-146.

²² “El Proceso de Reorganización Nacional”. *Heraldo del cine*, n° 2533, 25 de julio de 1980, s/p.

Ante esta situación de crisis y la fuerte presión del Comité Permanente, el gobierno de Viola, decidió pedirle la renuncia al titular de INC, el comodoro (r) Carlos Bellio. En su lugar asumió el comodoro Julio César Boitier, quien fue puesto en ese cargo por el flamante Secretario de Información Pública, el general de brigada Raúl Ortiz, también producto de los movimientos ministeriales generados tras la asunción del nuevo presidente. En mayo de 1981, Boitier renunció y fue suplantado por el comodoro Francisco Pítaro al frente del INC, junto al vice comodoro Enrique Gamas.

Aprovechando los cambios en la Secretaría de Información y en el Instituto Cinematográfico, el Comité Permanente redactó un petitorio para las nuevas autoridades. En él se solicitó que el Instituto volviera a tener autonomía económica, que se le devolviera el 10% del IVA para financiar la actividad cinematográfica, que se cumpliera con la cuota de exhibición de las películas nacionales y se mejorara la distribución de los films nacionales en el exterior. Además solicitaban que se creara un Consejo Asesor formado por las entidades que conformaban el Comité para aconsejar al Instituto, que se suprimiera totalmente la censura, salvo la calificación por edades, y que se garantizara la total y absoluta libertad de trabajo.²³

No debe de extrañarnos este cambio de actitud por parte de las entidades vinculadas a la industria cinematográfica, al parecer más críticas que durante la primera etapa de la dictadura. Ella se enmarcó dentro de una actitud más desafiante que se venía dando en todo el campo cultural, donde la ruptura entre la sociedad y el régimen se volvía particularmente tajante. Así lo indicaba, por ejemplo, la multiplicación de recitales como los de León Gieco en el estadio Obras el 11 de abril de 1981, donde tocó ante 5000 espectadores/as, o los realizados por bandas de rock locales que dieron origen a films como *Prima Rock* y más adelante *Buenos Aires Rock*.²⁴ También se desarrolló la experiencia dramaturgica “Teatro Abierto”, veintiuna piezas teatrales montadas por directores y actores que trabajaron gratuitamente hasta que fue incendiado el teatro *El Picadero* donde tenía lugar. Lo que podría haber quedado limitado a una experiencia cultural de y para minorías, se convirtió de repente en un episodio de resonancia nacional. El efecto fue la galvanización de todo el arco cultural y los medios, de un modo imposible de concebir hasta ese momento. En una conferencia de prensa

²³ Martín, Jorge Abel. *Cine argentino 1981*. Buenos Aires: Corregidor, 1982.

²⁴ Pujol, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Enecé, 2005; o Sánchez Trolliet, Ana. “Cultura rock, política y derechos humanos”..., *op. cit.*, pp. 157-176.

multitudinaria, con la presencia de Ernesto Sábato y la lectura de un mensaje de Jorge Luis Borges, los organizadores informaron que se habían ofrecido dieciséis salas para continuar con el ciclo. Este suceso fue finalmente seguido por otros como “Danza Abierta”, “Música Siempre” y “Poesía Abierta”.²⁵

En lo relativo al mundo cinematográfico, en conferencia de prensa realizada el 17 de noviembre 1981 el Comité Permanente dio a conocer las bases para la concreción de “Cine Abierto”. El objetivo del evento era “denunciar el empobrecimiento por el que estaba atravesando la industria cinematográfica nacional por falta de políticas coherentes”.²⁶ A tal efecto, durante las diferentes jornadas, se proyectarían una serie de películas nacionales que mostraban “las problemáticas del país y del hombre argentino”, a través de diferentes géneros.²⁷ El evento nunca se realizó a raíz del estallido del conflicto bélico con Gran Bretaña y el ciclo fue reconvertido para apoyar a los soldados.

A pesar de los petitorios, reuniones y eventos realizados por las entidades que defendían la actividad cinematográfica, sin respuestas concretas, el 4 diciembre de 1981 apareció en la revista *Heraldo del Cine*, un obituario redactado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina que rezaba “Sepelios: Industria Cinematográfica Argentina (q.e.p.d). Después de una prolongada agonía, ha muerto la INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA; sus defensores y demás deudos, lo hacen participe a Ud. de los funerales de esta irreparable pérdida. SICA” (Imagen 1).²⁸

²⁵ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, op. cit., pp. 393-394; o Dansilio. “Entre Teatro Abierto...”, op. cit., pp. 137-155.

²⁶ Martín. *Cine argentino 1981...*, op. cit., p. 56.

²⁷ *Ídem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 61.



Imagen 1. Solicitada SICA 1981

(Fuente: Martín, Jorge Abel. *Cine Argentino '81*)

Más allá de esta apertura cultural que permitió cierta distensión de la censura, la crisis económica y las tensiones intramilitares terminaron definiendo el desplazamiento de Viola, que se justificó por razones de salud. Viola dejó su cargo al general Horacio Liendo, luego sucedido por vicealmirante Carlos Lacoste y finalmente por el general Leopoldo Galtieri.

1.2 La descomposición del régimen y la profundización de la lucha (1982-1983)

Galtieri asumió la presidencia el 22 de diciembre de 1981, y cuatro fueron las líneas por donde avanzó su gobierno. En primer lugar, designó a Roberto Alemann al frente del Ministerio de Economía, elección que tenía como objetivo impulsar un plan de ajuste estructural, apoyado en severas políticas monetaristas y fiscales diametralmente opuestas a las del período de Viola. En segundo término, buscó desarrollar una línea de acercamiento hacia los Estados Unidos, a partir de la elección de Nicanor Costa Méndez como canciller, un hombre con buena llegada al país del norte. Tercero, buscó alentar la formación de un nuevo partido político que ocupara un lugar destacado como tercera

fuerza a través de la unión de aquellas agrupaciones políticas que habían acompañado a la dictadura desde su comienzo. Finalmente, proyectó la ocupación de las Islas Malvinas como modo de organizar el consenso social y de proporcionarle legitimidad a un régimen carente de otras alternativas, sobre todo teniendo en cuenta que el discurso de la “lucha antisubversiva” hacia tiempo había dejado de generar el efecto que había tenido durante la primera etapa de la dictadura.²⁹

La Multipartidaria había lanzado su documento más resonante “Antes de que sea tarde”.³⁰ En él, los partidos políticos habían reiterado que no pretendían convertirse en un polo cívico anti dictatorial, con la evidente intención de que los militares entendieran de una vez que los estaban obligando a hacerlo. Más que el tono del documento, lo que cambió fue el marco en que se pronunció, se congregaron entre dos y tres mil personas en el Comité Nacional del radicalismo y se pronunciaron discursos encendidos, mientras se clamaba el fin de la dictadura. En un documento publicado al mes siguiente, ya se podía visualizar que la ruptura entre el gobierno y la oposición política era completa. Esta vez el tono duro y las críticas recayeron principalmente sobre las políticas económicas de plan de Alemann.³¹

A mediados de marzo de 1982, el gobierno hizo saber su negativa a dialogar con la Multipartidaria, el objetivo de los militares era mostrarse como un gobierno que había pasado a la ofensiva en la definición de los parámetros de la transición. A la tibia oposición de la Multipartidaria se le unió una más contundente proveniente de los sectores sindicales. Saúl Ubaldini, líder de la CGT Brasil anunció un plan de movilización contra el gobierno que terminó en la marcha a Plaza de Mayo del 30 de marzo de 1982, mientras que la respuesta de Galtieri fue la Guerra de Malvinas.³² No se trataba de una novedad la movilización de los sindicatos contra el gobierno. Durante todo el año 1981 y principios de 1982 habían ocurrido diferentes episodios de protestas en las principales localidades del país y que no se enmarcaban dentro de los ámbitos de las organizaciones de derechos humanos, ni tampoco en los sindicales. Marchas, toma de tierras, movilizaciones populares, levantamientos vecinales, aumento de los

²⁹ Quiroga, Hugo. “El tiempo del ‘Proceso’”. En: Suriano, Juan (comp.). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005, pp. 35-84.

³⁰ *La propuesta de la Multipartidaria*. Diciembre, 1981. Buenos Aires: El Cid Editor.

³¹ *La propuesta de la Multipartidaria*. Enero, 1982. Buenos Aires: El Cid Editor.

³² Novaro y Palermo. *Historia Argentina..., op. cit.*, pp. 406-407.

comedores populares, fueron también síntomas del fracaso de las políticas económicas dictatoriales.³³

Frente al conflicto de Malvinas la adhesión social fue general y produjo un cambio notable en la relación de la dictadura con los actores primordiales de la sociedad civil. Dos hechos son reveladores de esta mutación. Por un lado, el gobierno pasó de ser objeto de una reprobación masiva durante el acto de la CGT el 30 de marzo a recibir el apoyo público en la Plaza de Mayo con solo una diferencia de 72 horas y, por otro, la opositora clase política, tanto su ala moderada como la dura, acortó la distancia que la separaba del régimen militar. Luego del estallido del conflicto, no por comulgar con el gobierno sino por considerar la “causa” Malvinas como un hecho trascendente.³⁴

La reacción espectacularmente entusiasta se expresó tanto en el/la ciudadano/a común como en las organizaciones civiles, incluyendo numerosas personalidades de la cultura y el deporte. Tuvo una suerte de “certamen nacionalista”, en el que cada sector, grupo u organización estimó apropiado referenciar en clave de soberanía lo que le era distintivo, como única forma de legitimarlo, no ante el Proceso, sino ante la “Nación” y la “comunidad nacional”. Ejemplos de ello lo podemos ver a través del programa de TV “24 horas por Malvinas” o en el extremo opuesto en las publicaciones de la revista *Humor*,³⁵ en las declaraciones de organizaciones como Familias de Desaparecidos y Detenidos o en la de grupos de exiliados en México.³⁶

En ese mismo sentido podemos destacar lo ocurrido con la más importante de las expresiones culturales juveniles de aquellos años, el rock nacional. Los “duros” habían impuesto un control cerrado sobre los medios de comunicación al asumir Galtieri. Pero, tras el 2 de abril, las expresiones musicales del rock nacional encontraron una oportunidad inmejorable para ingresar en las radios y la televisión, y ser reconocidos miembros de pleno derecho de la cultura masiva, oportunidad que se ensanchaba por las restricciones impuestas a la difusión de música en inglés, que poco cuestionaron. Ante

³³ Adair. *In search of the lost decade...*, op. cit. pp. 21-25.

³⁴ Suriano, Juan y Álvarez, Eliseo. *505 días. La primera transición a la democracia. De la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013, pp. 13-52.

³⁵ Burkart, Mara. *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.

³⁶ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., pp. 155-264.

la invitación de las autoridades a realizar un concierto con motivo de la guerra, los rockeros respondieron organizando el “Festival de Solidaridad Latinoamericana”.³⁷

Para abril de 1982, el poder adquisitivo de la población se retrajo aún más en parte por la situación económica, pero también debía sumarse la angustia colectiva provocada por la guerra contra Gran Bretaña por las Islas Malvinas. Ambos acontecimientos produjeron una reducción del número de espectadores/as en los cines y una merma en la cantidad de producciones nacionales. Para aplacar la situación, el gobierno de Galtieri produjo un cambio muy importante: el Instituto Nacional Cinematográfico fue transferido por el Poder Ejecutivo Nacional al área de la Secretaría de Cultura, a cargo de Julio César Gancedo.

Este cambio fue fundamental porque no se trató solo de un simple trámite burocrático, sino de un cambio en la visión que la dictadura tenía sobre el cine. Al pasar de la órbita de la Secretaría de Información Pública a la de Cultura, el gobierno entendió que el cine ya no era simplemente un instrumento de control ideológico más, sino también una actividad cultural que generaba recursos y que representaba al país tanto interna como externamente. Este cambio de visión fue a su vez acompañado de una distensión mayor de la censura, que tenía como fin aplacar las protestas constantes del sector cinematográfico.

A pesar de las críticas y los cambios, la industria del cine nacional no pudo escapar al “efecto Malvinas” y el 24 de mayo de 1982, en la sala del cine *Premier*, Directores Argentinos Cinematográficos inició un ciclo retrospectivo denominado “Diez días de cine argentino” (que luego fueron catorce), cuya recaudación fue destinada al Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Las intenciones de DAC se aclaraban en la tapa del programa: “Consustanciados con el objetivo supremo de la hora, los directores cinematográficos de la Argentina promueven esta y otras jornadas de cine nacional no solo con el fin de allegar fondos al esfuerzo común, sino también con el de ocupar sus propias trincheras en defensa de la libertad y soberanía”.³⁸

Según declaraciones de la DAC, el ciclo fue sumamente exitoso, sobre todo entre los/as jóvenes, quienes fueron los/as principales espectadores/as durante esos catorce días. Allí se proyectaron más de 30 películas argentinas, de una variedad de

³⁷ Pujol, *op. cit.*; o Sánchez Trolliet, *op. cit.*, pp. 157-176.

³⁸ Martín. Jorge Abel. *Cine argentino 1982*. Buenos Aires: Legasa, 1983, p. 26.

temas y directores de todo tipo.³⁹ También participaron actores y actrices como Alicia Bruzzo, Malvina Pastorino, Graciela Borges, Graciela Dufau, Guillermo Battaglia, Dora Baret, Elsa Daniel, Amelia Bence, Cipe Lincovsky, Héctor Bidonde y los directores, Juan José Jusid, Ricardo Wullicher, Oscar Barney Finn, Pedro Organbide, Alejandro Doria, Enrique Dawi, Raúl de la Torre y René Mugica. El ciclo tuvo tanto éxito que fue presentado también en distintos puntos del país como Brandsen, Zárate, Punta Alta, Bahía Blanca, Viedma, y Córdoba.⁴⁰

Más allá de este paréntesis, el discurso de las distintas entidades vinculadas al mundo cinematográfico comenzó, luego del fracaso de Malvinas, a ser más crítico y enérgico con la dictadura. Ello marcó una fuerte diferencia con las etapas anteriores, caracterizadas más por la negociación y el acuerdo. El cambio de actitud de las diferentes entidades no debería sorprendernos, ella se enmarca en un clima anti dictatorial generalizado que afloró luego del conflicto con Gran Bretaña. Como lo han demostrado otras investigaciones, se generó un endurecimiento de la crítica hacia la dictadura desde los ámbitos más diversos de la sociedad argentina como lo fueron los organismos de derechos humanos, los sindicatos, los partidos políticos, la prensa, y el mundo de la cultura.⁴¹

El 30 de junio, los Directores Argentinos Cinematográficos remitieron una nota al Secretario de Cultura de la Nación, Gancedo, en la que se referían a la situación del cine y la relación con el gobierno de la siguiente manera:

La tremenda quiebra de valores éticos que padece el país es la fuente generadora de todas sus carencias. La violencia física; la persecución de ideas; el impuesto ocultamiento de la realidad nacional –histórica, política o social–, son su consecuencia directa. [...] Nuestra posición al respecto es pública. Hemos dicho y repetido que somos parte de esa cultura; hemos defendido y defendemos la libertad, la nuestra y la de los demás; hemos adherido y adherimos al Estado de Derecho y a la Democracia. [...] Debemos cesar ya mismo toda forma de censura al pensamiento y la creación. La libertad de expresión, garantizada por nuestra Constitución, fue cercenada por este gobierno y por otros que lo antecedieron. Hay cineastas argentinos que aún hoy padecen el exilio. [...] Es impostergable que cesen las listas negras.⁴²

³⁹ Durante dicho ciclo se proyectaron las siguientes películas: *Los siete locos*, *La guerra gaucha*, *Mis días con Verónica*, *Desde el abismo*, *Los viernes de la eternidad*, *Quebracho*, *Don Segundo Sombra*, *El infierno tan temido*, *Momentos*, *¿Qué es el otoño?*, *De la misteriosa Buenos Aires*, *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, *No toquen a la nena*, *Pequeños aventureros*, *Mafalda*, *La tregua*, *Adiós Sui Generis*, *El casamiento del Laucha*, *La Raulito*, *La conquista del paraíso*, *Queridas amigas*, *La isla*, *Tiempo de Revancha*, *El hombre del subsuelo*, *Juan Moreira*, *Juan que reía*, *Buenos Aires, la tercera fundación*, *Las sorpresas*, *Boquitas pintadas*, *El fantástico mundo de la María Montiel*, *Hasta que se ponga el Sol* y *Los gauchos judíos*.

⁴⁰ Martín. *Cine argentino 1982...*, op. cit., p. 27.

⁴¹ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., pp. 226-234.

⁴² Martín. *Cine argentino 1982...*, op. cit., pp. 30-34.

Más allá de que los/as directores/as aseguraban que siempre habían bregado por la libertad, la democracia o el Estado de derecho, era una novedad que en su discurso aparecieran palabras como listas negras, exilios, violencia física y ocultamientos. Hasta 1982, si bien los distintos elementos que formaban parte de la industria nacional cinematográfica cuestionaban al gobierno dictatorial, los reclamos estuvieron fundamentalmente centrados en los aspectos económicos más que en las políticas represivas. En cambio, esto no era así en el plano internacional donde las denuncias de los/as artistas del mundo cultural, al igual que como ocurría en torno a las violaciones a los derechos humanos, habían comenzado a visibilizarse con anterioridad a 1982, tal como lo demuestra el caso de la *Association Internationale de Defense des Artistes victimes de la repression dans le monde* (AIDA).⁴³

Posiblemente esto se debió a la misma estrategia utilizada por la Multipartidaria, el hablar de desaparecidos vinculados a la industria cinematográfica podía obturar todo los demás reclamos que los diferentes sectores le realizaban al gobierno. Por otro lado, es cierto, como lo plantea Franco, que el problema de la violación de los derechos humanos no era un tema que para 1982 conmoviera a todos/as por igual.⁴⁴ Luego del fracaso de Malvinas y al calor de la transición que ello generó, la situación cambió drásticamente y, al igual que otros sectores, el discurso de las organizaciones vinculadas a la cinematografía incorporó el tema de los desaparecidos como uno de sus reclamos fundamentales.

La estrepitosa descomposición del poder castrense alentó en los actores políticos y en la sociedad civil, la aspiración de lograr una refundación democrática que no implicara una mera reedición de anteriores transiciones, sino un corte definitivo con largas décadas de inestabilidad institucional y pretorianismo militar. Esta vez, no era una transición arrancada por las luchas y movilizaciones populares, se trataba del resultado de la crisis interna de régimen, crisis generada más por omisión que por acción de los grupos sociales y políticos frente al autoritarismo, y generada por el fracaso y derrota militar.

En este contexto, los responsables del INC, Francisco Pítaro y Enrique Gamas, fueron remplazados por Mario Luis Palacio, el primer civil a cargo del Ente desde el

⁴³ Cristiá, Moira. *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.

⁴⁴ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., pp. 287-341.

inicio de la dictadura y un ex funcionario de cultura en la embajada Argentina en México.⁴⁵ Esto mostraba claramente las intenciones del nuevo gobierno militar de avanzar hacia una “normalización” institucional dándole cada vez más lugar a los sectores civiles para poder generar un traspaso “ordenado”.

Ante el cambio, a comienzos de diciembre de 1982, las entidades cinematográficas elevaron un nuevo petitorio a las flamantes autoridades.⁴⁶ En él, se solicitaban fondos para reactivar la industria, reducir el IVA de 20% a 10% para la actividad cinematográfica, reimplantar el 10% del valor de la entrada para el fomento del cine, el restablecimiento de la autonomía del Instituto, la eximición por cinco años a productores, distribuidores y exhibidores del impuesto a las ganancias e ingresos brutos, respetar la libertad de trabajo y la libre expresión de ideas, procurar la suspensión real y efectiva de las listas de prohibidos, limitar al Ente de Calificación, normalizar los claustros de profesores de la Escuela de Cine y nombrar directores civiles de probada idoneidad.⁴⁷

El 13 de diciembre de 1982 tuvo lugar una marcha organizada por la Comisión de Movilización de la Industria Cinematográfica hacia la Casa Rosada, allí el actor Luis Brandoni y los/as realizadores/as René Mugica, María Luisa Bemberg y Jaime Lozano, le entregaron un nuevo petitorio al presidente. Nuevamente se exigió la plena ocupación, el urgente otorgamiento de partidas de dinero para reactivar la industria, la reimplantación del 10% de IVA para el fomento, la exhibición obligatoria del cine nacional (el “6 a 1” es decir la proyección de un film argentino cada seis de origen extranjero), subsidios y exhibición obligatoria para el cortometraje, la regulación efectiva del cine extranjero y el reemplazo de las autoridades del Instituto (Imagen 2).⁴⁸

⁴⁵ Martín. *Cine argentino 1982...*, op. cit., p. 47.

⁴⁶ Los firmantes del documento fueron: René Mugica por Directores Argentinos Cinematográficos, Roberto Tállice por ARGENTORES, Jaime Lozano por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y Luis Brandoni por la Asociación Argentina de Actores.

⁴⁷ Martín. *Cine argentino 1982...*, op. cit., pp. 48-49.

⁴⁸ “Cuando el cine viene marchando”. *Cine Libre*, Año I, N° 3/4, 1983, pp. 43-45.



Imagen 2. 1° Marcha por el cine nacional y contra la censura
(Fuente: Fotógrafo: Alberto Rodríguez, *Clarín* 14/12/1982)⁴⁹

El 27 de abril de 1983 se realizó la segunda “marcha por el cine nacional y contra la censura”, organizada por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (Imagen 3). En la convocatoria se criticaba la falta de producciones nacionales, la desnacionalización y penetración cultural, la falta de idoneidad de las autoridades del INC, la censura antinacional y tutelista, entre otros temas. De nuevo los/as participantes de la manifestación exigieron lo pedido durante la primera marcha. Pero lo novedoso fue que, por primera vez, se pidió la aparición con vida de Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez, Armando Imas y Julio Carboni.⁵⁰ Como habíamos marcado con anterioridad, a partir del fracaso en Malvinas y ante la certeza del final de una etapa, fue recién ahí, cuando las organizaciones comenzaron a hablar de desapariciones y cuestiones vinculadas a la represión, aunque también es importante destacar que solo nombraban a cuatro miembros del quehacer cinematográfico desaparecidos cuando el número era notablemente mayor.⁵¹

⁴⁹ Foto gentileza de Fernando Ramírez Llorens.

⁵⁰ “Y la marchita”. *Cine Libre*, Año I, N° 6, 1983, pp. 49-50.

⁵¹ La lista debe ser completada con los nombres de: Pablo Szir, Diego Muñoz Barreto, Silvia Shelby, Diego Botto, Juan Rubén Bravo, Mirta Britos de Ruarte, Polo Cortés, Fabio Goldryng, Hugo González,

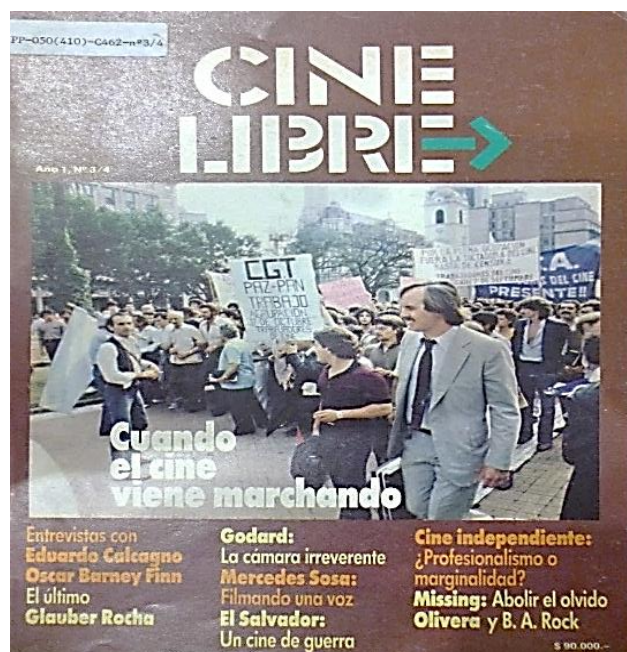


Imagen 3. 2º Marcha por el cine nacional y contra la censura

(Fuente: *Cine Libre*, Año I, N° 3/4, 1983)

Luego de las elecciones nacionales de octubre de 1983, ganadas por el candidato radical Raúl Alfonsín, la Asamblea Interpartidaria de la Cultura, organismo creado durante la transición, integrado por representantes de todas las fuerzas políticas y que tenía como objetivo establecer los lineamientos generales de las políticas culturales durante la nueva etapa democrática, dio a conocer un comunicado en el que “bregaba por el desarrollo de una industria cinematográfica nacional que ayudara a la construcción de la futura democracia”.⁵² A partir de allí los hombres y las mujeres vinculadas al quehacer cinematográfico tomaron una posición comprometida con la

Raúl Iglesias, Margarita Azize Weiss, Oscar Pérez Ruarte, Armando Prieto, Jorge Ernesto Romero, Pablo Ruiz Rouger, Alfredo Mesa, Felipa Herrera, Alicia Palanco, Osvaldo Zuin, Luis Conti, Carlos Alberto Gaud, Carlos Waitz, Gregorio Nachman, Guillermo Ernst, Jorge Diez, José Ferrero, Juan Chabrol, Julio Campopiano, Haroldo Conti y Enrique Raab. Otros fallecieron durante el exilio, son los casos Jorge Cedrón, Luis Politti, Rodolfo Kuhn o Rubén Salguero, a esto debe sumársele también, aquellos como el guionista Francisco Paco Urondo que murió en un enfrentamiento contra el ejército, lo cual demuestra que la cifra es mucho más abultada con respecto de la que las propias entidades cinematográficas estaban dispuestas a aceptar.

⁵² El documento estaba firmado por René Mugica (Directores Argentinos Cinematográficos), Jaime Lozano (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), Edgardo Pallero (Asociación de Productores de Cine Independiente), Jorge Rivera López (Asociación Argentina de Actores), Hugo Ansaldi (Federación Argentina de Cine Independiente), Laboratorios Cinematográficos Argentinos, Realizadores de Cortometraje, Jorge Miguel Couselo (Confederación Socialista Argentina), Enrique Escope (Movimiento de Integración y Desarrollo), Mario Sábato (Partido Demócrata Cristiano), Raúl Larra (Partido Comunista), Nemesio Juárez (Partido Justicialista), Hebe Clementi (Unión Cívica Radical) y Dante Crisorio (Partido Intransigente).

restauración democrática y comenzó a visualizarse como un instrumento fundamental para la “reconstrucción del país”. También les entregaron a las autoridades un documento con una serie de medidas de emergencia que solicitaban al gobierno que tomara una vez que asumieran el cargo.⁵³

En este contexto, Alfonsín designó al dramaturgo Carlos Gorostiza⁵⁴ para ocupar la titularidad de la Secretaría de Cultura de la Nación y finalmente, el 17 de noviembre, le fue ofrecida la dirección del Instituto de Cine a Manuel Antín,⁵⁵ quien aceptó el cargo junto a Ricardo Wullicher⁵⁶ como vicedirector.

1.3 El triunfo democrático: libertad y financiamiento (1983-1984)

Tras el triunfo de Raúl Alfonsín el país vivió un clima político de gran optimismo y entusiasmo. Habían transcurrido siete años de una feroz dictadura caracterizada por la violencia política, la represión estatal, la censura y el exilio, pero con la llegada del nuevo mandatario electo por el voto popular parecía que comenzaba una nueva etapa histórica. Más allá de este clima de época veremos a lo largo del apartado que este período tuvo tantas novedades como también continuidades. El ámbito cinematográfico fue ejemplo de ello.

⁵³Martín, Jorge Abel. *Cine argentino 1983*. Buenos Aires: Legasa, 1984, pp. 58-59.

⁵⁴ Carlos Gorostiza era un dramaturgo, novelista y cineasta destacado para 1983, fue uno de los creadores del ciclo “Teatro Abierto” que en 1981 desafió las prohibiciones de la dictadura al presentar obras teatrales que cuestionaban el “orden” establecido por el gobierno militar. Formó parte de la Asamblea Interpartidaria de la Cultura y se acercó al alfonsinismo por medio de Jorge Roulet al formar parte del Centro de Participación Política creado por este último con el fin de reclutar y formar cuadros políticos para el nuevo gobierno democrático. Tras la asunción de Raúl Alfonsín fue designado como Secretario de Cultura de la Nación, cargo que ocupó entre los años 1983 y 1986.

⁵⁵ Manuel Antín era un cineasta de larga trayectoria para 1983. Pertenecía a lo que se denominó “Generación del ’60”, un grupo heterogéneo de cineastas que buscaron renovar la industria del cine argentino a partir del desarrollo de un cine de “autor” como contraposición al cine “industrial”. Según sus propias declaraciones en una entrevista, el 27 de enero de 2020 en la Universidad del Cine, su llegada al cargo de director del Instituto Nacional de Cinematografía estuvo relacionada por su amistad con Carlos Gorostiza. Este lo introdujo en el Centro de Participación Política y luego lo acercó a Raúl Alfonsín, quien finalmente le encomendó la tarea de dirigir el Instituto, labor que realizó entre los años 1983 y 1989, es decir, durante todo el período alfonsinista. Para una mayor profundización sobre la figura de Manuel Antín ver: Sáenz, Mariana. *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

⁵⁶ Ricardo Wullicher era un joven director de cine que se había destacado por su film *Quebracho*, estrenado en 1974 y prohibido durante la dictadura militar (1976-1983). Representaba a la joven generación de cineastas y junto a Manuel Antín lograron un equilibrio perfecto entre ambas generaciones. Fue el sub director del Instituto Nacional de Cinematografía entre los años 1983 y 1989.

El terreno de la cultura fue visto por el nuevo gobierno democrático como un lugar central para la transformación de la “nueva Argentina”. Durante la campaña electoral Alfonsín había apelado a la cultura como medio privilegiado para “poner en marcha el proceso de democratización y recomposición de los lazos sociales desgarrados durante la década anterior”.⁵⁷ Para ello, se rodeó de una serie de profesionales de la cultura y las artes que lo asesoraron en el desarrollo de sus futuros proyectos.

Al frente del Ministerio de Educación y Justicia designó a Carlos Alconada Aramburú,⁵⁸ de quien dependía la Secretaría de Cultura que estuvo dirigida por el dramaturgo Carlos Gorostiza, secundado por Marcos Aguinis.⁵⁹ Muchos de los/as intelectuales que acompañaron a Alfonsín durante sus primeros años habían participado de las reuniones del Centro de Participación Política (CPP), un organismo creado por Jorge Roulet⁶⁰ y cuya área de Cultura y Comunicación estuvo a cargo de Luis Gregorich y Luis Torre Agüero, hombres claves de la cultura durante el alfonsinismo. El plantel fue completado por Mario O'Donnell encargado de cultura en la Capital Federal, Osvaldo Bonet como director de Teatro Cervantes, Miguel Ángel Merellano fue

⁵⁷ Usubiaga. *Imágenes inestables...*, op. cit., p. 184.

⁵⁸ Carlos Alconada Aramburú era para 1983 un histórico dirigente radical, abogado y docente en la Universidad Nacional de La Plata. Se había desempeñado con anterioridad como Ministro del Interior del gobierno de facto del general Pedro Eugenio Aramburu entre los años 1957 y 1958. También había ocupado la cartera de Educación y Justicia de la Nación durante la presidencia democrática del radical Umberto Illia entre los años 1963 y 1966. Tras el triunfo de Raúl Alfonsín volverá a ocupar el cargo que había tenido durante el gobierno de Illia, será Ministro entre los años 1983 y 1986.

⁵⁹ Marcos Aguinis era para 1983 un destacado neurocirujano, psicoanalista y escritor. Durante la dictadura había escrito, a pedido de la asociación judía DAIA, un libro titulado *El combate perpetuo* (1977), una biografía sobre el Almirante Guillermo Brown cuyo fin era ser donada al almirante Emilio Massera. Fue parte del *staff* del diario *Convicción*, perteneciente a Emilio Massera también. Tras la vuelta a la democracia se incorporó al Centro de Participación Política y fue nombrado como Subsecretario de Cultura entre los años 1983 y 1986, tras la renuncia de Carlos Gorostiza, pasó a ocupar el cargo de Secretario hasta 1987, cuando tuvo que renunciar tras un escándalo vinculado al uso indebido de los recursos del Estado. Para más información ver: Borrelli, Marcelo. *El diario de Massera. Historia y política de Convicción*. Buenos Aires: Koyatun, 2008.

⁶⁰ Jorge Roulet era para 1983 un destacado dirigente radical, con una vasta experiencia dentro del movimiento estudiantil universitario. En su juventud había sido presidente de la Federación Universitaria de Buenos Aires (1950-1951) y luego de la Federación Universitaria Argentina (1951-1952). En 1974 fue decano de la Facultad de Ingeniería de la UBA. Durante los años de la dictadura (1976-1983) se convirtió en un estrecho colaborador de Raúl Alfonsín en la revista *Propuesta y Control*. En 1981 organizó el *Washington Center for Latin American Studies*, un seminario sobre los problemas argentinos del cual participaron políticos e intelectuales destacados y que se convirtió en el puntapié ideológico inicial para el proyecto alfonsinista. En 1982, ya en Argentina, fundó el Centro de Participación Política, en donde se nuclearon los cuadros más importantes del área cultural del futuro gobierno radical. Finalmente, tras la vuelta a la democracia ocupó el cargo de Secretario de la Función Pública entre los años 1983 y 1986. Para profundizar sobre el tema ver: Ferrari, Germán. *1983. El año de la democracia*. Buenos Aires: Planeta, 2013.

nombrado director de ATC, y Manuel Antín junto a Ricardo Wullicher en el INC, como ya lo marcamos con anterioridad.⁶¹

Entre las “100 medidas para que su vida cambie” elaboradas por el radicalismo como plataforma electoral durante la campaña, figuraban seis vinculadas estrictamente al área de la cultura: la eliminación de todo tipo de censura, listas negras y discriminación ideológica, la reorganización del Instituto Nacional de Cine, la eliminación del Ente de Calificación Cinematográfico, la creación del Instituto Nacional del Libro y la aprobación de la Ley del Disco y de las Artes Plásticas. Es por ello que al asumir la presidencia Alfonsín se refirió en estos términos ante la Asamblea Legislativa en lo concerniente a su proyecto cultural:

En las últimas décadas, salvo breves oasis de libertad, la cultura argentina ha vivido cubierta bajo el imperio de la coacción, el elitismo y la uniformidad ideológica. Los gobiernos autoritarios extremaron la censura y la represión de nuestra sociedad, instituyeron el miedo, el silencio y la frivolidad, y acentuaron la desnacionalización de la cultura. Nuestro propósito es promover una acción descubridora, transformadora y reparadora que fortalezca una cultura popular, nacional y democrática.⁶²

Una vez en el gobierno se elaboró el “Plan Nacional de Cultura 1984-1989”, cuyo principal objetivo, según rezaba en el documento confeccionado por los responsables del área de cultura de la Nación y las provincias, era:

[...] consolidar el ejercicio de la libertad conquistada por todo el pueblo en los comicios del 30 de octubre de 1983, después de una larga lucha contra los factores que durante años mantuvieron nuestra cultura en estado de letargia, cubierta por un espeso manto de represión totalitaria: estos factores fueron la censura, el silencio, la mentira, el elitismo, la frivolidad, la uniformidad ideológica, el terror. Tal situación, instituida en nuestra patria durante muchos años por gobiernos autoritarios, no solo detuvo el desarrollo de la cultura argentina sino que la desvaneció: es decir, la desnacionalizó.⁶³

En el “Plan”, redactado en base a la “Declaración de Mar del Plata” y aprobado en Tucumán por el Consejo Federal de Cultura y Educación en septiembre de 1984, se establecieron las bases de lo que pretendió ser la futura política cultural del alfonsinismo. Entre los ítems más destacados se encontraban, según invocaba el documento, la necesidad de replantear todo el quehacer cultural, orientándolo hacia el sostenimiento de la democracia.⁶⁴ De esta manera, el alfonsinismo marcó una diferencia sustancial con el gobierno dictatorial al entender que la cultura, antes perseguida y censurada sería, a partir de ahora, promovida y avalada, garantizándose su libertad de

⁶¹ Ferrari, Germán. 1983. *El año de la democracia*. Buenos Aires: Planeta, 2013, p. 282.

⁶² Usubiaga. *Imágenes inestables...*, op. cit., p. 186.

⁶³ Plan Nacional de Cultura 1984-1989. En : <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005511.pdf>

⁶⁴ Usubiaga. *Imágenes inestables...*, op. cit., p. 188.

ejercicio para todos los/as habitantes de la Nación. En este contexto, el cine se convirtió para el nuevo gobierno democrático, en un elemento central para la construcción de sentidos de esa “nueva Argentina” que el alfonsinismo había prometido edificar.

El INC se propuso, según lo establecido en el “Plan Nacional de Cultura”, poner en marcha la industria nacional de cine generando un aumento de la cantidad de films, unos 25 por año y mejorando su calidad. Esta medida estaba estrechamente relacionada con el fin de la censura (tema sobre el que profundizaremos en el capítulo siguiente), ya que se creía que al eliminarla, la libertad de expresión permitiría desarrollar una cinematografía mucho más comprometida e interesante para el público que durante la etapa dictatorial.⁶⁵

Dado los altos costos de este tipo de producción, la ayuda estatal seguía siendo fundamental para su fomento. Por lo tanto, si el nuevo gobierno quería desarrollar el sector debía generar los recursos necesarios para que se pudiera filmar más y de mejor calidad. Es por eso que las medidas tomadas por el INC para el desarrollo del cine nacional entre 1984 y 1985 estuvieron relacionadas con las necesidades económicas de la industria. Entre ellas, las más importantes fueron la recuperación del 10% de la recaudación de la ventas de entradas para el fomento y la producción cinematográfica, la disminución del IVA del 10% a la actividad cinematográfica para bajar los costos de producción, la generación de mejores mecanismos de control sobre la venta de entradas, ya que el 10% de la recaudación sería destinado a financiar la actividad, la creación de una oficina en Europa con el objetivo de vender cine nacional y el fomento de la actividad cinematográfica por medio del desarrollo del cortometraje, del cine independiente y de la modernización de la Escuela de Cine.⁶⁶

Como podemos ver, la mayoría de las medidas plasmadas en el Plan eran las que el Comité de Defensa habían elaborado durante la dictadura y por las que venían luchando desde 1981. Ello demuestra el trasvasamiento de ideas y cuadros políticos vinculados a la industria de cine, que conformados al calor de las luchas por la liberación de la censura y el fomento de la industria cinematográfica argentina durante la dictadura, ahora nutrían las filas del funcionariado del nuevo gobierno democrático (Imagen 4).

⁶⁵ “El plan cultural oficial estimula el espectáculo”. *Heraldo del cine*, n° 2.740, 25 de enero/1 de febrero de 1985, s/p.

⁶⁶ Plan Nacional de Cultura 1984-1989, *op. cit.*



Imagen 4. Raúl Alfonsín junto a Manuel Antín y Luis Brandoni año 1988

(Fuente: Roger Koza. *Revista Ñ*, 26/6/2021)

Una de las primeras acciones tomadas por el director del INC, Manuel Antín, fue la de facilitar la presentación de proyectos cinematográficos. Lo que era antiguamente un trámite sumamente burocrático y largo se redujo a una simple presentación de 10 a 20 páginas que debía contener el proyecto fílmico (título, sinopsis, actores, locaciones, cantidad de personal, etc.) y un presupuesto global. Como un film tenía un costo de 150 a 200 mil dólares, el Instituto se encargaría de financiar hasta el 60% del proyecto y Antín prometió una profusa aprobación. Con ello se buscó poner en marcha lo más rápidamente posible las producciones nacionales.⁶⁷

Establecidos los nuevos requerimientos, en febrero de 1984 ya estaban los primeros 19 créditos pre-adjudicados, más la ampliación de 8 créditos de films que habían quedado pendientes del año 1983 para su finalización.⁶⁸ Si se observa

⁶⁷ “La democracia llegó al Instituto”. *Heraldo del cine*, n° 2.698, 13 de enero de 1984, s/p.

⁶⁸ Los 19 films fueron: *Cuarteles de invierno*, de Lautaro Murúa; *La historia oficial*, de Luis Puenzo; *Los pasajeros de una pesadilla*, de Fernando Ayala; *Brindemos*, de Daniel Tinayre; *Los chicos de la guerra*, de Bebe Kamin; *El sol en la botellita*, de Edmundo Valladares; *El día de las tres banderas (Días de junio)*, de Alberto Fischerman; *Noches sin lunas ni soles*, de José Martínez Suárez; *La Rosales*, de David Lipszyc; *Zama*, de Nicolás Sarquis; *Los tigres de la memoria*, Carlos Galletini; *El juguete rabioso*, de José Paolantonio; *Los insomnes*, de Carlos Orgambide; *Adiós Roberto*, de Enrique Dawi; *Los buscas*, de Emilio Vieyra; *En retirada*, de Juan Carlos Desanzo; *Actores*, de Mercedes D’Adderio; *Otra esperanza*, de Mercedes Frutos y *El grito de Alcorta*, de Héctor Tealdi. Los 8 films que recibieron ampliación de créditos fueron: *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Antonio Ottone; *País cerrado, teatro abierto*, de Arturo Balassa; *El caso Matías*, de Aníbal Di Salvo; *El hombre que ganó la razón*, de Alejandro Agresti; *Camila*, de María Luisa Bemberg; *Darse cuenta*, de Alejandro Doria; *Contar hasta diez*, de Oscar Barney Finn y *A diez del mes*, de Andrés Bufali.

atentamente la lista de las películas aprobadas y financiadas por el INC en ese primer año, más de la mitad de ellas eran sobre temáticas vinculadas al pasado lejano o al pasado reciente autoritario argentino, cuestión que analizaremos en los siguientes capítulos. Posiblemente ello se debía al interés, de parte del gobierno nacional y de Antín, de que el cine fuera un sostén de la democracia naciente. Pero a su vez, dichas temáticas también fueron parte de demandas sociales, de las cuales los/as directores/as supieron hacerse eco advirtiendo también posibles negocios. Consultado en una entrevista, Antín sostiene que durante su gestión “no hubo ningún pedido específico sobre las temáticas que el INC debía fomentar, así como tampoco listas de directores o productores que debían ser privilegiados con los créditos”.⁶⁹

Tan importante fue el cine para el gobierno radical por su potencial poder para la construcción y consolidación de la democracia, que días antes de asumir el cargo Antín sostenía en los medios públicos que “al futuro gobierno le interesa mucho apoyar al cine, porque lo considera no solamente un vehículo de cultura sino una comunicación con el mundo, una ventana abierta al exterior para dar fe de la democracia que hemos conquistado”.⁷⁰ Incluso todavía en el año 1988, en un clima atravesado por los levantamientos militares popularizados como “carapintadas”, fue instituido el día 30 de octubre como el “Día del Cine Nacional”,⁷¹ en coincidencia con la fecha de la restauración de la democracia tras el triunfo de Alfonsín en las elecciones de 1983 (Imagen 5).⁷²

⁶⁹ Entrevista realizada por el autor a Manuel Antín el 27 de enero del 2020 en la Universidad del Cine.

⁷⁰ “El cine que vendrá”. *La Razón*, 26 de noviembre de 1983, p. 5.

⁷¹ En la actualidad se considera al 23 de mayo como el Día del Cine Nacional, en homenaje al estreno de lo que se considera la primera película argumental argentina “La Revolución de Mayo” dirigida por Mario Gallo en el año 1909.

⁷² España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, pp. 13-51.

**GRANDES
SUCESOS
DEL CINE
ARGENTINO**

**"Memoria y futuro del Cine Nacional
Especial de 2 horas de duración.**

Una cálida cabalgata
por lo mejor de nuestro cine.
Los pioneros. La época de oro.
La actualidad. Las escenas más famosas.
Las estrellas más queridas. Con entrevistas
a los protagonistas de ayer y de hoy.
Las perspectivas. Cómo hacer crecer a nuestra
industria cinematográfica.
Todo, en un merecido homenaje a los que hicieron
grande nuestra pantalla, festejando el 30 de Octubre,
Día del Cine Nacional.

Un programa para disfrutar de
punta a punta.
Con memorables actuaciones
de Nini Marshall, Libertad
Lamunqui, Luis Sandrini, Hugo
del Carril, Zully Moreno, María
Ortiz, Pepe Arias, Martha
Legrand y muchas otras figuras.
Escenas de los films de mayor
suceso entre otros: "Así es la
vida", "Las aguas bajan turbias",
"La vendadora de fantasmas",
"Aperturas sin deliramiento",
"Presidencias de la tierra".
Películas de Leopoldo Torre
Rizzo, Leopoldo Torre Nilson,
Lautaro Murúa, Manuel Antin,
Adolfo Aristarain, Eusebio Sabreia,
Fernando Birri y muchos más.
Con opiniones de directores
como Luis Puenzo, "Pino",
Solanas, María Luisa Bemberg,
Leonardo Favio y Carlos Sorín.
Reportajes a actores como
Federico Luppi, Norma
Aleandro, Susi Páez, Ana
María Picchio y Lorenzo
Quinteros.
Y también, la palabra de
directores, productores,
distribuidores, exhibidores
y críticos de cine.
Un especial, inevitable de Unión
Inmoviliter.
Coordinación: Carlos Morvill
y Romulo Benetti
Dirección: Clara Zapatero

AVIC
DOMINGO, 22 horas.

DIRECCION NACIONAL
DE DIFUSION AUDIOVISUAL SECRETARIA DE CULTURA
DE LA NACION INSTITUTO NACIONAL
DE CINEMATOGRAFIA

Imagen 5. Publicidad del "Día del Cine Nacional" (Fuente: *Página 12*, 29/10/1989)

En esta misma línea, el flamante secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, Mario "Pacho" O'Donnell, organizó para el verano de 1984 una serie de actividades artísticas donde se incluía un ciclo de cine que se proyectó en el Centro Cultural San Martín. Allí se exhibieron films como *Juan Moreira* (Favio, 1973), *Los miedos* (Doria, 1980), *Alias Gardelito* (Murúa, 1961), *The players versus Ángeles Caídos* y *Breve cielo* (Fischerman, 1969). En relación a dicho evento O'Donnell explicó en la prensa que "se propone como meta, no tener una cultura elitista ni exclusiva sino una cultura nacional, popular y democrática" y más adelante agregaba que "esta nueva etapa que encara el país, sea no solo en la democracia como forma de gobierno sino también como forma de vida".⁷³ Como lo vimos con anterioridad, era el propio Alfonsín quien sostenía ideas similares al plantear que "nuestro propósito es promover una acción descubridora, transformadora y reparadora que fortalezca una cultura popular, nacional y democrática".⁷⁴

Esta idea no se circunscribió solo al ámbito gubernamental, entre muchos directores/as y productores/as la imagen de que el cine era un elemento fundamental

⁷³ "La cultura gana la calle en verano". *Heraldo del cine* n° 2.698, 13 de enero de 1984, p. 25.

⁷⁴ Discurso de Raúl Alfonsín ante la Asamblea Legislativa el 10 de diciembre de 1983. En: <https://bcn.gob.ar/uploads/adjuntos/Alfonsin-DOSSIER-legislativoAVIN153-Mensajes-presidenciales.-Mensaje-de-asuncion.-Congreso-Legislativo-de-la-Nacion-Argentina--.pdf>

para la consolidación de la democracia también estuvo presente en los debates de la época. La revisión del pasado lejano o reciente, la sexualidades diversas, las problemáticas juveniles, entre otras, eran preocupaciones claves para un cine que se entendía moderno, libre y que buscaba consolidar la democracia a través del arte. Por ejemplo, ya desde diciembre de 1983 los directores Luis Príamo y Nicolás Sarquis se preguntaban desde las páginas de la revista *Cine Boletín* si “¿Será posible, por ejemplo, tratar libremente los temas tabúes como el de los desaparecidos, la guerra de Malvinas, la homosexualidad, la delincuencia infantil, la guerrilla, la desocupación, la corrupción en los más altos niveles y en general, los sucesos de nuestra historia reciente?”⁷⁵

Si repasamos nuevamente la lista de los primeros proyectos aprobados por el INC, la respuesta a la pregunta de los directores fue un rotundo sí. Otro tema será en todo caso, las visiones que esos directores/as terminen construyendo sobre las diferentes problemáticas enunciadas. Durante los años 1984 y 1986, como veremos más adelante, gran parte del presupuesto fue para producciones que buscaron indagar en el pasado lejano o reciente, para dar cuenta de la larga historia de violencia y autoritarismo argentino. Pero también, las temáticas “tabúes” de las que hablaban ambos directores, como el erotismo, el sexo, la prostitución y la homosexualidad, o problemas vinculados a la delincuencia, las drogas y las instituciones de encierro, ocuparon un lugar fundamental en la filmografía de la época. Consultado Antín sobre la posibilidad de la existencia de lista con temáticas cinematográficas preferenciales, ya sea por parte del gobierno o del INC, el ex director aseguró que no existía pautas temáticas particulares y que la presentación de proyectos se producía con absoluta libertad, algo que parece corroborar la mayoría de los actores vinculados a la industria del cine.⁷⁶

Mario Sábato, importante director de cine durante la última dictadura,⁷⁷ desde su revista *Cine Libre* sostenía, hacia 1984, que:

Ahora somos testigos y protagonistas del despertar de la democracia [...] ya no existe la censura, las listas negras, la persecución de las ideas. El cine libre hoy es posible [...] Los medios de comunicación manejados por la dictadura, fueron decisivos para su supervivencia. Ahora deben serlo para la democracia, de tal manera que si a un grupo de desaforados se le ocurre interrumpirnos la libertad, por primera vez esté todo el pueblo para cerrarles el paso [...] Pensamos en un cine más profundo, verdaderamente libre, que nos permita entender qué nos ha

⁷⁵ “El acto de la A.C.C. Cine argentino y democracia”. *Cine Boletín*, n° 18- 19, noviembre-diciembre de 1983, p. 20.

⁷⁶ Entrevista realizada por el autor a Manuel Antín el 27 de enero del 2020 en la Universidad del Cine.

⁷⁷ Durante la dictadura filmó bajo el seudónimo de Adrián Quiroga casi toda la saga de los Superagentes, además por encargo de la dictadura dirigió, junto a Sergio Renán, el film de propaganda *La fiesta de todos*, película sobre el Mundial de Fútbol de 1978.

pasado, comprender qué somos, y nos ayude a intuir nuestro porvenir [...] Nuestro pueblo tendrá un instrumento eficaz que le permita reconstruir su memoria y su conciencia.⁷⁸

En una entrevista que le realizó la revista *Heraldo* en septiembre de 1984, Manuel Antín, a modo de balance de sus funciones frente al INC, explicó que se había dado un primer paso fundamental para poner a la industria cinematográfica de pie con la aprobación de la Ley n° 23.052/84, que puso fin a la censura y estableció el nuevo sistema de calificaciones. En este punto es importante aclarar que el fin de la censura no fue una tarea sencilla ya que ofreció fuertes resistencia como veremos en el capítulo siguiente. Antín también agregó que conseguido este marco de libertad, la segunda prioridad era alcanzar los medios económicos para que la industria se restableciera desde el punto de vista financiero. Para ello sostenía que:

Hemos puesto en marcha el dispositivo para lograr la sanción de dos leyes que, según mi criterio, pueden llegar a ser las que saquen el enfermo a la calle considerándolo absolutamente recuperado. Estos proyectos de ley, que hemos enviado al Congreso, son: uno, el de la recuperación de los fondos genuinos propios del INC, y el otro, la sanción de una ley de deducciones impositivas para quienes inviertan en cine, con el fin de atraer capitales que de otra forma, no se acercarían.⁷⁹

Para lograr entonces este objetivo, el gobierno debía buscar la manera de financiar la actividad cinematográfica de tal forma que pueda aumentarse la cantidad de películas y su calidad, para que a su vez el público concurra a las salas a ver las producciones. El primer debate que se abrió para solucionar el problema estuvo vinculado con el restablecimiento del impuesto del 10% sobre el valor de las entradas, eliminado por la última dictadura militar y principal fuente de recursos del Fondo de Fomento.

En la Ley n° 17.741/68,⁸⁰ que continuaba en vigencia para 1984, el INC era concebido como un Ente autárquico, por lo tanto debía ser dotado de un sistema de financiamiento para lograr esa autonomía. Por ello se había determinado que el 10% de la recaudación total por las ventas de entradas debía ser remitido al INC para que este dispusiera del dinero necesario para el desarrollo de la actividad. El Instituto contaba con una serie de mecanismos, según el artículo 24° de la ley, para controlar la

⁷⁸ Sábato, Mario. “El cine y la democracia. El compromiso con la esperanza”. *Cine Libre*, Año 1, N° 7, noviembre de 1984, p. 2.

⁷⁹ “Un balance de Manuel Antín, el director del instituto Nacional de Cinematografía”. *Heraldo del cine*, n° 2.725, 14 de septiembre de 1984, pp. 994 y 995.

⁸⁰ La Ley n° 17.741/68 (14/05/1968) fue modificada por las Leyes n° 20.170/73 (26/2/1973), 21.505 (19/1/1977) y luego por la Ley n° 22.294/80 (03/10/1980).

recaudación de las salas y que de esta manera los exhibidores no manipularan las cifras y le reintegraran al Instituto el dinero correspondiente (algunos de estos mecanismos eran la publicación del Boletín Oficial cinematográfico, la emisión de boletos numerados y su distribución en las salas de exhibición, la declaración jurada del exhibidor con copia anexa con los datos de la boletería y el comprobante del depósito bancario).⁸¹

El sistema era imperfecto, ya que los exhibidores lograban evadir el control del Instituto y el de la DGI (Dirección General Impositiva). Sumado a ello, la recuperación del dinero no era inmediata, pero más allá de todas las dificultades enumeradas, el INC contó desde los años cincuenta con el Fondo de Fomento y este había sido un recurso fundamental para su funcionamiento. La evasión, la lentitud en la recuperación de la inversión, más la aplicación del 10% del IVA a la actividad industrial cinematográfica (también durante el último gobierno militar), habían generado una situación muy compleja para la industria desde el punto de vista financiero.

En diciembre de 1984 el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Argentina de Productores de Cine Independiente y Directores Argentinos Cinematográficos, presentaron en conjunto un estudio a los/as integrantes de los diferentes bloques de la Cámara de Diputados de la Nación sobre los problemas financieros de la industria y sus posibles soluciones con el objetivo de presionar para que se aprobara una nueva ley de Fomento que se encontraba en tratamiento por la cámara baja. Entre los argumentos esgrimidos por las diferentes asociaciones se sostenía, en consonancia con el clima de época, que:

Es indispensable que el cine argentino sobreviva y pueda continuar con su labor que consiste no sólo en divertir sanamente a nuestro pueblo, sino también indagar su historia, examinar su presente, imaginar su futuro. El cine es un vehículo de discusión de ideas, de promoción del pluralismo. Es por lo tanto, un arma indispensable para el fortalecimiento de nuestra cultura y la fundación definitiva de la democracia que los argentinos reclamamos.⁸²

Por lo tanto, desde su punto de vista, el restablecimiento del Fondo de Fomento y la eliminación de la censura eran medidas fundamentales para la nueva democracia, además era cumplir con lo prometido en campaña y lo establecido en el Plan Cultural. Finalmente, la Cámara de Diputados de la Nación dio media sanción al proyecto de Fomento enviado por el Poder Ejecutivo en la sesión extraordinaria del 20 de diciembre

⁸¹ Ley n° 17.741/68, artículo 24°.

⁸² “Para promover el cine argentino”. *Heraldo del cine*, n° 2.737, 21/29 de diciembre de 1984, pp. 24-25.

de 1984, quedando pendiente su aprobación definitiva en el Senado para el año siguiente.⁸³

1.4 El éxito de Manuel Antín: “la primavera cinematográfica” (1985-1986)

El año 1985 comenzó con grandes expectativas para la industria cinematográfica, el 14 de febrero la Cámara de Senadores de la Nación le dio sanción definitiva a la Ley n° 23.170/85. A partir de ella, se restableció el impuesto a las entradas cinematográficas instituido por el artículo 24° de la Ley n° 17.741/68 y que había sido suprimido durante la dictadura por medio del artículo 5° de la Ley n° 22.294/80. A partir de entonces el INC volvió a percibir el 10% de impuestos sobre la venta total de entradas. Dicho importe era abonado por los exhibidores en el Banco de la Nación Argentina, quien ponía el dinero a disposición del Instituto dentro de las 48 a 96 horas de efectuado el pago, dinero que se utilizaba luego para financiar y fomentar las diferentes actividades del quehacer cinematográfico. Para que el control fuera efectivo, el INC decidió velar por el estricto cumplimiento del artículo 24° de la ley de cine, citado más arriba, pero agregó como forma de control el restablecimiento del sorteo del automóvil entre los/as espectadores/as según numeración de entrada, que servía como reaseguro de que los exhibidores declararían las entradas reales vendidas.⁸⁴

El reclamo de los exhibidores no se hizo esperar pues al tener que entregar el 10% de su recaudación al INC sus ganancias se veían reducidas. Una posible solución era aumentar el valor de la entrada en un igual porcentaje al del reintegro. Pero ello provocaría una disminución en la cantidad de público que perjudicaría no solo a los exhibidores, sino también a la industria en general. En lugar de incentivar el aumento de los/as espectadores/as en las salas, lo retraería y con ello disminuirían la cantidad de producciones y exhibiciones a largo plazo. Por lo tanto comenzaron a presionar al gobierno con el objetivo de lograr la eliminación del IVA sobre la actividad industrial cinematográfica, ello generaría una disminución en los costos de producción y compensaría las pérdidas sufridas por la aprobación de la nueva ley de Fomento.⁸⁵

⁸³ “El plan cultural oficial estimula el espectáculo”. *Heraldo del cine*, n° 2.740, 25 de enero/1 de febrero de 1985, s/p.

⁸⁴ “El 10% reconquistado para el cine nacional”. *Heraldo del cine*, n° 2.743, 1 de marzo de 1985, s/p.

⁸⁵ *Ídem*.

Ante esta situación, tanto los exhibidores como toda la industria en general, comenzaron a discutir un segundo problema vinculado al financiamiento de la industria cinematográfica, el de la necesidad de disminuir las cargas impositivas sobre todo el proceso industrial. Para ello se buscó reflatar un viejo proyecto del año 1974, elaborado por los empresarios Antonio Pellejero y Federico Alsogaray. Este proyecto pretendía que el Estado eximiera de determinados impuestos a todos aquellos productores que se dedicaran a la actividad cinematográfica. Por ejemplo cuando compraran maquinarias, insumos y equipos, o bien apuntaba a la reducción del impuesto al rédito, beneficios similares a los establecidos para las Cooperativas y exenciones a los impuestos sobre los contratos, entre otros beneficios.⁸⁶

Las discusiones en torno a las exenciones impositivas serán recurrentes a lo largo de todo el año 1985. Por ejemplo, para junio de ese año Antín sostenía que la única manera de que el cine funcionara en nuestro país era buscando temáticas que al público le interesaran, pero además era fundamental bajar los costos de producción. El director del instituto argumentaba que se debía filmar “la mayor cantidad de películas serias posibles, porque en la cantidad estaría la calidad”. De lo contrario, sostenía Antín, el dinero terminaría financiando las películas que denominaba “cine menor”, un cine que no era exportable y tenía nula participación en los festivales internacionales.⁸⁷ Más allá de la discusión sobre su concepción acerca del “cine de menor o mayor calidad” (muy extendida para la época),⁸⁸ es importante aclarar que ese tipo de producciones eran las que generaban mayor público y recaudación, dos elementos que Antín evitó destacar en la entrevista. Por eso eran fundamentales a la hora de engrosar el Fondo de Fomento para financiar las demás producciones, es decir, las consideradas por el director como “cine mayor”.

Antín realizó estas declaraciones a raíz del conflicto producido durante la filmación de *Sin querer queriendo* de Heber Posse Amorín. El director y los productores

⁸⁶ “¿Eximición impositiva para la producción?”. *Heraldo del cine*, n°2.700, 27 de enero de 1984, pp. 40-41.

⁸⁷ “Nuestro cine en situación privilegiada”. *Heraldo del cine*, n° 2.751, 14 de junio de 1985, p. 417.

⁸⁸ Tanto Antín, como muchos otros, consideraban como “cine menor” a aquellas comedias o “cine pasatista” que servían para entretener, con un guion simple y efectistas, sumado a una serie de actores y actrices muy conocidos, que tenía como objetivo la masividad y la consecuente elevada recaudación, por lo tanto era considerado de “baja calidad”. Ese “cine menor” era contrapuesto a la idea de la existencia de un “cine mayor” o de “alta calidad”, que opuesto al anterior, presentaba temáticas “comprometidas”, miradas complejas, y que recurría a actores y actrices consagrados por su calidad actuarial, más que por su nivel de popularidad.

intentaron realizar el film a partir de un sistema cooperativo con un equipo técnico reducido que contaba con solo 19 personas. Pero a raíz de las presiones sindicales y los acuerdos entre los distintos sectores que conformaban la industria, el equipo tuvo que aumentar a 28 técnicos. El número más alto elevó el costo de producción y eso era lo que no permitía, según el director del INC, hacer crecer el cine argentino.⁸⁹

En agosto de 1985, Antín profundizó su crítica a la forma en que se hacía cine en nuestro país y aseguró que el mercado era muy pequeño para sostener los costos de producción existentes, inclusive en aquellos films que tenían buena afluencia de público. También agregó que se podía generar co-producciones con otros países, especialmente Europa o Estados Unidos, pero que estas no se desarrollarían hasta que no cambiaran las condiciones internas de producción, entre ellas, la disminución de los costos de producción con equipos de trabajo más reducidos, proyectos menos ambiciosos pero de calidad, destinando el dinero al cine con ambición artística. Antín finalizó aquellas declaraciones diciendo que no podía ser que una película que llevaba 500.000 espectadores (número promedio para la época) tuviera pérdida, siendo ello una muestra de que algo se estaba haciendo mal.⁹⁰

Pero no solo era el responsable del Instituto quien se quejaba de la lentitud con que el cine se recuperaba. Carlos Mentasti, dueño de la empresa Argentina Sono Film y uno de los productores locales más importantes, sostuvo que con los costos de producción que tenía la industria cinematográfica nacional era imposible desarrollar el cine. El objetivo de Mentasti, al igual de Antín, era el de bajar los costos de producción y filmar más películas. Pero se diferenciaban en que para el productor los films comerciales o el “cine de menor calidad”, eran fundamentales para la industria ya que daban trabajo y generaban ganancias. Hay que tener en cuenta que la empresa de Mentasti era una de las mayores productoras de películas denominadas “pasatistas” del país.⁹¹

La mirada de los distribuidores no era muy diferente, al consultarlos sobre sus apreciaciones en cuanto a la industria cinematográfica, uno de los principales distribuidores nacionales, Vicente Vigo, le respondió al *Heraldo* en agosto de 1985 que

⁸⁹ “Sin querer queriendo: nuevo desafío del cine Nacional”. *Heraldo del cine*, n° 2.752, 21 de junio de 1985, p. 458.

⁹⁰ “Las nuevas formas de producción”. *Heraldo del cine*, n° 2.753, 2 de agosto de 1985, p. 486.

⁹¹ *Ibidem*, p. 488.

“en lo referente a la gente de la distribución, estos años, no fueron sino una continuación de los anteriores” (en referencia a los años de la dictadura). Luego continuaba marcando su preocupación por la expansión del videocasete y la televisión satelital por cable, que eran tecnologías nuevas y que comenzaban a competir contra el cine de sala.⁹² En igual sintonía y consultado el tema, el exhibidor Rabeno Saragusti comentó a la misma revista su preocupación por la expansión de la televisión a color y el *video home*. Allí sostuvo que el cine había generado estrategias para atraer público a las salas como la disminución de los precios en determinados días, el mejoramiento técnico en cuanto a sonido e imagen y la conversión de las grandes salas en dúplex o tríplex, pero todos estos cambios no habrían alcanzado para mejorar la situación de la industria.⁹³

La cuestión se agravó aún más cuando el 7 de septiembre de 1985, luego de un conflicto gremial profundo, el SICA logró un aumento de salario del 42,9%. En esa ocasión, el más importante productor cinematográfico argentino, Héctor Olivera sostuvo que no se podía concebir un aumento de tal magnitud en una industria donde el 80% de las producciones nacionales de ese año habían sido deficitarias, a lo que se le debía sumar el congelamiento del precio de las entradas y un aumento del 60% del salario que los técnicos ya habían obtenido a principios de ese año. Como ejemplo, para justificar su postura, decía que “un oficial de carpintería de cine ganaba diez veces más que su par en el gremio de la construcción, por lo tanto realizar un decorado costaba lo mismo que comprar un inmueble similar para la filmación, con la tierra y los ladrillos incluidos”.⁹⁴

El gobierno intentó solucionar estos desajustes y el 13 de diciembre de 1985 el Poder Ejecutivo Nacional estableció el decreto n° 2414/85 que reformó la ley de cine vigente. El objetivo fue intentar agilizar la recuperación de las inversiones por parte de los/as productores/as, especialmente de aquellas películas de jerarquía artística y aumentar los subsidios ante los problemas financieros del sector.⁹⁵ A parte de acelerar la devolución del dinero invertido a los/as productores/as por parte del Estado, el decreto estableció un aumento adicional del 10% en los montos de los créditos otorgados por el instituto hasta ese momento, así como también aumentó del 50% al 60% (es decir un

⁹² “Las nuevas formas de producción”. *Heraldo del cine*, n° 2.753, 2 de agosto de 1985, p. 486.p. 489.

⁹³ *Ibidem*, p. 490.

⁹⁴ “La visión de un productor”. *Heraldo del cine*, n° 2.763, 26 de diciembre de 1985, p. 849.

⁹⁵ “Agilidad en recupero de inversiones”. *Heraldo del cine*, n° 2.765, 17 de enero de 1986, s/p.

10%) la recaudación impositiva destinada al instituto por la exhibición de películas. Estos fondos fueron utilizados para atender el aumento de los subsidios. También se aumentó la obligatoriedad de la cuota de exhibición de los films nacionales en la salas de cine, lo que permitió un incremento de la recaudación.

Más allá de las quejas esgrimidas por los diferentes representantes de la industria cinematográfica (algo habitual a lo largo de la historia del cine argentino), la realidad de los números muestra una situación diferente. Por ejemplo, en cuanto a cantidad de producciones por año, lo que vemos es que durante el período 1984 a 1986 se produjo un incremento de la producción, de 24 películas estrenadas en 1984 se pasó a un total de 32 en 1986, es decir un aumento del 25%. En cuanto al número de espectadores/as, en 1984 concurren a los cines unos 63.357.108 espectadores/as, mientras que en 1986 acudieron unos 55.069.947, una leve baja. Pero si se tiene en cuenta la recaudación, en el año 1984 la misma ascendía a unos 50.000.000 de dólares, en cambio, para el año 1986 era de 71.000.000 de dólares, es decir un incremento del 40%, por lo tanto el panorama no era tan catastrófico como lo mostraban los entrevistados.⁹⁶

Esta situación positiva en cuanto a cantidad de producciones y recaudación se entiende teniendo en cuenta también el panorama económico de los primeros años del gobierno de Alfonsín. A pesar de un inicio desafortunado en materia económica durante la gestión de Bernardo Grinspun, el primer ministro de Economía de Alfonsín, el alivio llegó a partir de febrero de 1985 cuando Juan Sourrouille asumió como nuevo titular de Hacienda. Los primeros objetivos del nuevo funcionario fueron intentar recuperar el crecimiento económico, disminuir la inflación, mantener el poder adquisitivo de los salarios, reducir el gasto público y respetar los compromisos de pago de la deuda externa.⁹⁷

Para cumplir con dichas metas, el 14 de junio de 1985 se lanzó el Plan Austral. Este apuntó no tanto a profundizar el ajuste en la balanza de pagos para evitar agudizar más la crisis, sino más bien a recuperar ciertos equilibrios económicos internos, como el tipo de cambio que se volvió fijo y los salarios que fueron congelados, al igual que las tarifas y los precios industriales. Además, se tomaron una serie de medidas monetarias y fiscales ortodoxas como el incremento de impuestos al comercio exterior, un mayor

⁹⁶ Getino. *Cine argentino...*, *op. cit.*, pp. 177-178.

⁹⁷ Tedesco. *Alfonsín...*, *op. cit.*, pp. 71-101.

control de la recaudación fiscal y la creación de una nueva moneda denominada Austral.⁹⁸

El plan tuvo en principio el aval de Fondo Monetario Internacional (FMI) por lo que los bancos y mercados internacionales respondieron positivamente ante los anuncios de Sourrouille. Esto se debió a que el gobierno se había comprometido ante el organismo internacional a pagar los intereses adeudados desde 1982 hasta la fecha, pagos que se habían suspendido tras la crisis desatada luego de la guerra de Malvinas. La tasa de inflación cayó rápidamente, el déficit fiscal disminuyó, los ingresos fiscales se elevaron, mejoró sustancialmente la balanza de pagos, la capacidad ociosa de la industria se redujo, se incrementó el PBI y la inversión bruta.⁹⁹ Todo ello repercutió positivamente en la industria cinematográfica, permitió una mayor previsibilidad a la hora de encarar un proyecto fílmico, aumentó el monto de los créditos o su cantidad, generó mayor liquidez para los/as ciudadanos/as lo que se tradujo en un aumento en sus niveles de consumo. De allí que el número de espectadores/as haya crecido sobre todo en los años 1985 y 1986, es decir, coincidiendo con la recuperación de esos años.

Es importante agregar que el gobierno no solo buscó desarrollar la industria de cine eliminando la censura y reimplantando la ley de Fomento, también desplegó otras alternativas, que si bien no fueron las más importantes en su momento, terminaron dando resultados muy interesantes a largo plazo. Algunos ejemplos de ello fueron el fomento de cortometrajes a partir de concursos regulares, así como el impulso al cine independiente y la creación de concursos con la participación de cineastas de todo el país con el objetivo de federalizar la industria. También fue importante la articulación entre ATC (Argentina Televisora Color) y el INC para impulsar el cine nacional, se desarrolló un programa de televisión sobre cine y proyectaron numerosos films argentinos. A ello se le sumó la promoción de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) a la que se le otorgó un nuevo edificio y se estimuló el retorno de los profesores exiliados, así como también se crearon las carreras de posgrado y se modernizaron los programas de estudio.¹⁰⁰

⁹⁸ Novaro, Marcos. *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Tomo 10. Buenos Aires: Paidós, 2009, pp. 138-139.

⁹⁹ Tedesco. *Alfonsín...*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁰ "Manuel Antín. Balance del año 1986 a través del Instituto Nacional de Cinematografía". *Heraldo del cine*, n° 2.789, 22 de diciembre de 1986, s/p.

Junto a la eliminación de la censura y a la aprobación de la ley de Fomento, posiblemente la internacionalización del cine argentino haya sido el cambio más importante en materia cinematográfica del período. Para ello, Antín y el INC desarrollaron dos mecanismos, el primero, fue la participación del cine argentino en todos los festivales internacionales posibles. Una de las películas más premiadas fue *La historia oficial* (Puenzo, 1985), no solo por ser el primer film argentino en ganar un Oscar de la Academia de Hollywood, sino porque su protagonista, Norma Aleandro, ya había sido premiada como mejor actriz en diversos festivales. El film obtuvo una gran cantidad de premios internacionales como el de Berlín, Cannes, Los Ángeles, Toronto, Nueva York y Cartagena, entre otros. Pero no se trató de un hecho aislado, entre 1984 y 1988 el cine argentino obtuvo más de 150 premios internacionales.¹⁰¹ Películas como *Camila* (Bemberg, 1984) obtuvo premios en La Habana y Karlovy Vary, *Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid, 1984) fue ganadora en Huelva y en La Habana y *El exilio de Gardel* (Solanas, 1985) fue galardonada en Venecia y La Habana, solo para nombrar algunos de los ejemplos más consagrados. Todo ello marcó una tendencia que se fue consolidando en torno a la fuerte presencia del cine argentino en el exterior durante este período.¹⁰²

El segundo mecanismo estuvo dado por la creación de Argencine, una agencia encargada de promocionar el cine nacional en el exterior, especialmente en Europa y los Estados Unidos. La primera oficina abierta por Antín se instaló en Madrid, España; esta decisión estuvo sustentada en varios aspectos más allá del cultural e idiomático que unía a ambos países. En primer lugar, por los nexos que muchos actores y actrices argentinos habían creado durante su exilio en España. Esto producía que algunas caras del cine local fueran familiares a los españoles, como por ejemplo, Héctor Alterio, lo que generó mayor penetración de los films. En segundo lugar, luego de la dictadura franquista y con el desarrollo del “destape”, gran parte del cine español de aquel momento había transitado por la Argentina, con lo cual los lazos entre ambos países eran robustos.

Además, según lo comentado por Antín en una entrevista, él había forjado una estrecha relación de amistad y colaboración con Pilar Miró, quien entre 1982 y 1985 había sido la Directora General de Cinematografía Española y luego de ello y hasta

¹⁰¹ Cuarterolo. “La memoria en tres tiempos...”, *op. cit.*, p. 341.

¹⁰² Oubiña, David. “Festivales y premios”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, pp. 294-295.

1989, había estado a cargo de Radiotelevisión Española. Ese vínculo explicaba también, la gran cantidad de retrospectivas de cine argentino proyectado en España, la participación en un sinnúmero de festivales y las coproducciones que el INC realizó junto a la Televisión Española, que caracterizaron al cine argentino durante esta etapa (Imagen 6).¹⁰³



Imagen 6. Pilar Miró junto al presidente español Felipe González

(Fuente: Carmen Sánchez, *El Mundo*, 4/3/2015)

Ahora bien, a medida que la política económica del gobierno de Alfonsín se fue deteriorando, la industria de cine nacional comenzó a mostrar también serias dificultades. Tras la crisis del Plan Austral a finales de 1986, la inversión en la industria cinematográfica por parte del Estado dejó de ser una prioridad. En este contexto los/as productores/as y directores/as tuvieron que adaptarse a la realización de una menor cantidad de films, así como también a conformarse con una menor calidad y al abaratamiento de los costos de producción. La industria entró en una nueva etapa de crisis que acompañó las dificultades que el gobierno radical tuvo que enfrentar desde 1987 en adelante, la “primavera alfonsinista” llegó a su fin y con ella la cinematográfica también parecía correr el mismo destino.

¹⁰³ Entrevista realizada por el autor a Manuel Antín el 27 de enero de 2020 en la Universidad del Cine; o España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 35.

1.5 El fin de una ilusión (1987-1989)

A partir de 1987 puede advertirse cómo el sistema de financiamiento de las producciones por parte del INC comenzó a verse severamente alterado por la situación económica del país. Ello repercutió tanto en la cantidad de films producidos por año, así como también sobre su calidad. Ya en agosto de 1986 en un artículo titulado “Cine Argentino: algo nuevo está pasando”, Federico Nieves se quejó de que la mitad de las películas estrenadas para 1986 “eran producciones deleznable, cuando históricamente no alcanzaban nunca más del 20%”.¹⁰⁴ El autor llamaba películas “deleznable” a aquellas que no se habían realizado como “hecho artístico”, sino simplemente con fines comerciales. Pero, a su vez, rescataba el surgimiento de una nueva camada de cineastas salidos de las escuelas de cine y con una importante formación que se dedicaban al cine independiente, allí veía el futuro de la cinematografía y uno de los logros más importantes de la gestión de Antín.¹⁰⁵

A lo largo del período 1987-1989 presenciaremos un avance importantísimo de los films denominados en el ámbito de la cinematografía como “pasatistas” o “livianos”, es decir, los de “humor picaresco” o el cine infantil protagonizados por Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Tristán, Juan Carlos Calabró, Juan Carlos Altavista, Emilio Disi, Moria Casán, Alberto Fernández de Rosa, Gino Reni, Berugo Carámbula y Guillermo Francella.¹⁰⁶

La aplicación del Plan Austral por parte del gobierno de Alfonsín a partir de 1985 había sido en gran medida un factor fundamental para la recuperación de la industria cinematográfica. El congelamiento de precios, la suba de salarios, la fijación cambiaria, la caída de la inflación y la mejora en la recaudación impositiva, habían

¹⁰⁴ Durante el año 1986 dentro de los 10 films argentinos más taquilleros se encontraron: *Los colimbas se divierten*, *Rambito y Rambón*. *La primera misión*, *Brigada explosiva*, *Correccional de mujeres*, *Brigadas explosivas contra los ninjas*, *Camarero nocturno*, *Las colegialas* y *Mingo y Aníbal en la mansión embrujada*. Solo tres films de los más vistos hacían ya referencia al pasado reciente argentino: *La historia oficial* (estrenada el año anterior), *La noche de los lápices* y *El exilio de Gardel*. Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía, Área Despacho y Estadísticas, 1991.

¹⁰⁵ “Cine Argentino: algo nuevo está pasando”. *Heraldo del cine*, n° 2.775, 25 de julio de 1986, p. 546.

¹⁰⁶ Durante el año 1987 de los 10 films argentinos más visto, 7 eran de este tipo (*Ico, el caballito valiente*; *El manosanta está cargado*; *Los bañeros más locos del mundo*; *Galería del terror*, *Los matamonstruos en la mansión del terror*; *Los colimbas al ataque* y *Susana quiere...el negro también*). En el año 1988, 5 (*Petete y trapito*; *Atracción peculiar*, *Las locuras del extraterrestre*; *Los pilotos más locos del mundo* y *El profesor punk*) y durante 1989, 4 (*Bañeros II...la playa loca*; *Los exterminators*; *Tres alegres fugitivos* y *El profesor punk*). Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas.

generado un repunte en la economía que duró todo ese año y gran parte de 1986.¹⁰⁷ Junto con las medidas puntuales que se tomaron para la industria cinematográfica sobre la eliminación del IVA y el Fondo de Fomento, ello generó que las producciones llegaran a un pico de 36 películas para el año 1986, el más alto del período analizado, acompañado a su vez por la mayor cantidad de espectadores/as con una cifra que rondó los 55.070.237.¹⁰⁸

El gobierno radical perdió sus primeras elecciones nacionales en septiembre de 1987, ello generó cambios importantes en su política económica a través de la formulación de un nuevo programa que se denominó “Plan Primavera”. Dicho plan tenía como objetivo el acuerdo de precios, la reducción del IVA y una nueva devaluación del austral respecto al dólar.¹⁰⁹ Más allá de los buenos resultados iniciales, al igual de lo ocurrido con el “Plan Austral”, poco a poco se fueron viendo los límites de la política económica alfonsinista. Como lo ha demostrado Adair, no se trataba solamente de un fracaso económico, amplios sectores sociales comenzaron a ver que con la democracia no se podía “comer, educar, ni curar”, a medida que el fracaso de planes como la caja PAN, el aumento de la desocupación y los escándalos de corrupción (como lo ocurrido con los “pollos de Mazzorín”)¹¹⁰ avanzaban, las ilusiones y la legitimidad del gobierno se erosionaban y la democracia como sistema de resolución de conflictos se iba desvaneciendo.¹¹¹ El mismo destino tuvo la industria cinematográfica argentina, que no pudo escapar de los avatares de la economía nacional y a la desilusión provocados a raíz de ello.

Como vimos en el apartado anterior, las quejas sobre la crisis de la industria comenzaron a percibirse a mediados de 1986, a pesar de la gran cantidad de producciones generadas ese año. Pero hacía 1987 la situación se tornó más complicada, en septiembre el *Heraldo* publicó una nota en la que se sostenía:

¹⁰⁷ Tedesco. *Alfonsín...*, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹⁰⁸ *Revista Humor*, n° 277, octubre de 1990, s/p.; o ver: Ciria, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1995, p. 191.

¹⁰⁹ Tedesco. *Alfonsín...*, *op. cit.*, pp. 104-151.

¹¹⁰ El escándalo se desató cuando Ricardo Mazzorín, secretario de Comercio Interior de Raúl Alfonsín, compró 38 mil toneladas de pollos a Hungría en supuesto mal estado, con el objetivo de complementar el consumo de carne a raíz de los altos precios de este último producto. Las denuncias realizadas por los diputados Alberto Pierri del PJ y Alberto Albamonte de la UCEDE contra Mazzorín y Alfonsín, sirvieron para poner en cuestionamiento el carácter regulatorio del Estado y socavar la credibilidad del gobierno. Ver: Adair. *In search of the lost decade...*, *op. cit.* pp. 68-87.

¹¹¹ Adair. *In search of the lost decade...*, *op. cit.* pp. 103-104.

Ya no se trata exclusivamente de la situación económica del país en particular, ni siquiera del problema de aumento de los costos operativos, ni de la escalada del dólar, sino de ese formidable y aterrador conjunto en general, al que le debería agregar el factor más preocupante de todos: la gente no va al cine, no ve películas, no consume.¹¹²

El autor del artículo continuaba argumentando que el principal problema por el cual los/as espectadores/as no iban al cine era la inflación. El público no disponía de tanto dinero como para destinarlo a una entrada de cine, a pesar de que los exhibidores habían bajado su valor de 1,30 dólares en 1986 a 1,10 dólares para 1987. Paralelamente, cuando uno analiza la recaudación anual y la cantidad de espectadores/as, se entiende que la preocupación de la industria tenía fundamentos. Mientras la recaudación de 1986 había sido de 71.000.000 de dólares, la de 1987 había caído a 42.000.000 de dólares, estamos hablando de más del 40% en un solo año. En cuanto a la cantidad de público, mientras 1986 había contado con un total 55.070.237 de espectadores/as entre films nacionales y extranjeros, en 1987 el número había descendido a 38.395.531. Lo mismo podría decirse de la cantidad de salas de proyección, que de un total de 863 establecimientos para el año 1986, en 1987 se había reducido a 760.¹¹³

El 23 de octubre de 1987, en un nuevo artículo del *Heraldo* se planteó que los niveles de endeudamiento, recesión e inflación hacían que fuese imposible un plan de reactivación de la industria cinematográfica y se sostenía que “un país que no consume no puede tener novedades en la cartelera”.¹¹⁴ Con un dólar tan alto, para ese año la paridad era de 4,10 australes - 1 dólar, se volvió casi imposible producir, ya que entre los costos había insumos que solo se conseguían en el exterior a precio dólar. Por otro lado, tampoco se podían arriesgar las distribuidoras a traer films del exterior a valores de dólar tan alto, ya que no lograrían recuperar la inversión debido al elevado precio que debía fijarse para las entradas y al poco público que terminaría concurriendo a las salas.

Para paliar la crisis, los exhibidores aceptaron bajar el precio de las entradas en un 50% no solo los miércoles, sino los jueves también y los días de semana en las funciones de trasnoche, de tal manera que las entradas pasaron a valer durante esos días 3,75 y 3,25 australes, dependiendo de la ubicación de la sala de cine. A pesar de ello, habría que remarcar que a la crisis económica y a la falta de espectadores/as, se le sumó

¹¹² “El Plan Primavera. Medidas para salir de la crisis”. *Heraldo del cine*, n° 2.799, 25 de septiembre de 1987, s/p.

¹¹³ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía, Área Despacho y Estadísticas, 1991.

¹¹⁴ “Crisis a la Argentina”. *Heraldo del cine*, n° 2.800, 23 de octubre de 1987, s/p.

una nueva dificultad para los exhibidores: el creciente avance de los videos hogareños y de la televisión por cable, que comenzó a competir fuertemente con las formas tradicionales de ver el cine.¹¹⁵

En un artículo periodístico publicado por *Página 12*, una de las productoras más importantes del cine argentino, Lita Stantic, sostuvo que los éxitos en festivales internacionales y las coproducciones con los países extranjeros, en alusión a los logros más destacados de la administración Antín, no resolvían el problema de fondo que tenía el cine argentino. Ella argumentaba que la industria cinematográfica de países como Francia, España e Italia, subsistían y se desarrollaban en base a la ayuda del Estado, pero no solo por medio de subsidios o créditos, cosas que en Argentina había, sino también por medio de la protección al cine nacional con respecto al extranjero.

La productora hacía referencia a que el cine extranjero no pagaba impuestos al ingresar a la Argentina, mientras sí lo hacían las cintas vírgenes que el cine nacional usaba (pues no se producían acá); también a la cantidad de estrenos extranjeros con respecto a los nacionales (un 90% contra un 10% respectivamente), y por último, al no pago de impuestos por parte de los video casetes. Estos eran desequilibrios que a criterio de Stantic generaban una competencia desleal que terminaba perjudicando la industria local. Según la productora, gran parte de ello se debía a la falta de una nueva ley de cine que el gobierno de Alfonsín se había comprometido a aprobar pero que había dilatado hasta ese momento.¹¹⁶

El conflicto se volvió más agudo en diciembre de 1987, cuando los directores Eliseo Subiela y luego Adolfo Aristarain criticaron duramente al gobierno de Alfonsín en los medios públicos, después de una tensión interna desatada tras la participación de Argentina en el Festival Internacional de Cine de Sorrento, Italia.¹¹⁷ Ello generó una movilización hacia el Congreso de la Nación el día de la asunción de los nuevos legisladores. Allí se reclamó al gobierno mayor cantidad de créditos para reactivar la producción, un aumento en el número de exhibiciones de films nacionales frente a los extranjeros, copiado en laboratorios argentinos de películas extranjeras, control de la taquilla, arancelamiento de películas extranjeras, anulación de gravamen a la

¹¹⁵ “Cines: mitad de precio los miércoles y jueves”. *La Nación*, 26 de septiembre de 1987, s/p.

¹¹⁶ “No bastan los premios contra la crisis del cine argentino”. *Página 12*, 14 de noviembre de 1987, s/p.

¹¹⁷ Tanto Subiela como Aristarain contaron con muy poco apoyo del INC para participar del festival de Sorrento y tuvieron que financiar su estadía y participación con fondos personales, algo que había sido eliminado desde la asunción de Antín.

importación de película virgen, respeto de cuota de pantalla (el “6 a 1” es decir la proyección de un film argentino por cada seis de origen extranjero) y el aumento del porcentaje del Fondo de Fomento.

En diciembre de 1987, el gobierno le otorgó a Antín una partida especial de 4 millones de australes para paliar la situación.¹¹⁸ Como podemos ver a esta altura, lo más grave del caso era que muchos de los reclamos que hacía la industria cinematográfica al gobierno radical eran los mismos que en 1981 se le hacían al gobierno de Viola. Todo ello deja al descubierto las continuidades entre la etapa dictatorial y la democrática, y las limitaciones en el alcance de las nuevas políticas.

Frente a esta situación, y en contra de los planteos de Lita Stantic, los primeros “cantos de sirenas” sobre la necesidad de pensar al cine como una actividad netamente privada, es decir sin ningún tipo de intervención o apoyo estatal, vinieron de la mano del diario *La Nación*. En un editorial, firmada por su dueño y director Bartolomé Mitre titulada “El cine, la cultura y el Estado”, el matutino comenzó una campaña que bregaba por un cine sin subsidios. *La Nación* reconocía la importancia que había generado la posibilidad de producir y ver cine en “libertad” a partir de la eliminación de todo tipo de censura; apoyándose en los beneficios que la “libertad” generaba, creía necesaria la no intervención del Estado en el desarrollo de la industria, bajo el argumento de que la “libertad y la competencia” darían como resultado un cine de mejor calidad y mayor audiencia sin que el Estado tuviera que gastar dinero en ello.¹¹⁹

El reclamo de Mitre no estaba relacionado con una preocupación sincera por el cine nacional, detrás de esta postura se escondía un interés mayor. El matutino continuó argumentando que si el Estado seguía sosteniendo la actividad cinematográfica como lo estaba haciendo, o si intentaba cobrar algún tipo de impuesto al cine extranjero, el gobierno iba a tener el mismo problema que había tenido al mantener en la órbita del Estado a los canales de televisión luego de la dictadura. Por lo tanto sugería, que el INC solo se dedicara a promover la actividad privada cinematográfica y en todo caso que fuera el público quien con su aprobación o rechazo decidiera el destino de la industria.¹²⁰ Así, comenzó una prédica a favor del libre mercado y de la privatización de los medios de comunicación que será central durante la década de 1990. Dichas predicas

¹¹⁸ “Mar de fondo”. *Heraldo de cine*, 31 de diciembre de 1987, s/p.

¹¹⁹ Mitre, Bartolomé. “El cine, la cultura y el Estado”. *La Nación*, 8 de enero de 1988, s/p.

¹²⁰ *Ídem*.

deben ser entendidas dentro de una campaña de mayor envergadura. Desde los diferentes medios de comunicación y en amplios arcos políticos, se criticaba el “paternalismo” de Estado benefactor y los escándalos de corrupción, generando un clima propicio para el avance de las ideas neoliberales, algo que se reflejó en el crecimiento de votantes que tuvo la UCEDE, partido liberal dirigido por Álvaro Alsogaray, que se posicionó como la tercera fuerza política nacional.¹²¹

Lejos de solucionarse la situación de crisis, a medida que nos acercamos al final del gobierno de Alfonsín, el escenario se volvió más complicado para la industria cinematográfica local. El 2 de septiembre de 1988 en un artículo titulado, “La cinematografía ¿crisis o decadencia?”, el director de cine Miguel Torrado planteó que los objetivos principales del cine eran divertir, conmover y generar catarsis, pero que ninguno de ellos se cumplía. De allí se derivaba, más que su crisis, su decadencia.¹²² Este tipo de miradas, junto a la crisis económica, son de alguna manera, las que explican el avance de las películas infantiles y las de “humor picaresco”. La razón de este cambio, es decir, del fuerte crecimiento del cine “liviano y pasatista”, no nos debería sorprender tanto, ya que siempre fue un refugio seguro para la industria cinematográfica argentina ante sus sucesivas crisis. Este tipo de cine equivalía a bajos costos de producción, mucho público, recuperación de la inversión y ganancias seguras. No sería ni la primera, ni la última vez que esta estrategia le permitiría a la industria sobrevivir.

La crisis era evidente, no así las razones; los datos estadísticos muestran que para 1988 la cantidad de películas nacionales había bajado a 29. A pesar de que ese año el INC contaba con un presupuesto de 15 millones de australes (3 millones más que el año anterior), la devaluación del 50% de la moneda respecto al dólar licuaba el capital. Por eso, para 1989 se estrenaron solo 13 films argentinos, uno de los números más bajos de la historia del cine hasta ese momento. Con respecto a la cantidad de espectadores/as, de 28.380.633 en el año 1988, se redujo a 25.482.446 en 1989. Si se tiene en cuenta los 63.357.108 que tuvo el cine durante el año 1984, al comenzar la transición democrática, la cifra era alarmante. Pero también, la recaudación bajó de 42.000.000 de dólares que facturó la industria en 1987 a 20.000.000 de dólares para el año 1988, y en cuanto a las salas de cine, que supieron ser unas 915 en 1985, para 1989 se habían reducido a solo

¹²¹ Adair. *In search of the lost decade...*, op. cit. pp. 69-70.

¹²² Torrado, Miguel. “La cinematografía ¿crisis o decadencia?”. *Heraldo del cine*, n° 2.807, 2 de septiembre de 1988, s/p.

738 (muchas de ellas de tamaño menor o dentro del nuevo formato de cine comercial de las salas en los *shoppings*).¹²³

En este punto es importante remarcar que si bien los distintos sectores que componían la industria cinematográfica creían que la crisis económica era la razón principal del problema de su industria, había otras razones de peso. Entre ellas, el surgimiento de la televisión por cable y, por otra, más importante aún, la expansión del video hogareño, ambas circunstancias generaron una transformación fundamental en las pautas de consumo de cine.

Si bien la industria del video hogareño en la Argentina data de 1977, cuando Oscar Rodríguez y Mario de Pedro crearon *Transeuropa Video Entertainment San Luis* para competir con las compañías internacionales, la explosión de esta actividad comenzó recién a mediados de la década de 1980. Con el aumento de las posibilidades de adquirir un video reproductor hogareño y la expansión de los videos clubes para el alquiler de películas, los hábitos de consumo de cine de la población comenzaron a cambiar profundamente. Las ventajas eran claras, por un lado, el precio del alquiler de una película era similar al valor de una entrada de cine, con la diferencia que más gente podía ver el video, lo que abarataba los costos en una Argentina en crisis. Por el otro, se podía ver el film en la comodidad de la casa, sin necesidad de gastos extras, como comida, bebida o traslado. Las diferencias eran el tamaño de la pantalla, la calidad de la imagen y el sonido, pero no era diferente a ver la televisión.¹²⁴

La disminución de público terminó generando el cierre de una gran cantidad de salas de cine que se convirtieron en bancos (Cine Once), salas de video juego (Cine Callao), discotecas (Cine Constitución), templos evangélicos (Cine Nuevo Loira), bingos (Cine Sarmiento) o galerías comerciales (Cine Odeón).¹²⁵ También se generó el

¹²³ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía, Área Despacho y Estadísticas, 1991.

¹²⁴ Durante el período estudiado surgieron compañías de video como AVH, Gativideo, LK-Tel y Transmundo, todas licenciatarias de las grandes compañías extranjeras como Universal, Paramount, Warner, Artistas Unidos, Fox, Disney, Columbia y Otion, entre otras. Esto acentuó aún más la preponderancia del cine extranjero sobre el nacional. Es importante aclarar que no todos los sectores de la industria cinematográfica se vieron afectado de la misma manera, para los distribuidores de películas el cambio no fue tan grave, ya que si bien perdieron parte del mercado de distribución de films por la disminución de las salas y los espectadores, lo compensaron rápidamente con el negocio de los videos hogareños. Más complicado fue para los exhibidores, los cambios en los hábitos de consumo, sumado a la crisis económica generaron una fuerte retracción de público en las salas tradicionales de cine, alrededor de un 50% (de 55.000.000 aproximadamente en 1986 a 25.000.000 para 1989). En: Kriger, Clara. "Las instancias de comercialización". En: España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., pp. 290-291.

¹²⁵ *Ídem*.

fenómeno de las multisalas, lugares con menor capacidad pero mayor confort, fueron los casos del Cine Metro, el Trocadero o el Premier y junto a ellas surgieron las salas de cine en *Shoppings*, como las del Soleil y Patio Bullrich.¹²⁶ Finalmente, lejos de encontrar una industria pujante, desarrollada, con un cine que hablara de lo “nuestro” y que se impusiera en el mundo, como eran las expectativas del gobierno radical en materia cinematográfica a comienzos del período, la industria cinematográfica argentina a partir del año 1989 estaba entrando en una larga crisis de la cual le costaría mucho tiempo poder recuperarse.

¹²⁶ “Nuevos cines en nuevos ámbitos”. *Heraldo del cine*, 15 de agosto de 1988, s/p.

Capítulo 2. Entre la distensión y la abolición: la censura cinematográfica durante la “larga transición” (1981-1989)

Durante la última dictadura militar (1976-1983), como parte de su política represiva, el gobierno ejerció la censura así como la persecución, la desaparición y el exilio forzado de una gran cantidad de artistas e intelectuales. El cine no fue un capítulo aparte en cuanto a este tipo de prácticas. La censura y el control practicados desde el Estado sobre los films fueron el sello característico del período, aunque tampoco estuvieron ausentes las negociaciones y los reacomodamientos por parte de muchos miembros de la industria.¹

Con el advenimiento de la democracia, el nuevo gobierno intentó distanciarse diametralmente de las prácticas desarrolladas por el gobierno de facto. Por lo tanto, una de las primeras medidas que tomó fue la eliminación de la censura y del Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), organismo encargado del control durante la dictadura. El nuevo gobierno buscó reforzar así, mediante estas acciones, una conciencia ciudadana que valorara la importancia de la libertad y la democracia, cuestión que profundizaremos en los capítulos siguientes.

Ahora bien, la eliminación de la censura no fue un asunto tan sencillo y lineal como lo suelen plantear en general algunos autores.² En su libro *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura*, Robert Darnton analiza el rol de los censores para el ámbito literario en diferentes espacios y tiempos históricos. Allí sostiene que la importancia de estudiar la actividad de los censores, sus patrones de conducta, su accionar, su entorno, radica en que permite ver, ya sea a través de lo que prohíben así como también de lo que permiten, cuáles son las preocupaciones, los miedos, los anhelos, los intereses del Estado para el cual los censores trabajan. Sumado a ello, nos advierte dos situaciones fundamentales, la primera, que no existe un modelo de censura, por lo tanto el “estudio de caso” sería el que le permitiría al historiador determinar el funcionamiento de la censura para un tiempo y lugar estipulado. El segundo factor a tener en cuenta es el problema de las fuentes, ya que la actividad censora suele ser secreta, por lo tanto se estaría frente al estudio de algo “oculto” o

¹ Gociol e Invernizzi. *Cine y dictadura...*, *op. cit.*; o Ekerman. “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*

² España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*; o Maranghello. *Breve historia del cine argentino...* *op. cit.*

“secreto”, pero burocrático al fin, por lo que siempre habría indicios que servirían para la investigación.³

Además, Darnton sostiene que la censura ha sido analizada desde dos abordajes diferentes, por un lado existen, los estudios que entendieron a la censura solo como la violación al derecho de libertad de expresión, marcando dos tendencias en pugna bien diferenciadas, entre buenos y malos, defensores de la libertad contra opresores, democracias contra dictaduras. A esa forma de analizar la censura se le contraponen por otro lado, una segunda tendencia, que suele interpretarla como un elemento omnipresente, más allá de si se trata de un gobierno democrático o no, que apenas se puede distinguir de las limitaciones de cualquier otro tipo. Para el autor, la primera mirada, es decir la *normativa*, restringe las posibilidades de análisis al pensar el problema de forma maniquea, mientras que la segunda postura, la *relativa*, genera la dificultad de no distinguir las experiencias censoras de otro tipo de prácticas por la falta de límites o encuadres.⁴

Frente a estos dos paradigmas, Darnton propone una mirada más “antropológica” donde prevalezca la “experiencia”, es decir, el trabajo con el caso concreto, lo que le permitiría unir ambas formas de abordar el problema de la censura, es decir relativa y normativamente, y generar un análisis más rico.⁵ Es por eso que pensando en la reflexiones de este autor buscaremos unificar ambas modalidades e indagar “antropológicamente” cómo funcionó la censura cinematográfica argentina durante el tránsito de la dictadura militar a la democracia, pero también qué ocurrió con ella durante el gobierno de Raúl Alfonsín, qué cambios se produjeron y que elementos perduraron más allá de la transición.

En el siguiente capítulo veremos que la censura comenzó a distenderse de manera lenta y progresiva a partir del año 1979 a raíz de las presiones ejercidas por las grandes distribuidoras norteamericanas sobre el gobierno militar, perjudicados en sus negocios por los excesos de algunos funcionarios en cuanto a la cantidad de films censurados por año. Esa distensión fue aprovechada por la industria cinematográfica argentina, que al calor del proyecto aperturista del general Viola y el fracaso militar en

³ Darnton, Robert. *Censores trabajando. De cómo los Estado dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 9-17.

⁴ *Ídem*.

⁵ *Ídem*.

Malvinas, permitió ir desarrollando una serie de producciones fílmicas que pusieron en tensión las estrictas pautas elaboradas durante la primera etapa gubernamental. Con el advenimiento de la democracia y el desmantelamiento del aparato burocrático censor, el gobierno de Raúl Alfonsín buscó abrir una nueva etapa para la cinematografía caracterizada por una mayor libertad de creación. Pero lejos de ser una tarea sencilla, la industria del cine tuvo que soportar a lo largo de todo el período analizado, los embates de viejos adversarios como la Iglesia Católica y sus aliados tanto en la justicia como en las ligas católicas, así como de algunos funcionarios del propio gobierno radical, que buscaron frenar los efectos de una mayor libertad para la producción de cine.

El capítulo está organizado en cinco apartados. En los dos primeros, veremos cómo el proceso de distensión de la censura cinematográfica comenzó algunos años antes de la recuperación democrática y los cambios producidos en la industria del cine a partir de ello. En los apartados tres y cuatro, mostraremos la resistencia que tuvo que enfrentar el gobierno de Raúl Alfonsín a la hora de eliminar la censura, especialmente por parte de los grupos civiles que había sido parte de estas prácticas cinematográficas durante la dictadura militar, marcando así las rupturas y continuidades entre la dictadura y la democracia en el ámbito del cine. En el último apartado, advertiremos cómo a partir de 1987 y al calor de la crisis económica y política del gobierno de Alfonsín, los grupos conservadores aprovecharán la situación de debilidad del gobierno para avanzar sobre aquellos logros de los primeros años en materia cinematográfica.

Para desarrollar estas ideas hemos analizado buena parte de la bibliografía referida al tema, pero sobre todo hemos examinado una importante cantidad de fuentes primarias entre las que se destacan leyes, artículos periodísticos, entrevistas, declaraciones, films y datos estadísticos entre otras.

2.1 La censura durante el “reinado” de Tato (1974-1978)

Durante la última dictadura militar el organismo encargado de la actividad cinematográfica, como vimos en el capítulo anterior, fue el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), un ente autárquico que respondía directamente ante la

Presidencia de la Nación.⁶ Junto al Instituto funcionó el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), creado durante el gobierno *de facto* del general Juan Carlos Onganía (1966-1970), por medio del decreto-ley n° 18.019/68. Dependía directamente de la Secretaría de Información Pública (SIP), quien controlaba toda la actividad que el Ente realizaba por medio de la Subsecretaría Operativa (OP).⁷

El ECC se trataba de un organismo colegiado e integrado por un director y por una serie de miembros vinculados a las Fuerzas Armadas, al Ministerio del Interior, a los Servicios de Inteligencia, a la Iglesia Católica, al Ministerio de Justicia, a la Secretaría de Educación y Cultura y a las Ligas Católicas como la de Madres de Familia, la Liga de Padres de Familia, la Liga de la Decencia, la Liga de Orientación a la Joven y la Organización de Obras Privadas de Asistencia al Menor.⁸

Mientras que el INC se encargó especialmente de la aprobación, el financiamiento y el fomento de las películas, el ECC se ocupó de controlar y censurar los guiones y films que no cumplieran con lo establecido en el decreto-ley n° 18.019/68. Según lo establecido por el artículo 2° de dicho decreto, se debía cortar una escena o prohibir un film cuando este incurriera en alguna de las siguientes fallas: la justificación del adulterio y atentar contra el matrimonio o la familia; justificar el aborto; la prostitución o las perversiones sexuales; contener escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; hacer apología del delito; negar el deber de defender a la patria y el derecho a la autoridad a exigirlo; y finalmente, comprometer la seguridad nacional, afectar las relaciones con países enemigos o lesionar el interés de las instituciones fundamentales del Estado.⁹

Ahora bien, la censura no consistió solo en la prohibición o el recorte de un film. Se trató de una actividad mucho más compleja y sofisticada, de ahí la importancia del planteo de Darnton. Cuando uno mira más de cerca y comienza a indagar en las prácticas específicas de la censura cinematográfica durante esta etapa, advierte varias situaciones que están lejos de parecerse a aquellas imágenes cristalizadas donde la censura significaba algo “oculto”, llevada adelante por un “un ser bajo, pequeño,

⁶ Quienes estuvieron a cargo de INC entre 1976 y 1983 fueron: el capitán de fragata Jorge Bitelston (1976), el comodoro (r) Carlos Bellio (1976-1981), comodoro Julio César Boitier (1981), comodoro Francisco Pítaro (1981-1982) y Mario Luis Palacio (1982-1983).

⁷ Risler. *La acción psicológica...*, *op. cit.*, p. 127-129.

⁸ Gociol e Invernizzi. *Cine y dictadura...*, *op. cit.*, pp. 45-50.

⁹ Artículo 2° del Decreto-ley n° 18.019/68.

correcto y gentil” que simplemente se encargaba de prohibir o cortar fragmentos de films con unas largas tijeras, como era caricaturizado en la canción de Sui Generis, *Las increíbles aventuras del señor tijeras*, de 1974.

En primer lugar, hay que destacar que el control sobre las producciones cinematográfica en Argentina comenzó a partir de 1926, cuando el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires sancionó una de las primeras medidas orientada a calificar películas y así evitar la concurrencia de menores en algunas exhibiciones. Esta tendencia se fue consolidando con el transcurrir de los años hasta que finalmente quedó plasmada en el proyecto de ley cinematográfica elaborado por Matías Sánchez Sorondo. En él, se aunaba una serie de ideas recogidas por el legislador en su viaje por Europa en 1937 (que tuvo como objetivo estudiar el funcionamiento de la industria cinematográfica en países como Italia, Alemania, Francia e Inglaterra) con la tradición legislativa local, elaborada hasta ese entonces.¹⁰ Es importante aclarar también, que las prácticas restrictivas en materia cinematográfica no eran exclusivamente patrimonio de los gobiernos autoritarios europeos, era una actividad extendida en la mayoría de los países con industrias cinematográficas importantes, como los Estados Unidos.¹¹

En segundo término, la censura cinematográfica se discutió abiertamente en Argentina, no se trataba de un tema secreto, posiblemente porque la censura era una cuestión intrínseca al desarrollo de la industria cinematográfica casi desde sus comienzos. El Estado pugnaba por los cortes o las prohibiciones con los distribuidores, productores/as, exhibidores y directores/as, inclusive se podía recurrir a la justicia y judicializar las decisiones de los organismos censores, ya sea en gobiernos democráticos como dictatoriales. Al seguir la prensa vinculada al gremio cinematográfico, podemos

¹⁰ Luchetti, Florencia y Ramírez Llorens, Fernando. “Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944”. VV.AA. *VI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

¹¹ El *Motion Picture Production Code*, más conocido como código Hays, fue un código de producción cinematográfico que determinaba, en las producciones estadounidenses, con una serie de reglas restrictivas, qué se podía ver en pantalla y qué no. Creado por la asociación de productores cinematográficos de Estados Unidos (MPAA) en 1930, describía lo que era considerado moralmente aceptable. Fue escrito por uno de los líderes del Partido Republicano de la época, William H. Hays, uno de los principales miembros del MPAA, y se hizo popular bajo su apellido. El código Hays constituyó un sistema de censura, que prohibía la exhibición en Estados Unidos de la mayoría de las películas europeas o independientes que a menudo violaban el estilo de Hollywood o no representaban el “modo de vida norteamericano”. Aunque establecido en 1930, se aplicó desde 1934 hasta que se abandonó en 1967, para dar lugar al nuevo sistema de Clasificación por edades de la MPAA. Ver: Lacolla, Enrique. *El cine en su época. Una historia política del filme*. Córdoba: Editorial Comunicarte, 2008, pp. 164-174.

notar que las disputas sobre qué se debía censurar, cómo se lo debía hacer y cuáles eran los perjuicios que le generaba a la industria este tipo de prácticas, abarcaban gran parte de los problemas de la actividad.

Tercero y último, los mecanismos utilizados por el INC y el ECC no se restringieron simplemente a los cortes y prohibiciones, estos se complementaban con otros dispositivos más eficaces para sus objetivos como la calificación del film: una película calificada como “apta para todo público” implicaba un mayor número potencial de espectadores/as y eso, a su vez, significaba una mayor recaudación; también, que una película fuera estrenada en determinada fecha (vacaciones de verano o invierno) aseguraba la posibilidad de una mayor afluencia de público y el éxito de la misma. La cantidad y ubicación de salas de estreno también era un tema, a mayor número de salas y en las de mejores ubicaciones, más posibilidades de recaudación.

Además era fundamental la elección de un film para su participación en un festival internacional, ya que le abría el mercado mundial a esa producción y seguramente a otras de la misma empresa o director. Finalmente, la declaración como de “interés especial” de un film era un factor muy importante, significaba en la práctica un mayor aporte monetario de parte del INC para la realización del film, el cual podría rondar entre un 75% a un 100% del costo de producción.¹² Todos estos mecanismos generaron que la autocensura funcionara como una forma de adaptación de los/as productores/as y cineastas ante diferentes contextos políticos.¹³

A cargo del ECC durante la última dictadura militar estuvo, en un primer momento, Miguel Paulino Tato (1974-1978),¹⁴ un ex-director y crítico de cine, quién ocupó el cargo en 1974, luego de la muerte del presidente Juan Domingo Perón.¹⁵ La

¹² Durante la última dictadura militar la productora Aries propiedad de Héctor Olivera y Fernando Ayala obtuvo el 30 % de los subsidios otorgados por el Instituto, es decir unos 9 millones de dólares; le siguieron la Cinematografía Victoria de Enrique Carreras, Argentina Sono Film de Ángel Luis Mentasti y Chango Producciones propiedad de Ramón “Palito” Ortega, que en conjunto obtuvieron el 25 % de los subsidios, lo cual equivalía a unos 6 millones de dólares; el resto de las empresas, unas 20 aproximadamente, obtuvieron el 45 % restante de los subsidios, unos 10 millones aproximadamente. En: Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p. 90.

¹³ Gociol e Invernizzi. *Cine y dictadura...*, op. cit.; Ekerman. “Luz, cámara y control...”, op. cit.; o Ramírez Llorens, Fernando. *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.

¹⁴ “Tato: ¿La censura también se jubila?”. *Gaceta de los espectáculos*, año XI, n° 557, 26 de septiembre de 1978, pp. 157-158.

¹⁵ Miguel Paulino Tato, fue nombrado por el gobierno de Isabel Martínez de Perón como interventor del Ente de Calificación y confirmado en marzo de 1976 por el gobierno militar. Tato fue uno de los tantos funcionarios que continuaron en su cargo luego del golpe de Estado de 1976. De tendencia nacionalista,

censura, las prohibiciones, las “listas negras” y las persecuciones contra actores, directores, productores y técnicos no habían comenzado en realidad tras el golpe de Estado de 1976, sino mucho antes, durante el tercer gobierno peronista. La autodenominada Alianza Anticomunista Argentina o Triple A, grupo parapolicial y paraestatal de ultraderecha relacionado con el Ministerio de Bienestar Social y su titular, José López Rega, fueron responsables de muchos de los exilios y persecuciones que se dieron entre 1974 y 1976. La violencia incluyó episodios tan sangrientos y brutales como el asesinato del militante y actor, Julio Troxler, quien además de haber participado del film *Los hijos de Fierro* (Pino Solanas, 1974), había sido sub-jefe de la policía de la Provincia de Buenos Aires, parte de la “Resistencia Peronista” y un sobreviviente de los fusilamiento de José León Suárez, acontecimiento narrado por el escritor y periodista desaparecido Rodolfo Walsh en su libro *Operación Masacre*.¹⁶

Tras el golpe de Estado de 1976, y una vez confirmada la continuidad de Tato al frente del ECC, la censura, las persecuciones, los exilios y las desapariciones se multiplicaron. La revista *Movimiento* daba a conocer en el año 1983 un listado de artistas que habían estado prohibidos por lo menos hasta abril de 1981.¹⁷ Dos elementos llaman poderosamente la atención de esa lista. El primero de ellos es que la mayoría de los y las artistas nombrados eran ya parte de las víctimas perseguidos por la Triple A durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (1974-1976). Esto refuerza la idea de continuidad trazada entre el final del tercer peronismo y la primera etapa de la dictadura militar, la cual no se circunscribió solamente a la persistencia de un

el perfil del funcionario no se contradecía con las aspiraciones de la Junta Militar desde el punto de vista ideológico aunque sí posiblemente su alto perfil mediático. En este sentido no se marcaba una fuerte ruptura en cuanto a las políticas de censura ya impuestas durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón con las del gobierno militar.

¹⁶ Artistas amenazados por la Triple A: Norman Briski, Nacha Guevara, Héctor Alterio, Luis Brandoni, Horacio Guarany, María Vaner, Perla Santalla, Dulio Marzio, Víctor Laplace, Zelmar Gueñol, Federico Luppi, Juan Carlos Gené, David Stivel, Marilina Ross, Armando Bo, Isabel Sarli, Carlos Monzón, Susana Giménez, Héctor Pellegrini, Daniel Tinayre, Fernando Ayala, Héctor Olivera, Jorge Rivera López, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Luisina Brando, Leonor Manso, Sergio Renán, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Tomás Eloy Martínez, Pepe Soriano, China Zorrilla, Luis Politti, Lautaro Murúa, Carlos Gorostiza, Inda Ledesma, Julio Márbiz y Marcelo Simón. Ver: “Comunicado de la AAA”. *Crónica*, 25 de septiembre de 1974, s/p.

¹⁷ En dicha lista se encontraban entre otros: Oscar Ferrigno, Soledad Silveira, Norma Aleandro, Emilio Alfaro, Héctor Alterio, Marta Bianchi, Alejandra Boero, Carlos Carrella, Leonardo Favio, Alberto Fernández de Rosa, Virginia Lagos, Lydia Lamaison, Cipe Lincovsky, Bárbara Mújica, Haydeé Padilla, Carlos Perciavalle, Sergio Renán, Irma Roy, Fernando Solanas, Pepe Soriano, Daniel Stivel, Agustín Alezzo, Osvaldo Bayer, Aída Bortnik, Jorge Goldenberg y Chunchuna Vilafaña. En: *Movimiento*, n° 5 y 6, abril-mayo de 1983, s/p.

funcionario, sino también a una serie de prácticas censoras y violentas desplegadas también en el gobierno constitucional peronista.

En segundo lugar, la lista llega a 1981, lo que marca que entre los años 1976 y 1981 (la primera etapa del PRN), fue el momento de mayor persecución contra los artistas vinculados al quehacer cinematográfico. A partir de 1981, coincidiendo con el momento de distensión producto del proyecto del general Viola que explicábamos en el capítulo anterior, el número baja drásticamente confirmando la hipótesis de que el “aperturismo” en materia de cine comenzó tempranamente.¹⁸

Quienes se quedaron y continuaron trabajando en el país durante la última dictadura tuvieron que adaptarse a las normativas y pautas establecidas por la Secretaría de Información Pública (SIP) y los organismos dedicados a la actividad cinematográfica, es decir, el Instituto y el Ente. En una entrevista televisiva para Canal 13, en 1975, a nueve meses de haber asumido el cargo como censor, Miguel Paulino Tato afirmaba que “Hemos prohibido 125 películas, estoy muy satisfecho de la tarea de higiene realizada, y espero, si me dejan unos meses más, voy a llegar a las 200 películas, que son mi ideal prohibir en un año”.¹⁹

¹⁸ El 31 de octubre de 2013 fueron halladas en el subsuelo del edificio Cóndor (Fuerza Aérea) 280 actas secretas pertenecientes al período de la última dictadura (1976-1983). Los artistas eran clasificados en cuatro categorías, bajo cuatro fórmulas, según su peligrosidad y todos los años esas series se renovaban, disminuyendo en los últimos años de la dictadura. La "Fórmula 4", según la percepción del gobierno de facto, revestía mayor nivel de peligrosidad. "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública. No se le proporcione colaboración". En la "Fórmula 3" aparecían los que registraban "algunos antecedentes ideológico marxistas" pero "los mismos no son suficientes para que se constituyan un elemento insalvable para su nombramiento, promoción, otorgamiento de beca, etc.", indica el escrito. En el nivel "Fórmula 2" estaban aquellos que, a los ojos de la dictadura, tenían antecedentes que no permitían "calificarlos desfavorablemente desde el punto de vista ideológico marxista". En la "Fórmula 1", finalmente, estaban personas que no tenían "antecedentes ideológicos marxistas". Ver: <https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/biblioteca/id/117/title/Actas-de-la-dictadura%3A-documentos-de-la-Junta-Militar-encontrados-en-el-edificio-C%C3%B3ndor>.

¹⁹ Entrevista disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=92goOSr1r7o> Sitio visitado el 6/12/2021.

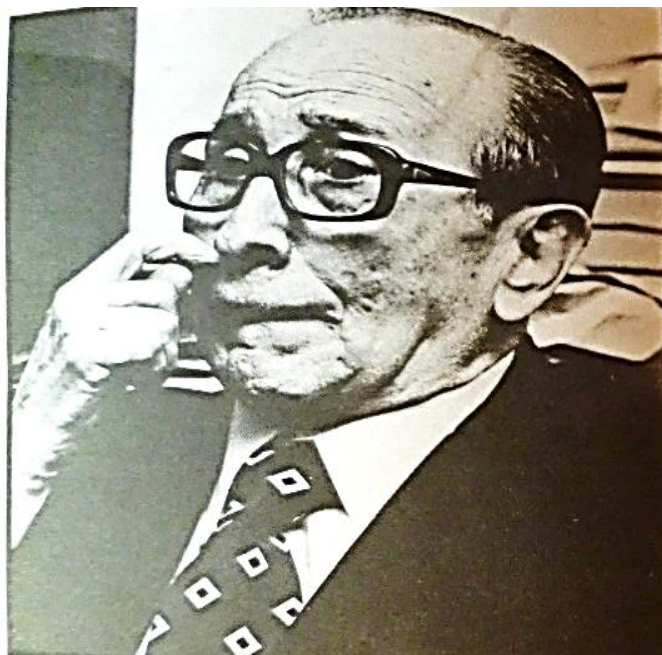


Imagen 1. Miguel Paulino Tato, censor entre 1974-1978

(Fuente: Fotógrafo: Eduardo Grossman, *Humor* N° 22, Octubre de 1979)

Los mecanismos de censura utilizados por el ECC eran varios. En primer término, en tanto la realización de películas en nuestro país estuvo ligada a un rol activo del Estado en el financiamiento de la actividad, hacia 1976, sin los subsidios otorgados por el Instituto era casi imposible poder realizar un film. Toda película que pretendía un subsidio debía presentar en primer término el guion para ser aceptado y poder comenzar el rodaje, allí se realizaban los primeros cortes y arreglos. Luego de aprobado el guion, comenzaba la filmación. Antes del estreno las películas pasaban por el ECC, allí se evaluaban y se les otorgaba la calificación, la cual podía ser desde “apta para todo público” hasta la “prohibición total de su proyección”. Si había escenas que no se adecuaban a las pautas, estas debían ser revisadas y cortadas, luego el film se volvía a recalificar. En este sentido, los/as directores/as, pero especialmente los/as productores/as y distribuidores buscaban la calificación de “apta para todo público”, la que significaba mayor cantidad de espectadores/as, mayores ganancias y la recuperación de la inversión.

La censura no fue tan homogénea y estructurada como plantean algunos investigadores.²⁰ El ECC realizaba una primera censura sobre las producciones, pero

²⁰ Maranghello. *Breve historia...*, op. cit., pp. 209-220.

luego cada provincia podía realizar sus propias evaluaciones. Por lo tanto, muchas escenas que estaban prohibidas en algunas provincias, eran permitidas en otras. Lo mismo sucedía con los actores y las actrices, films protagonizados por determinados artistas podía exhibirse en algunas provincias y en otras no. Prueba de la ambigüedad de los actos de censura pueden encontrarse en casos como el sucedido en marzo de 1979 con el film español *Las largas vacaciones del '36*, de Jaime Camino, permitida por el ECC, pero prohibida por la Octava Brigada de Infantería de Montaña, de Mendoza, veto que se extendió a Córdoba y Tucumán. También es el caso de *El tambor* de Volker Schlöndorff, prohibida en Salta, pero permitida en Buenos Aires.²¹

César Maranghello sostiene que la censura era mucho más rígida con el cine nacional que con el extranjero, pero los datos estadísticos nos dicen lo contrario.²² Por ejemplo, en declaraciones realizadas por el censor Tato a la *Gaceta de los espectáculos* con motivo de su alejamiento del Ente en 1978, sostenía que “El cine nacional no ha sido afectado en lo más mínimo por la censura, frente a 130 películas extranjeras prohibidas sólo se ha vetado una nacional.”²³ Al parecer Tato hacía referencia en estas declaraciones al film de Alejandro Doria *Los años infames*, que fue prohibido por el Ente en 1975.²⁴ Lo que el censor no declaró, es que junto con las prohibiciones funcionaron otros mecanismos de control como los cortes parciales y las calificaciones arbitrarias, tampoco aclaró que no tomó en cuenta los films argentinos producidos antes de su llegada al Ente y que fueron prohibidos durante su gestión.²⁵ A su vez omitió el principal mecanismo de control que era el manejo discrecional de los subsidios a la producción que hicieron que la autocensura funcionara exitosamente.

Otros autores sostienen lo contrario y afirman que era el cine extranjero el más perjudicado. Gociol e Invernizzi por ejemplo, plantean que el país con más películas censuradas totalmente en Argentina, es decir, cuyas producciones fueron prohibidas fue

²¹ Varea. *El cine argentino durante la dictadura militar...*, op. cit., p. 84.

²² Maranghello, César. “La presión de las fuerzas armadas. Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura”. En: España. *Cine argentino: modernidad y vanguardia...*, op. cit., pp. 729-789.

²³ “Tato: ¿La censura también se jubila?”. *Gaceta de los espectáculos*, año XI, n° 557, 26 de septiembre de 1978, pp. 157-158.

²⁴ Invernizzi, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014, p. 308.

²⁵ *Los Hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1972), *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera, 1974) y *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974), entre otras.

Estados Unidos con un promedio de 25 a 27 films por año, seguido de Italia con un número de 24 y Francia con un número de 16 films prohibidos.²⁶

El tema de la censura sobre los films extranjeros es muy importante porque pareciera ser la razón de real del alejamiento de Tato del ECC. De acuerdo con la información oficial, su retiro se debió a una enfermedad, tenía que ser operado de problemas de vérices causado por la excesiva cantidad de horas en la que estuvo sentado realizado su tarea como censor.²⁷ Sin embargo, por otro lado, las fuentes indicarían que el alejamiento no estuvo relacionado con la enfermedad del funcionario, sino con su alto perfil mediático que incomodó a ciertos sectores de la Junta Militar; y especialmente, debido a las presiones de la industria del cine norteamericana que se sentía perjudicada por la política llevada adelante por el censor.²⁸

En una carta abierta al diario *Crónica*, con fecha del 25 de octubre de 1978 y reproducida por la *Gaceta de los espectáculos* del día 7 de noviembre del mismo año,²⁹ Tato le contestaba al comodoro (r) Carlos Bellio, director del INC, en referencia a críticas vertidas por este último el día de la asunción del nuevo director de ECC, Alberto León. Dice Tato:

Por mi parte, en nombre del Ente de Calificación Cinematográfica, debo expresar que no se puede aceptar ni poca ni mucha preferencia para el cine extranjero. No se le debe otorgar ni la más mínima concesión. Lo que corresponde es absoluta igualdad. Y si en alguna oportunidad hubiera que hacer excepciones, éstas sólo deberían hacerse en favor del cine argentino, ya que la caridad bien entendida empieza por casa. Así lo entiende y lo practica éste Ente de Calificación Cinematográfica, que en los últimos años ha prohibido 336 películas extranjeras y una sola película argentina.³⁰

Esta idea parece confirmarse por los datos estadísticos. Durante los años 1966 y 1973, es decir, durante la dictadura conocida como “Revolución Argentina”, los estrenos de películas extranjeras ascendieron a un promedio de más de 360 films anuales. Esta cifra no se modificó durante el año 1973-1974, mientras gobernó Juan D. Perón y el director de cine Octavio Getino estuvo a cargo del ECC. Con la designación de Tato frente al organismo, la cantidad de films extranjeros descendió a 240 estrenos anuales promedio, una cifra muy abultada para la dimensión de cine internacional en

²⁶ Gociol e Invernizzi. *Cine y dictadura...*, op. cit., pp. 41-42.

²⁷ “Tato: Genio y Figura”. *Heraldo del cine*, n° 2440, 21 de septiembre de 1978, s/p.

²⁸ “Nos visitó un alto ejecutivo de Columbia”. *Heraldo del cine*, n° 2474, 10 de mayo de 1979, s/p.

²⁹ “Miguel Tato responde al director del Instituto”. *Gaceta de los espectáculos*, año XI, n° 580, 7 de noviembre de 1978, s/p.

³⁰ “El doctor León ya asumió funciones”. *Gaceta de los espectáculos*, año XI, n° 550, 7 de noviembre de 1978, p. 184.

Argentina. Una vez reemplazado Tato en el Ente por Alberto León, la cifra de estrenos anuales de films extranjeros ascendió a 310 films promedio.³¹

2.2 La censura se distiende bajo el control de Alberto León (1979-1983)

El hombre a cargo del ECC después de la partida de Tato en 1978 y hasta el final de la dictadura en 1983, como ya adelantamos, fue el abogado Alberto León, miembro de la Comisión Directiva de la Liga de Padres de Familia (Imagen 4). Había sido ya integrante del Consejo Asesor del Ente durante la gestión de Ramiro de la Fuente, máxima autoridad de la censura durante la dictadura del general Onganía (1966-1970). León ocupó el cargo de jefe de asuntos jurídicos de la Dirección General de Radio y Televisión entre 1976 y 1978.³² Al asumir, en declaraciones realizadas al *Heraldo* sostuvo que “No soy ni muy liberal, ni muy conservador. Estamos en 1978 y no en 1800 (...) No soy amigo de las revoluciones, sino de la evolución”.³³



Imagen 2. Alberto León, censor entre 1978-1983

(Fuente: *Heraldo del Cine*, 9/11/1978)

³¹ Elaborado a partir de los datos estadísticos en: Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p 177.

³² “Alberto León, nuevo titular del Ente”. *Heraldo del cine*, n° 2440, 21 de septiembre de 1978, s/p.

³³ “¿Una nueva política en el Ente?”. *Heraldo del cine*, n° 2448, 9 de noviembre de 1978, s/p.

El día 7 de diciembre de 1978, apenas asumió León, el titular de la Asociación de Productores de Películas y miembro del Directorio de Patagonia Films, Carlos Alberto Gaffet, consustanciado con la “campana anti Argentina”, pero también crítico de las prácticas censoras, declaró en un artículo titulado “La censura es nuestro flanco más débil” que:

Tenemos que terminar con una serie de incongruencias que perjudican notoriamente al cine en la Argentina. Por ejemplo, nótese que la censura es la más rígida y estricta del mundo, pero a la vez la más estúpida. Existe un notable esfuerzo por parte del gobierno por superar la crisis que amenazó con destruir nuestro país. Los resultados ya se empiezan a notar en todos los aspectos. Hace casi tres años no se podía salir tranquilo a la calle. Hoy se respira paz y tranquilidad. Se realizó un Mundial de Fútbol que asombró a todos por su organización y el orden reinante. Estuve hace muy poco en Europa y es indignante la campana tendenciosa acerca de la realidad en la que vivimos. Hay mucha mala fe en dicha campana, pero entonces tratemos de no ofrecer flancos débiles y precisamente uno de ellos es la falta de alivio en la censura. Creo que en lugar de utilizarla como en un elemento lógico de control se ha convertido en una mordaza.³⁴

Junto a las presiones de la industria local, los representantes de la industria extranjera hacían lo suyo para flexibilizar los controles y obtener mayores beneficios. Ejemplo de ello fue el caso de la visita del “alto ejecutivo de Columbia” Donald Mc Conville, el 10 de mayo de 1979. Mc Conville era el vicepresidente de *Columbia Pictures* para América Latina y el Medio Oriente, hermano de uno de los principales distribuidores de películas estadounidenses para el mercado latinoamericano, el director de *Cinerama Afable*, Joseph Mc Conville. El objetivo de la reunión fue acordar la cantidad de films que se estrenarían en nuestro país durante ese año. Según dichos del mismo Mc Conville “se incrementaría no sólo la calidad sino en cantidad de títulos a partir de una política agresiva de compras”.³⁵

Otro de los visitantes extranjeros recibido durante aquellos años fue el presidente de la *Motion Picture Association of America*, Jack Valenti, representante de las diez distribuidoras más importantes del mundo.³⁶ El objetivo de la visita fue reforzar y profundizar la penetración en los mercados internacionales, especialmente latinoamericanos y argentino, de los productos fílmicos norteamericanos. Para la

³⁴ “La censura es nuestro flanco más débil”. *Heraldo del cine*, n° 2452, 7 de diciembre de 1978, s/p.

³⁵ “Nos visitó un alto ejecutivo de Columbia”. *Heraldo del cine*, n° 2474, 10 de mayo de 1979, s/p.

³⁶ Entre las que se encontraban *Columbia Pictures*, *Walt Disney Productions*, *Metro Goldwyn-Mayer Film Co.*, *Paramount Pictures Corporation*, *Twentieth Century-Fox Film Corporation*, *Universal Pictures*, y *Warner Bros. Inc.*

industria cinematográfica estadounidense el mercado internacional representaba el 47% de los ingresos brutos, y Latinoamérica aportaba alrededor de un 15% de esa cifra.³⁷

Estos hechos son fundamentales para entender cuándo y por qué se comenzó a distender la censura en Argentina. En primer lugar, la cuestión se inició con el desplazamiento de Tato a cargo del ECC a finales de 1978. Como sostiene Burkart, el cambio estaba asociado al intento de “distensión” que el general Videla pretendió realizar en el marco del Mundial de Fútbol de 1978 y la llegada de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.³⁸ Un segundo paso se dio tras las presiones de los distribuidores internacionales que luego de sus visitas, entre los años 1979 y 1980, generaron que las cifras de películas prohibidas disminuyeran drásticamente y que los estrenos de films extranjeros subieran vertiginosamente.³⁹ Por último, la cuestión terminó de tomar forma, como lo marcamos en el capítulo anterior, una vez que el general Viola asumió la presidencia de la Nación y puso en marcha su intento de acercamiento a los sectores políticos y civiles generando una situación de “cierta distensión” que fue aprovechada por las entidades cinematográficas nucleadas en torno al Comité de Defensa para reclamar por una mayor libertad artística.

A partir de esto podemos notar que así como la censura comenzó a cobrar fuerza durante el gobierno democrático de Isabel Perón y continuó tras el golpe de Estado, por otro lado, la distensión se inició durante la segunda etapa de la dictadura y se profundizó tras la asunción de Alfonsín. Por lo tanto, está claro que los binomios democracia-libertad y dictadura-censura son difíciles de sostener como tales y los procesos de restricción de libertades no tienen correlación directa con los cortes institucionales autoritarios. Más adelante veremos que tras el triunfo de Alfonsín y la restauración democrática, la eliminación de la censura cinematográfica seguirá siendo un tema de frondosos debates y de resistencias por parte de diferentes sectores vinculados al pasado reciente dictatorial.

Recordemos que tras la asunción del general Viola se produjeron los primeros cambios, tanto en la SIP, que quedó a cargo del general de brigada Raúl Ortiz, como en el INC, dirigido ahora por comodoro Francisco Pítaro. Estas modificaciones, junto a la

³⁷ “Jack Valenti: nuevas políticas para Latinoamérica”. *Heraldo del cine*, n° 2553, 13 de noviembre de 1980, s/p.

³⁸ Burkart. *De Satiricón a Humos...*, op. cit., pp. 128-131.

³⁹ De 224 films extranjeros para 1976, 260 para 1977 y 247 para 1978; se pasó a 267 para 1979, 313 para 1980, y 317 para 1981. En: Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p. 177.

elección de Alberto León como titular del ECC, terminaron por consolidar el camino hacia la “distensión”. Dentro de los reclamos, un apartado especial fue el tema de la censura; como ya hemos marcado, en un principio, la estrategia elegida por las entidades fue la de presionar al gobierno para que distendiera la censura bajo el argumento de que generaba grandes perjuicios económicos a la industria. Este argumento estrictamente económico fue adquiriendo otros matices a medida que el régimen militar se fue descomponiendo, y así se fueron incorporando los reclamos centrados en el tema de la eliminación de las “listas negras”, la posibilidad de la vuelta de los/as artistas exiliados/as y, por último, el reclamo por los/as artistas desaparecidos/as.

Ahora bien, más allá de la actividad del Comité de Defensa, con el inicio de la “distensión”, el debate sobre la censura se trasladó al seno de las revistas especializadas en cine. A partir de 1981 ya empezamos a notar una discusión más intensa en torno a la censura y que sobrepasó su carácter estrictamente economicista (tal como sucedió con el Comité de Defensa). En marzo de 1981, en el primer número de la revista especializada en el séptimo arte *Todo Cine*, el periodista Carlos Ferreyra escribió sobre la necesidad de eliminar todo tipo de censura en los siguientes términos:

Convendría tener en cuenta eso tan sabido de que la censura, siempre ambigua y arbitraria, pero deliberada desde luego, ni proscribiera, ni cambiera, ni reformara: simplemente engendra odios, desilusiones, perturbaciones y limitaciones que, hasta el momento, sólo ha conseguido que nuestro país sea noticia en el exterior por lo más desagradable que existe: la restricción a la libertad de expresión.⁴⁰

Esa misma revista, en su segundo número, publicó una encuesta bajo el título “¿Debe existir la censura? ¿Cuáles deben ser sus límites?” Allí se recogió la opinión de diferentes personas, algunas vinculadas al mundo cinematográfico, como era el caso de María Luisa Bemberg, en otros casos había empleados/as, estudiantes o profesionales que discutían sobre la cuestión. Las opiniones eran diferentes, ya fueran en contra o a favor de la censura, pero su particularidad era que estaban rematadas por una nota al pie de página de parte de la redacción. Esas notas eran utilizadas con ironía para desacreditar a aquellas personas que estaban a favor de la censura y reforzar las argumentaciones de quienes estaban en contra. Por ejemplo, una de las entrevistadas (Juana Lagos, 19 años, estudiante) opinó que había que eliminar todo tipo de censura

⁴⁰ Ferreyra, Carlos. “¿Se puede prohibir la censura?”. *Todo Cine*, año 1, n° 1, marzo de 1981, p. 8.

porque era anticonstitucional y la nota al pie remataba diciendo: “Joan. ¿Constitución es una estación de ferrocarril?”, haciendo alusión a la falta de todo tipo de garantías constitucionales. A la inversa, cuando un entrevistado (Roberto Franke, 22 años, estudiante) planteó estar de acuerdo con la censura, la nota al pie sostenía “El compañero Tato agradecido”, insinuando su alineamiento ideológico con el antiguo censor.⁴¹

Otra de las revistas que abordó el problema de la censura para el mismo período fue *Montaje*, una publicación vinculada al cine independiente, actividad que comenzó a crecer con gran fuerza al calor de la distensión. En su primer número,⁴² recogió los debates desarrollados por el recientemente creado Movimiento Argentino por un Cine Independiente (MACI) durante la jornada realizada en la Escuela Panamericana de Arte, el día 8 de septiembre de 1980, bajo el título de “Para no ser socios del silencio”, en alusión a aquella famosa película canadiense de 1978 dirigida por Daryl Duke.⁴³ De las jornadas en la Panamericana de Arte participaron personalidades de gran relevancia para la industria cinematográfica como eran los casos de Aída Bortnik (guionista y escritora), Marielouise Alemann (realizadora experimental), José Miguel Couselo (crítico), Juan Carlos Arch (Presidente del Cine Club Santa Fe), Miguel Grimberg (escritor), Beatriz Guido (guionista y escritora) y Aníbal Di Salvo (director de fotografía).

Durante los debates llevados adelante por el MACI, el tema de la censura fue central. Couselo sostuvo que el verdadero problema por el que estaba atravesando el cine era el de la censura. Argumentó que este tipo de prácticas era un problema ideológico y no moral, por eso generalmente “transa (sic) con la pornografía (en alusión a las películas de Olmedo y Porcel) pero no transa (sic) con los temas audaces”.⁴⁴ Bortnik, agregó que la situación política del país era determinante a la hora de pensar en la censura y sentenció que en un país sin libertades era imposible pensar en un cine libre,⁴⁵ mientras que Guido cargó las tintas sobre los exhibidores, acusándolos de ser los

⁴¹ “¿Debe existir la censura? ¿Cuáles deben ser sus límites?”. *Todo Cine*, año 1, n° 2, abril de 1981, pp. 58-59.

⁴² “Para no ser socios del silencio”. *Montaje*, año 1, n° 1, diciembre de 1980/enero de 1981, pp. 4-10.

⁴³ El film narra la historia de un malogrado asalto a un banco donde el atracador y el cajero del banco (el atracado) terminarán generando un vínculo de complicidad delictivo perverso, con el objetivo de quedarse con la plata robada.

⁴⁴ “Para no ser socios del silencio”. *Montaje*, año 1, n° 1, diciembre de 1980/enero de 1981, p. 5.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 6.

cómplices principales de la censura al estar más preocupados por sus ganancias que por la calidad de las producciones que exhibían.⁴⁶

Finalmente Grinberg, recogiendo un poco las miradas anteriores, argumentó que el problema del cine, no era solo un problema cultural, sino también político e ideológico. Coincidió con los demás en que las características del gobierno, las presiones de las compañías norteamericanas y la complicidad de los exhibidores eran realmente obstáculos para el buen desarrollo del cine argentino, pero señaló que la principal dificultad estaba dada por las divisiones del campo cultural y cinematográfico, por lo tanto llamó a la unidad y a la acción contra las políticas culturales de la dictadura.⁴⁷

Ya para esta época las críticas hacia el Ente eran más abiertas y se publicaban en los principales diarios de tirada nacional como *Clarín*. Inclusive un productor como Héctor Olivera, que se había beneficiado con frondosos crédito durante la dictadura, sostenía, en abril de 1982, que:

Debe eliminarse el Ente y determinar que sus funciones queden a cargo del Instituto. Es un absurdo burocrático que existan dos organismos nacionales para ocuparse del cine, con sendos edificios, funcionarios, empleados, etc., y esto no es lo fundamental, con criterios muchas veces contrapuestos. Por otra parte, mal puede el director nacional de Cinematografía dirigir el cine si en lo fundamental (temática y realización) las películas que el Instituto fomenta y estimula pueden después ser prohibidas o cortadas por el Ente.⁴⁸

Héctor Olivera no era ni el primero, ni será el último en cambiar de parecer a partir de los “nuevos aires de libertad” que comenzaron a soplar a partir de 1981. Emilio Vieyra, creador de “la complaciente” saga de los *Comandos Azules*, sostuvo sobre la censura en 1980 que “no tengo la necesidad de autocensurarme ‘a priori’. Ni pienso en eso. Yo trabajo y hago películas para obtener el ‘apto para todo público’”.⁴⁹ Poco tiempo después, en 1983, aprovechando los nuevos tiempos democráticos que se avecinaban, estrenó el film *El poder de la censura*, película que narra los avatares de un director, un actor y un productor para poder filmar y estrenar una película sin sufrir “el poder de la censura”.

La gran cantidad y heterogeneidad de voces que se levantaron en contra de la censura, demuestran que los ataques contra los límites cinematográficos eran un síntoma del aperturismo por el que comenzaba a transitar la Argentina. A su vez, hay que

⁴⁶ “Para no ser socios del silencio”. *Montaje*, año 1, n° 1, diciembre de 1980/enero de 1981, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*. pp. 9-10.

⁴⁸ “Cambios para la industria cinematográfica”. *Clarín: Espectáculo*, 11 de abril de 1982, p.7.

⁴⁹ “Emilio Vieyra: Cada uno hace ‘su’ cine”. *Crónica*, 21 de enero de 1980, s/p.

entender esos reclamos como parte de un proceso mucho más grande y que no se restringe solamente al ámbito cinematográfico, sino al mundo de la cultura en general. Desde 1981 en adelante veremos (como parte de una reacción anti dictatorial), una explosión cultural que reclamará por mayores libertades y que se extenderá por diferentes ámbitos como el teatro, las revistas, el rock, la publicidad y las artes plásticas, todas ellas fundamentales para la consolidación de un clima de época que comenzó a mostrarse crítico con la dictadura.⁵⁰

Es importante aclarar en este punto, que los cambios de actitudes no eran patrimonio exclusivo del mundo de la cultura en general y del cinematográfico en particular. Como lo han demostrado otras investigaciones, los grandes medios de prensa, el Poder Judicial y la Iglesia Católica, que durante gran parte de la dictadura se habían adaptado al régimen o lo habían apoyado proactivamente, a partir del fracaso de Malvinas, se volvieron cada vez más distantes y críticos del gobierno militar. Diarios como *La Nación* y *Clarín* comenzaron a publicar editoriales y/o artículos críticos que daban por terminado el régimen y reclamaban la vuelta a la Constitución y al Estado de derecho. Por su parte, el Poder Judicial, comenzó a objetar las prácticas represivas, liberar a los/as detenidos/as sin condena y a aceptar los *hábeas corpus* hasta ese momento sistemáticamente denegados. Finalmente, la Iglesia Católica, comenzó a presentarse como garante de la “reconciliación” y la vuelta a la “normalidad” institucional.⁵¹

Esta debilidad que la dictadura había comenzado a mostrar a partir de los enfrentamientos internos durante todo el período 1981-1983, sumado al fracaso estrepitoso de la economía y finalmente al desastre que significó la guerra por las Islas Malvinas, fueron envalentonando a las organizaciones sociales, gremiales y a los partidos políticos a movilizarse y desafiar al régimen militar de forma cada vez más abierta. Como vimos en el capítulo anterior, las organizaciones vinculadas a la industria cinematográfica no se mantuvieron al margen de esta situación y exigieron cada vez con mayor vehemencia la normalización de la situación.

⁵⁰ Ver: Usubiaga. *Imágenes inestables...*, *op. cit.*; Burkart. *De Satiricón a Humor...*, *op. cit.*; Dansilio. “Entre Teatro Abierto...”, *op. cit.*; Sánchez Trolliet. “Cultura rock...”, *op. cit.*; y Manzano. “Tiempos de destape...”, *op. cit.*

⁵¹ Franco. *El final del silencio...*, *op. cit.*, pp. 190-214.

Durante la primera etapa de la dictadura (1976-1980) hubo cineastas que se habían animado por medio de sus producciones a deslizar de manera metafórica o alegórica algunas críticas hacia el régimen militar e intentaron mostrar a través de sus films el clima “enrarecido” por el que estaba atravesando la Argentina dictatorial. Pero en esos casos, los recursos utilizados por estos cineastas, muchas veces con el objetivo de eludir la censura o de protegerse de la violencia estatal, hicieron que sus trabajos no fueran entendidos en su momento como críticas o denuncias hacia el régimen.⁵²

Ahora bien, a partir de 1981 y al calor de los cambios que fuimos marcando, también se fue generando una serie de transformaciones muy importantes en el campo de las producciones cinematográficas, especialmente en lo referente a las temáticas de los films nacionales y a su relación con la dictadura. Entre 1981 y 1983, en contraposición a la primera etapa de la dictadura, se comenzó a vislumbrar una serie de producciones con temáticas mucho más críticas como *Tiempo de Revancha* (1981) de Adolfo Aristarain, *Plata Dulce* (1982) de Fernando Ayala, *Volver* (1982) de David Lipszyc, *No habrá más penas ni olvido* (1982) de Héctor Olivera y *Pubis angelical* (1983) de Raúl de la Torre. En todas ellas, la violencia, el sexo, la corrupción, la descomposición social y los negociados económicos fueron temas recurrentes. La metáfora dio paso a una mirada más realista, descarnada y ácida, violando muchas de las pautas cinematográficas impuestas por la dictadura. Ello significó a su vez que el mundo del cine comenzaba a percibir que las cosas estaban cambiando y que para entonces tenían un mayor espacio de maniobra.

Es importante aclarar que a pesar de la distensión y las posibilidades de incorporar temáticas nuevas, así como también críticas e integrar en los elencos artistas anteriormente prohibidos, la censura continuó activa. El caso más notorio fue el del film *Espérame mucho* (1983) de Juan José Jusid, posiblemente una de las últimas películas nacionales censuradas por la dictadura. El largometraje había sido presentado ante el ECC para su calificación, cuando se le otorgó el certificado de exhibición se la había calificado como “apta para mayores de 18 años”, mientras que el director esperaba que lo fuera para 14 años. Además, se le había cortado una secuencia completa del tercer acto. En el informe del ECC se justificó dicho corte alegando que el fragmento tenía

⁵² Algunos ejemplos de ello los constituyen películas como *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1976), *La Nona* (Héctor Olivera, 1979), *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979), *La Isla* (Alejandro Doria, 1979) y *Los Miedos* (Alejandro Doria, 1980).

demasiado contenido político y que había “cierta expresión sobre el despertar sexual del menor (el protagonista de la película) muy subido tono, como la secuencia del baño de la colonia de vacaciones y la escena del manoseo de los senos a la prostituta”.⁵³

El guion había sido examinado por el Ministerio del Interior, el Servicio de Información Pública, el Instituto Nacional de Cinematografía y una primera copia había sido seleccionada para un festival internacional. Finalmente el caso fue judicializado y el Juez Federal Juan Ramón de Estrada rechazó en primera instancia el recurso de amparo interpuesto por Jusid. El director fue acusado a su vez por el ECC de presunta “corrupción de menores” durante la filmación de la película en cuestión. El conflicto terminó en un acuerdo entre las partes, Jusid aceptó la calificación de “apta para mayores de 18 años” y a cambio el ECC retiró la denuncia por corrupción de menores y no efectuó cortes a la película. Me detengo en los detalles del caso porque guardan similitudes con los que veremos más adelante cuando el film de Jorge Polaco *Kindergarten* sea prohibido en 1989.

Como podemos observar, está claro que a partir de 1981 algo comenzó a cambiar para el cine argentino. Movilizaciones, petitorios, denuncias, debates, solicitadas a favor del cine y en contra de la censura comenzaron a incorporarse al debate público. De la mano de ello, muchos artistas volvieron del exilio y otros que no se encontraban en el exterior pero que no trabajaban hacía largo tiempo, fueron retomando la actividad. La distensión y el clima crítico también llegaron a las producciones y las temáticas se diversificaron generando un cine más comprometido con su presente y que se animó por primera vez a denunciar abiertamente algunos de los efectos de la dictadura. Sin embargo, la censura siguió operando hasta el final de la dictadura a pesar de la relativa liberalización.

2.3 ¿El fin de la censura? Una nueva legislación para la democracia (1984)

Tras el triunfo de Raúl Alfonsín, como lineamientos generales para el problema de la censura cinematográfica, en el “Plan Nacional de Cultura” el gobierno se propuso sancionar una nueva Ley de Libertad de Expresión y Protección de la Minoridad y de la

⁵³ Martín. *Cine argentino 1983*, op. cit., pp. 29-31.

Privacidad de la Personas, derogando al mismo tiempo todo tipo de censura y la eliminación de toda discriminación ideológica.⁵⁴

Una de las primeras medidas que tomó el nuevo gobierno fue la redacción del decreto n° 279/84 con fecha del 18 de enero de 1984. A través de este mecanismo el Poder Ejecutivo Nacional designó al periodista y crítico de cine Jorge Miguel Couselo como interventor del ECC. Según lo establecido por el decreto, el crítico estaría a cargo hasta que el Congreso de la Nación dictara la correspondiente ley que eliminaría el Ente. Mientras tanto el nuevo interventor tenía que:

[...] satisfacer las obligaciones legales dándole la interpretación que las haga más compatibles con los principios constitucionales, en especial con el que consagra la libertad de expresar ideas sin censura previa (artículo 14 de la Constitución Nacional), y con el que estipula una inmunidad contra interferencias con actos que no ofenden el orden moral o la moral pública ni perjudica a terceros (artículo 19) [...] aconsejamos que la autoridad del Ente interprete las prohibiciones de la ley N° 18.019 en forma restrictiva, tomando especialmente en cuenta las normas del Código Penal relativas a delitos como las exhibiciones obscenas, la apología del crimen, la instigación a cometer delitos, etcétera [...].⁵⁵

Con este acto el gobierno intentó mostrarle a la sociedad en general, y al mundo cinematográfico en particular, que una nueva etapa había comenzado. Eliminando la censura indiscriminada por medio de un decreto se distanció rápidamente de las prácticas desarrolladas por la dictadura como lo había prometido en la campaña, pero a su vez esperaba que fuera el Congreso Nacional el encargado de la aprobación de una nueva ley que eliminara la n° 18.019/68, como muestra de que se respetarían las instituciones republicanas y democráticas del país. Una vez instalado en su cargo, el nuevo interventor difundió un comunicado (7 de febrero de 1984) en el que dio cuenta de la liberación de diez films, en su mayoría extranjeros, que en su momento habían sido prohibidos y/o retenidos por la censura y que ahora podían ser proyectados sin ningún tipo de corte o restricción más que los establecidos por la calificación según la edad del espectador.⁵⁶

En paralelo a la intervención del ECC se decidió dejar cesantes a los integrantes del Consejo de Asesores del organismo, compuesto hasta ese entonces por miembros

⁵⁴ Plan Nacional de Cultura 1984 -1989, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁵⁵ Martín, Jorge Abel. *Cine argentino 1984*. Buenos Aires: Legasa, 1986, p. 11.

⁵⁶ Los films liberados fueron: *Buscando a Mister Goodbar* (estadounidense), de Richard Brooks; *Escuela privada* (norteamericano), de Noel Black; *La guerra de papá* (español), de Antonio Mercero; *Cambio de sexo* (español), de Vicente Aranda; *La prima* (italiano), de Sergio Martino; *Fiebre de caballo* (italiano), de Steno; *Esa edad maliciosa* (italiano), de Silvio Amadio; *Laura, la sombra del verano* (francés), de David Hamilton; *La ronda del amor* (germano-italiano), de Otto Schenk y *Los hijos de Fierro* (argentino), de Fernando Solanas.

nombrados por la dictadura y provenientes en su mayoría de organismos laicos vinculados a la Iglesia Católica o de la Iglesia misma, así como también de los diferentes ministerios como marcamos en el primer apartado. El Consejo de Asesores fue reemplazado por uno nuevo más plural, denominado Consejo de Restricciones para Proteger a la Minoridad, en alusión a la metodología de clasificación de films por edades. Finalmente se lo terminó denominando Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica (CAEC).

Este nuevo organismo estuvo integrado por 9 miembros: un representante del Instituto Nacional de Cinematografía, un miembro propuesto por la Secretaría de Educación del Ministerio de Educación y Justicia, uno por la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, uno por el Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica Apostólica Romana, uno por el Culto Israelita, uno por las Confesiones Cristianas no Católicas, un Licenciado/a en Psicología, Psicopedagogía o Ciencias de la Educación designado por el Instituto Nacional de Cinematografía, un crítico cinematográfico propuesto por la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y un abogado propuesto por el Ministerio del Interior.⁵⁷

Es importante aclarar que aunque se había dispuesto un lugar entre sus miembros para un representante de la Iglesia Católica, esta no lo ocupó hasta agosto del año 1986. El motivo era su desacuerdo con los criterios referentes a la prohibición por edades, adoptados para clasificar las exhibiciones de los films y especialmente los parámetros con los que la CAEC evaluaba las cuestiones referidas al contenido sexual, así como también a las escenas de violencia o el papel de la Iglesia como institución. A su vez, el conflicto por la censura se enmarcó en las tirantes relaciones que estableció el nuevo gobierno con la Iglesia Católica a raíz de su fallido intento de quitarle influencia en los asuntos vinculados a la enseñanza por medio de la realización del Congreso Pedagógico en 1984 pasando por la aprobación de la Ley de Patria Potestad Compartida de 1985 y la Ley de Divorcio en 1987.⁵⁸

Es por esta razón que las protestas de la Iglesia Católica y de las organizaciones laicas se canalizaron por medio de algunos de sus órganos de comunicación como las revistas *Criterio* o *Esquiú Color*. En ellas argumentaban, que estas acciones no eran

⁵⁷ Artículo 14° de la Ley n° 23.052/84.

⁵⁸ Gargarella, Roberto. "Democracia y derecho en los años de Alfonsín". En: Gargarella, Murillo, y Pecheny (comps.). *Discutir Alfonsín, op. cit.*, pp. 23-40.

solamente parte la distensión que la nueva democracia estaba fomentado y que en los medios se denominaba como “destape”, sino de una reacción anti católica mucho más amplia. En cuanto a la actividad cinematográfica, ello generó una feroz campaña por parte de la Iglesia Católica y sus aliados contra lo que consideraban un cine “obsceno, degenerado, pornográfico, que atentaba contra los valores tradicionales de la Argentina”.⁵⁹

Con la aprobación de la Ley n° 23.052, el 22 de febrero de 1984, se derogó definitivamente la llamada “ley de la censura” (decreto-ley n° 18.019/68) (Imagen 3). A partir de aquí se dio inicio a una nueva etapa y se conformó, por un lado, la nueva CAEC, encargada de calificar los films por edades y que funcionó dentro de la órbita del INC y no de la Secretaría de Información Pública, como había ocurrido durante el período de la dictadura. Por otro, se estableció una tabla de calificación que la Comisión debía utilizar para determinar qué podía mirar cada persona y qué no, teniendo en cuenta que se buscaba proteger a los/as menores y a las “personas desprevenidas”, sin ejercer algún tipo de censura previa, cortes, o prohibiciones.⁶⁰ El nuevo esquema de edades entonces quedó establecido de la siguiente manera según el artículo 3° de la ley:

La calificación del material deberá encuadrarse en alguna de la siguientes categorías: a) Apta para todo público, b) Sólo apta para mayores de 13 años, c) Sólo apta para mayores de 18 años, d) Sólo apta para mayores de 18 años, de exhibición condicionada. A estas calificaciones podrán adicionarse las siguientes aclaraciones: Recomendada para público infantil y Con reserva.⁶¹

A partir de las propuestas del programa de la Secretaría de Cultura de la Nación y de las primeras leyes aprobadas, podemos observar que la mayoría no fueron elaboradas al calor de la “transición democrática” sino que en realidad provenían de la lucha que el Comité de Defensa había desarrollado durante los últimos años de la dictadura. Esto se debió a que los/as integrantes del Comité fueron asiduos concurrentes de las reuniones del Centro de Participación Política (CPP) que Jorge Roulet había organizado durante la campaña alfonsinista, así como también de la Asamblea Interpartidaria de la Cultura, formada en octubre de 1983 luego del triunfo de Alfonsín,

⁵⁹ Fabris. *Iglesia y democracia...*, op. cit., pp. 115-147.

⁶⁰ “Se deroga la censura”. *Heraldo del cine*, n° 2.703, 24 de febrero de 1984, p. 225.

⁶¹ Artículo 3° de la Ley n° 23.052/84.

como marcamos anteriormente. Ejemplo de ello son los casos de Jorge Miguel Couselo, Luis Brandoni, Mario Sábato, Carlos Gorostiza y Manuel Antín.⁶²



Imagen 3. Derogación de la censura. Manuel Antín, Ricardo Wulicher y Carlos Gorostiza

(Fuente: *Heraldo del Cine*, 24/2/1984)

En alusión a la aprobación de la ley que eliminó la censura, uno de los cineastas más reconocidos y al tanto de los problemas de la industria, Octavio Getino, escribió por esos días para el *Heraldo* un artículo donde advirtió que el problema de la censura en Argentina no era simplemente una dificultad vinculada a lo que se podía o no ver, sino que la cuestión era mucho más compleja y difícil de solucionar. Getino argumentó que “la censura era una cuestión de dependencia integral, por un lado, aquella vinculada a personajes culturalmente siniestros dedicados a servir a los propósitos ideológicos y culturales de diversos sectores internos que, so pretexto de preservar la moral y las buenas costumbres sólo han servido hasta ahora para instalar la amoralidad y la hipocresía”.⁶³ Por supuesto, estas palabras las escribía haciendo referencia a los censores, a la Iglesia Católica y a las organizaciones filo católicas que acompañaron la censura durante la dictadura.

⁶² Ferrari. 1983..., *op. cit.*, p. 142; o también en entrevista realizada por el autor de la tesis a Manuel Antín el 27 de enero de 2020.

⁶³ Getino, Octavio. “Otra vez a propósito de la censura”. *Heraldo del cine*, n° 2.698, 13 de enero de 1984. s/p.

Pero, por otro lado, a Getino también le preocupaba otro tipo de censura, que según él, estaba más solapada y era más peligrosa. Se refería, no a aquello que se prohibía sino, por el contrario, a todo lo que se promovía. Su preocupación pasaba por un problema que ya hemos abordado en el capítulo anterior y era que el 90% de lo que se proyectaba en las salas de cine en Argentina eran films de empresas transnacionales, quedando solo un pequeño porcentaje de un 10% para el cine de producción local. Mientras que el primer tipo de censura podía ser solucionado rápidamente a través de un cambio en la legislación o en el funcionamiento de los organismos de calificación, el segundo tipo de censura no era tan fácil de resolver, porque de acuerdo con lo sostenido por Getino, era una cuestión de índole política, económica y cultural.⁶⁴

Como veremos a partir de este momento, las reflexiones de Getino serán determinantes para entender las dificultades que tuvo el gobierno de Alfonsín para desarticular la censura; por lo tanto, lejos de esa imagen idílica que muestra una naciente democracia asociada al fin de la censura, la lucha por lo que podría verse o no sería por momentos encarnizada. Getino planteaba que había dos dificultades con la censura (lo prohibido y lo promovido), porque como lo plantea Darnton, ambas estaban en permanente tensión, y los gobiernos no se definen en materia cultural por lo que solamente prohíben, sino también por las imágenes que quieren difundir. Por otro lado, tampoco será tan sencillo, como Getino lo creía, cuando sostenía que para terminar con la censura, bastaba un simple cambio legislativo. Esta dificultad de acabar con la censura y la lucha que ello conllevó, es lo que veremos, justamente, a lo largo de la experiencia alfonsinista.

2.4 Los límites a la libertad cinematográfica (1984-1986)

La eliminación de la censura y el sistema de calificación por edad de los/as espectadores/as para su exhibición, lejos de solucionar el conflicto abrió una brecha entre el gobierno nacional y los grupos que se oponían al proyecto. Entre estos podemos destacar dos de suma importancia, por un lado, el de los exhibidores de películas condicionadas, que argumentaron que la nueva ley era restrictiva para la actividad que

⁶⁴ Getino, Octavio. "Otra vez a propósito de la censura". *Heraldo del cine*, n° 2.698, 13 de enero de 1984, s/p.

ellos desarrollaban. Por otro, la Iglesia Católica y las entidades laicas vinculadas a ella, que sostenía que la ley era muy permisiva y que atentaba contra la moral y las buenas costumbres. Por lo tanto, a partir de entonces, el gobierno de Alfonsín tuvo que timonear entre dos olas, es decir, entre las exigencias de los sectores que apoyaron las proyecciones de cine con alto contenido erótico, sexual o de violencia como baluarte de la “libertad de expresión” y parte de un negocio muy lucrativo; y la de aquellos que sostuvieron que este tipo de cine era “amoral y obsceno” y, por lo tanto, debía estar prohibido.

El primer conflicto con los exhibidores de películas condicionadas o “*hardcore*”, como se lo llamó en la época a todos aquellos films con contenido sexual o violento implícito o explícito,⁶⁵ se desató en abril de 1984. El problema radicó en que según la nueva ley, en su artículo 4° los films “aptos para mayores de 18 años con exhibición condicionada” podían proyectarse solo en salas habilitadas especialmente por las autoridades municipales de cada ciudad o localidad en donde se la requiriese. Además debían contar con la cartelera correspondiente que advirtiera a menores y “personas desprevenidas” que se trataba de una sala de cine condicionado; sumado a ello, no podían ser exhibidas en la marquesina pública fotografías, afiches o dibujos con imágenes de los films en cuestión.

En principio, la confusión en la conformación de la categoría hacía que se incluyeran como films condicionados y, por lo tanto de exhibición exclusiva en salas habilitadas para este tipo de productos, películas que en otras partes del mundo eran proyectadas en salas comunes con la correspondiente “prohibición de mayores de 18 años”. A raíz de ello, los exhibidores sostenían que se perderían de obtener buenas ganancias y hacer de la actividad cinematográfica un negocio rentable.⁶⁶ En general, los municipios eran reticentes a la aprobación de las salas condicionadas en sus localidades y en un momento tan particular de reapertura cultural, con la historia de censura y represión sexual previa, para los exhibidores era la oportunidad de ganar mucho dinero. Las películas eróticas, de sexo o violencia explícita o implícita, eran un negocio

⁶⁵ En dicha categoría el abanico es sumamente amplio, en él se incluyen films de sexo explícito o vulgarmente llamados pornográfico como *Canibal holocaust*, de Ruggero Deodato o *Sexo prohibido*, de Armando de Ossorio, hasta films de mayor factura artística o sexo implícito como *Emmanuelle*, de Just Jaeckin o el *Imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima.

⁶⁶ Para el año 1984 una entrada de cine costaba u\$s 0,80, mientras que la entrada de cine condicionado podía tener un valor de hasta u\$s 7,70. En: “Avanza el cine ‘hardcore’”. *Heraldo del cine*, n° 2.713, 25 de mayo de 1984, pp. 499-500.

altamente lucrativo para los dueños de sala y los distribuidores también, especialmente en un país con un mercado interno tan pequeño.

Es por ello que uno de los más importantes exhibidores de películas “*hardcore*” de la época, Jaime Schvarzman, dueño del complejo Multicine en la zona de Lavalle (Capital Federal), se quejó ante las autoridades de la falta de homogeneidad de criterios para la habilitación de salas para cine condicionado (Imagen 4). En su declaración argumentó que en Mar del Plata ya se le habían permitido establecer dos salas para la proyección de material de alto contenido erótico, mientras que en la Ciudad de Buenos Aires todavía seguía esperando su aprobación.⁶⁷



Imagen 4. Jaime Schvarzman Rotbart (Fuente: *Heraldo del Cine*, 25/5/1984)

Como ejemplo de ello, en una nota del *Heraldo* con fecha del 27 de abril de 1984, se denunció que los grupos “tradicionales” se habían reagrupado para contrarrestar la política de apertura aferrándose al artículo 128 del Código Penal.⁶⁸ Allí se aclaraba que “esos sectores ‘tradicionales’, entre los que se encontraban los señores Viedma, Del Pino, Gelly y Obes y un ex funcionario que trabajaba por ese entonces en el Boletín Oficial”, tendrían reuniones en un conocido colegio de Barrio Norte⁶⁹ con un

⁶⁷ “Avanza el cine ‘hardcore’”. *Heraldo del cine*, n° 2.713, 25 de mayo de 1984, pp. 499-500.

⁶⁸ El artículo 128° es el referente a la exhibición de material considerado obsceno.

⁶⁹ Si bien el colegio no es nombrado, por otras fuentes pareciera hacer referencia al Colegio San Martín de Tours, ubicado en la Capital Federal (hoy Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

ex fiscal de apellido De la Riestra⁷⁰ y miembros de la organización “Familia, Tradición y Propiedad” para accionar ante la justicia y conseguir la prohibición de películas consideradas obscenas amparándose en dicho artículo del Código Penal argentino.⁷¹

Las disputas por la libertad de expresión no se dirimieron solo en los ámbitos judiciales, sino también en las calles, los cines y los teatros. Por ejemplo, en mayo de 1984, un grupo de 200 jóvenes que invocaban a “Cristo Rey” generaron serios incidentes cuando intentaron frenar en el Teatro Municipal General San Martín, la obra “*Mistero Buffo*” del actor y autor italiano Darío Fo. La acción estaba ambientada en la Edad Media y a través de una serie de juglares se mofaban de los “Misterios evangélicos”, tratándose básicamente de una crítica a las injusticias sociales y al poder de la jerarquía eclesiástica.⁷² El estreno de la obra generó el rechazo de la Iglesia que había intentado detenerla por medio de una nota al Intendente de Buenos Aires producida por la Asociación de Abogados Católicos. Ante el rechazo, un grupo de jóvenes tiraron una bomba lacrimógena en el hall de entrada a teatro y luego protestaron con pancartas y cantos en la entrada del teatro para prohibir su desarrollo.⁷³

Los medios sostuvieron que se trataba de un “globo de ensayo” tendiente a desestabilizar una democracia aún lo suficientemente débil, por parte de grupos que buscaban aprovechar la situación. Lo cierto es que ante este escenario y en apoyo a la censura, monseñor Héctor Gabino Romero, presidente de la Comisión de Medios de Comunicación Social del Episcopado Nacional, sostuvo que “si una obra es ofensiva, ahí termina la libertad para exhibirla”.⁷⁴

Pero no solo la Iglesia Católica estuvo vinculada con las críticas a la política de clasificación cinematográfica, inclusive el gobierno tuvo problemas con sus propios funcionarios. Por ejemplo, en agosto de 1984 se llevó a cabo un juicio contra el distribuidor Enrique Planchadell, dueño de Latin Films, por la película *Eros, el dios del amor* (1981) del director brasileño Walter Hugo Khouri (Imagen 5).⁷⁵ Lo particular del

⁷⁰ De la Riestra fue un fiscal que se dedicó a intervenir en denuncias contra las producciones cinematográficas desde la dictadura del general Juan Carlos Onganía (1966-1970).

⁷¹ “Censura: enfrentar la realidad con astucia”. *Heraldo del cine*, n° 2.710, 27 de abril de 1984, s/p.

⁷² “Censura y pasado irrepensible”. *Heraldo del cine*, n° 2.713, 25 de mayo de 1984, p. 511.

⁷³ Fabris. *Iglesia y democracia...*, op. cit., p. 136.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ Se trata de la causa n° 18.922, radicada en el Juzgado Correccional letra N, a cargo del Dr. Carlos F. Benítez Cruz.

caso fue que dicho film había sido aprobado para su proyección con una calificación de “apto para 18 años sin reservas” por 7 de los 8 integrantes de la Comisión.

Pero allí no terminó el escándalo, la denunciante que había generado que Planchadell fuera a juicio era Celia Esther Carrión de Falachi, la representante del Ministerio del Interior en la Comisión y esposa de Carlos Alberto Falchi, uno de los principales asesores legales del INC.⁷⁶ Ella votó en contra de la calificación, pero como había perdido por mayoría decidió realizar la denuncia frente a la justicia para impedir que la película en cuestión fuera exhibida. A su vez, no es extraño que la representante del ministerio conducido por Antonio Tróccoli, fuera la encargada de hacer la denuncia. No se trataba simplemente de un caso de censura, sino de una muestra de las pugnas que se producían dentro del gobierno entre las alas más conservadoras y renovadoras del partido radical. Durante los años siguientes, las denuncias judiciales amparadas en el artículo 128° del Código Penal se volverían un mecanismo recurrente para aquellos que intentaran censurar un film.

El problema con película de Khouri era que su argumento giraba en torno a la figura de Marcelo, un hombre de 48 años, casado, padre de una hija, y que tiene una amante, Ana. A través de sus relaciones sexuales, Marcelo irá recordando a lo largo de film sus experiencias sexuales anteriores. Dentro de dichas prácticas rememoraré el deseo por su madre en la niñez, sus prácticas sexuales de adolescente con la maestra de inglés, su fascinación por un líder comunista, su relación con el ama de llaves, con una estudiante secundaria virgen, con Ada su amante masoquista, con dos prostitutas, con un astrónomo, un escultor, con la maestra de filosofía, etc. El film termina con un Marcelo involucrado con una actriz, en busca de una mujer ideal que fuera la sumatoria de todas esas experiencias sexuales. Por supuesto, esto era argumento suficiente para que el Ministerio del Interior y la Iglesia Católica rechazaran la proyección del film.

Para mediados de 1985, al cumplirse ya más de un año de la ley que puso fin a la censura, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina sacó una solicitada en los medios públicos advirtiendo sobre su preocupación ante el “fuerte avance de las nuevas formas de censura”. La denuncia se produjo a raíz de un conflicto surgido en torno al estreno de la película *La llave* (también titulada en castellano como *La llave secreta*), film erótico italiano dirigido por Tinto Brass, que había sido estrenado

⁷⁶ “Definiciones sobre censura en la Argentina”. *Heraldo del cine*, n° 2.722, 10/17 de agosto de 1985, pp. 665-666.

en un formato “abreviado”, es decir, cortado. El problema de ello era que los cortes habían sido permitidos por el distribuidor del film, lo cual era legal porque era el dueño de los derechos. El objetivo de esto estaba relacionado con el apuro del distribuidor para que el film fuera estrenado en una sala común bajo la calificación de “apto para mayores de 18 años” y así no tener que esperar demasiado tiempo para que el film fuera proyectado completo en sala condicionada, lo cual le hubiera representado una gran pérdida de dinero.⁷⁷

Lo que en realidad estaba denunciando la Asociación de Cronistas era algo mucho más grave que los cortes de un film. El problema era que tras los cortes se ocultaban los acuerdos que se establecían entre la CAEC y los distribuidores para que, por un lado, el Ente evitara los “cortes negociados” y las presiones de los grupos conservadores sobre el contenido de los films a estrenar. Por otro lado, los distribuidores lograban sortear la burocracia que significaba tener que estrenar un film con alto contenido erótico o de violencia en una sala condicionada, ya que eso dependía de los municipios y tardaba mucho, o no se permitía. De esta manera, los distribuidores no perdían dinero y recuperaban rápidamente su inversión. Lo que la Asociación sostenía era que a ninguna de las partes finalmente les interesaba el arte y la obra; los primeros, solo estaban interesados en evadir los conflictos, los segundos en ganar dinero, por lo tanto ambos terminaban avalando una nueva forma de censura que terminaba siendo muy similar a la practicada en épocas de la dictadura.⁷⁸

Las embestidas de la Iglesia Católica contra el cine no se detuvieron allí. El 5 de septiembre de 1985 el personal de la Policía Federal se presentó en la sede del sello *Cinema International Corporation* con el fin de proceder al secuestro de todas las copias existentes del film del grupo británico *Monty Python, La vida de Brian*, que debía estrenarse en tres salas de primera línea de Buenos Aires y en una de Mar del Plata. El procedimiento policial respondía a una orden liberada por el juez César Quiroga, a raíz de una denuncia por “exhibición obscena”, enmarcada en el artículo 128° del Código Penal, realizada por el presidente de la Confederación Episcopal

⁷⁷ “Cronistas contra otra forma de censura”. *Heraldo del cine*, 15 de agosto de 1985, p. 418.

⁷⁸ *Ídem*.

Argentina, cardenal Raúl Primatesta, que alegó que la cinta en cuestión “ridiculizaba los sentimientos religiosos más profundos del cristianismo”.⁷⁹

El film *La vida de Brian* (1979) es una comedia dirigida por Terry Jones (Imagen 6). Para la Iglesia Católica el problema no estaba vinculado a los asuntos sexuales, como en el caso del film brasileño, sino a su argumento y la forma en que se trataba la vida de Jesucristo. La película se centra en la historia de un judío, Brian Cohen, que nace el mismo día que Jesucristo, en un establo contiguo. Desde su nacimiento y a lo largo de todo el largometraje, el protagonista será confundido con Jesús en más de una ocasión. Brian formará parte del Frente Popular de Judea para luchar contra la ocupación romana, se enamorará de Judith, una joven rebelde como él, y luego de una serie de escenas divertidas y desopilantes, Brian será confundido por los judíos que creerán ver en él al “mesías”. El film finaliza cuando por error Brian sea crucificado por los romanos mientras un coro de seguidores canta la famosa canción “*Always Look on the Bright Side of Life*”. Por supuesto que este tipo de tratamiento sobre la vida de Jesucristo era inconcebible para la Iglesia Católica, incluso a pesar de que el film había sido calificado como “apto para mayores de 13 años” y que su contenido se asimilaba a otros muy de moda para ese entonces, como lo eran *Y, ¿dónde está el piloto?* (1980) o *Top Secret!* (1984).

En ambas situaciones, me refiero a las denuncias de Carrión y de Primatesta, la justicia no dio lugar a los pedidos de censura y las películas se pudieron proyectar con posterioridad. La justicia entendía que el artículo en cuestión no estaba pensado para que un particular ofendido por algo que le molestase pudiera denunciar y generar la censura previa de un contenido. En todo caso, la justicia debía determinar si lo proyectado podía ofender a un colectivo en general y no a un individuo en particular.⁸⁰

⁷⁹ “El fantasma de la censura sigue presente”. *Heraldo del cine*, n° 2.756, 13 de septiembre de 1984, p. 640.

⁸⁰ “La censura y el destape en la democracia”. *Heraldo del cine*, n° 2.759, 18 de octubre de 1985, p.779.



Imagen 5. Walter Khouri

(Fuente: Fundo Correio da Manhã, sob a guarda do Arquivo Nacional)

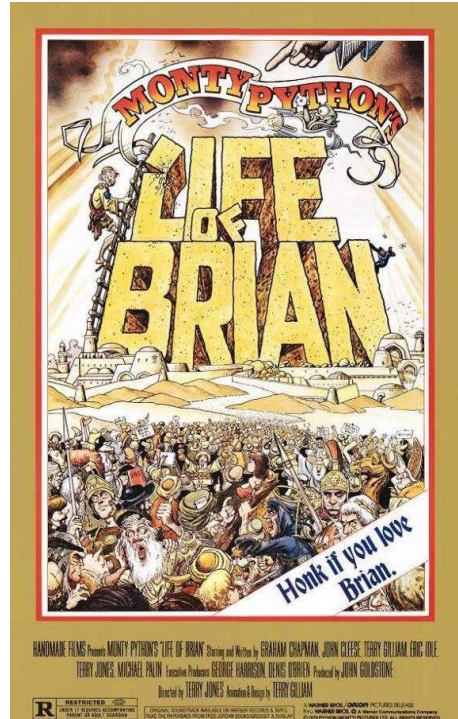


Imagen 6. Afiche del film *La vida de Brian*

(Fuente: *Sensacine*)

Más allá del fallo de la Corte en contra de la censura, los conflictos no cesaron y por momentos se agudizaron. Veamos algunos casos. El 19 de septiembre de 1985 durante la madrugada se produjo un atentado contra el cine *Premier* por parte de un grupo de sujetos no identificados que con palos y barretas destruyeron la marquesina, tras el estreno del film *La Cruz invertida*, dirigido por Mario David sobre libro de Marcos Aguinis, para ese entonces subsecretario de Cultura de la Nación. Esa misma noche, otro grupo de jóvenes pertenecientes a Acción Católica se arrodillaron frente al cine *Paramount* durante el estreno de la misma película, rezando en voz alta e invocando la presencia de la “autoridad divina” para desalojar a los representantes de “Satanás”.⁸¹ En este caso, la cuestión era más complicada que las anteriores, ya no se trataba de sexo o de un abordaje “irrespetuoso” sobre la vida de Jesús. *La Cruz invertida* era un film argentino que denunciaba la complicidad de la alta jerarquía eclesiástica de la Iglesia Católica con las dictaduras en Latinoamérica y que desenmascaraba la falta de solidaridad y entrega de la institución hacia los pobres.

⁸¹ “Sobre el fantasma de la censura”. *Heraldo de cine*, n° 2.756, 13 de septiembre de 1985, p. 694.

Pero las acciones no provinieron solamente del ámbito eclesiástico, también participaron de ellas: las organizaciones laicas; los organismos de comunicación; funcionarios de la CAEC; ministros; e incluso legisladores de estrecha cercanía con el gobierno radical. Es el caso de Fausta Martínez, hermana del vicepresidente de la Nación, quien encabezó durante los primeros años de la democracia algunas de las manifestaciones contra las leyes que permitían una mayor libertad para el campo cultural. Por ejemplo, en marzo de 1985, fue parte de una manifestación organizada por Fuerza Moral (organización católica) en la Catedral Metropolitana bajo el lema “Por nuestros hijos, contra la pornografía”. En noviembre del mismo año, encabezó una marcha hacia el Congreso de la Nación en oposición al estreno del film *Yo te saludo María* de Jaen Luc Godard, donde se instó a los presentes a rezar el rosario.⁸²

En el interior del país, las cosas no eran muy diferentes con respecto a los conflictos con la censura. Por ejemplo, en septiembre de 1985 en Resistencia, Chaco, los/as estudiantes de la Escuela Superior de Música, es decir, alumnos de nivel terciario, por lo tanto todos mayores de 18 años, organizaron una jornada de cine-debate junto a la Asociación Cooperadora, con el objetivo de recaudar dinero para la compra de equipamiento musical. La actividad consistía en proyectar el film *La República perdida I*, dirigida por Miguel Pérez, sobre libro de Enrique Vanoli, dirigente radical. En esa circunstancia, el Consejo General de Educación de la Provincia prohibió la exhibición de la película “por las connotaciones políticas que contiene”, según decía la circular enviada al establecimiento por dicho organismo.⁸³ Es decir, que era el propio Estado, en este caso provincial y encarnado por el Consejo General de Educación, que prohibía la proyección del film que presentaba una mirada positiva sobre la democracia y especialmente sobre el radicalismo.

Pero no se trataba solamente de las imágenes o el argumento de un film lo que podía generar controversias, incluso la cartelera publicitaria o el título de una película era motivo de debate por parte de los diferentes organismos encargados de controlar las exhibiciones. En este sentido es revelador lo sucedido con la película *Julie Darling* (Paul Nicholas, 1983). Se trata de un *thriller* alemán-canadiense que narra la historia de una adolescente posesiva, Julie, que será capaz de matar a su madre y a la novia de su padre con tal de no compartir el amor (casi incestuoso) que tiene por su progenitor. El

⁸² Fabris. *Iglesia y democracia...*, op. cit., pp. 141-145.

⁸³ “Censura para La República Perdida”. *Heraldo del cine*, n° 2.756, 13 de septiembre de 1985, p. 694.

film fue adquirido por la distribuidora *Clauen* en 1985, propiedad de José María Domínguez, quien cambió su título para volverlo más atractivo y lo rebautizó como *Déjala morir adentro*.⁸⁴ El nuevo nombre, de evidente connotación sexual, sumado a los afiches publicitarios que mostraban a la joven hija con los senos descubiertos, provocó el rechazo de su distribución y exhibición por parte de la Comisión de Moralidad de la Municipalidad de Buenos Aires. Ello generó una feroz controversia pública entre ambas partes, que fue saldada con la aprobación del film en cuestión para su distribución y exhibición sin cortes, pero calificada como “solo apta para mayores de 18 años” y cambiando el afiche publicitario. El mismo fue reemplazado por otro en el que se aprovechó el “acto de censura” para promocionar el film, que tuvo 20.000 espectadores/as durante la primera semana de estreno en el cine Paramount, todo un éxito (Imagen 7).⁸⁵

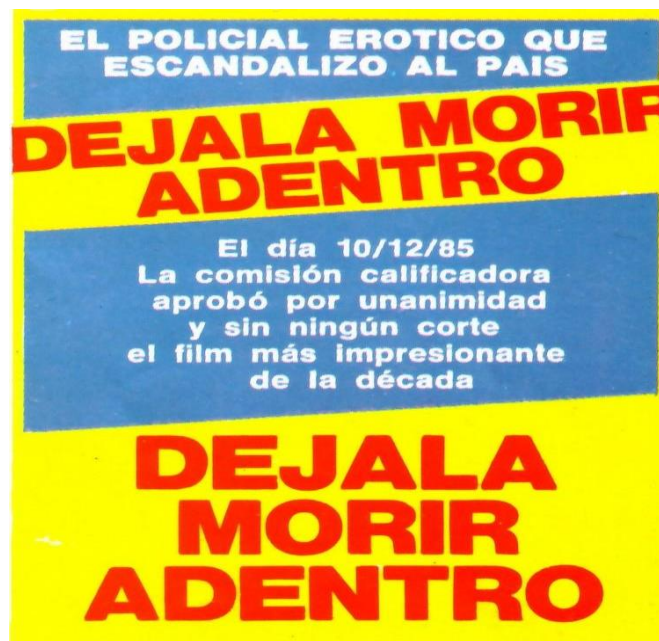


Imagen 7 Cartel de reemplazo (Fuente: *Página 12*, 13/11/2015)

Estos tipos de prácticas no hacen más que confirmar que la transición de la dictadura a la democracia no representó necesariamente un corte ideológico inmediato y que las pujas por los sentidos eran sumamente intensas. Los grupos conservadores,

⁸⁴ José María Domínguez se había vuelto famoso de niño tras haber participado y ganado un concurso de televisión respondiendo preguntas sobre la Antigua Grecia. Durante la dictadura trabajó como distribuidor de films para la empresa norteamericana *United Artists* y entabló una amistad particular con el censor Miguel Paulino Tato, lo que le permitió distribuir películas que de otra manera no hubieran pasado la censura. A principios de los años ochenta era el propietario de la distribuidora *Clauen*.

⁸⁵ Kairuz, Mariano. “El péndex estaba de la nuca”. *Página 12*, 13 de septiembre de 2015, s/p.

vinculados a la Iglesia Católica, a la Justicia, pero también enquistados en los diferentes ministerios, como el del Interior y el de Educación, en la CAEC y en el Poder Legislativo, siguieron accionando contra la libertad, a favor de la censura y buscando imponer ciertos valores morales tradicionales, que excedían temporalmente al gobierno dictatorial.

Los conflictos no cesaron durante 1986, en enero en el cine *York* de Olivos, propiedad de Enrique Schwarzman, hermano de Jaime,⁸⁶ la Municipalidad de Vicente López decidió frenar abruptamente la proyección del film *Deep throat* (Garganta profunda) de Gerard Damiano, un clásico de la pornografía norteamericana. El film narra la historia de Linda, una mujer que no puede tener orgasmos en sus relaciones sexuales hasta que un médico se da cuenta de que el problema se debe a que tiene el clítoris en la garganta; a partir de allí, ella utilizará su “garganta profunda” para poder llegar al clímax.

La cinta fue calificada por la Comisión como “apto para 18 años en sala condicionada”, pero tras la intervención de la justicia, las latas que contenían la película fueron fajadas y secuestradas; la orden fue dada por Roberto Rivelli, jefe de Espectáculos Públicos del municipio.⁸⁷ Este tipo de episodios muestran la falta de criterios unificados a la hora de interpretar las normativas respecto al funcionamiento de las exhibiciones cinematográficas a lo largo de todo el territorio argentino. Como vemos, ello dependía de los criterios diversos y a veces arbitrarios que jueces, intendentes, gobernadores, legisladores y diversos funcionarios públicos, de acuerdo a su ideología, valores morales, religiosos o grupos políticos, aplicaban al momento de tomar una decisión sobre lo que se podía o no ver en el cine.

Unos meses después, en abril de 1986, la Comisión de Medios de Comunicación Social del Episcopado denunció “un ejercicio abusivo y descontrolado del derecho a la libertad de expresión” a raíz de la exhibición de la película *Interior de un convento* de Walerian Borowczyk, cuyo contenido fue considerado por la Iglesia Católica como “una grave ofensa a la fe cristiana”.⁸⁸ La película estaba ambientada en un convento de monjas del siglo XIX a donde llega un cura confesor a pedido de la abadesa, la

⁸⁶ En diciembre de 1985 el juez en lo comercial Héctor Di Tella ya había decretado la quiebra de la empresa de Jaime Schwarzman.

⁸⁷ “Censura profunda”. *Heraldo del cine*, n° 2.765, 17 de enero de 1986, p. 630.

⁸⁸ “El Episcopado denuncia”. *Heraldo del cine*, n° 2.769, 11 de abril de 1986, p. 541.

superiora está preocupada por el “comportamiento inapropiado” en términos sexuales de las religiosas. A lo largo del film, las monjas irán confesándole al sacerdote sus más “íntimos” deseos sexuales, mientras que los/as espectadores/as podrán ir viendo la recreación de cada una de esas historias de “alto” contenido erótico en la pantalla. El organismo distribuyó un comunicado a través de la Agencia Informativa Católica Argentina (AICA), con la firma de su presidente monseñor Héctor Gabino Romero, allí señaló que “una vez más, se ha ofendido gravemente a la fe católica, utilizando para ello un medio que debiera estar sólo al servicio del arte y la cultura”.⁸⁹ En el mismo comunicado agregó:

[...] la iglesia Católica viene siendo agredida desde hace ya un largo tiempo a favor de un ejercicio descontrolado del derecho a la libertad de expresión por un notorio aumento de los ataques a la Iglesia a través de diversas publicaciones en circulación, en general obscenas e inmorales, y a través de anteriores exhibiciones cinematográficas, teatrales y televisivas [...] la Comisión Episcopal repudia con firmeza estas y otras expresiones cinematográficas que pretenden destruir los propios cimientos de nuestra patria, integrados por valores morales, espirituales y cristianos.⁹⁰

Como podemos observar a partir del estudio de los casos presentados, entre los años 1984 y 1986 el gobierno radical intentó poner fin a la censura por medio de la creación de una nueva ley y un nuevo organismo, más plural y heterogéneo. Pero a su vez encontró un límite a esas libertades que pregonaba, cuando no supo, no pudo o no quiso resolver de manera definitiva la cuestión de los films condicionados, tema que quedó sujeto a las presiones y decisiones de diversos actores intervinientes en los conflictos. Posiblemente hasta allí llegaba la liberalidad del nuevo gobierno, que por otra parte contó con funcionarios opuestos a esta avanzada modernizadora en diferentes ministerios y organismos.

Además, los grupos conservadores, alineados tras la Iglesia Católica, no aceptaron la pérdida del control que habían ejercido sobre el cine a lo largo de gran parte de su historia. Al igual que como había ocurrido con la Coordinadora para la Defensa de la Familia (CONADEFA) durante el Congreso Pedagógico y posteriormente las discusiones sobre la ley de divorcio, la Iglesia se encargó de movilizar a sus seguidores, denunciar la situación en sus órganos de comunicación, generar acuerdos o alianzas, y adaptarse a las nuevas situaciones para no perder el control sobre aquellos

⁸⁹ “El Episcopado denuncia”. *Heraldo del cine*, n° 2.769, 11 de abril de 1986, p. 541.

⁹⁰ *Ídem*.

instrumentos ideológicos que le aseguraran poder preservar los valores morales y tradicionales en peligro ante “la avanzada democrática”.⁹¹

Estas acciones comenzaron a dar sus frutos partir de agosto de 1986, cuando la Iglesia Católica decidió anunciar que ocuparía los lugares que le correspondían dentro de la Comisión Asesora. Con ello, por primera vez desde la restauración democrática, miembros de esta institución se incorporaron al sistema de calificación. Ello significó dos cuestiones, en primer lugar, el reconocimiento del mecanismo de calificación como válido y legítimo, y en segundo lugar, que participarían con el objetivo de influenciar a la Comisión y para sostener sus posturas desde adentro del organismo. Si bien, la crítica de cine e integrante de la CAEC (durante 1984 y 1985) María Elena De las Carreras sostiene que la posición de la Iglesia Católica era ingenua al pensar que desde adentro del organismo iba a poder modificar la situación, los hechos parecían mostrar lo contrario.⁹² La Iglesia y sus miembros en la Comisión lograron endurecer las calificaciones y si bien es cierto, que las prohibiciones fueron pocas, también consiguieron cambios en la legislación penal y en la calificación televisiva, en favor de mayores restricciones.

Los miembros que se incorporaron por el Culto Cristiano Católico fueron dos, el doctor Gustavo Alfredo Ferrari, profesor de Introducción Social de la Iglesia en la Universidad Católica Argentina y de Derecho Constitucional en la Universidad de Buenos Aires y el señor Pablo María Garat, licenciado en periodismo y presidente de la Fundación Universitas y director del Instituto de la Civilidad. Tras su incorporación, otros miembros de la Comisión, bajo excusas no muy claras, abandonaron el organismo. Por ejemplo el pastor Carlos Alberto Valle, representante del Culto Cristiano no Católico; la profesora María Elena de las Carreras, crítica de la revista *Criterio*; el doctor Jorge Raúl Neimark y la licenciada Liliana Rzezak del Culto Israelita.⁹³

Los avances de los grupos católicos dentro de la CAEC fueron advertidos rápidamente por la prensa especializada. El 15 de agosto de 1986 el *Heraldo* publicó un artículo donde se sostenía que “en el cambiante panorama argentino lo único que

⁹¹ Para profundizar el rol de la Iglesia Católica en relación a la ley de divorcio y al Congreso Pedagógico durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) ver: Fabris. *Iglesia y democracia...*, op. cit., pp. 149-220.

⁹² De las Carreras, María Elena. “El control del cine en la Argentina” (Segunda y última parte). *Foro político*. Buenos Aires: Universidad del Museo Social Argentino, Volumen XX, 1997, pp. 29-49.

⁹³ “Censura: altas y bajas”. *Heraldo del cine*, n° 2.775, 1 de agosto de 1986, p. 598.

permanece como constante es el temor al pasado donde el común denominador fue la represión, tanto política como moral” y agregaba que “los nostálgicos del autoritarismo y la censura estaban al acecho”.⁹⁴ Estos comentarios se encontraban relacionados con la renuncia de la doctora Celia Carrión de Falchi, funcionaria del Ministerio de Interior y representante del conservadurismo en la Comisión. Su reemplazo fue Alberto Lucchía Puig, hermano del padre Augusto Lucchía Puig, director del semanario católico *Esquiú*, organismo intelectual de los grupos católicos ultraconservadores. Definitivamente esto significó un avance sustancial de dichos grupos, que pasaron de una estrategia de denuncia pública a una de confrontación abierta dentro de los organismos de control.⁹⁵

Esta última incorporación, sumada a la de los dos miembros de la Iglesia Católica mencionada más arriba, dio a los grupos católicos un fuerte poder de decisión dentro de la Comisión, especialmente si se tiene en cuenta que el total de integrantes era 9 y ellos contaban ya con 3 votos propios. Sin duda, el artículo citado acertaba en su pronóstico. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en la resolución que tomó el juez Néstor Sabattini,⁹⁶ cuando el 14 de septiembre de 1986, basándose en el artículo 128° del Código Penal, decidió clausurar el cine *Lorca* de Buenos Aires por exhibir el film italiano *El diablo en el cuerpo* de Marco Bellocchio. La película narra la historia de un joven estudiante llamado Andrea que mantiene una relación amorosa con una mujer mayor que él, Giulia, que a su vez está comprometida con otro hombre. Pero la dificultad no era esa, sino que la película incluía una escena de sexo oral entre ambos protagonistas que fue real, no actuada. La clausura del cine y el secuestro del film fueron llevados adelante por la División Moralidad de la Policía Federal. Lo más grave fue que la policía detuvo por unas horas al administrador del cine, situación que no ocurría desde terminada la dictadura militar.⁹⁷

Estos episodios marcan tres cuestiones fundamentales: la primera de ellas es la violación de las garantías constitucionales, ya que con la actitud tomada por los jueces

⁹⁴ “Peregrinaje a las fuentes”. *Heraldo del cine*, n° 2.777, 15 de agosto de 1986, p. 633.

⁹⁵ El semanario *Esquiú* fue fundado por el padre Agustín Lucchía Puig junto a su hermano Luis. Llegó a ser la revista católica de mayor difusión en América latina y durante las décadas de 1970 y 1980 se constituyó como la voz oficial de la jerarquía eclesíastica. En: Fabris. “Revisar el pasado reciente...”, *op. cit.*, pp. 1-21.

⁹⁶ El juez Sabattini venía desarrollando las prácticas de censura desde el año 1964 cuando clausuro por ejemplo el cine *Cosmos* e incautó un film de Ingmar Bergman titulado *El silencio*. También efectuó la clausura del teatro *Metropolitan* en 1983 tras el estreno de la obra *Doña Flor y sus dos maridos*, a la cual había concurrido a ver junto a su esposa. En: “La censura de un juez reiterativo”. *Heraldo del cine*, n° 2.779, 23 de septiembre de 1986, s/p.

⁹⁷ “La censura de un juez reiterativo”. *Heraldo del cine*, n° 2.779, 23 de septiembre de 1986, s/p.

en cuestión, lo que en realidad se estaba haciendo era ejercer censura previa, algo penado por la Constitución Nacional en su artículo 14°, y por lo tanto válido por encima de cualquier código, incluido el Penal. En segundo lugar, también se estaba quebrantando la Ley n° 23.052/84, que establecía que la única autoridad competente para calificar los films a estrenar era el INC por medio de la CAEC y, como se puede observar, en todos los casos analizados el organismo ya había permitido su exhibición para mayores de 18 años sin reservas, por lo tanto no se podría haber prohibido su proyección. En tercer y último lugar, estas acciones marcaban la continuidad del poder de ciertos sectores tradicionales, como la Iglesia Católica y su influencia sobre el sistema judicial, educativo y cultural, influencia que era producto de una construcción de larga duración en la historia argentina y que el alfonsinismo no quiso o no pudo desarticular, y que se asentaba en una presencia muy capilar de sujetos que defendían los intereses eclesiásticos en muchas áreas del Estado.

2.5 La censura contraataca (1987-1989)

Hacia finales de 1986 ese ánimo esperanzador sobre la transformación de la industria cinematográfica nacional comenzó a debilitarse y las quejas, junto al pesimismo sobre el futuro de la industria, empezaron a ganar terreno. Este desánimo se enmarcaba en la profunda crisis económica que el gobierno de Alfonsín debía enfrentar. Hacia diciembre de ese mismo año la actividad industrial disminuyó reduciendo los ingresos impositivos, se incrementó el déficit fiscal, los salarios reales cayeron y el gobierno decidió firmar un nuevo acuerdo con el FMI. Con ello, el radicalismo alfonsinista había hecho un giro completo respecto de los objetivos iniciales. A partir de entonces y en los años sucesivos, como lo sostiene Mario Rapoport, la economía no dejará de generarle al gobierno radical permanentes dificultades.⁹⁸ Estos problemas derivados de la permanente inestabilidad económica serán de suma importancia para poder entender los avances y retrocesos de una industria cinematográfica dependiente de la ayuda estatal.

A la crisis económica, también se le va a acoplar una política, en primer lugar por el desengaño en amplios sectores sociales por la aprobación de las leyes de “Punto

⁹⁸ Rapoport, Mario. *Las políticas económicas de la Argentina. Una breve historia*. Buenos Aires: Booket, 2010, pp. 339-363.

Final”⁹⁹ y “Obediencia Debida”,¹⁰⁰ con la cual el gobierno de Alfonsín parecía también claudicar no solo ante los organismos internacionales de crédito, sino ahora también, ante los militares sublevados durante Semana Santa.¹⁰¹ Finalmente, el intento de la toma de La Tablada¹⁰² junto con la hiperinflación generó un combo explosivo que provocó el adelantamiento de la entrega del poder de Alfonsín a su sucesor.¹⁰³

Bajo estas condiciones políticas y económicas, fue imposible para la industria nacional cinematográfica desarrollarse con normalidad. Como vimos en el capítulo anterior, la industria se hundió en una de sus peores crisis a lo largo de su extensa historia, durante los últimos tres años del gobierno de Alfonsín las producciones nacionales no superaron las 13 películas al año y la cantidad de salas y espectadores/as fueron los más bajos desde la década de 1940. Junto a ello se produjo, como lo sostiene Gargarella, un giro del alfonsinismo hacia las alternativas conservadoras, así los grupos que habían confrontado con el gobierno radical por sus políticas cinematográficas aprovecharon su debilidad para avanzar y lograr imponer sus intereses.¹⁰⁴

Con el ingreso de los miembros representantes de los grupos católicos a la Comisión, las calificaciones de los films fueron modificándose, por ejemplo, el *Heraldo* del 15 de agosto de 1986 publicó como había sido la votación de los dos miembros católicos durante la primera reunión en la que participaron:

⁹⁹ La ley de “Punto Final” fue aprobada por el Congreso y promovida por Alfonsín el 24 de diciembre de 1986. Estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura de 1976-1983. Ver: Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 173-251.

¹⁰⁰ La ley de “Obediencia Debida” fue aprobada por el Congreso y promovida por Alfonsín, el 8 de junio de 1987. Estableció que los delitos cometidos por los rangos inferiores de la Fuerzas Armadas durante la dictadura de 1976-1983, no serían punibles a raíz de la idea de que dichos actos fueron perpetrados obedeciendo a órdenes de sus superiores, de ahí su imposibilidad de negarse y por lo tanto su imposibilidad de ser declarados culpables de delitos. Ver: Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 173-251.

¹⁰¹ Levantamiento de los “carapintadas” durante la Semana Santa de 1987. Rebelión militar contra el gobierno de Raúl Alfonsín, encabezada por Aldo Rico en reclamo al cese de los juicios contra los represores de la dictadura militar de 1976-1983. Ver: Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 173-251.

¹⁰² El “copamiento” del cuartel de La Tablada fue un intento de ocupación de los cuarteles del Regimiento de Infantería Mecanizada 3 y del Escuadrón de Exploración de Caballería Blindado 1 del Ejército Argentino en La Tablada, provincia de Buenos Aires, el 23 y 24 de enero de 1989, por miembros del Movimiento Todos por la Patria (MTP), liderado por Enrique Gorriarán Merlo, durante el gobierno de Raúl Alfonsín. El objetivo del “copamiento” fue generar un levantamiento popular y de esa manera dar comienzo a una revolución bajo el modelo nicaragüense, pero el levantamiento fue duramente reprimido por el gobierno radical y este se vio envuelto en varias denuncias por violación a los Derechos Humanos. Ver: Novaro, *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 173-251.

¹⁰³ Gargarella. “Democracia y derecho en los años de Alfonsín”, *op. cit.*, pp. 23-40.

¹⁰⁴ *Ídem.*

Para tener una idea de cómo encararán su labor los dos nuevos miembros de la Comisión, el doctor Ferrari y el señor Garat, vale la pena repasar someramente algunos de los votos en sus primeras calificaciones; film “La Inocencia del Primer Amor” (Fox): todos los miembros de la Comisión votaron por Apta, el doctor Ferrari lo hizo por Prohibida 16 años; “L’Homme Blessé”, película francesa, a la que toda la comisión le puso 18 años Con Reservas, el doctor Ferrari votó Condicionada; la cola del film nacional “Los Perros de la Noche”, calificada antes que el film, fue votada por mayoría Prohibida para 18 Años, el señor Garat le puso Condicionada (el film es P/18); en cuanto a la película Bell Films, la comisión votó unánimemente por Condicionada, al igual que el doctor Ferrari, aunque éste último se reservó el derecho, que todo ciudadano tiene, de denunciarla penalmente ante la Justicia.¹⁰⁵

Finalmente Ferrari denunció por violación del artículo 128° del Código Penal a la película *Morbosas experiencias sexuales* de la distribuidora Bell Films como lo había anunciado ante la Comisión. A raíz de ello, el film entró en un proceso judicial interminable con el objetivo de que no fuera proyectado, a excepción que hubiera una sala aprobada para cine condicionado por las autoridades locales, algo que como ya vimos, era muy dificultoso y poco lucrativo.¹⁰⁶

Pero las acciones no se circunscribieron solamente al ámbito cinematográfico, también lograron avanzar sobre el cine que debía proyectarse por la televisión, cuando en octubre de 1986 consiguieron hacer prohibir la proyección de dos películas que habían sido calificadas para mayores de 18 años. Una norteamericana, *La profecía* de Richard Donner y otra nacional, *El desquite* de Juan Carlos Desanzo, las cuales iban a ser televisadas después de las 22 horas, es decir en el horario de protección al menor. No conformes con ello, lograron también que se prohibiera la proyección de cualquier película por la televisión que hubiera sido calificada como “apta para mayores de 18 años” por el CAEC.¹⁰⁷

En un artículo publicado el 14 de agosto de 1987 en *El Cronista Comercial*, la Cámara Argentina de Anunciantes festejó la definición de la CAEC de crear una sala especial para controlar, evaluar y calificar las películas que se iban a estrenar en la televisión abierta, así como también las publicidades sobre los films que aparecían allí. Según lo manifestaron los propios miembros de la Cámara, hacía tiempo ya que esta organización venía gestionando la posibilidad ante la Comisión de que existiera un tipo de tratamiento especial para el cine que se transmitía por la televisión, porque sostenían

¹⁰⁵ Orlando, Carlos. “Peregrinaje a las fuentes”. *Heraldo del cine*, n° 2.777, 15 de agosto de 1986, s/p.

¹⁰⁶ *Ídem*.

¹⁰⁷ España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 38.

que “la televisión no es el cine” y que era hora de “ir moderando y corrigiendo aspectos que ofrece este medio de comunicación”, al cual acusaban de “amoral y libertino”.¹⁰⁸

En enero de 1987, Carlos Orlando, miembro de la CAEC,¹⁰⁹ sostenía que “tal como el *Heraldo* advirtió el 15 de agosto de 1986 sobre la censura, los hechos recientes confirmaban aquellas preocupaciones, a pesar de la indignación del señor Antín”¹¹⁰ ¿A qué se refería Orlando con los hechos recientes? El problema comenzó en septiembre de 1985, cuando en la Cámara de Diputados de la Nación se le había dado media sanción a un proyecto de ley presentado por Héctor Deballi, del Movimiento Federativo Pampeano (antiguo aliado político del gobierno dictatorial), para modificar el artículo 72° del Código Penal. Con esta modificación, el artículo 128° del mismo código, que consideraba la obscenidad como un delito de acción privada, pasaba a serlo de acción pública. Esto significaba en la práctica, que ya no se necesitaría de la denuncia de un particular damnificado para su accionar, sino que, a partir de ahora, las acciones judiciales las podría poner en movimiento la policía y/o la justicia de oficio con o sin denuncia, por lo cual se podría ejercer la censura previa de un film o de cualquier otro espectáculo público.¹¹¹

El proyecto, con media sanción, llegó a la Cámara de Senadores de la Nación por medio del legislador puntano Alberto Rodríguez Saá, el 31 de octubre de 1986, ya con los miembros católicos dentro de la Comisión. Fue presentado por la noche, tratado sobre tablas y aprobado por la mayoría en solo 5 minutos, a pesar de haber sido presentado fuera de término. Finalmente, el 26 de enero de 1987, la nueva normativa se publicó en el *Boletín Oficial* y se puso en vigencia.¹¹²

Con ello le daban, según Orlando, “un arma legal fundamental a los partidarios de la censura”, ya que a partir de allí se podría prohibir una película antes de su estreno.¹¹³ Por lo tanto, y teniendo en cuenta el ingreso de los miembros católicos a la Comisión, estos se encargaron de denunciar antes de la exhibición, a aquellos films que no tuvieran la calificación que ellos consideraran la adecuada. De esa manera, la justicia pudo intervenir prohibiendo su exhibición, antes de que el público lo viera, y no había

¹⁰⁸ “Clasificación de películas para TV”. *El Cronista Comercial*, 14 de agosto de 1987, s/p.

¹⁰⁹ Carlos Orlando era el presidente de la Asociación Argentina de Psicología Jurídica.

¹¹⁰ Orlando, Carlos. “Peregrinaje a las fuentes”, 13 de marzo de 1987, *Heraldo del cine*, n° 2.790, s/p.

¹¹¹ *Ídem*.

¹¹² *Ídem*.

¹¹³ *Ídem*.

más discusiones sobre la interpretación del artículo 128° porque la reforma del artículo 72° lo permitía. Sin ninguna duda, ello fue un golpe fundamental a uno de los pilares básicos del proyecto democrático alfonsinista, es decir, al fin de todo tipo de censura.

Esto deja en evidencia, retomando a Darnton, que en torno a la censura existen múltiples variables a analizar, más allá de reparar en el Estado como su promotor u obturador también hay que considerar la diversidad de posiciones que los agentes por dentro o fuera del Estado asumieron en función de su heterogeneidad de intereses, conflictos resultantes de ello, agencias y de los contextos cambiantes.

En 1987, el cineasta argentino Carlos Echeverría terminó de realizar uno de sus films más emblemáticos, *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Este film documental aborda el tema del secuestro y la desaparición de Juan Marcos Herman, en la ciudad de Bariloche, el 16 de julio de 1977 por parte de fuerzas vinculadas a la represión estatal. En el documental se muestra la búsqueda que entabla un joven periodista barilocheño, Esteban Buch,¹¹⁴ con el objetivo de descubrir qué había sucedido con Juan Herman, quiénes habían estado involucrados con su secuestro y posterior desaparición y qué opinaba la sociedad local sobre este suceso.

El proyecto de Echeverría se convirtió en su tesis final llevada adelante en la Alta Escuela de Cine y Televisión de Múnich, ciudad en la que se encontraba estudiando cine, por lo tanto fue financiada por dicha institución y no por el INC. El film no tuvo estreno comercial¹¹⁵ y su limitada difusión en Argentina se hizo bajo amenazas y sin apoyo oficial. Como comenta Carlos Echeverría “cuando estaba terminando *Juan...*, varios exhibidores de la calle Corrientes se interesaron en llevarla a sus salas, pero después del levantamiento de Semana Santa, ninguno de ellos quiso saber nada con la película”.¹¹⁶

En el año 1988 el film de Echeverría fue emitido por el Canal 10 de Tucumán, en el marco de un programa llamado *Biógrafos*, ciclo de cine presentado por Rogelio Parolo, quién sufrió un atentado en su casa tras el estreno de la película. El film no tuvo estreno en los canales de aire nacionales, ni tampoco en los canales de la ciudad de Bariloche. Recién en el año 2006, el documental fue emitido por la Televisión Pública

¹¹⁴ Hoy un reconocido historiador y autor de textos como: *Música, dictadura y resistencia, Tangos cultos, El affair Bomarzo y La marchita, el escudo y el bombo*, entre otros.

¹¹⁵ La primera proyección se realizó en el marco del II Festival de Cine Argentino en Bariloche en 1987.

¹¹⁶ Ormachea, Luis. “Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría”. En: *Sin acierto. Diario del festival Internacional de Cine Independiente*, año 5, 2005, p. 2.

Nacional (Canal 7) y por la señal de cable *Encuentro*, es decir, a casi 20 años de su realización.¹¹⁷ Este episodio demuestra, que el miedo, la censura y el poder de ciertos grupos vinculados al pasado represivo todavía se encontraban latentes, cuando no activos, en la sociedad argentina. A su vez, marcan la debilidad del Estado para lograr neutralizarlos, especialmente a partir del retroceso en las políticas de derechos humanos y las concesiones hechas a los actores militares después de 1986.

A partir 1988 el sistema de calificación se volvió cada vez más estricto, logrando aumentar las edades de prohibición para films que en la etapa anterior no habrían recibido restricciones tan altas. Esta situación molestó a los/as productores/as porque restringía la cantidad de público potencial y, por ende, disminuía la recaudación y la posibilidad de recuperar la inversión. También perjudicaba a los distribuidores ya que algunos optaban por autocensurarse dejando de comercializar determinados films por miedo a ser censurados y perder el dinero de la inversión.¹¹⁸

Uno de los casos más resonantes del período fue la decisión de los distribuidores y exhibidores de no estrenar comercialmente en Argentina el film *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese, a raíz de las controversias que el film había generado en el mundo entero. Basada en el libro de Nikos Kazantzakis, la película muestra un Cristo más humano y dubitativo, que se niega a sufrir el martirio al que se lo somete para redimir los pecados de los hombres. El problema no terminó con la autocensura sino que prosiguió hasta el año 1996 cuando el canal de cable *Space* intentó proyectar el film y fue denunciado por tres estudiantes de derecho de la Universidad de Buenos Aires, miembros de una agrupación llamada Santo Tomás Moro, por la supuesta violación al artículo 2° de la Constitución Nacional. Si bien la alta jerarquía eclesiástica, representada por el presbítero Alberto Balsa, aseguró que la institución no tenía nada que ver con la denuncia, el juez Edmundo Carbone, antiguo funcionario del ministerio del Interior durante los gobiernos dictatoriales de los generales Onganía (1966-1970) y Videla (1976-1981), dictó una resolución judicial por la cual prohibía al canal proyectar la película.¹¹⁹

¹¹⁷ Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014. pp. 195-215; o Garibotto. *Semiótica y afecto...*, *op. cit.*, pp. 7-20.

¹¹⁸ Pánik, Eduardo. *La calificación cinematográfica. Análisis y estadísticas 1984/1987*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1989.

¹¹⁹ "El público se quedó sin la última tentación". *La Nación*, 18 de septiembre de 1996, s/p.

Pero el mayor acto de censura se produjo sobre el final del período alfonsinista, cuando en 1989 la película *Kindergarten* de Jorge Polaco fue prohibida y pasó a ser, tristemente, el primer y único film nacional prohibido en su totalidad en democracia hasta ese momento.

La polémica, según nos relata en parte Gabriela Fabbro y en parte podemos reconstruir a partir de las fuentes, surgió luego de la aparición de una carta de lectores escrita por Cristina O'Farrell de Gutiérrez Zaldívar en el diario *La Prensa*, donde denunciaba al director de la película, al actor y a la actriz protagónico/a (Arturo Puig y Graciela Borges) por las escenas que había visto filmarse con niños/as desnudos en los bosques de Palermo.¹²⁰ La imputación fue por tratarse de actos de “sexo explícito, corrupción de menores y exhibiciones obscenas”, denuncia que fue apoyada por el abogado Jorge Patricio Vergara y el juez Alberto Ricciardi, representantes del culto católico en la CAEC, para ese entonces.¹²¹ Ambos sostuvieron, con apoyo del Equipo Episcopal para los Medios de Comunicación Social de la Iglesia Católica, que el film “tiene escenas que no son de amor, ni de pasión, casi son escenas exclusivamente de sexo y provienen de una mente enferma [Jorge Polaco]¹²² que desconoce que el amor humano es un reflejo del amor a Dios”.¹²³

El film fue secuestrado el 16 de agosto de 1989 de las oficinas de Argentina Sono Film, empresa productora, por el juez Carlos Caravatti, y si bien la película fue devuelta a las pocas horas, cuando finalmente se intentó estrenarla, el 12 de octubre de ese mismo año, el juez Carlos Bourel volvió solicitar la incautación del film.¹²⁴ Además, Polaco sufrió un atentado con una bomba panfletaria de una organización que se autodenominaba “Comisión Pro Cultura Argentina” y que sostenía que “estamos hartos de que, con el dinero del pueblo, el Instituto Nacional de Cinematografía financie películas de degenerados como “Kindergarten y similares”.¹²⁵ No conforme con esto, la “Comisión Pro Cultura” realizó una pegatina de carteles en las iglesias y colegios

¹²⁰ Fabbro, Gabriela. “Libertad del artista y libertad del espectador”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, pp. 135-136.

¹²¹ Margulis, Alejandro. “El preservador de menores”. *El Porteño*, 16 de noviembre de 1989, p. 32.

¹²² La aclaración es del autor de la tesis.

¹²³ Torres Cabrero, D. y Viglianco, G. “Cuando censuraron a Polaco”. *Publicable, El diario de Tea*, 21 de febrero 2014. Sitio web: <http://www.diariopublicable.com/espectaculos/2197-polaco-kindergarten.html> Sitio visitado el 28 de octubre de 2019.

¹²⁴ Margulis. “El preservador de menores”, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁵ “Polémica película argentina se estrena a 20 años de su prohibición”. *Emol*. 18 de noviembre de 2010. En: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2010/11/18/448132/polemica-pelicula-argentina-se-estrena-a-20-anos-de-su-prohibicion.html> Sitio visitado el 27 de octubre de 2019.

católicos de la Capital Federal, donde denunció al “nuevo porno-cine”, como lo denominaron los/as denunciantes, y además se afirmó que también “estamos hartos de los artistas y productores drogadictos, lesbianas, marxistas, invertidos y prostitutas que nos imponen su cultura”, como vemos, aún perduraban las visiones conservadoras que igualaban marxismo con drogadicción, prostitución y homosexualidad como en tiempos de la dictadura (Imagen 8).¹²⁶

Del otro lado, el director, los actores, las actrices y los miembros del equipo de filmación recibieron el apoyo y la solidaridad de sus pares en una conferencia de prensa realizada en octubre de 1989 en el Teatro General San Martín, de la cual participaron artistas e intelectuales de la talla de María Elena Walsh, Enrique Pinti, Fernando “Pino” Solanas y Beatriz Sarlo, entre otros.¹²⁷ Al año siguiente, cuando ya llevaba más de un año el nuevo gobierno de Carlos Menem, la película de Jorge Polaco pudo ser estrenada, pero el 1 de agosto de 1990 fue prohibida nuevamente. Lo mismo volvió a ocurrir en septiembre de 1993 en ocasión de su “reestreno”, cuando un juez estableció que el film en cuestión podría ser exhibido solo cuando los/as menores que aparecían en las escenas de desnudos fueran mayores de 18 años.¹²⁸ Finalmente la cinta fue estrenada oficialmente 21 años después de su realización, en el marco del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2010.¹²⁹

¹²⁶ Torres Cabrero, D. y Viglianco, G. “Cuando censuraron a Polaco”. *Publicable, El diario de Tea*, 21 de febrero 2014. Sitio web: <http://www.diariopublicable.com/espectaculos/2197-polaco-kindergarten.html> Sitio visitado el 28 de octubre de 2019.

¹²⁷ Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2001, p. 323.

¹²⁸ Para profundizar el tema ver: Sala, Jorge. “Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la Iglesia y la frágil posdictadura argentina”. *atrio* n° 22, 2016, pp. 218-227. (Agradezco a Viviana Montes por el texto).

¹²⁹ “Después de 21 años, se estrena la película prohibida ‘Kindergarten’”. *Clarín*, 18 de noviembre de 2010, s/p.

— Estamos hartos de que, con el
dinero del pueblo, el
INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA
Financie películas de degenerados
como
“KINDERGARTEN”
y similares.

— Estamos hartos de los negociados de la
trenza de los críticos a sueldo y de artistas
y productores drogadictos, lesbianas,
marxistas, invertidos y prostitutas que nos
imponen su “CULTURA”.

COMISION PRO-CULTURA ARGENTINA

PELICULA **KINDERGARTEN**

ABERRACIONES SEXUALES

NIÑOS ARGENTINOS DE 6 A 8 AÑOS PREPARADOS
PARA PARTICIPAR EN PERVERSIONES DE LOS ADULTOS

— DESPRECIO A LA DIGNIDAD DE MAESTRAS Y MUJERES EN GENERAL —

Esta producción del nuevo “PORNO-CINE” argent^o Fig. 1. Volante anónimo contra Kindergarten. serie.

PONERLE FIN NO ES CENSURA, ES **HIGIENE MENTAL**

Imagen 8. Panfleto (Fuente: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken)

Capítulo 3. El pasado reciente en el cine de los ochenta (1981-1989)

Corría el 24 de marzo de 1986, el décimo aniversario del último golpe militar producido en Argentina, la actriz Norma Aleandro subió al escenario del Dorothy Chandler Pavilion de Los Ángeles, en los Estados Unidos, donde se estaba desarrollando la entrega número 58° de los premios Oscar de la Academia de Hollywood. Su función era la de anunciar la cinta ganadora del premio al mejor film extranjero, entre las cuales se encontraba nominada *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo y protagonizada por ella. Al abrir el sobre la actriz exclamó entre sorprendida y emocionada “*God bless you*”, su película era la ganadora de la estatuilla dorada, el primer Oscar en la historia cinematográfica argentina. Su temática se centraba en la traumática experiencia vivida en nuestro país durante la última dictadura militar, lo que le otorgaba al film una legitimidad casi incuestionable.

La historia oficial narra la historia de un matrimonio que adopta una pequeña, Gaby, que resulta ser hija de desaparecidos. La trama se centra en el personaje de Alicia (Norma Aleandro), una profesora de historia y en su recorrido en búsqueda de la verdad. Una verdad que irá más allá del origen de su hija, ya que también descubrirá la verdad sobre la relación de su marido con la dictadura, así como la verdadera razón del exilio de su amiga y por medio de todas ellas, la “otra verdad” de la historia reciente argentina, de allí su título.

Con el transcurrir del tiempo, la película de Puenzo se convirtió para muchos/as especialistas en cine (junto a otros films “canónicos” como *Los chicos de la guerra* y *La noche de los lápices*), en el paradigma cinematográfico de la “teoría de los dos demonios” y por ende, reproductoras de un supuesto discurso hegemónico sobre el pasado reciente.¹ La idea de los “dos demonios” era entendida, según estos especialistas, como el enfrentamiento violento que durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) se produjo entre dos fuerzas diametralmente opuestas y malignas, la izquierda, representada por los grupos revolucionarios armados de distintas

¹ Poggi. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p.17; Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p. 46; Aprea. *Cine y política...*, op. cit., pp.54-55; Peña. *Cine años...*, op. cit., pp. 212-213; Zarco. *Treinta años...*, op. cit. pp., 155-156; o Ranalletti. *La escritura filmica...*, op. cit., pp. 291-312.

tendencias (peronistas o marxistas) y las fuerzas de seguridad. Dicha “teoría” se complementaba con una serie de otras premisas vinculadas a mostrar la ajenidad de la sociedad ante ese conflicto y la inocencia de las víctimas producto del enfrentamiento. Finalmente la idea de la existencia de “dos demonios” que debían ser dejados atrás contribuía con la construcción de uno de los objetivos fundamentales del alfonsinismo: una democracia duradera basada en el pluralismo de opiniones y donde los conflictos fueran resueltos por medio del diálogo y los acuerdos, y no a través de la violencia como durante ese pasado reciente que debía ser irrepetible.²

Ahora bien, como lo ha demostrado recientemente Marina Franco, la llamada “teoría de los dos demonios” fue un conjunto de representaciones colectivas, de amplia y antigua circulación que comenzó a cobrar fuerza en el espacio público entre los años 1983 y 1985.³ Para dicha autora:

“la teoría de los dos demonios”, en tanto objeto de existencia dada y en tanto construcción objetivada claramente aislada, solo fue una atribución de sentido de sus detractores y se construyó en el tiempo. Fue justamente en el proceso del cuestionamiento de ciertas matrices de representación que se cristalizó y tomó entidad y existencia propia y se le fue atribuyendo un sentido en apariencia unívoco, hasta llegar a la construcción que hoy –bien entrada la segunda década del nuevo siglo– conocemos y denominamos como tal, y que seguro seguirá resiniéndose en el futuro.⁴

Por lo tanto, si la “teoría de los dos demonios” no tiene (para la primera mitad de la década de los ochenta) un significado unívoco, ni objetivo, sino que se trató de una construcción dinámica, ambigua y hasta a veces contradictoria, que se fue transformando a lo largo del tiempo, al calor de las luchas políticas, y a partir de los distintos interlocutores, creemos que utilizarla como una noción fundamental para caracterizar sin matices a una serie de producciones cinematográficas desarrolladas durante la transición y los primeros años de la democracia funciona más como un *corset* epistemológico (además de ser un anacronismo porque los significados posteriores no son los mismos que en los años ochenta) que no aporta mayor claridad a los estudios sobre el cine vinculado con la historia reciente sino todo lo contrario.

Como lo dijimos con anterioridad, quienes sostienen esta interpretación suelen concentrarse en el análisis de algunos de los films más emblemáticos del período, todos

² Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008, pp. 27-43.

³ Franco. “La teoría de los dos demonios”..., *op. cit.*, pp. 24-34.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

ellos elaborados en un momento muy particular de esos años ochenta, específicamente durante lo que se denominó: “primavera alfonsinista”. Ahora bien, si nos alejamos de aquellos análisis que sostienen la idea de que ese cine sobre el pasado reciente sirvió para la reproducción de la “teoría de los dos demonios” e incorporáramos un número más amplio de films producidos durante la década de 1980, descubriremos que el panorama cinematográfico es más heterogéneo y complejo de lo que se ha pensado hasta ahora. Ampliando la lente, podemos afirmar que esas miradas más tradicionales y “canónicas” deberían ser revisadas, incluso si se consideran algunos de los films “emblemáticos”, que tampoco son fáciles de reducir a esa construcción memorial e incluso la ponen en cuestión.

Teniendo en cuenta estos aspectos, el objetivo del siguiente capítulo será, por un lado, analizar algunas de las producciones cinematográficas sobre el pasado reciente estrenadas durante el período 1981-1989, para mostrar la variedad de discursos fílmicos que existieron sobre ese pasado reciente tan complejo. Por otro lado, buscaremos proponer un análisis que tome distancia de aquellas interpretaciones “canónicas” que ven en el cine de la transición como una mera reproducción de lo que se denominó “teoría de los dos demonios”. De esta forma podremos ver que el cine de los ochenta ha servido a la construcción de un primer estatus de memoria sobre el pasado reciente mucho más complejo, contradictorio y heterogéneo del que se suele mostrar, al igual que lo que ha ocurrido con el propio gobierno de Alfonsín.

Para poder demostrarlo, el capítulo estará dividido en cinco apartados. En la primera parte, abordaremos la relación entre la distensión de la censura que se produjo a partir del año 1981 y el surgimiento de una serie de producciones cinematográficas que se convirtieron en las primeras en tematizar de manera crítica algunos de los aspectos relacionados con el legado de la dictadura. En un segundo apartado, veremos cómo luego de la Guerra de Malvinas las producciones fílmicas buscaron explicar los orígenes de la violencia política que dio inicio al golpe de Estado de 1976 en los enfrentamientos internos del peronismo. En el tercer y cuarto apartado, abordaremos algunas de las producciones desarrolladas entre los años 1984 y 1986, para repensar algunos de estas interpretaciones “canónicas” y mostrar la heterogeneidad y variedad de tópicos referentes al pasado reciente que el cine construyó. Finalmente, en quinto lugar, nos adentraremos a examinar las creaciones elaboradas durante los últimos años del

gobierno de Alfonsín, es decir entre 1987 y 1989, ya que tienen otro perfil muy diferente a sus predecesoras.

Las fuentes utilizadas para desarrollar el capítulo serán una serie de films producidos entre los años 1981 y 1989, así como también notas periodísticas, afiches publicitarios, datos estadísticos, leyes, normativas y bibliografía específica.

3.1 El pasado reciente irrumpe en el cine argentino (1981-1982)

Como explicamos en los capítulos anteriores, el año 1981 marcó un momento de inflexión para pensar la dictadura. Al asumir el general Viola, y aunque la idea de los mandos militares era la de continuar con las “líneas refundacionales” trazadas desde 1976, el nuevo mandatario emitió señales claras de que se proponía modificar la orientación del gobierno.⁵ La agenda antisubversiva había perdido gravitación y de la idea de “ganamos la guerra” se pasó a la idea de “ganar la paz”.⁶ El énfasis del nuevo gobierno estuvo puesto en otras cuestiones como el acercamiento a los grupos civiles y a los partidos políticos con el objetivo de generar una convergencia cívico-militar que iniciara a un proceso de “normalización institucional” en los términos que la dictadura así lo entendiera.⁷

El cambio no era algo tan novedoso, ya desde 1979 la Junta presidida por el general Videla había elaborado un documento con las mismas intenciones titulado “Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional”.⁸ Lo nuevo de la convocatoria era el contexto en que se realizó, por un lado, el fracaso del plan económico de José Alfredo Martínez de Hoz con su consecuente impacto social y los enfrentamientos que generó hacia adentro de las fuerzas militares.⁹ Por el otro, el cimbronazo generado por la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, cuyo informe sobre violaciones a los derechos humanos en Argentina sostenía haber recibido 5.580 denuncias sobre desapariciones. Además agregó que “presumía” que había habido participación de las fuerzas públicas como también dejó

⁵ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, op. cit., p. 357.

⁶ Risler. *La acción psicológica...*, op. cit., pp. 183-285.

⁷ Canelo. *El proceso...*, op. cit., pp. 161-214.

⁸ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, op. cit., pp. 9-17.

⁹ Canelo. *El proceso...*, op. cit., pp. 161-214.

constancia del uso de la tortura y de la presencia de centros de detención clandestinos.¹⁰ El informe ayudó a visibilizar con mayor fuerza las denuncias de los organismos de derechos humanos locales, que hasta ese momento eran sino los únicos, por lo menos, las voces más fuertes de oposición a la dictadura.¹¹

Sin embargo es importante aclarar, como sostiene Franco que, a pesar de contar con esa información limitada pero de circulación pública “no se logró perforar la construcción de un efecto de verdad discursivo basado en años de acumulación sobre la peligrosidad del enemigo subversivo y la realidad de una guerra por él declarada”. Por lo tanto, ello no alteró la convicción en favor de la necesidad de esa guerra y esa represión a cualquier precio, y “en el mejor de los casos, tampoco logró horadar la indiferencia que esas construcciones previas habían terminado por sedimentar”.¹²

El general Viola se mostró partidario de permitir una mayor participación política, incluso conformó su gabinete a partir de una amplia participación de civiles. También permitió cierta liberalización de la opinión pública, una distensión de la censura (aunque en el caso cinematográfico, no olvidemos que es un proceso que ya se venía dando desde 1979), así como también autorizó el desarrollo de una gran cantidad de espectáculos públicos.

Otra novedad fue la conformación de la Asamblea Multipartidaria. Esta agrupación de partidos, entre ellos: la Unión Cívica Radical, el Partido Justicialista, el Partido Intransigente y el Movimiento de Integración y Desarrollo, que no se concibió a sí misma, en sus orígenes, como una alianza opositora al gobierno militar, pero tampoco como una aliada. Como lo plantea Mariano Fabris, el documento inicial de la Multipartidaria recogió el llamado que la Iglesia Católica, a través de la Conferencia Episcopal Argentina, había realizado en 1981 por medio del documento *Iglesia y Comunidad nacional*, cuyo objetivo era buscar un camino que permitiese la “restitución democrática”.¹³

Lo interesante de *Iglesia y Comunidad* es que a partir de allí, la alta jerarquía eclesiástica comenzó a construir una serie de coordenadas interpretativas sobre lo

¹⁰ Crenzel. *La historia del...*, op. cit., pp. 41-42.

¹¹ Asamblea Permanente de Derechos Humanos – Servicio de Paz y Justicia – Madres de Plaza de Mayo – Abuelas de Plaza de Mayo – Centro de Estudios Legales y Sociales – Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos – Liga Argentina por los Derechos Humanos – Movimiento Judío por los Derechos Humanos – Familiares de Detenidos y Desaparecidos por razones Políticas.

¹² Franco. *El final del silencio...*, op. cit., pp. 39-87.

¹³ Fabris. *Iglesia y democracia...*, op. cit., pp. 65-91.

sucedido en Argentina durante la dictadura que se fueron consolidando en el discurso político de los diferentes actores y partidos políticos de la época. La Iglesia sostuvo que lo ocurrido durante dicho período era producto de una guerra iniciada por la subversión marxista y que la represión estatal fue la respuesta violenta a una violencia iniciada por la guerrilla.¹⁴ Por lo tanto, no condenaba la actuación de las fuerzas de seguridad que “defendieron al país de una guerra subversiva”, en todo caso se criticaban los métodos utilizados y los excesos producidos a raíz de la metodología implementada. En esto, para Novaro y Palermo, podemos encontrar una de las primeras construcciones discursivas vinculadas a lo que posteriormente se denominará “teoría de los dos demonios”.¹⁵

En julio de 1981 la Multipartidaria dio a conocer su primer documento titulado “*Convocatoria al país*”, con un listado de objetivos que incluía el retorno al Estado de derecho, el establecimiento de la plena vigencia de la Constitución, la normalización de la actividad partidaria y gremial, la confección de un cronograma para la institucionalización del retorno al sistema democrático, la realización de acciones para la recuperación del salario y el establecimiento de convenciones colectivas.¹⁶ Como vemos, en un primer momento problemáticas como la violencia política y “los desaparecidos” no emergían como temas centrales, mientras que la cuestión económica sí lo era. En parte porque todavía existía un amplio consenso entre los políticos, los militares, la Iglesia y la sociedad civil en su conjunto, en entender lo sucedido dentro del marco de la idea de la “guerra antsubversiva”.¹⁷ En todo caso, había algunas voces más críticas, como la de los organismos de derechos humanos, dentro del peronismo y del ala de radicalismo conducida por Raúl Alfonsín, pero que no lograban imponerse todavía como voces hegemónicas frente a los partidarios de la moderación y la negociación encabezados por las figuras de Ítalo Luder o Ricardo Balbín.¹⁸

Para fines de 1981, es importante destacar la conformación de un “movimiento por la recuperación de los niños desaparecidos” integrado entre otros por el obispo Jaime de Nevaes, Adolfo Pérez Esquivel, el rabino Marshall Meyer, Ernesto Sábato y María Elena Walsh. Como lo marca Franco, allí Sábato comenzó a esbozar la idea de

¹⁴ Fabris. *Iglesia y democracia...*, *op. cit.*, pp. 65-91.

¹⁵ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, p. 497.

¹⁶ *La propuesta de la Multipartidaria*. Buenos Aires: El Cid editor, 1982.

¹⁷ Franco. *El final del silencio...*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

que la fuerzas de seguridad respondieron a los crímenes de los terroristas con los crímenes de la represión, además de sostener que la sociedad nunca avaló las desapariciones y que la mayoría de las víctimas eran inocentes.¹⁹ Esta interpretación, por entonces marginal, se irá consolidando, como veremos más adelante, a partir del fracaso militar en la guerra por las Malvinas, hasta convertirse en una narrativa ampliamente aceptada luego de publicado el informe *Nunca Más* en 1984.

En este contexto caracterizado por una mayor distensión, los integrantes de los diferentes sectores que conformaban la industria cinematográfica iniciaron una serie de protestas y movilizaciones, como lo marcamos en el capítulo anterior, pero de la mano de ellas, las producciones también comenzaron a sufrir una notoria transformación hacia un cine mucho menos complaciente y más crítico con el gobierno militar. El estilo crítico metafórico fue perdiendo fuerza y de una diatriba solapada se pasó a una mucho más directa y transparente. El film que inauguró esta nueva etapa fue *Tiempo de revancha* (1981) de Adolfo Aristarain, pero le siguieron muchos otros como *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *El agujero en la pared* (David Kohon, 1982), *Pubis Angelical* (Raúl de la Torre, 1982), *Volver* (David Lipszyc, 1982), *No habrá más penas ni olvidos* (Héctor Olivera, 1983), *El poder de la censura* (Emilio Vieyra, 1983) y *Se acabó el curro* (Carlos Galettini, 1983).

Por ejemplo, *Tiempo de revancha* muestra la vida de un hombre llamado Pedro Bengoa (Federico Luppi),²⁰ un experto en explosivos mineros que es contratado por una empresa internacional llamada Tulsaco (haciendo referencia a Texaco) (Imagen1). Desde el comienzo del film, en la entrevista de trabajo que tiene el personaje principal con uno de los directivos de la empresa (Rodolfo Ranni), se vislumbra el clima de violencia política reinante.²¹ Allí, el entrevistador le aclara a Bengoa que va a ser contratado por no haber participado en actividades gremiales en épocas anteriores a la dictadura (sí lo hizo pero consiguió adulterar sus antecedentes), a lo que el personaje de Luppi responde “la política es para los políticos, yo trabajo y ustedes me pagan”. Acto seguido, Bengoa habla con su padre, un viejo anarquista español (Jofré Soares), quien le

¹⁹ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., p. 109.

²⁰ Federico Luppi vuelve a la pantalla cinematográfica luego de un lustro sin trabajar en el país a raíz de las listas negras confeccionadas desde antes y durante la dictadura.

²¹ “Audaz Alegoría en un Atrayente Film”. *La Razón*, 31 de julio de 1981, s/p.

pregunta a manera de reproche por el nuevo trabajo, “¿te vas a poder mirar en el espejo?”, y agrega que “algún día te van a provocar y vas a decir lo que no se puede decir”, mientras Bengoa le contesta “fui al frente y me dejaron solo”.

Como podemos ver a partir de estos diálogos, el cine comenzó a tematizar la existencia de una persecución gremial contra los dirigentes de base por parte de la dictadura en colaboración con los grupos empresariales, quienes en principio fueron cesanteados por protestar, según afirma Bengoa. Pero también notamos cierto reproche hacia la conducción sindical, por la falta de accionar frente a esa situación, que deja entrever cierta actitud colaborativa entre las cúpulas gremiales, los empresarios y el gobierno dictatorial, algo que más adelante Alfonsín denunciaría como el Pacto sindical-militar. A su vez, las palabras del padre confirman que la situación de tensión continúa, porque le advierte a su hijo que un día lo van a provocar y va a reaccionar, haciendo una clara alusión al clima dictatorial en que aún están.

Una vez que Bengoa llega a la mina se encuentra con Bruno Di Toro (Ulises Dumont), un ex compañero de trabajo y amigo de “los viejos tiempos”. Su compañero lo pone al día de los abusos que la empresa comete contra los trabajadores. Di Toro le advierte en varias ocasiones que las cosas no están fáciles y que son permanentemente vigilados por los capataces y los jefes con frases como “Cuídate, hay muchos alcahuetes, no hablés, ni protestés”, “Nadie me puede hacer hablar si yo no quiero” o “Hay tipos a los que se les pone el pelo blanco del susto”. Pasado el tiempo y viendo lo que sucede, Bengoa comienza (tal como su padre le anticipó) a reclamar frente a los abusos y las situaciones de inseguridad laboral.

En el afiche publicitario aparecido en los diarios para promocionar la película, podemos leer en la parte superior un epígrafe que sostiene que “Un hombre honesto es hoy algo muy peligroso”. Lo interesante es que ese “hombre honesto” está representado por la figura del protagonista (Federico Luppi), sosteniendo un explosivo en su mano a punto de ser lanzado sobre algo o alguien, ello, sumado al título *Tiempo de revancha*, sugiere que la violencia sigue siendo una opción frente a las injusticias. Aunque luego, en el film podremos observar que el personaje de Luppi intentará estafar a una poderosa empresa corrupta, utilizando los recursos legales disponibles y no por medio de un “revancha violenta” como sugiere la publicidad.

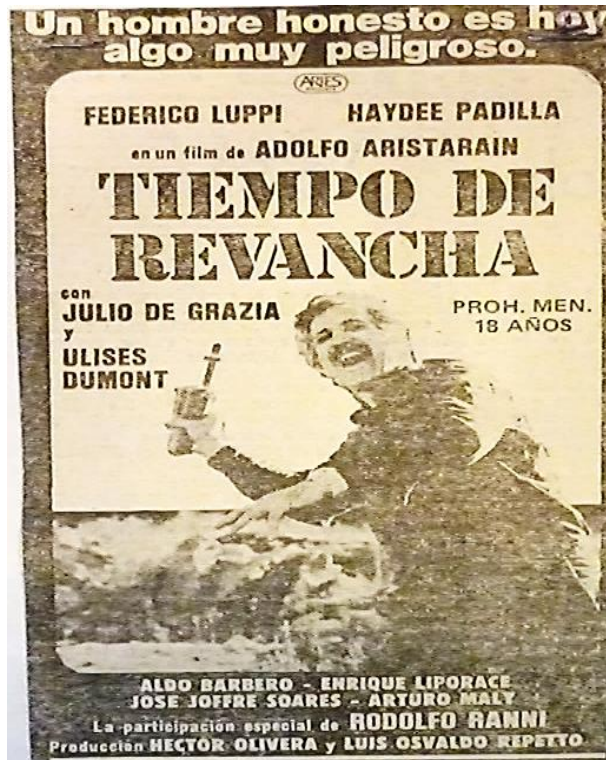


Imagen 1. *Tiempo de revancha* (Fuente: *La Prensa*, 30/7/1981)

En este ejemplo aparece otra de las características de los films de esta nueva etapa de la dictadura y que se mantendrá durante los primeros años de la democracia. Nos referimos a la apelación permanente a la cuestión moral. Tanto en *Tiempo de revancha*, como en *Plata dulce* y *Volver*, entre otros, se desarrolla un discurso moral que busca resaltar valores como la honestidad, el esfuerzo, la verdad, el camino difícil pero valedero, el sacrificio como ejemplo contrapuesto a una sociedad que ha sido corrompida desde sus cimientos por la dictadura. Este grupo de películas tienen la intención de interpelar al/a la espectador/a desde una dimensión moral, dando a entender que la pérdida de dichos valores es el principal problema que ha llevado a la Argentina a donde está.

Volviendo a *Tiempo de Revancha*, el largometraje toma un giro inesperado cuando Bengoa, luego de una explosión controlada, se hace pasar por mudo para enjuiciar a la empresa y cobrar una indemnización millonaria. Esto contradice el discurso moralista, pero ante el abuso de las grandes corporaciones, el engaño parece estar permitido, es la venganza de los débiles contra los poderosos. A partir de allí, el film se convierte en un alegato en favor de la lucha solitaria de un hombre contra la

corrupción de los grupos económicos que, con la anuencia del gobierno dictatorial, llevan adelante sus negociados a costa de vidas humanas.

Lo interesante de la trama es que la crítica al modelo económico implementado por dictadura y la corrupción producto de ello son los primeros tópicos desde donde el cine, muy tempranamente, comenzó a revisar y criticar el pasado reciente. Esto muestra, de alguna manera, por donde comenzaba a erosionarse el régimen militar. Para la misma época ya podemos ver movilizaciones y protestas sociales como la “Marcha del hambre” realizada en Quilmes durante el año 1981 y de la cual participó el obispo Jorge Novak.²² A su vez, llama la atención la preponderancia de la crítica económica coincidiendo (no por casualidad), con los reclamos que el Comité de Defensa y la Multipartidaria para ese mismo momento, le hacían al gobierno militar. Había un extenso acuerdo sobre el fracaso de la política económica de Martínez de Hoz, incluso dentro de los sectores castrenses, que muchas veces habilitaban la crítica en favor de sus intereses políticos sectoriales. Ello muestra los alcances, pero también los límites de las críticas permitidas al régimen, ya que otros temas como la violencia o la desaparición de personas estaban vedados.

Es importante agregar que aunque el film se centra en las relaciones laborales entre un minero y una mega empresa extranjera favorecida por las políticas económicas de la dictadura, la temática sobre la violencia está presente a lo largo de la cinta. El director de la empresa amenaza al protagonista diciéndole cosas como “ojo con lo que va a hacer” o “los testigos pueden volverse mudos”. El abogado de Bengoa ante las amenazas sostiene “te van a buscar, te van hacer hablar, te van a volver loco”. Las escuchas, las persecuciones, las amenazas, los aprietes, y hasta el asesinato de uno de los testigos, arrojado desde un Ford Falcon sin patentes a plena luz del día, con claros signos de haber sido torturado y golpeado hasta la muerte, son imágenes que comenzaran a prefigurar las primeras ideas sobre el accionar y la magnitud de la represión militar. La violencia es patrimonio exclusivo de los “malos”, mientras que el protagonista se venga por la vía no violenta, la vía judicial.

Finalmente, Bengoa gana el juicio y cobra el dinero que utilizará para irse del país por miedo a ser asesinado. Antes de ello y frente al espejo, en la escena más provocadora de la película, el protagonista toma una navaja, saca su lengua y se la corta,

²² Adair. *In search of the lost decade...*, *op. cit.* pp. 21-25.

metáfora de un triunfo pero a un costo muy alto y de un silencio sobre la represión ilegal que todavía persistía. El film fue un éxito de taquilla, ocupó el puesto número 4° entre las diez películas más vistas durante 1981 con un total de 506.484 espectadores/as, lo que marca el gran interés del público por este tipo de propuestas.²³

En la misma línea con respecto a la crítica sobre los descalabros económicos generados por la dictadura se encuentra *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982). La película fue un suceso, trepó hasta el 2° lugar entre los films argentinos más vistos durante 1982 con una cantidad de público récord, 999.945 espectadores/as.²⁴

El film narra, en un tono tragicómico, las desventuras de dos socios y concuñados dueños de una pequeña industria. La historia transcurre en el año 1978 en el contexto de las políticas económicas aperturistas implementadas por Martínez de Hoz. Uno de los socios es Carlos Bonifatti (Federico Luppi), el otro es Rubén Molinuevo (Julio De Grazia). Ante la crisis de la industria nacional, Carlos se asocia con un ex compañero del servicio militar, un “hombre de la *city*” apellidado Arteche (Gianni Lunadei), en un negocio financiero que lo “hará millonario”, mientras Rubén tratará de continuar con el negocio familiar hasta la quiebra.²⁵

El personaje de Arteche representa al titular de Economía, aparece como un hombre de mundo, conectado con los empresarios internacionales, conecedor de la economía y las finanzas. Es un seductor, un triunfador, que se pasea por el centro porteño en un Mercedes Benz, a su vez, es un hombre desagradable y ambicioso, que no duda en engañar a quien sea con tal de obtener lo que quiere.

En la escena del encuentro entre Carlos y Arteche, para reforzar la idea que el film está retratando al ex ministro, el director utilizó como recurso fragmentos de sus discursos, imágenes en TV y el efecto del vidrio esmerilado que deforma la imagen de Arteche y la vuelve parecida a la de Martínez de Hoz. En la secuencia mencionada, Arteche seduce a Carlos por medio de una propuesta muy atractiva y lucrativa, jugando con la idea sobre la influencia que logró ejercer el ex ministro sobre la ciudadanía en general. Incluso en el afiche publicitario nos advierte que se trata de los “tiempo de Joe”, como se lo denominaba al ex ministro.

²³ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadística, 1991.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ “Demoledora Trompada a la Época del Dólar Sobrevaluado y a los Financistas Rápidos en un Gran Film Argentino”. *La Razón*, 9 de julio de 1982, s/p.

Las críticas hacía las actitudes sociales ante el régimen dictatorial está presente a lo largo de todo el film. Carlos Bonifatti es el símbolo de la clase media argentina, cree que el rumbo económico liberal tomado es el correcto, habla de modernización económica, de los beneficios del ingreso en la economía mundial, viaja a Miami, se compra una casa y un auto nuevo, mientras se corrompe, engaña a su mujer y traiciona a su amigo y conuñado. En tanto el personaje de Rubén representa a los sectores bajos, el conformismo, las aspiraciones sencillas, casi hasta el final apuesta a la industria nacional, a la familia, el barrio, el fútbol, el asado y nuevamente el discurso moralizante aparece vinculado a este personaje.

A medida que la película avanza el personaje de Arteché irá mostrando su verdadero rostro. Es un estafador que se aprovecha de las ambiciones y las codicias individuales que conviven en Carlos/sociedad en beneficio propio y de los intereses extranjeros. El film finaliza cuando el fracaso de las políticas económicas de Martínez de Hoz provoca la desaparición de Arteché con todo el activo de los bancos y casas financieras de su propiedad y la responsabilidad recae sobre Carlos, su testaferro. Bonifatti termina en prisión visitado por el “pobre” Rubén cuya vida, sin embargo, no ha cambiado mucho a pesar de todo lo sucedido.

En el mismo sentido podría marcarse el caso del film *Volver* (1982) de David Lipszyc, protagonizado por Héctor Alterio y Graciela Dufau, sobre el libro de Aída Bortnik. La historia se centra en la llegada al país de un argentino, Alfredo Caselli, (Héctor Alterio), un alto ejecutivo de una multinacional norteamericana, tras 18 años de vivir en el exterior. El objetivo de su regreso es el de cerrar la filial nacional luego de la crisis económica desatada producto del fracaso de las políticas de Martínez de Hoz.²⁶ Con un tono nostálgico y melancólico, Caselli recorre una Ciudad de Buenos Aires nocturna, con sus pizzerías, quioscos, cafés, librerías, al tono de los acordes de la música de Astor Piazzola, tratando de reencontrarse con su pasado y recuperar los años perdidos. El protagonista se topará con Beatriz (Graciela Dufau), una ex novia y ex cronista de *Primera Plana* que ahora trabaja para una revista superficial y frívola. También con su mejor amigo, el Chino (Rodolfo Ranni), quienes le comentan lo mal que está el país y las dificultades por las que tuvieron que atravesar durante los años más duros de la dictadura.

²⁶ Martín, Jorge Abel. “Alterio, Dufau y el compromiso de ‘volver’”. *La Prensa*, 8 de marzo de 1982, s/p.

El protagonista está en el país por negocios, los obreros de la fábrica le plantean que saben que viajó para cerrarla y aunque él lo niega les advierte que la resolución “dependerá de la realidad y que no puedo cambiar la realidad”. Una respuesta derrotista sobre todo teniendo en cuenta que al parecer Caselli había tenido en el pasado algún tipo de actividad gremial, como el personaje de Luppi en *Tiempo de revancha*. Acto seguido la empresa da una fiesta lujosa, donde abunda la comida, el alcohol y las prostitutas, lo que contradice la situación financiera de la firma, y que funciona como una metáfora del país durante los primeros años de la dictadura. En la fiesta los directivos también le piden a Caselli que haga un informe favorable, a lo que Alterio responde “¿quieren que mienta?” y los directivos responden “los hechos admiten más de una interpretación”, jugando con la situación política de la Argentina. Como vemos, nuevamente la cuestión laboral, la corrupción, la falta de principios éticos y morales, se convierten en la preocupación central para los cineastas que entienden, para ese momento, que son los hechos más graves que la dictadura ha generado o, en todo caso, aquellos sobre los cuales se puede hablar y existe recepción social.

Durante uno de sus encuentros con su ex novia, Beatriz le plantea a Caselli que ya no son aquellos jóvenes idealistas, ella socióloga y el dirigente gremial, buscando poder cambiar el mundo. En ese instante, el personaje de Beatriz le dice, a raíz de su vuelta, “nos sacudiste la memoria, la teníamos bien dormida, se va durmiendo de a poco sin darte cuenta y si la despiertan duele”. Esa socióloga, ex periodista de *Primera Plana*, rebelde, idealista, que se encontraba adormecida e inmóvil ante lo sucedido, funciona como símbolo de la sociedad argentina, o por lo menos de ciertos sectores medios “progresistas”, que decidieron continuar con sus vidas adaptándose a los “nuevos tiempos”. Es la síntesis de aquellos que se quedaron, se adaptaron y aceptaron las cosas poco a poco con cierta naturalidad, en tanto la irrupción de Caselli parece haber cambiado algo de esas memorias dormidas. Beatriz/la sociedad deberá decidir si están dispuesta a despertar y enfrentar la realidad aunque duela o continuar con su vida como si nada hubiera pasado. Según el final del film, parecería que todavía no es el momento de “despertar”, sin embargo el cuestionamiento queda hecho.

Finalmente y continuando con el tono nostálgico, Caselli decide volver a Estados Unidos aunque no se encuentre bien en ninguno de los dos países. Las temáticas sobre el desarraigo y el exilio serán retomadas más adelante por el cine

argentino durante la primera etapa democrática. Desde el punto de vista cinematográfico, aquí también podemos observar ciertas continuidades, ya que muchas de las características narrativas y estéticas que están presentes en *Volver* las encontraremos en films como *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *Tangos, el exilio de Gardel* (Pino Solanas, 1986) o *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987).²⁷ La película termina con la vuelta de Caselli y su separación de Beatriz; los estragos generados por la dictadura no son solo económicos o morales, también son emocionales, al parecer, ya que se han roto todos los entramados sociales.

Como podemos ver, las primeras producciones críticas hacia la dictadura comenzaron a partir de la distensión producto del proyecto político del general Viola. Coincidiendo con el fuerte carácter económico de los reclamos de la sociedad en general, y de las entidades de cine en particular, durante el año 1981-1982, los films se concentraron en denunciar los efectos producidos por el fracaso de plan económico de Martínez de Hoz y la corrupción moral de los personajes como metáfora de la situación social. Esto está relacionado con la principal preocupación de la sociedad y la industria cinematográfica para ese entonces, es decir, la situación económica financiera desfavorable. Pero también, es producto de los límites de lo decible, las disputas castrenses permitían hablar de manera crítica sobre la económica, lo cual incluso beneficiaba las ambiciones políticas de algunos sectores militares, pero no estaba permitido ir más allá de ello. Los temas vinculados a la violencia política o a la represión en particular no estaban presentes todavía en la cinematografía del período, ni en la discusión pública general, salvo algunas excepciones como el caso de *Tiempo de revancha*, aunque todavía de manera metafórica.

3.2 El cine y el problema de la violencia política de los setenta (1982-1983)

La llegada al poder del general Galtieri significó la vuelta de los “duros” al gobierno y de sus políticas económicas coincidentes con las desarrolladas por Martínez de Hoz durante la primera etapa de la dictadura.²⁸ Lo primero que hizo el nuevo gobierno fue intentar dilatar toda posibilidad de una apertura hacia la democracia, obturando los canales de comunicación que se habían abierto con el gobierno de Viola. Esta actitud no

²⁷ Oubiña, David. “Exilio y regreso”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., pp. 68-81.

²⁸ Quiroga. “El tiempo del ‘Proceso’”, op. cit., pp. 35-86.

hizo más que profundizar la crisis que el gobierno militar pensaba controlar. Las manifestaciones opositoras aumentaron, especialmente por parte de la CGT Brasil, liderada por Saúl Ubaldini, pero también por parte de la Multipartidaria, sobre todo luego de la muerte de Ricardo Balbín que permitió el avance de los sectores más críticos del radicalismo.²⁹

En enero de 1982, la Multipartidaria lanzó el documento *La Paz tiene precio: el de la Constitución Nacional*, allí se criticó fuertemente a la política económica implementada por nuevo ministro Roberto Alemann y se advirtió sobre la necesidad de movilizarse contra el gobierno militar, situación que cristalizó en marzo de 1982 en Paraná con un acto multitudinario.³⁰ A partir de este momento la Multipartidaria se convirtió en un polo opositor a la dictadura y se fue acercando, aunque por momentos de manera vacilante por temor a perjudicar una posible negociación con los militares para una salida democrática, a los diferentes movimientos sociales y a la CGT Brasil. Un ejemplo de esa relación irresoluta fue la marcha convocada por la CGT Brasil en marzo de 1982 de la cual la Multipartidaria no participó abiertamente a pesar de que compartía muchos de sus reclamos.³¹

Ante esta situación, el régimen se lanzó en una operación audaz e inesperada, el 2 de abril de 1982 ocupó las Islas Malvinas e intentó obligar al gobierno británico a sentarse a negociar una paz. Los objetivos eran dobles, por un lado, la dictadura buscó recuperar el consenso social que había tenido durante la primera etapa, y por el otro, apuntó a lograr el fortalecimiento de la unidad militar dividida por las pujas internas. Dos meses y medio después, el 15 de junio de 1982, se anunció la rendición, dos días más tarde Galtieri era desalojado del poder y el general Reynaldo Bignone asumía la presidencia de la Nación. Tras Malvinas el fin del régimen militar se tornó inevitable, la cuestión por entonces era el cómo, especialmente con temas pendientes tan álgidos como el de los “desaparecidos”.

Una de las primeras instituciones en pronunciarse al respecto fue la Iglesia Católica a través de la Conferencia Episcopal. Por medio de un documento titulado *Camino de Reconciliación* (agosto de 1982), la Iglesia pretendió posicionarse como mediadora entre los militares y los representantes de la sociedad civil en el “camino

²⁹ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, op. cit., pp. 404-405.

³⁰ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, op. cit., pp. 50-51.

³¹ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, op. cit., pp. 405-407.

hacia la normalización institucional”, pero además, a la alta jerarquía eclesiástica le preocupaban las acusaciones de complicidad en temas vinculados a la violación de derechos humanos que empezaron a esparcirse como reguero de pólvora en su contra.³² La Iglesia comenzó así, a buscar un camino que la despegase de los “excesos” cometidos por las Fuerzas Armadas, aunque seguía sosteniendo que todo lo ocurrido se había debido a la violencia subversiva.³³

Las Fuerzas Armadas también hicieron su jugada y comenzaron a trabajar para generar una salida “ordenada” hacia un gobierno democrático. Si bien los dirigentes políticos, la Iglesia Católica, la prensa y algunos intelectuales dejaron en claro que la “lucha antisubversiva” no estaba en cuestión, sí exigieron un informe sobre la situación de los desaparecidos. En cambio, fueron las propias Fuerzas Armadas las que pusieron en el tapete de la discusión el “problema de los desaparecidos” al sostener que no podía tratarse diferenciadamente a los desaparecidos de la “lucha antisubversiva”.³⁴

La situación comenzó a cambiar tras la denuncia del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) sobre la existencia de tumbas NN (cuerpos sin identificación).³⁵ Luego de esos hallazgos, los descubrimientos se fueron multiplicando en diferentes partes del país a lo largo de todo el año 1983, dando lugar a una catarata de información, en muchos casos de tinte amarillista, que en los medios de comunicación se terminó conociendo como el “show del horror” unos meses después, en el verano de 1984.³⁶ A lo largo de 1983, los organismos de derechos humanos comenzaron a intensificar su presencia en el espacio público y a concitar una mayor convocatoria con movilizaciones como la “Marcha por la Vida” en rechazo al “Documento final de la Junta Militar sobre la guerra contra la subversión y el terrorismo”.³⁷

Estas situaciones complicaron tanto a las Fuerzas Armadas como a los partidos políticos de la Multipartidaria en sus objetivos de buscar un camino de consenso para la restauración democrática. A partir de ello y como lo sostiene Franco, dos temas surgieron a la palestra en las discusiones públicas, por un lado, la idea de que lo sucedido se explicaba por la existencia de “dos bandos” enfrentados, y por otra, con

³² Fabris. *Iglesia y democracia...*, *op. cit.*, pp. 62-63.

³³ *Ibidem*, pp. 72-73.

³⁴ Franco. *El final del silencio...*, *op. cit.*, pp. 161-162.

³⁵ Gandulfo. “Los límites de la justicia...”, *op. cit.*, pp. 115-152.

³⁶ Feld. “La prensa...”, *op. cit.*, pp. 269-316.

³⁷ Novaro y Palermo. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, p. 496.

aparente menor incidencia política en ese momento, el problema de las “responsabilidades legales” por los delitos cometidos.³⁸

Sobre estas dos cuestiones me quiero detener ya que son cruciales para entender las transformaciones que se van a introducir en el discurso cinematográfico pos Malvinas. El primer punto está referido a la idea de que lo ocurrido en nuestro país se debió al enfrentamiento entre dos bandos irreconciliables. Como podremos observar a continuación, en los films producidos entre los años 1982 y 1983, ese binarismo no va a estar representado por el enfrentamiento violento entre “la subversión marxista” y las Fuerzas Armadas, sino por las pugnas internas entre dos facciones del peronismo, la “izquierda” y la “derecha”, caracterizadas como las “dos caras de una misma moneda” y responsables absolutas de la violencia desatada durante la década de 1970. Esa situación, según los films, fue aprovechada por las Fuerzas Armadas para realizar y legitimar el golpe de Estado de 1976.

El segundo punto, derivado de la concepción del primero, hace referencia a la idea de que las responsabilidades legales por lo sucedido no fueron solo de las Fuerzas Armadas y sus “excesos”, sino también, del gobierno de Isabel Martínez de Perón y del accionar de muchos de sus funcionarios. Por tal motivo veremos que, muchos de los films del período son ambientados temporalmente en los momentos previos a la intervención militar, especialmente entre los años 1974 y 1975.

Aclarado esto, veremos que el cine jugó un rol fundamental durante los años 1982 y 1983 para consolidar estas dos interpretaciones del pasado reciente que luego quedarían desplazadas por los relatos más canónicos sobre el terrorismo de Estado y la responsabilidad militar. Si entre los años 1981 y principios de 1982 el cine había lanzado una crítica directa sobre los estragos económicos y sociales que la dictadura había generado, pos Malvinas y hasta la publicación del informe *Nunca Más* en 1984, la violencia política, la lucha entre dos bandos irreconciliables y la responsabilidad del golpe de Estado sobre la dinámica interna del peronismo, serán los nuevos tópicos sobre los que versarán los films nacionales. Veamos algunos ejemplos de ello.

En *Pubis angelical*, un film de Raúl de la Torre estrenado en agosto de 1982, basado en una novela homónima de Manuel Puig, y protagonizado por Alfredo Alcón, Pepe Soriano y Graciela Borges se cuenta la historia de Ana (Graciela Borges), una

³⁸ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., p. 181.

mujer que se encuentra internada en México para operarse de cáncer. La historia está ambientada en 1975, y la protagonista alterna lapsos de lucidez, donde discute con sus visitas la “cuestión del peronismo” y la violencia política, y momentos de ensoñaciones donde se ve seducida por dos bandos en guerra, aunque ella siempre intenta alejarse de ello en búsqueda de la “paz”.³⁹

Durante los momentos de claridad Ana recuerda algunos instantes de su vida junto a dos hombres muy diferentes, pero que ella se encarga de aclarar que parecerían ser las dos caras de una misma moneda. Uno de ellos es Pozzi (Alfredo Alcón), un abogado laboralista que conoció durante su juventud mientras estudiaba Psicología en la facultad, que está relacionado con la izquierda peronista, particularmente con Montoneros y con quien tuvo un vínculo amoroso. El otro se apellida Castañón (Pepe Soriano), perteneciente a la derecha peronista (posiblemente a la “Triple A”), es un hombre mayor, con mucho dinero y vínculos con las fuerzas de seguridad. Aquí aparecen dos ideas fundamentales, la primera es la existencia de un conflicto entre dos bandos irreconciliables y dispuestos a eliminarse el uno al otro; la segunda, la idea que la violencia no comenzó con la dictadura militar de 1976, sino que estaba presente desde antes y que las responsabilidades eran del peronismo y sus divisiones internas.

Pozzi viaja a México para ver a Ana, su objetivo es convencerla para que llame a Castañón, que se encuentra en Buenos Aires, para que viaje a verla bajo la excusa de necesitarlo. Según el plan de Pozzi, Castañón sería secuestrado por Montoneros e intercambiado por miembros de esa organización que se encontraban detenidos por el gobierno de Isabel Perón. Este marco sirve de excusa para intentar contar la historia del peronismo en cada uno de los encuentros que Ana tenga con su amiga Beatriz o con su ex amante Pozzi en el hospital. En la primera discusión entre Ana y Beatriz, luego de que esta última plantee no solo que el peronismo es un nacional socialismo con “z”, en alusión al nazismo, y que Perón durante sus dos gobiernos anteriores se había encargado de perseguir a sus opositores, agrega:

Ana: Él era socialista, luego se hizo peronista. [Se refiere a Pozzi]

Beatriz: No, no, no, si sigue siendo peronista después de lo que Perón le hizo a la izquierda antes de morirse, no le tengo ninguna confianza.

³⁹ Berruti, Rómulo. “Cuando la historia se sueña despierto”. *Clarín*, 13 de agosto de 1982, s/p; o Ojam, Alberto. “Una gigantesca equivocación”. *La Prensa*, 13 de agosto de 1982, s/p.

A través del diálogo entre las amigas podemos ver, por un lado, la figura de Ana como un personaje que busca mantener cierta neutralidad y distanciamiento frente a los dos personajes principales; esa es la razón por la cual Ana buscó refugio en México, símbolo de una tierra neutral. Por otro lado, se muestra al peronismo y a su líder desde su génesis como un partido manipulador, propenso a la violencia política, incluso contra sus propios partidarios. Además, amparada en su supuesta ignorancia y apoliticidad, Ana funciona como metáfora de una sociedad “enferma”, la argentina, que no entiende, ni distingue muy bien las diferencias entre ambos bandos, ni el porqué de la violencia desatada entre dos facciones de un mismo partido, pero que quien a su vez puede ser curada y recuperada si termina su relación con ambos individuos/bandos.

En cuanto a la violencia y sus orígenes, cuando Pozzi le pide a Ana que llame a Castañón y le explica el plan, Ana le cuestiona estar negociando con los Montoneros, a los cuales caracteriza como “gente de lo peor” y los tilda de asesinos. En el momento álgido de la discusión se cruzan estas palabras:

Pozzi: Ya sé, dentro del peronismo hay gente de lo peor, pero si te da asco pertenecer al mismo movimiento, le dejás el campo libre y desde adentro se puede modificar el peronismo.

Ana: Pero Pozzi, yo quiero modificarme a mí misma y no puedo, y vos querés modificar al peronismo.

Pozzi: ¡Yo sólo no!

Ana: Bueno, vos, los Montoneros y la violencia.

Pozzi: Si no se reacciona ante la violencia de los que quieren mantener un estado de injusticia, lo único que lográs es más violencia y más injusticia.

Ana: Querés justificar algo horrible Pozzi.

Pozzi: Ana, nosotros no buscamos la violencia, no la inventamos, nos encontramos sumergidos en la violencia.

Ana: Si, estás sumergido y me querés hundir a mí también.

Para Ana, Pozzi es Montonero y por lo tanto un asesino, igual que Castañón y la derecha peronista. Eso es inmodificable, asegura, porque esa violencia está en el propio origen del peronismo. Durante las décadas de 1960 y 1970 el uso de la violencia como estrategia política –tal como lo plantea Pozzi– fue un tema de frondosos debates.⁴⁰ Pero la respuesta de Ana ya pertenece al mundo de los años ochenta, le dice “querés justificar algo horrible”, y aquí aparece la idea en torno a la discusión entre los fines y los

⁴⁰ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012; Slipak, Daniela. *Las revistas montoneras: Cómo la Organización construyó sus identidades a través de sus publicaciones*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015; o Marchesi, Aldo. *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019.

métodos. El film no solo habla de ese pasado reciente, sino que también desde su presente, un presente rumbo a la restauración democrática en donde toda violencia pierde sentido en pos del diálogo y el consenso, ese es el mensaje central que la película busca instalar.

El final del film es revelador: Ana se niega a llamar a Castañón y Pozzi vuelve a Buenos Aires donde se encuentra con un grupo de Montoneros escondidos en un departamento. Ellos están armados y escapando del acecho de una banda paramilitar de la derecha peronista y se produce la siguiente discusión:

Pozzi: En este viaje vi a la Argentina de lejos por primera vez, me di cuenta de nuestra desunión, estos 40 años de golpes de Estado, fraude, comprendí que en lo único que nunca se pensó era en la gente, pero la gente concreta, la gente que va a trabajar, que sufre, que se enferma...

Montonero: Pozzi, eso es populismo.

Pozzi: No, populismo es utilizar a la gente como se hizo siempre, populismo es hablarle de grandes ideales para después manejarla.

Montonero: Tomá Pozzi [le ofrecen un arma].

Pozzi: Yo armas no necesito.

En ese instante un grupo armado y vestido de civil rompe la puerta del departamento y asesina a todos. Con este cierre el director arrastra el origen del conflicto al año 1930, al primer golpe de Estado, igual que en *La República perdida I*, estrenada al año siguiente. Esta interpretación será fundamental como parte de la construcción histórica que el alfonsinismo elaborará sobre la historia pasada y que profundizaremos en el siguiente capítulo. Por otra parte, su frase final “yo armas no necesito” simboliza no solo su arrepentimiento por el uso de la violencia como instrumento de cambio, sino la reafirmación de que ese cambio ya no podrá ser por medio de la violencia armada, sino que a través de un proyecto de unidad que englobe al conjunto de la población, algo que el alfonsinismo para ese entonces parecía comenzar a encarnar discursivamente. No obstante, la discusión abierta sobre la responsabilidad del peronismo es una novedad que no tendrá continuidad en el cine de la pos dictadura.

Un último ejemplo del período que pone el foco de los orígenes de la violencia en los enfrentamientos internos del peronismo es el film *No habrá más penas ni olvidos* del director Héctor Olivera. Película realizada en base al libro homónimo de Osvaldo Soriano, con adaptación de Héctor Olivera y Roberto Cossa, que se estrenó en agosto de 1983 en medio de la campaña presidencial que llevó al triunfo del radical Raúl Alfonsín.

El film transcurre en un pequeño pueblo imaginario del interior de la provincia de Buenos Aires, llamado Colonia Vela. Es otoño de 1974, según una aclaración al comienzo de la película que el ECC obligó a poner. Allí se produce un feroz enfrentamiento entre las distintas vertientes del peronismo hasta su aniquilamiento y la intervención del ejército bajo la excusa de “normalizar” la situación.

La película fue muy bien recibida por el público, se ubicó en el 4° lugar entre las películas argentinas más vistas durante el año 1983, con una afluencia de público que rondó los 765.463 espectadores/as.⁴¹ El afiche de publicidad anunciaba “Ni peronismo, ni anti peronismo: un doloroso testimonio de un pasado violento que no debe repetirse...”, era explícito y coincidía con el discurso alfonsinista en medio de la campaña electoral, lo que generó rechazos y apoyos entre los críticos de cine (Imagen 2).⁴²



Imagen 2. *No habrá más penas, ni olvido* (Fuente: *Crónica*, 23/9/1983)

⁴¹ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadística, 1991.

⁴² Vera, Mariano. “Mucho olvido y poca pena”. *La Prensa*, 23 de septiembre de 1983, s/p; “Ni penas ni olvido: sólo gorilismo”. *La Época*, 29 de septiembre de 1983, s/p; Sala, Leo. “Si el peronismo aguanta...”. *Diario Popular*, 23 de septiembre de 1983, s/p; “Olivera y su riguroso retrato de la Argentina violenta”. *La Nación*, 23 de septiembre de 1983, s/p.

La película comienza cuando el jefe del partido local, un peronista de derecha apellidado Suprino (Héctor Bidonde), en alianza con el secretario gremial de la CGT local, Reinaldo (Víctor Laplace), intenta destituir a un funcionario de la delegación municipal de nombre Mateo Guastavino (José María López) al que acusan de ser un “marxista infiltrado”. El objetivo real era restarle poder a Ignacio Fuentes (Federico Luppi), un delegado municipal honesto, elegido por el voto popular y con estrechos contactos con la Juventud Peronista. Suprino y Reinaldo lograron convencer al comisario del pueblo, Rubén Llanos (Rodolfo Ranni), de que Mateo es un “marxista” enemigo del partido:

Suprino: La orden viene de San José.

Comisario: ¡Dejate de joder Suprino!

Suprino: Hay que limpiar Colonia Vela.

Comisario: ¡Pero si acá está todo tranquilo hombre! ¡Si Fuentes es un buen tipo!

Suprino: Es que la cosa no es contra él, el problema es Mateo.

Comisario: ¿El empleado?

Suprino: Es marxista.

Comisario: ¡Me cago! Y bue, que lo echen, ¡Dejá eso! [un arma].

Suprino: Es más complicada la cosa, hay que depurar la municipalidad, es una orden de arriba [mientras suena la marcha peronista de fondo y se ve el retrato de Perón].

Esta primera escena y su diálogo sugiere varias cuestiones, primero, que el conflicto y la violencia comenzaron antes del golpe de Estado, incluso antes de la muerte de Perón, en otoño de 1974. Recordemos que el 1º de mayo de 1974 Perón había tratado de imbéciles e imberbes a los sectores más radicalizados de la juventud de su partido en la Plaza de Mayo en un contexto altamente inestable luego del asesinato del dirigente gremial de la CGT, José Ignacio Rucci.⁴³ En segundo término, al igual que en *Pubis Angelical*, la violencia aparece como consecuencia del enfrentamiento interno del peronismo, los bandos están bien demarcados, la derecha peronista, el sindicalismo y las fuerzas de seguridad, por un lado, y el peronismo de base, la “tendencia” y la Juventud Peronista, del otro. En tercer lugar, es interesante la aclaración de que la orden de “depurar” viene de “arriba”, es decir, no se trata de una cuestión local, sino la decantación de un conflicto que proviene de órbitas superiores del partido.⁴⁴ Así, Colonia Vela se presenta como una pequeña muestra de los hechos violentos que están

⁴³ Larraquy, Marcelo. *Los 70: una historia violenta*. Buenos Aires: Aguilar, 2013, pp. 39-60.

⁴⁴ Merele, Hernán José. *La “depuración” ideológica del peronismo en General Sarmiento (1973-1974). Una aproximación al proceso represivo durante los años setenta constitucionales a partir del caso de Antonio Tito Deleroni*. La Plata, Universidad de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2017.

ocurriendo en las esferas provinciales y nacionales. Durante todo el diálogo, Suprino tiene un arma en la mano, señal de que la resolución del “problema” no será por la vía pacífica.

Luego de este diálogo con el Intendente, Fuentes se da cuenta que él es parte de la “normalización” y decide tomar la delegación en defensa de su compañero acusado de marxista, mientras Mateo, el supuesto “infiltrado” confundido por la situación sostiene: “yo nunca estuve en política, siempre fui peronista”. El delegado municipal junto a un grupo de personas entre las cuales se cuentan: un cabo poco valiente, un empleado y un borracho, se encierran en la delegación y deciden resistir, mientras son apoyados por la Juventud Peronista.

Tras un cruce de acusaciones, la policía comienza a disparar sobre la delegación. Lo que se inicia como una disputa interna entre dos facciones del peronismo local se vuelve un conflicto armado y violento, con fuego cruzado, explosión de camiones y heridos, metáfora que busca explicar “la espiral de violencia” contenida hacia adentro del peronismo y desatada con toda ferocidad a partir de 1974. El enfrentamiento toma otras dimensiones y el intendente interviene con la ayuda de grupos armados que llegan en autos Ford Falcon, con anteojos negros, pilotos y camperas de cuero en una alusión evidente a los grupos paraestatales de la “Triple A”, similares a esos personajes que Florencia Levín describe al analizar el humor gráfico de *Clarín* durante este período.⁴⁵

Para ese momento la película ya perdió su tono humorístico del comienzo y se convirtió en una tragedia, análoga a la historia reciente Argentina. La violencia va en ascenso, se produce el secuestro y fusilamiento de Rubén, el comisario del pueblo, por parte de la Juventud Peronista. Fuentes termina siendo atrapado y torturado hasta la muerte por las bandas de matones en la escolita local, al grito de “viva la patria” y “patria o muerte” mientras vemos imágenes escolares de los próceres argentinos (San Martín, Belgrano y Sarmiento).⁴⁶ Es la primera vez que se muestra explícitamente una escena cinematográfica de tortura en un film realizado durante la dictadura, esta imagen

⁴⁵ Levín, Florencia. *Humor político en tiempos de represión: Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013, pp. 165-211.

⁴⁶ No es raro que el protagonista haya sido torturado y asesinado en una escolita local, más allá de lo simbólico, el primer centro de detención clandestino fue lo que hoy se conoce como la “Escolita de Famaillá”, utilizada como centro de tortura en el contexto del denominado “Operativo Independencia” en la provincia de Tucumán entre los años 1975 y 1976. Para profundizar ver: Neme, Diego. *Pueblos de la “guerra”. Pueblos de la “paz”. Los pueblos rurales del Operativo Independencia (Tucumán, 1976-1977)*. San Miguel de Tucumán: EDUNT, 2019.

volverá a aparecer en otras producciones luego de 1984, como *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), pero ya no será la “derecha peronista” quienes se encarguen de las torturas y las ejecuciones, sino, miembros de las Fuerzas Armadas o de “grupos de tareas” en Centros Clandestinos de Detención.

Finalmente, la paz llega al pueblo tras el anuncio del arribo de la intervención militar, así como se marcó en los diarios y revistas luego del golpe de Estado, pareciera que la calma llega gracias a las Fuerzas Armadas que vienen a poner “orden al descontrol peronista”. Uno de sus habitantes, un rematador y terrateniente acomodado llamado Prudencio Guzmán (Augusto Rodríguez Larreta), de extracción radical, exclama “por fin estamos salvados, viene el ejército”. Un guiño político para el alfonsinismo, ya que hace alusión a los vínculos estrechos que las alas conservadoras del radicalismo habían tenido con las Fuerzas Armadas durante la dictadura a nivel municipal.⁴⁷

De esta manera, con films como *Pubis angelical* y *No habrá más penas ni olvidos* se va configurando una primera construcción de sentidos sobre lo sucedido durante la dictadura y que está íntimamente relacionada con la idea binaria de los dos bandos enfrentados. Pero en esta lectura la violencia política fue engendrada antes del golpe militar, comenzó con el enfrentamiento dentro del peronismo y luego los militares respondieron a esa violencia con más violencia, mientras el resto de la sociedad era mostrada como una mera espectadora del conflicto. También es importante remarcar que estos films fueron producidos con anterioridad a la democracia, pero ya pos Malvinas, por lo tanto es notable la ausencia de la cuestión militar y especialmente del tema de los desaparecidos, las visiones que construyen están más vinculadas en hacer hincapié en el conflicto político que en la represión estatal o militar.

3.3 Tensiones y conflictos en la representación del pasado reciente (1984-1986)

El triunfo de Alfonsín fue un acontecimiento inédito en la historia argentina, por primera vez un candidato radical había ganado en elecciones sin la proscripción del

⁴⁷ Catoira, Maximiliano. “Funcionarios y autoridades locales de General Sarmiento durante la última dictadura (1976-1983)”. En: Lvovich, Daniel (comp.). *Historias de/en General Sarmiento*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.

peronismo. Esto ponía fin a la dictadura militar pero también a décadas de hegemonía del justicialismo. Muchos sectores sociales leyeron este suceso como el final de una “era” marcada por la “decadencia y la disgregación y el inicio de un porvenir de progreso y bienestar en el marco de la democracia”.⁴⁸

Gran parte de estas ilusiones habían sido alimentadas por el candidato del radicalismo, que a lo largo de su campaña aseguró que de una u otra manera “todos” habían sido víctimas del autoritarismo, la represión y la violencia, a excepción de los jefes militares y los líderes de las organizaciones armadas peronistas y de izquierda, quienes eran identificados como los responsables de todo lo sucedido.⁴⁹ De esta forma Alfonsín buscó generar un consenso en amplios sectores de la sociedad para que lo acompañaran en la refundación de lo que algunos alfonsinistas denominaron la “segunda república”.

Si bien esta idea de “segunda república” comenzó a acuñarse durante la campaña legislativa de 1985, su origen puede rastrearse con anterioridad. Como lo sostiene Aboy Carlés, la refundación del alfonsinismo se estructuró en base a la “ruptura con dos espectros del pasado”. Por un lado, el pasado inmediato caracterizado por el autoritarismo, la violencia y la muerte, iniciado en la descomposición del último gobierno peronista, y materializado con todo su dramatismo en la dictadura del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”.⁵⁰ Por otro lado, se trataba de una cuestión de más largo aliento relacionada con la necesidad de superar el espectro del faccionalismo que había caracterizado a la política argentina durante la mayor parte del siglo XX, tema sobre el que volveremos en el siguiente capítulo.

La particular transición argentina, caracterizada por el derrumbe de la dictadura tras la derrota en el conflicto bélico por las islas Malvinas, permitió al gobierno alfonsinista imponer la idea que la transición marcaría un antes y un después en la historia de la democracia argentina.⁵¹ Según Aboy Carlés, más que solucionar el problema de fondo, ello generó una suerte de fuga hacia adelante que permitió dejar atrás ese pasado fatídico. Al mismo tiempo invisibilizó la complicidad de vastos

⁴⁸ Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹ Discurso de Raúl Alfonsín ante la Asamblea Legislativa 10 de diciembre de 1983. En: <http://www.parlamentario.com/noticia-68393.html>. Sitio visitada el 24/6/2020.

⁵⁰ Aboy Carlés, Gerardo. “Raúl Alfonsín y la fundación de la ‘segunda república’”. En: Gargarella, Murillo y Pecheny. (comp.). *Discutir Alfonsín*, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹ Suriano y Álvarez. *505 días...*, *op. cit.*

sectores civiles durante el gobierno dictatorial, entre ellos la participación de empresarios, Iglesia Católica, el poder judicial, entre otros, así como también el papel de los partidos políticos, no solo del peronismo sino del propio radicalismo, durante ese pasado autoritario.⁵²

Como sostuvo Alfonsín durante su discurso ante la Asamblea Legislativa durante su asunción:

Históricamente nos opusimos a que una pequeña minoría de la población, considerara a sí misma como población combatiente, eligiera el gobierno en reemplazo del pueblo. Por eso luchamos para defender el derecho a elegir el gobierno, pero sólo para defender el derecho del pueblo a elegirlo. Esa distinción rechaza desde siempre a la filosofía de la subversión. Pero debe tenerse en cuenta que la Constitución y las leyes son subvertidas, también, por minorías armadas, que reemplazan la ley por las balas, tanto a través del guerrillerismo, como a través del golpismo. Por eso, señalamos categóricamente que combatimos los métodos violentos de las elites, derechistas o izquierdistas.⁵³

Una vez asumida la presidencia, Alfonsín comenzó a trabajar sobre sus promesas de campaña buscando superar ese binarismo violento. Había asegurado que comenzaría una nueva Argentina, un país construido sobre “sólidos cimientos” basados en la democracia, la libertad, la igualdad de derechos, el bienestar económico, el respeto por los derechos humanos y la justicia por los crímenes del pasado reciente.⁵⁴ Por lo tanto uno de sus primeras acciones fue la de juzgar a los militares y guerrilleros responsables de la violencia política durante los años setenta.

Alfonsín sostuvo la necesidad de un juicio rápido y ejemplificador; su esquema de responsabilidades distinguía a los autores materiales de la represión en tres grupos: los que lo planearon y emitieron las órdenes, quienes actuaron más allá de las órdenes y se excedieron en el cumplimiento de las mismas y quienes las cumplieron estrictamente. La justicia debía juzgar a los dos primeros grupos, pero esto creaba el primer dilema para el gobierno electo: cómo distinguir entre aquellos que cumplieron las órdenes y quienes se excedieron. Ello le generó fuertes críticas por parte de los organismos de derechos humanos que no aceptaban dicha división, ya que iba en contra de la posibilidad de juzgar a quienes habían cometido los hechos materiales.⁵⁵

⁵² Aboy Carlés. “Raúl Alfonsín...”, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁵³ Discurso de Raúl Alfonsín ante la Asamblea Legislativa 10 de diciembre de 1983. En: <http://www.parlamentario.com/noticia-68393.html>. Sitio visitada el 24/6/2020.

⁵⁴ Discurso de campaña en el Obelisco de Buenos Aires, 27/10/1983. En: <http://constitucionweb.blogspot.com/2009/10/no-son-los-objetivos-nacionales-los-que.html>. Sitio visitado el 24/6/2020.

⁵⁵ Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 34-35.

Dentro del partido radical las cosas tampoco estaban muy claras, por un lado, Renovación y Cambio buscó limitar al máximo los juicios y de darles simplemente un carácter “simbólico”, especialmente hombres muy cercanos al presidente como Raúl Borrás y Antonio Tróccoli. Por otro lado, la Junta Coordinadora Nacional y la Juventud Radical, esperaban que el presidente estimulara los juicios contra los criminales como lo había prometido durante la campaña.⁵⁶

Finalmente Alfonsín envió al Congreso un proyecto de anulación de la Ley 22.924 de auto amnistía –que los militares habían aprobado como Ley de Pacificación Nacional el 22 de septiembre de 1983– y otro de reforma del Código de Justicia Militar, que permitió enjuiciar a los militares en los fueros civiles. Además, creó la Comisión sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con el objetivo de tomar las denuncias por violaciones a los derechos humanos para ser investigadas. Esa investigación dio origen al libro titulado *Nunca Más*, en cuyo prólogo Ernesto Sábato aseguró que lo ocurrido había sido producto de “actos demoníacos”, aunque responsabilizó a las Fuerzas Armadas por encima de la “subversión” y desligó a la sociedad civil de toda responsabilidad.⁵⁷ Todas estas acciones sirvieron para avanzar hacia el proceso contra las Fuerzas Armadas por crímenes de lesa humanidad.⁵⁸ Luego de intensos debates, finalmente la Cámara de Justicia Federal inició el 22 de abril de 1985, el juicio oral y público contra los integrantes de las Juntas Militares.

Todos estos acontecimientos generaron un impacto profundo sobre el mundo del cine y las producciones cinematográficas. Lo primero que se puede observar es el incremento de películas vinculadas a temáticas sobre la dictadura, especialmente sobre su faz represiva, desplazando así la pregunta sobre los orígenes de la violencia hacia la de sus consecuencias. En segundo lugar, ello llevó también a un desplazamiento cronológico del foco del relato, ahora las acciones trascurrirán durante la dictadura o en el período inmediatamente posterior, no durante el tercer gobierno peronista. Con estos cambios, como sostiene Ranalletti, el cine comercial de los primeros años de la recuperación democrática se hizo cargo de lo indecible.⁵⁹ Pero también finalizaron las acusaciones de responsabilidad sobre el peronismo, en consonancia con lo que ocurrió

⁵⁶ Novaro. *Historia Argentina...*, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁵⁷ Crenzel. *La historia del Nunca Más...*, *op. cit.*, pp. 103-129.

⁵⁸ Acuña, Carlos y Smulovitz, Catalina. *¿Ni olvido ni perdón? Derechos humanos y tensiones cívico-militar en la transición argentina*. Buenos Aires: CEDES, 1991.

⁵⁹ Ranalletti. *La escritura filmica...*, *op. cit.*, p. 300.

en las esferas gubernamentales cuando el gobierno de Alfonsín decidió concentrar las investigaciones, denuncias y juicios en el período 1976-1983, excluyendo de ese modo todo lo sucedido con anterioridad a esa fecha.⁶⁰

Las producciones cinematográficas del período 1984-1986 fueron muy bien recibidas por el público, la crítica y premiadas a nivel nacional e internacional. Films como *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), no solo tuvieron records de espectadores/as,⁶¹ sino que fueron reproducidas en las escuelas, en la televisión abierta y por cable infinidad de veces.⁶² En 1985, por ejemplo, a raíz de la obtención del premio Oscar por el film *La historia oficial*, los diarios nacionales e internacionales elogiaron la película y plantearon que era una “verdadera muestra de lo ocurrido en nuestro país durante los años de la dictadura”.⁶³ En *Tiempo Argentino*, el reconocido crítico Jorge Abel Martín, sostenía sobre el film:

[...] consiguen [Puenzo y Bortnik] algo más que un film que se basa en las dolorosas instancias de nuestro pasado reciente: un documento humano y conmovedor, que contribuye decisivamente a abolir el olvido. “La historia oficial”, ahora no es la que nos han contado siempre, sino la que testimonia una mujer, profesora de historia e integrante de una burguesía cholulista y decadente, que un día comienza a darse cuenta que las cosas no eran como creíamos.⁶⁴

De su apreciación se desprende que para la prensa (algo que se repite en casi todos los artículos del período salvo raras excepciones),⁶⁵ el film era una muestra de la realidad, de lo sucedido durante esos “años horribles de la dictadura”. Como podemos

⁶⁰ Algunos ejemplos de ellos fueron: *Gracias por el fuego* (Sergio Renán, 1984), *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984), *Malvinas historia de traiciones* (Jorge Denti, 1984), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Antonio Ottone, 1985), *La cruz invertida* (Mario David, 1985), *Hay unos tipos abajo* (Filippelli, Alfaro y Di Tella, 1985), *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986), entre otros.

⁶¹ *Los chicos de la guerra* 642.745 espectadores en 1984, *La historia oficial* 889.940 espectadores en 1985 y 828.436 en 1986, *La noche de los lápices* 670.042 espectadores en 1986. Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁶² Ekerman, Maximiliano. “La utilización del cine en la escuela secundaria para la enseñanza de la Historia reciente: un desafío metodológico y conceptual”. En: *Clío & Asociados* 18-19. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014, pp. 438-453.

⁶³ Martín, Abel Jorge. “Mirada al pasado reciente para no abolir el olvido”. *Tiempo Argentino*, 4 de abril de 1985, s/p.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ Existieron en la prensa algunos artículos que criticaron su ambigüedad a la hora definir claramente la diferencia entre víctimas y victimarios, pero ello se debió posiblemente a las características del proyecto de Luis Puenzo, que no buscó tematizar sobre el aparato represivo militar de manera directa sino de algunas de sus consecuencias. López, Daniel. “La Historia Oficial carece de víctimas y verdugos evidentes”. *La Razón*, 20 de marzo de 1985, s/p.

notar, el objetivo de saber la verdad tiene como función “abolir el olvido” y con ello la función pedagógica de no repetir los errores del pasado. Para Martín, como para la mayoría de sus contemporáneos, el cine visibilizaba “la realidad”, es decir, conseguía reconstruir los hechos tal cual ocurrieron, restándole importancia a la idea de que los films son, en definitiva, representaciones de su tiempo, producciones que responden, entre otros condicionantes, a los intereses del director/a, a su mirada sobre una novela, a la adaptación de la misma en guion cinematográfico, a factores de mercado y/o eventuales condicionamientos desde distintos sectores de la sociedad.

Si bien durante los ochenta estos tipos de films se instalaron de manera contundente como una representación verídica, luego de las leyes de “Punto Final” y de “Obediencia Debida” y especialmente a partir de la década de 1990, las críticas negativas a este tipo de cine comenzaron a proliferar. La mayoría de los especialistas apuntaron a resaltar críticamente tres cuestiones. La primera de ellas era que los films del período eran producciones que encarnaron la posición del gobierno radical sobre la violación a los derechos humanos por parte de los militares, es decir, reproducían (supuestamente) la “teoría de los dos demonios”.⁶⁶ En segundo término, en consonancia con lo anterior, las imputaciones apuntaron a la idea que estos films buscaron tranquilizar y exculpar a los sectores civiles de la sociedad por lo ocurrido durante la dictadura, produciendo una sensación de identificación con los protagonistas y a su vez una sensación de alivio.⁶⁷ Finalmente, argumentaron que la mayoría de los films pusieron el foco sobre la inocencia de los protagonistas, invisibilizando cualquier actividad político partidaria que hubieran podido tener para no dejar dudas sobre su inocencia.⁶⁸

Este tipo de interpretaciones se fueron cristalizando y perduraron en el tiempo. En un trabajo reciente Julieta Zarco sostiene que la estrategia elegida por la mayor parte de los directores cinematográficos que habían realizado sus producciones durante los primeros años de la democracia fue la de fijar su atención en la representación de la violencia política estatal setentista en consonancia con las claves narrativas

⁶⁶ Peña. *Cien años...*, op. cit., pp. 212-213; o Aprea. *Cine y política...*, op. cit., pp. 54-55.

⁶⁷ Poggi. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 17; o Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p. 46.

⁶⁸ Raggio, Sandra. *Memorias de la Noche de los lápices. Tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2017, pp. 117-146.

hegemónicas promovidas por el gobierno alfonsinista, es decir, “la teoría de los dos demonios” y el mito de la inocencia de jóvenes estudiantes, de este modo, se privilegiaba un discurso en el que la sociedad, además de no ser culpable, era también ajena a los sucesos.⁶⁹

Sobre esta cuestión, compartimos la idea de Verónica Garibotto cuando sostiene que las interpretaciones que se han realizado sobre el cine ficcional testimonial de los ochenta referido a la última dictadura militar son un “tanto anacrónicas”, producto de una “recepción desplazada y tardía”.⁷⁰ Siguiendo los planteos de Garibotto y teniendo en cuenta las investigaciones de Franco que demuestran las dificultades para pensar en la existencia de una “teoría de los dos demonios” unívoca y objetiva, creemos que una revisión de algunas de las producciones cinematográficas del período servirán para echar luz sobre la complejidad de sentidos que el cine de los primeros años de la democracia construyó sobre el pasado reciente. Las películas testimoniales de esos años “materializaron y contribuyeron a la creación de un discurso que fomentó la participación democrática, dieron forma a nuevas configuraciones afectivas e influyeron en una versión diferente de la historia oficial”, como lo sostiene Garibotto.⁷¹ Pero como veremos a continuación, esos discursos no siempre se alinearon con las interpretaciones que el gobierno de Alfonsín intentaba imponer sobre lo sucedido durante ese pasado reciente, y tampoco fueron la reproducción de lo que se denominó “teoría de los dos demonios”.

El primer cambio que podemos notar en los films producidos entre 1984 y 1986 es que la violencia política ya no es producto del enfrentamiento entre las diferentes facciones del peronismo. Las alusiones sobre las pugnas previas a la dictadura comenzaron a solaparse y ganó terreno la hipótesis del golpe de Estado como el hecho que inicia esa violencia. Otro cambio importante está relacionado con la figura del “guerrillero”, que suele no estar presente en los films del período analizado en este apartado, ni como “héroe”, ni como “demonio”, prácticamente es invisibilizado frente a la figura de la “víctima” que gana protagonismo, aunque no necesariamente se la despolitiza totalmente. En todo caso, cuando aparece representado el “guerrillero” suele estar más ligado a la figura de “víctima” que a la de “demonio”, como ocurre en *La*

⁶⁹ Zarco. *Treinta años...*, op. cit., pp. 155-156.

⁷⁰ Garibotto. *Semiótica y afecto...*, op. cit., pp. 5-6.

⁷¹ *Ibidem*. p. 6.

noche de los lápices con el personaje encarnado por Manuel Callau. Un tercer y último cambio está vinculado con la modificación sustancial en el tratamiento de las actitudes de la sociedad frente a la violencia política. Mientras en la etapa anterior, el cine presentaba a la sociedad como ajena a los acontecimientos violentos, durante los primeros años de la democracia los cineastas buscarán introducir el tema de manera crítica interrogándose sobre cuál fue el comportamiento que tuvo la sociedad civil durante el proceso dictatorial en clave “colaboracionista”.

Pero consideremos algunos ejemplos. En el film *Cuarteles de invierno* (Lautaro Murúa, 1984), protagonizado por Oscar Ferrigno en el papel de Galván –un cantor de tango supuesto simpatizante de las organizaciones armadas–, y por Eduardo Pavlovsky– un boxeador a punto del retiro, Tony Rocha–, se subraya la violencia unilateral e indiscriminada con la que actuaron las Fuerzas Armadas durante la dictadura (Imagen 3).⁷² El film narra las desventuras de ambos personajes al llegar a un pueblo del interior llamado Puerto Obligado en el año 1979, contratados por los militares en colaboración con un abogado rico, personaje influyente en la localidad para festejar un aniversario de la fundación. A lo largo del film, ambos protagonistas sufrirán la censura, las presiones, la persecución y la violencia por parte de los militares y civiles que componen el gobierno local y que pretenden que el cantante no haga su show, tras ser acusado sin pruebas de ser un “extremista” y que el boxeador se deje ganar la pelea frente al “campeón local”.⁷³

En una de las escenas, Galván es citado al despacho del teniente coronel (donde se ve una cruz cristiana, una imagen de la virgen María y un cuadro de San Martín) y ante la presencia de un tercer hombre de civil, posiblemente un hombre rico del pueblo, se genera el siguiente interrogatorio:

Teniente coronel: Lamentablemente señor Galván, su actuación en Puerto Obligado ha tenido que ser suspendida, voy a serle franco. Cuando lo contratamos, no sabíamos que usted había sido exonerado de la televisión inmediatamente después de haber sido constituido el gobierno militar, ¿puedo saber la causa?

Galván: Nunca lo supe, tal vez usted como miembro de las Fuerzas Armadas podrá explicármelo.

Teniente coronel: Permítame que le recuerde que sólo fueron retirados de servicio los extremistas y los corruptos.

Galván: ¿Y en cuál de esos rubros estaré incluido?

Teniente coronel: No tenemos nada contra usted en el plano de lo delictivo económico.

Galván: ¿Usted quiere insinuar que soy un extremista? Señor.

⁷² Martín, Jorge Abel. “Cartera versión de ‘Cuarteles de invierno’”. *Tiempo Argentino*, 7 de septiembre de 1984, s/p.

⁷³ Arcidiácono, Carlos. “La realidad tuvo más dramatismo”. *La Prensa*, 7 de septiembre de 1984, s/p.

Teniente coronel: ¡Teniente Coronel, señor! Y yo no insinúo nada, cuando yo quiero decir algo lo digo sin vueltas.

Como primer detalle importante que podemos notar es que el militar le asegura al artista que la depuración comenzó tras el golpe de Estado, no antes, eso marca el desplazamiento hacia el año 1976 como el momento de inicio de las persecuciones, algo que como ya lo marcamos había comenzado al menos dos años antes, todavía durante el gobierno peronista. En segundo término, lo trata de “extremista”, por lo cual el personaje será censurado y perseguido, como podemos ver, no solo no hay ocultamiento de su militancia política, sino que es esa militancia la que le produce los padecimientos que tendrá que soportar a lo largo del film. Finalmente, Galván será anoticiado de la prohibición, se le recomendará “amenazantemente” que le “conviene” volver esa misma noche a Buenos Aires. Al retirarse de la reunión y volver a la pensión encontrará su habitación toda revuelta después de un allanamiento de las fuerzas de seguridad. No hay duda de quienes son los malos y quienes los buenos, el “demonio” son los militares y los civiles que colaboran con ellos, son quienes prohíben, amenazan, golpean, torturan y hasta matan. Del otro lado están las víctimas, los que piensan diferente, los que protestan por medio del arte, los que no obedecen las “reglas”, como le ocurrirá al boxeador cuando se niegue a perder la pelea, o al “loco” del pueblo, que será asesinado por “decir lo que no se debe”, y a Galván, un “extremista”.



Imagen 3. Cuarteles de invierno (Fuente: Tiempo Argentino, 6/9/1984)

En *La historia oficial* (Puenzo, 1985) es reveladora la escena donde discuten Roberto (Héctor Alterio) y la amiga de Alicia, Ana (Chunchuna Villafañe) en el estacionamiento de la empresa, mientras Roberto intenta eliminar toda prueba de los negocios turbios que realizó con la dictadura. La secuencia ha sido utilizada por muchos/as especialistas para asegurar la existencia de una relación directa entre el film y la “teoría de los dos demonios”. Veamos que ocurre:

Ana: ¿Se hunde el barco? Oíme, ¿sabes lo que se le está metiendo en la cabeza a Alicia?

Roberto: No, pero sé lo que vos estás tratando de meterle en la cabeza.

Ana: No seas imbécil, si yo tuviera tanta influencia sobre tu mujer no se hubiera casado con vos.

Roberto: Seguramente le hubieras conseguido un buen partido, como tu maridito ¿no? A todos ustedes hubiera que barrerlos como a la basura.

Ana: Eso es lo que hicieron, ¿cierto? ¡Barrerlos y enterrarlos como la basura!

Roberto: Vos sabes quién era Pedro [marido de Ana] ¿no?

Ana: Sí, era igual a vos, la otra cara de la moneda. Es por eso que él te odiaba tanto como vos lo odias a él.

Roberto: A mí me odiaba ¿Y yo quién soy? ¿Qué le hice? ¿Qué tenía que ver con él?

Ana: No, vos sos mucho más perfecto que él, él no hubiera hecho nunca esa pregunta. Así que vos sos inocente, ¿no es cierto? Así que vos no tenés nada que ver con nada ¿No habrás sido vos el que me denunciaste para quedar bien delante de algún amiguito tuyo?

Roberto: De buena gana lo hubiera hecho.

Si bien en la discusión se pretende igualar a Roberto, un empresario vinculado con las Fuerzas Armadas, con la figura de Pedro, un desaparecido y posible miembro de alguna de las organizaciones armadas, la equiparación se vuelve imposible. El primero es un hombre que disfruta de su posición social y de los vínculos que ha generado, mientras que el segundo está desaparecido y Ana, ha sido secuestrada, torturada y violada, además de que vive en el exilio con su hijo. No caben dudas respecto de que el par Ana-Pedro y Roberto no son las dos caras de una misma moneda y esto se va reforzando a medida que el film va transcurriendo y que los/as espectadores/as ven las actitudes de unos y otros, contrastando sus historias. Por un lado, la idea de los dos bandos está enunciada en este fragmento en boca de la protagonista pero debe ser leída en el contexto de toda la película, que tiende a cuestionar esa visión, por otro lado, este no es el tema principal del film que busca poner claramente el acento en otras cuestiones. El objetivo de la película de Puenzo es el de denunciar las violaciones a los derechos humanos por parte de la dictadura, la apropiación de bebés, el secuestro, la tortura, la violación de mujeres en los centros clandestinos de detención y la desaparición de personas; y también muy enfáticamente la responsabilidad y acompañamiento de vastos sectores de la sociedad civil al gobierno dictatorial –aspecto

que sugieren lo contrario de la “teoría de los dos demonios” que supuestamente evocaría la película—.

Escenas de este mismo tenor se repiten en films como *La noche de los lápices*, *Los chicos de la Guerra*, *Los días de junio* o *Contar hasta diez*, solo para nombrar algunas que iremos analizando. Por lo tanto, es importante remarcar que los films de los primeros años del alfonsinismo no adhirieron, ni abonaron necesariamente la teoría sobre la existencia de los dos bandos enfrentados como responsables por igual de la violencia. Por el contrario, las responsabilidades y culpabilidades de la violencia y la represión durante los años dictatoriales recayeron casi exclusivamente sobre las Fuerzas Armadas, mientras que las organizaciones guerrilleras fueron prácticamente invisibilizadas en el discurso cinematográfico. En este sentido podríamos afirmar que las películas construyen un sentido sobre ese pasado reciente más cercanos al edificado por la CONADEP y que se encuentra cristalizado en el libro *Nunca Más*.⁷⁴

Antes de cerrar el apartado creo que es importante aclarar que mientras la mayor parte de los films sobre el pasado reciente visibilizaban la faceta más represiva y violenta de la dictadura y responsabilizaban a las Fuerzas Armadas por la violación a los derechos humanos, un grupo de películas muy reducido pero sumamente exitoso, representaba a las fuerzas de seguridad de una manera distinta. En los films *Los colimbas se divierten* (Enrique Carreras, 1986), *Rambito y Rambón primera misión* (Enrique Carreras, 1986), *Brigadas explosivas* (Enrique Dawi, 1986) y *Brigadas explosivas contra los ninjas* (Miguel Fernández Alonso, 1986), el ejército, en el caso de las primeras dos, y la policía, en las dos restantes, eran mostrados como dos instituciones integradas por inoperantes, con personal incapaz de cumplir con cualquier “misión” que se le asignara sin cometer una multiplicidad de errores. Pero, a su vez, tras esa incompetencia, estaba claro que todos los integrantes de ambas fuerzas era gente con buenas intenciones, sin ninguna maldad, solamente se trataba de “personas limitadas intentando ayudar al prójimo”.

Varias situaciones llaman la atención sobre estos films. En primer lugar, que los cuatro hayan sido estrenados en el mismo año (1986), luego de cerrada la primera etapa de los juicios contra las Juntas Militares y en medio del debate sobre la continuidad o no de las acciones judiciales contra los cuadros subalternos. En segundo término, los cuatro

⁷⁴ Crenzel. *La historia del Nunca Más...*, op. cit., pp. 105-129.

films, protagonizado por grandes figuras del cine y la televisión como Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moria Casán y Emilio Disi, fueron producidos por Aries Cinematográfica Argentina y Argentina Sono Film, las dos productoras más beneficiadas con los créditos de INC durante la dictadura, y en el caso de la saga de “los colimbas” dirigida por Enrique Carreras (Imagen 4), dueño de la tercera productora más favorecida durante el gobierno militar, aunque también fue Aries la empresa que en 1986 produjo *La noche de los lápices* bajo la dirección de Olivera.⁷⁵ En tercer y último lugar, creemos importante destacar que los cuatro films estuvieron entre las diez películas más vistas durante el año 1986, con una cantidad de público extraordinario. *Los colimbas se divierten* cosechó 1.508.100 espectadores/as y *Rambito y Rambón primer misión* 1.126.527, ocuparon el puesto uno y dos del ranking, dejando atrás a *La Historia Oficial* y *La noche de los lápices*. Los otros dos films, *Brigadas explosivas* y *Brigadas explosivas contra los ninjas* superaron ampliamente los 500.000 espectadores/as y se ubicaron en los puestos cinco y ocho respectivamente.⁷⁶

La interpretación de esta situación puede estar relacionada con dos posibilidades diferentes. La primera de ellas, en concordancia con los planteos de Williams, podría tratarse de representaciones “residuales” semejantes a otros films sobre las fuerzas de seguridad que existieron a lo largo de toda la historia del cine argentino, o bien de imágenes “emergentes” producto de la influencia que ejerció sobre las producciones argentinas el cine norteamericano de los ochenta con films como *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982) o *Locademia de policía* (Hugh Wilson, 1984). A su vez, podría tratarse de la combinación de ambas cuestiones, considerando que el cine “pasatista” siempre tuvo una gran afluencia de público.⁷⁷ Una segunda posibilidad podría estar vinculada a la búsqueda de crear una serie de representaciones exculpatorias, que generaran en el público la idea de la imposibilidad de tanta atrocidad por parte de las fuerzas de seguridad, o su inoperancia para llevar adelante un plan sistemático de represión y desaparición de miles de personas. También podríamos pensar que durante la transición todas esas representaciones distintas podían convivir sin generar contradicciones, ni rechazo alguno por parte de los/as espectadores/as que concurrían masivamente a las salas para verlas.

⁷⁵ Getino. *Cine argentino...*, *op. cit.*; o Ekerman. “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*

⁷⁶ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas.

⁷⁷ Williams. *Marxismo y literatura...*, *op. cit.*

En todo caso y si la segunda opción fuera correcta, este tipo de construcciones fílmicas también podrían tener algún efecto funcional al gobierno de Alfonsín y a su estrategia judicial, desligando a los cuadros intermedios de las acusaciones por violación a los derechos humanos, reconciliándolas con la sociedad e incorporándolas al juego democrático, algo que también está presente en films como *La noche de los lápices*, a través del militar interpretado por Lorenzo Quinteros. Lo más llamativo es la afluencia de público, lo que demuestra una circulación más heterogénea de imágenes fílmicas sobre las fuerzas de seguridad y una actitud más ambigua por parte de la sociedad en referencia a la condena por los crímenes cometidos. Posiblemente, la condena o responsabilidad de los cuadros intermedios de las fuerzas militares no era una discusión tan extendida en la época, ni planteaba tensiones en las representaciones circulantes sobre el pasado.



Imagen 4. *Los colimbas se divierten* (Fuente: *La Nación*, 27/2/1986)

El segundo elemento que los especialistas en el cine de los años ochenta suelen marcar como característica del cine de los ochenta, es el “mito de la inocencia” o de “la víctima inocente”, situación que está estrechamente relacionada con el primer punto. Sobre esta cuestión sostienen que el cine del período buscó desarrollar relatos en donde no quedara ninguna duda respecto de la ferocidad del régimen militar y la inocencia de las víctimas.⁷⁸ Veamos que ocurre cuando contrastamos esa afirmación con las producciones cinematográficas.

En el caso de *La historia oficial* se ha construido la figura de la “víctima” a partir del personaje de Ana. Por medio de un desgarrador relato, ella le confiesa a su amiga (y al público), cómo fue secuestrada, torturada y violada durante los 36 días que duró su cautiverio (Imagen 5). El relato es muy extenso como para reproducirlo completo pero en él se pueden advertir pasajes como el siguiente:

Ana: Cuando desperté estaba desnuda arriba de una mesa donde empezaban a picanearme [...] Todavía me despierto en la mañana y estoy allí colgada, me meten la cabeza en un tacho con agua, después de siete años todavía me ahogo. Cuando salí de allí, me dijeron que había estado 36 días, había adelgazado 12 kilos y que me habían hecho todo el tratamiento. Al principio no olvidé las violaciones [...]

Alicia: ¿Por qué? ¿Por qué te hicieron eso?

Ana: No sé, al principio me preguntaban por Pedro. Yo les decía la verdad, que hacía dos años que no lo veía y me volvían a preguntar [...]

Alicia: ¿Hiciste la denuncia?

Ana: ¡Que buena idea! ¡No se me había ocurrido! Vos, ¿A quién le hubieras hecho la denuncia?

Alicia: Bueno, pero si vos no habías hecho nada, ¿cómo a quién?

En el diálogo Ana deja ver que no sabía por qué la estaban torturando, aunque asumía que era por la actividad política de Pedro, de la cual no estaba enterada y a quien no veía hacía dos años. Luego de ser torturada, golpeada y violada se le otorgó la libertad y logró huir al exilio en Venezuela junto a su hijo. De esta manera, Ana representa a esa “víctima”, cuya presencia refuerza la ferocidad y la violencia extrema del régimen militar, siempre incomparable con “el otro demonio”, que suele estar “ausente”, como Pedro. Este tipo de construcción discursiva se verá aún más explicitada por medio de imágenes en *La noche de los lápices*, cuando el personaje de Pablo Díaz (Alejo García Pintos) sea secuestrado y torturado sobre un camastro de hierro por haber participado de las luchas por el boleto estudiantil, retomando las representaciones sobre la tortura que films como *No habrá más pena ni olvido*, *En retirada* y *Asesinato en el Senado de la Nación*, ya venían desarrollando los años anteriores.

⁷⁸ Raggio. “La noche de los lápices...”, *op. cit.*, pp. 53-54.



Imagen 5. Ana (Villafañe) y Alicia (Aleandro) (Fuente: Fernando Perales)

En *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1985) se narra la historia de Ramón Vallejos (Oscar Martínez), un joven que vive en Carmen de Patagones junto a su padre y que emprenderá un viaje hacia Buenos Aires en busca de su hermano mayor, Pedro (Arturo Maly), del cual no tiene noticias desde hace mucho tiempo. El film está ambientado en el año 1979 y Ramón irá encontrando a diferentes compañeros de militancia de Pedro y tratando de reconstruir su historia.⁷⁹ Uno de los amigos es Federico (Arturo Bonín), un psicólogo que se encarga de ayudar a Ramón a descubrir la verdad. De este modo, a lo largo de la cinta se irán produciendo charlas y discusiones sobre el accionar violento de la dictadura, ya que todos suponen que Pedro fue secuestrado y asesinado por los militares. En uno de esos encuentros Federico le cuenta a Ramón su historia, el relato tiene rasgos similares a la escena de Ana en el film anterior:

Ramón: Qué fue lo que pasó, ahora estás obligado a decírmelo.

Federico: ¡Obligado un carajo!, pero fuiste tan pelotudo que viniste, yo que mierda se si no nos están vigilando, ¿sabés donde estuve dos años? Preso, pero no por matar a nadie o meter bomba, no, una casualidad.

Ramón: Entonces cómo es que estás acá vos.

Federico: Zafé como zafaron otros que están acá o que se fueron.

Ramón: Otra casualidad.

⁷⁹ Tirri, Néstor. "Barney Finn: la memoria, la identidad, el dolor". *Clarín*, 3 de mayo de 1985, s/p.

Federico: Sabés que es esto [tocándose una cicatriz en la cara], te meten una capucha de nylon hasta acá [tocándose el cuello] con dos agujeros para que respire y te dan. Todas las mañanas cuando me afeito me vuelve a pasar todo eso.

Ramón: Vos sos un cagón.

Federico: Claro, vos no sabés nada de lo que pasó acá, vos te fuiste.

A partir de este diálogo podemos notar la presencia de tres elementos fundamentales. En primer lugar, lo sucedido a Federico deja en claro quiénes son los violentos, los “demonios”, ya que él fue el secuestrado y torturado, y luego puesto en prisión por dos años sin ningún tipo de razón aparente, aunque el protagonista se encarga de visitar a ex compañeros de militancia de su hermano, por lo cual suponemos que esa fue la razón. En segundo término, aunque el personaje interpretado por Bonin aclara que fue por casualidad, reforzando la idea de la “víctima”, a su vez sugiere que está relacionado con su trabajo como psicólogo y las relaciones que esto le generaban con los militantes políticos. Finalmente, cuando Ramón lo cuestiona y lo trata de “cagón”, Federico le responde “vos te fuiste”, con lo que trae a escena las tensiones frente a las actitudes sociales y la represión. Dicha tensión será abordada de manera reiterativa por muchos de los films del período, que lejos de coincidir con la idea de “la ajenidad de la sociedad”, apuntaron a sostener que amplios sectores sociales sabían o intuían lo que estaba ocurriendo y prefirieron mirar hacia otro lado o no meterse, e incluso colaborar con la dictadura, permitiendo así que la violencia ocurriera.

El film *Hay unos tipos abajo* (Filippelli - Alfaro- Di Tella) aborda esta cuestión a partir de la historia de Julio (Luis Brandoni), un periodista sin militancia ni compromiso político aparente, que cree estar siendo vigilado por un “grupo de tareas” a partir de una situación confusa que nunca se termina de aclarar. Esto es parte de la estrategia utilizada por los directores para generar en los/as espectadores/as la misma confusión que tiene su protagonista a lo largo de la cinta. El film está ambientado en el año 1978, durante el Mundial de Fútbol, y Julio buscará a lo largo de la película una respuesta ante esa incertidumbre que lo va carcomiendo y lo arrastra a la paranoia y desesperación.⁸⁰

La figura de la “víctima” está presente desde el primer momento de la película, Julio está en pareja con una mujer separada llamada Ana (Luisina Brando). En uno de sus encuentros habituales, ella le comenta a Julio que vio unos “tipos” extraños en la

⁸⁰ Figueras, Marcelo. “Memorias del miedo” (4 de octubre de 1985). *El periodista de Buenos Aires*, 4 de octubre de 1985, s/p.

calle debajo de su departamento y a partir de ahí se inicia su supuesta paranoia. Julio le contesta:

Julio: Dudo que estén ahí por mí, no hay ninguna razón.

Ana: Eso nunca se sabe, sus razones las conocen solamente ellos.

Julio: Si quisieran levantarme ya lo hubieran hecho.

Ana: Vos te olvidás que hace dos meses que tenés problemas con el teléfono.

Julio: Si quisieran espíarme, no se mostrarían, cualquiera sabe quiénes son.

Ana: A lo mejor sólo quieren intimidarte.

Julio: ¿Para qué?

Ana: No sé.

Julio: Esto no tiene sentido, preocuparse por todo esto, no tengo nada que temer, ni nada que ocultar, en mi vida me metí en política.

Ana: Pero tuviste amigos que sí se metieron.

Julio: Bueno, si es por eso todo el mundo andaría corriendo, quien no tuvo un amigo, un conocido, un pariente.

Ana: Esa es la cuestión, ¿O estás con ellos o estás en contra, querido!

Como puede desprenderse del diálogo entre Ana y Julio, lo primero a tener en cuenta es que los dos tienen bien en claro –recordemos que el film está ambientado en 1978– que existen los “grupos de tareas que levantan gente” y que “cualquiera sabe quiénes son”. En segundo lugar, Julio aclara que no tienen razones para llevárselos y mientras naturaliza la situación de “secuestro” asume que esto es porque él nunca estuvo metido en política. Nuevamente encontramos, como en *Contar hasta diez*, la ambigüedad sobre el término de víctima, aplicado a aquel que no está en política o no milita en alguna organización armada. También sabemos por Ana que le puede tocar a cualquiera, indicando que la persecución no está reservada exclusivamente para los activistas o militantes políticos, cualquier vínculo con un sospechoso vuelve a alguien un blanco de los secuestradores. Por lo tanto, estas imágenes avanzan en la construcción la idea de una violencia masiva e indiscriminada de la cual toda la sociedad pudo haber sido víctima.

Por último, *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985) cuenta la historia de cuatro amigos durante el final de la guerra de Malvinas. Alberto (Víctor Laplace), es un librero que fue secuestrado y torturado por la Fuerzas Armadas y ahora vive junto a su esposa e hijas vendiendo banderas. Jorge (Arturo Maly), encarna a un científico universitario que ve sus proyectos de investigación postergados por las prohibiciones que el decano de la facultad lleva adelante en nombre de “Dios”. El tercer amigo es José (Lorenzo Quinteros), un abogado laboralista que da clases de Historia en una escuela nocturna luego de que su socio fuera asesinado en el estudio que ambos compartían, por defender trabajadores cesanteados durante la dictadura. Finalmente, el cuarteto se

completa con Emilio (Norman Briski), un actor exiliado que vuelve para interpretar una obra de poca calidad en solidaridad a los combatientes de la guerra de las Malvinas. A lo largo del film, los cuatro amigos se irán reuniendo para contarse las vicisitudes de los años de la dictadura que todavía no finalizó. Esos recuerdos les devolverán la “vida” a todos, pero junto con la alegría del reencuentro surgirán los reproches por las actitudes tomadas en el pasado.⁸¹

En una de las primeras escenas, Emilio, José y Jorge se dirigen a la librería de Alberto, allí se reúnen los cuatro por primera vez y Alberto relata su secuestro. Al igual que en el testimonio de Ana en *La historia oficial* y el de Federico en *Contar hasta diez*, acá nuevamente las víctimas y los victimarios quedan bien demarcados por la crueldad del relato. Alberto fue secuestrado por los libros que vendía, por su ideología, no militaba en ninguna organización armada, igual que Ana y Federico, pero todos fueron secuestrados y torturados, sin más razón que la de ser “sospechosos”, como lo aseguraba el personaje de Luisina Brando en *Hay unos tipos abajo*, donde además reafirma “solo ellos saben sus razones”.

Como podemos destacar, la afirmación sobre el carácter de “víctima” de los protagonistas se confirma a medias: al recorrer la mayoría de los films del período podremos observar que las víctimas no son fortuitas, ni casuales, aunque existen excepciones como lo plantea el film *Hay unos tipos abajo*. Si bien ninguna milita en una organización armada (ya hemos advertido la invisibilización de este grupo en el cine del período), se trata de un artista con supuestos vínculos con la “subversión”, una mujer de un militante político, jóvenes con militancia en la lucha por el boleto estudiantil, psicólogos, investigadores universitarios, abogados laboristas, periodistas, actores o libreros. Esto no muestra una represión indiscriminada, sino que esa violencia tuvo una intencionalidad por parte de las Fuerzas Armadas de amedrentar, censurar, secuestrar, torturar y desaparecer a ciertos sectores de la sociedad, no solo aquellos que provocaron acciones violentas, sino también a aquellos que por ideas o sus vínculos “ponían en peligro” el proyecto militar.

Desde luego, esto podría acercarse igualmente a la figura del supuesto “inocente” –en tanto son sujetos que no participaron de la violencia revolucionaria–, pero no a la figura de sujetos ajenos a la vida o la acción política. En ese sentido, estos

⁸¹ Couselo, Jorge Miguel. “Los días de junio’, entre la severidad y la angustia”. *Clarín*, 14 de junio de 1985, s/p.

films proponen una visión más amplia y heterogénea de lo que usualmente se ha visto en el cine de la época –aunque desde luego siguen sin considerar a los militantes políticos armados como víctimas–.

Finalmente hay otra lectura extendida entre los especialistas, la idea de que el cine de los primeros años de la democracia muestra a una sociedad que fue también víctima de lo ocurrido y que lo único que pudo hacer fue mantenerse impávida ante semejante violencia.⁸² Sin embargo, contrariamente a este presupuesto, en el cine de los primeros años ochenta podemos observar tensiones y cuestionamientos de todo tipo, críticas a instituciones civiles por su posición frente a la dictadura, especialmente la Iglesia Católica, como se muestra en los films *La historia oficial*, *La Noche de los lápices* o *Cuarteles de invierno*, y los grupos económicos poderosos, como en *Tiempo de revancha*, *Plata Dulce*, *Volver* y nuevamente *La historia oficial*. Pero también hay un sinnúmero de tensiones y denuncias de las actitudes pasivas, complacientes y hasta por momentos colaborativas –al punto de ser un tema central en films como *La historia oficial*– de la llamada “gente común” de la sociedad civil hacia la dictadura.

Por ejemplo, en *Cuarteles de invierno*, al llegar Galván al pueblo es invitado a la misa del domingo por el doctor Águila Bayo (Enrique Almada), un abogado rico que colabora con los militares en la organización de los festejos y con el gobierno local. Galván, en lugar de concurrir, en un acto de desaire y a su vez de “resistencia” contra los ricos del pueblo y la Iglesia Católica, a los que considera “colaboradores”, se va a un bar céntrico a desayunar, allí se encuentra con Mingo (Ulises Dumont), el “loco” del pueblo que se sienta junto al cantante y le cuenta:

Mingo: Galván, ¿usted vino para la fiesta, no?

Galván: Sí.

Mingo: Y ¿nunca había estado en Puerto Obligado, no?

Galván: No.

Mingo: Entonces usted no sabe lo que eran aquí las fiestas antes, antes, cuando no había nadie que dijera, ¡Hoy hay fiesta! ¡Mañana no! Mírelos, mírelos, [le marca a los clientes del bar, a los vecinos del pueblo] me dan lástima, son capaces de vender el alma por unos pesos y después van a misa para ser perdonados, ¡mírelos! Casi todos ellos tienen un pariente muerto en la familia, el pariente más joven, ¡el loco de la familia! mírelos, se consuelan, se consuelan unos a otros como si los hubieran perdido en una epidemia.

Galván: Y usted ¿qué hacía durante la epidemia?

Mingo: Ver, oír y callarme la boca, como todos los demás.

⁸² Poggi. *Cine en democracia...*, op. cit., p. 17; Getino. *Cine argentino...*, op. cit., p. 46; o Zarco. *Treinta años...*, op. cit., pp. 155-156.

Lo que podemos ver a través del diálogo entre Galván y Mingo es el retrato de una violencia más o menos generalizada, que afectó especialmente a los jóvenes y que no estaba oculta, solo fue respondida con el silencio y el fingimiento de la mayoría del pueblo.

En *La historia oficial* por ejemplo, uno de los aspectos que denuncia es el de la complicidad entre empresarios, militares y los Estados Unidos. En una de las primeras escenas se produce un almuerzo donde se discute sobre los “arreglos” y “negociados”, de ella participan Roberto (Alterio), un general (Larreta) y un hombre que habla castellano pero con acento norteamericano. Por otra parte, nos muestra una Iglesia Católica con amplio conocimiento de lo que estaba sucediendo, en este caso sobre la apropiación de la hija de Alicia y Roberto. Junto a la denuncia sobre este tipo de complicidades, Puenzo avanza sobre aquellos sectores que Sebastián Carassai denomina “gente común”.⁸³ Una de las escenas más emblemáticas es la reunión de amigas de la secundaria, en la cual Alicia se encuentra por primera vez con Ana luego del exilio y se produce el siguiente diálogo:

Ana: Yo me fui hace siete años.

Dora: Justo siete.

Ana: Si, yo me fui en el '76, en dos meses van a ser justo siete.

Dora: ¿Volviste para quedarte ahora?

Ana: No lo sé todavía.

Dora: No todos podemos elegir entre el duro caviar del exilio y el hogar dulce hogar. Así que no pretenderás que te compadezcamos.

Ana: Sabes que pensé mucho en vos estos años, te lo juro, eras como una obsesión. Cuando te vi, me acordé todo de golpe, porque vos estás igual, estás idéntica, mira que pasaron años eh! Pasaron cosas y vos estás igual. Igual a la que era la alcahueta de la celadora, a la que me regaló los saleros de plata cuando yo no tenía ni un colchón para dormir en el suelo, igual. Así que ahora Dora, despreciable compañerita, inolvidable hija de puta ¡porque no te vas a la mierda!

Esta escena no solo hace referencia a la relación entre dos ex compañeras, se trata de una metáfora sobre una sociedad que no solo sabía lo que estaba sucediendo, sino que lo justificaba y lo avalaba, por eso el personaje de Dora dice “se los llevaron por subversivos” o “por algo habrá sido” en los diálogos anteriores, de alguna manera mostrando que representa la voz de esa “gente común” que circuló durante los años de la dictadura y también en democracia. De esta manera se refuerza la idea propuesta por O'Donnell, quien sostenía que el control dictatorial sobre la sociedad solo se pudo desarrollar por la existencia de una extendida voluntad de autocontrol, a la que

⁸³ Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. Naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

caracterizó como: “una sociedad que se patrulló a sí misma”.⁸⁴ La escena busca remarcar una actitud de vida que está relacionada no con el miedo o la ignorancia de lo sucedido, sino con el individualismo, el desinterés, el desprecio y la poca solidaridad que va más allá de la circunstancia histórica puntual de la dictadura.

Para entender la mirada del film sobre las actitudes sociales, recordemos que el profesor de literatura encarnado por Patricio Contreras, Benítez, le dice a Alicia, ante su duda sobre la existencia de desaparecidos, que “siempre es más fácil creer que no es posible, sobre todo porque para que sea posible se necesita mucha complicidad, mucha gente que no pueda creer aunque lo tenga adelante”. En la misma línea Roberto (Alterio) y su padre (Battaglia) discuten en la mesa durante un almuerzo de domingo y en el momento más álgido de la discusión, el padre le reprocha a su hijo: “¡Todo el país se fue para abajo, solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron para arriba!”. Nuevamente aparece la palabra “cómplice” haciendo referencia a todos aquellos militares, pero también civiles que aprovecharon la situación para beneficiarse a costa del sufrimiento ajeno.

Las escenas sobre las actitudes sociales frente a la represión dictatorial se vuelven repetitivas en los diferentes films analizados, por ejemplo en *Contar hasta diez*, los compañeros de militancia del hermano de Ramón se desentienden y lo abandonan para protegerse. Mientras que en *Hay unos tipos abajo* Julio (Brandoni) decide buscar refugio ante la supuesta persecución en casa de unos amigos, pero la pareja le niega la ayuda. En el mismo sentido, en *Los días de junio*, los primeros amigos en encontrarse serán Emilio y Jorge, su charla desnudará las actitudes tomadas por cada uno frente a la represión dictatorial, todos sabían que algo malo estaba ocurriendo y a pesar de ello cada uno decidió tomar un camino diferente, cada uno buscó salvarse como pudo y acomodarse a la situación. Es recurrente, como vemos, la idea del quiebre de los lazos de solidaridad y el éxito de la dictadura para imponer, por medio del terror, actitudes individualistas.

Como podemos observar, el tema de las actitudes sociales frente a la represión militar no estuvo ausente en los films del período. No solo se cuestionó el comportamiento de las clases altas, los empresarios o la Iglesia Católica, también se

⁸⁴ O'Donnell, Guillermo. “Democracia en Argentina. Micro y macro”. En: Oszlak, Oscar (comp.). “Proceso”, crisis y transición democrática/1. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984, p. 18.

abordó el problema teniendo en cuenta otros grupos sociales, amigos, compañeros de militancia, sectores medios, parientes o allegados fueron objeto de fuertes cuestionamientos. Mientras que desde diferentes sectores sociales, políticos y culturales, se intentaba el tema y darle a la mayor parte de la sociedad el lugar de espectadores/as forzados de la violencia dictatorial, el cine cuestionaba algunas de esas actitudes sociales y proponía discursos fílmicos alternativos.⁸⁵ Discursos que fueron también fundamentales para la construcción e interpretación del pasado reciente argentino por parte de amplios sectores sociales. De esta manera, más allá de qué diálogo establezca este cine con la lectura oficialista sobre lo ocurrido durante la dictadura, el cine del período muestra otra diversidad de lecturas, tensiones y discusiones que formaban parte del clima de la transición.

3.4 Un cine contra la impunidad y el olvido (1987-1989)

Con el fin del proceso judicial a las ex Juntas en 1985, algunos de los máximos responsables de lo ocurrido habían sido condenados y de un modo u otro el gobierno había cumplido con su promesa de campaña.⁸⁶ El problema a partir de aquí estuvo referido a aquellos miembros de las Fuerzas Armadas que habían participado del terrorismo de Estado obedeciendo órdenes de sus superiores. Como vimos con anterioridad, Alfonsín ya hablaba de niveles de responsabilidad desde el año 1983, pero con el fin de los juicios la situación sobre los cuadros intermedios militares se convirtió

⁸⁵ El cambio sobre las interpretaciones del pasado reciente ocurrido entre 1982 y 1985 en la representación fílmica también se verifica en el cine documental. Mientras que en los 15 minutos finales de *La República perdida I* (Miguel Pérez, 1983) se argumentaba que los enfrentamientos violentos entre las diferentes facciones del peronismo eran la principal causa de la intervención militar y de la consecuente represión, en *La República perdida II* (Miguel Pérez, 1986), la transformación discursiva es muy evidente. Sobre todo porque el segundo film utiliza los primeros 15 minutos de *La República perdida I* como introducción, allí se ven las marcas epocales y el cambio de discurso es más notorio, ya que como el segundo film fue producido entre 1985 y 1986, es decir luego de los Juicios a las Juntas, contrasta esa introducción con el planteo del resto de la película que se concentra en mostrar los estragos producidos por la política represiva y económica de la dictadura y responsabiliza a las Fuerzas Armadas, en colaboración con empresarios, terratenientes e Iglesia Católica de todo lo ocurrido, generando un borramiento sobre las disputas hacía adentro del peronismo y el papel de las guerrillas. Para profundizar ver: Casale, Marta. “El cine en la posdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”. En: Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, pp. 365-385.

⁸⁶ El general Videla y el almirante Massera fueron sentenciados a reclusión perpetua, el general Viola a 17 años de prisión, almirante Lambruschini a 8 años de prisión, el brigadier Agosti a 4 años y 6 meses de prisión, mientras que el brigadier Graffigna, el general Galtieri, el brigadier Lami Dozo y el almirante Anaya fueron absueltos.

en un problema urgente a resolver porque empezó a generar tensión intramilitar y también, sobre el gobierno nacional.

En este contexto de fuerte malestar castrense el gobierno fijó por medio de una ley, aprobada a finales de 1986, en sesenta días el plazo para iniciar acciones legales contra los presuntos responsables en temas vinculados a la violación de derechos humanos. Transcurrido dicho tiempo, si el imputado no era llamado a declarar, su causa caducaría automáticamente y se extinguiría toda posibilidad de llevar adelante cualquier acción penal.⁸⁷ Contrariamente a los objetivos del gobierno radical, que buscó cerrar el capítulo judicial, la sanción de esta ley de “Punto Final” aceleró en todo el país los procesos legales contra los militares acusados.⁸⁸

El descontento de las Fuerzas Armadas no tardó mucho en traducirse en un levantamiento contra el gobierno por parte de un centenar de oficiales y suboficiales durante la Semana Santa de 1987, al mando del teniente coronel Aldo Rico y con epicentro en Campo de Mayo. El objetivo de los “carapintadas”, como se denominó al movimiento insurreccional, era el de imponer un límite a los juicios, enmarcados para ellos, en una campaña de desprestigio dirigida contra las Fuerzas Armadas.⁸⁹ Por su parte, Alfonsín apeló a un discurso que exaltaba la importancia de la defensa de la democracia, amenazada por estos grupos “rebeldes” dentro de las fuerzas militares, y la ciudadanía, al igual que la clase política, respondieron con un fuerte respaldo hacia el gobierno.

Luego de las negociaciones entre Alfonsín y los “carapintadas”, el gobierno buscó atenuar el conflicto con la aprobación de la ley de “Obediencia Debida”, algo que el gobierno venía intentando concretar desde el inicio de su mandato, por lo tanto, como sostiene Ernesto Espeche: “finalmente el levantamiento carapintada acabó facilitando la estrategia oficialista para terminar de una vez por todas con las cuestión militar”.⁹⁰ A pesar de ello, los reclamos de la Fuerzas Armadas no finalizaron, y así durante todo el año 1988 hubo nuevos intentos de levantamientos.⁹¹ A estos hechos se sumaron la

⁸⁷ Espeche, Ernesto. *El mito de los dos demonios. Historia, política, y conflictos en la memoria colectiva de la dictadura*. Mendoza: EDIUNC, 2018, p. 102.

⁸⁸ Lvovich y Bisquert. *La cambiante memoria...*, op. cit., p. 46.

⁸⁹ *Ibidem.* pp. 46-47.

⁹⁰ Espeche. *El mito...*, op. cit., p. 109.

⁹¹ Como el copamiento a Aeroparque por parte del vice comodoro Luis Estrella, una nueva rebelión carapintada en Monte Caseros al mando de Aldo Rico y el motín de Villa Martelli al mando de Mohamed Alí Seineldín.

derrota del oficialismo en manos del justicialismo en las elecciones de septiembre de 1987, el ataque a La Tablada por parte del Movimiento Todos por la Patria en 1989 y, especialmente, la crisis económica desatada tras el fracaso del Plan Primavera. El gobierno perdió así todo espacio de maniobra posible. La “desilusión” le ganó a la “esperanza” y el gobierno de Alfonsín se fue desgastando lentamente hacia un final anticipado pero incluso mucho más crítico de lo previsible, algo que como lo marcó Adair también se reflejaba en la correspondencia que la ciudadanía le envía al presidente de la Nación para ese entonces.⁹²

En el campo cinematográfico, varias son las transformaciones que podemos marcar en general y en lo particular con respecto a las producciones que abordaron la historia reciente. En el marco general, se produjo una caída importante en la cantidad de producciones anuales para el cine nacional, producto de la crisis económica. Como lo marcamos con anterioridad, si el pico máximo con el estreno de 35 películas lo encontramos en 1986, el mínimo será de 13 para 1989.⁹³ En este marco de mayores dificultades para realizar cine, las producciones sobre el pasado reciente sufrieron una gran merma. Si el período 1984-1986 se había caracterizado por una explosión de producciones cinematográficas sobre la temática del pasado reciente dictatorial, durante el trienio 1987-1989, la cantidad de films sobre la dictadura se vio reducida a unas 10 producciones aproximadamente, lo cual no deja de ser un número significativo.⁹⁴

Muchas de estas películas fueron co-producciones con aportes de países europeos, especialmente de Suecia, Alemania y Holanda, posiblemente producto de los frutos cosechados por la gestión Antín y la necesidad de financiamiento externo ante las restricciones económicas locales, pero también por un interés particular de estos países en las temáticas vinculadas con el pasado dictatorial, como es el caso de *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987).⁹⁵ A nivel local, los films sobre el pasado reciente

⁹² Adair. *In search of the lost decade...*, *op. cit.* pp. 88-106.

⁹³ Getino. *Cine argentino...*, *op. cit.*, pp. 177-179.

⁹⁴ *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), *Soffia* (Alejandro Doria, 1987), *Made in Argentina* (Juan José Jusid, 1987), *Sentimientos. Mirta de Liniers a Estambul* (Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987), *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), *Memorias y olvidos* (Simón Feldman, 1987), *Sur* (Fernando Solanas, 1988), *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989).

⁹⁵ El film aborda el tema del secuestro y la desaparición de Dagmar Hagelin, una adolescente argentina de origen sueco, secuestrada y asesinada por el Grupo de tareas 3.3.2 al mando del entonces teniente de la Marina, Alfredo Astiz.

desarrollados durante esta etapa perdieron el interés por parte del público, ninguno de ellos estuvo entre las 10 películas argentinas más vistas entre 1987 y 1989.⁹⁶

A estas dos características le podemos agregar también que muchos de los films fueron “operas primas”. Ello también se relaciona con las políticas llevadas adelante por Antín, como el caso de *El amor es una mujer gorda* de Alejandro Agresti o *La amiga* de Jeanine Meerapfel. Ambas fueron, no solo los primeros estrenos comerciales de cada uno de estos/as directores/as, sino que también fueron co-producciones, en el primer caso con Holanda y en el segundo con Alemania. Pero a su vez, los tres films nombrados y que vamos a analizar a continuación tienen la particularidad de abordar el pasado reciente desde un nuevo contexto histórico, donde la decepción, el olvido y la impunidad, serán los telones de fondo para abordar la historia reciente.

Comencemos con el film *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), una co-producción de Argentina y Suecia, parcialmente inspirada en el caso de la joven desaparecida Dagmar Hagelin (Imagen 6). En ella se narra la historia de un periodista sueco que llega a la Argentina en 1979 con el objetivo de investigar el secuestro y la desaparición de Lena Melin. Al llegar a Argentina el periodista se verá inserto en una red de resistencia clandestina compuesta por gente vinculada a la embajada sueca, sacerdotes tercermundistas y jóvenes estudiantes. Los militares, alertados de la situación secuestran al periodista y lo llevan a la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA).

⁹⁶ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área: Despacho y Estadística, 1991.



Imagen 6. Cartelera cinematográfica del film

(Fuente: Coleccionista privado)

Durante su reclusión, el periodista Sixten y el capitán (su captor), tendrán la oportunidad de discutir cara a cara sobre el accionar represivo de las Fuerzas Armadas y se darán diálogos como el siguiente:

Capitán: ¿Le agradan los libros que le hemos proporcionado?
 Sixten: El único que falta es *Mi Lucha* de Adolfo Hitler.
 Capitán: ¿Preferiría el de Regis Debray, *Notas desde la prisión*?
 Sixten: Algo sobre los juicios de Núremberg sería ahora más edificante.

El fragmento seleccionado devela algunas cuestiones interesantes, la primera de ellas es la construcción análoga entre la dictadura argentina y la experiencia del nazismo en Alemania, algo que hasta ese momento todavía no había aparecido en la cinematografía nacional sobre la dictadura, excepto en una de las escenas de *La noche de los lápices* y en la publicidad de *La Rosales*, como lo veremos más adelante. En este caso vemos que las alusiones al nazismo, a los juicios de Núremberg, o a la idea de genocidio, como lo destaca Clara Kriger, tienen como objetivo mostrar el accionar represivo de la dictadura como parte de un proyecto político planificado y organizado.⁹⁷ De esta manera, el argumento de las responsabilidades escalonadas y la negativa a

⁹⁷ Kriger, Clara. "La revisión del proceso militar en el cine de la democracia". En: España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 63.

juzgar a los cuadros intermedios es duramente cuestionado, ya que para el director, todo se trató de un plan sistemático y organizado, donde cada una de las partes sabía qué hacía y jugaba un rol fundamental para que este se pueda concretar. Fijémonos como el capitán explica al periodista el plan represivo:

Capitán: El documento es una copia de un plan secreto de técnica de neutralización sistemática elaborado por el Estado Mayor de las Fuerzas Armadas. Usted ha visto unos 24 planes similares que abarcan todo el país. En el gran Buenos Aires hay 11 millones de personas, usted ha visto páginas de una lista con 2.700 nombres elegidos especialmente para lograr el fin propuesto: estudiantes, obreros, padres, hijos, madres, hijas. Las cruces en los círculos representan esas personas [mientras señala en un mapa], los círculos en sí mismos representan áreas a neutralizar con estas desapariciones.

Pero también, esta homologación entre el nazismo y la dictadura y su énfasis en la racionalidad de la represión puede estar relacionado con un objetivo puramente comercial. La película fue realizada para el mercado europeo también, por lo tanto podría tratarse de una estrategia narrativa para que los posibles espectadores/as puedan entender el significado de la dictadura militar comparándola al nazismo, un proceso histórico más cercano a esos espectadores/as a los que estaba dirigido el film.

Finalmente el periodista será doblegado ante las presiones del capitán y luego de ver una sesión de tortura sobre una mujer, que si bien se asemeja a lo ya visto en *La noche de los lápices*, tiene la novedad de ser la primera vez que se ve sobre un cuerpo femenino. Una vez desarticulada la red de resistencia y recuperadas las listas, el periodista será enviado a Suecia. Sobre el final del film se ven una serie de imágenes que muestran la vuelta a la democracia, los juicios a las Juntas, la ley de “Punto Final” y el cierre con el capitán, su mujer y su hija cabalgando “libremente” en su campo, como símbolo del triunfo de la impunidad. En consonancia con esta idea, en el afiche vemos al capitán multiplicado como señal de que no se trata de la impunidad de un solo “genocida”, sino de muchos más como él, algo que volverá a aparecer en el film *Las amigas*.

En otra línea totalmente diferente, pero con objetivos similares, Alejandro Agresti estrena su primer film comercial, *El amor es una mujer gorda* (1988). Una película en blanco y negro, de bajo costo y co-producida con Holanda. En ella se narra la historia de José (Elio Marchi), un periodista que recorre una Buenos Aires gris, oscura, plagada de basura, pobreza y marginalidad, en busca de información sobre su pareja desaparecida durante la dictadura. En su búsqueda, lo acompaña un personaje

fantasmagórico, un tanguero de los años treinta llamado Caferata (Sergio Poves Campos) (Imagen 7).

Al igual que en *Los dueños del silencio*, la película está atravesada por su contexto de producción. José asegura que los militares “no se fueron y siguen matando con la duda”, es decir, que todavía tienen el poder suficiente como para evitar ser juzgados y, a su vez, generar el miedo ante una posible vuelta, pero como si no fuera suficiente también saben la verdad de lo sucedido pero no confiesan. La idea de impunidad se ve confirmada cuando José sale de una comisaria luego de estar detenido por unas horas y su amigo lo espera con el diario en la mano y le dice: “mirá, mirá lo que sale en el diario hoy, pero a estos hijos de puta los van a dejar afuera” (mientras se ve la tapa de diario *Clarín* con el titular “Aprobó el Senado el proyecto de Punto Final”).

Ante esta situación, aparece recurrentemente en los diálogos entre José y Caferata el “problema del olvido” y la impunidad:

José: Acá mataron treinta mil tipos.

Caferata: ¿Acá?

José: Treinta mil historias, álbumes de recuerdos.

Caferata: ¿Los mataron aquí, José?

José: Personas que caminaban con sus dudas, sus temores, con su sangre, con su carne, acá.

Caferata: No me digas...

José: En éste rincón del mundo, mataron y torturaron a miles de personas, nada más, por pensar en lo que les habían enseñado.

Caferata: No me digas...

José: Y ¿sabés cómo?

Caferata: No.

José: Con ratas en los intestinos, arrancándoles los pezones con pinzas, quemándolos...y si ahora grito no me escucha nadie, porque primero nos dijeron que no teníamos memoria, como si fuéramos boludos y ahora quieren que nos olvidemos de todo. Y vos ¿qué pensás de todo esto?

Caferata: Yo...Argentino.

José habla de treinta mil historias, álbumes de recuerdos, de gente de carne y hueso que fue asesinada, en un alegato a favor de la lucha por la memoria, como una lanza quebrada contra el olvido, el de su mujer y el de todos los demás que sufrieron el padecimiento generado por la dictadura. Mientras tanto, el personaje de Caferata se sorprende, no lo puede creer, no lo sabe, no lo recuerda, metáfora de una sociedad que busca olvidar ese pasado, “yo Argentino”, simbología de “yo me lavo las manos”. Pero las críticas contra la amnesia social, contra las acciones del gobierno, contra la justicia, también recaen sobre los intelectuales “progresistas” y sus “actitudes” frente a lo que

está ocurriendo. En la escena final, José entra a un bar y se encuentra con una mesa ocupada por varias personas que él conoce y les dice:

José: ¿Cómo ando? ¿Vos querés saber cómo ando? Todos quieren saber cómo ando. Se mueren por saber cómo ando. Y ustedes, ¿cómo andan ustedes? Todo bien, ¿no? Con el culo siempre pegado acá, sutiles, el mundo se viene abajo y aparece alguien que te pregunta ¿Cómo andás? Sutileza, inocencia, ignorancia, pelotudez, ¿qué les pasó? A esto le queda poco, en ¡qué creen ustedes! No, no me lo digas, conozco el juego, dentro de diez minutos nomás, nos vamos al re carajo hablando del PJ, del PC, del PI, del arte participativo, del Tai Chi, de la performance, [mientras recorre con la mirada a cada uno de los sentados en la mesa] de la *Humor*, del *Porteño*, y cuando salimos de acá, ¿cuál es la idea? Comprarnos el *long play* de este o de aquel y divertirnos, haciéndonos la paja con las minas de las fotos en colores de la revista *Para Tí*, y cuando nos da miedo, nos vamos a casa, lloramos abrigados frente al televisor, con una película de Susan Hayward, ¿De qué estamos hechos? ¿De qué mierda estamos amasados?

El diálogo continúa en la misma línea, la mesa del café funciona como la representación de lo que se consideraba “progresismo” a mediados de los ochenta. Lo que fue vanguardia en los albores de la restauración democrática, para 1988 no es más que un grupo de *snoobs*, faltos de compromiso político, reunidos en un café, tratando de intelectualizar y explicar la derrota, algo que volveremos a ver en el capítulo 6 cuando analicemos las películas sobre temáticas vinculadas a la juventud. José los interpela, los cuestiona, los critica, los acusa de hablar en exceso y no aportar ninguna solución al problema, mientras el olvido, la desmemoria y la impunidad avanzan.



Imagen 7. José y Caferata
(Fuente: Memoria Abierta)

Podríamos afirmar que el film *La amiga*, de Jeanine Meerapfel, cierra de alguna manera el ciclo alfonsinista sobre películas vinculadas a la explicación de nuestro pasado reciente dictatorial. Su estreno se produjo en abril de 1989, unos meses antes de

que el presidente debiera adelantar la entrega de mando a raíz de la crisis económica y política que se desató con la hiperinflación.

La película también es una “opera prima” y fue co-producida entre Argentina y Alemania. Narra la historia de dos amigas argentinas que se conocen desde la infancia, una se llama Raquel (Cipe Lincovsky), es una actriz famosa, tiene un buen pasar económico, no está casada, ni tiene hijos y es judía. La otra es María (Liv Ullmann), un ama de casa, casada con Pancho (Federico Luppi), católica y con tres hijos, el mayor se llama Carlos y es el ahijado de Raquel. La trama central del film es la relación conflictiva entre ambas amigas producto de las secuelas provocadas por la política represiva de la dictadura. Raquel tuvo que partir al exilio en Berlín tras sufrir un atentado en una función teatral y María perdió su hijo Carlos en manos de la represión militar y se ha convertido en una de las fundadoras del movimiento Madres de Plaza de Mayo.⁹⁸

Como en los films anteriores, los planteos centrales de esta producción están vinculados a la lucha contra el olvido, a la necesidad de justicia y la denuncia contra la impunidad producto de las leyes aprobadas por el gobierno de Alfonsín. Por ejemplo, en la única escena que se muestra a Raquel representando a Antígona, antes del atentado que la obliga al exilio en 1978, la directora elige montar el siguiente fragmento:

Raquel [Antígona mientras sostiene un cadáver de un joven de forma tal que recuerda a “La Piedad” de Miguel Ángel]: Para ustedes un muerto es un muerto, es el pasado, ese pasado que quieren que olvidemos, pero que jamás permitiremos que sea olvidado, tierra sobre tierra, ceniza sobre ceniza [la escena se corta abruptamente por un atentado con una bomba, mientras gente del público grita, “rusa de mierda”, bolche, judíos bolches, marxistas, judíos marxistas].

Antígona no es una elección al azar, la directora plantea en los primeros veinte minutos del film el problema en cuestión, se trata de una película contra el olvido. En esta ocasión nuevamente aparece cierta analogía entre el nazismo y la dictadura, especialmente en relación a la persecución de los judíos y comunistas. También se trata de una “opera prima”, de co-producción alemana que aborda la temática del olvido y de la impunidad por la falta de justicia.⁹⁹

Las dos amigas se reencuentran tras la restauración democrática. Ninguna es la misma, la experiencia dictatorial las ha cambiado. María se ha convertido en una

⁹⁸ Rapallo, Armando. “‘La amiga’. La memoria de una madre”. *Clarín Espectáculos*, 28 de abril de 1989, s/p.

⁹⁹ López, Fernando. “Historia de dos amigas y una visión para la controversia” (28 de abril de 1989). *La Nación*, 28 de abril de 1989, s/p.

luchadora por los derechos humanos y en una incansable buscadora de la verdad y la justicia, esto la ha alejado tanto de su marido como de sus hijos vivos. Raquel volvió al país con el objetivo de reencauzar su carrera luego de años de penurias y privaciones producto del exilio, y lo único que quiere es volver a la “normalidad”. En su primer encuentro, durante el año 1983, una discusión entre María, Pancho y Raquel muestra las dificultades para poder lograr esa “normalidad” que la dictadura quebró. Los tres personajes se encuentran en el cementerio a raíz de la exhumación del presunto cadáver de Carlos y se genera la siguiente discusión:

Pancho: Basta María, ¡basta!

María: Estos huesos no son nuestro hijo, no pueden ser Pancho, nuestro hijo es hermoso, nuestro hijo es un ser humano vivo.

Pancho: Yo quiero algo María, una tumba, por lo menos unos huesos, algo que me diga que está muerto.

María: Esto es solo una trampa, nos dan unos cuantos huesos para que lo declaremos muerto y así no molestarlos nunca más, nuestros hijos no están muertos, están desaparecidos y si alguien viene y dice que están muertos o que fueron asesinados entonces que nombren a sus asesinos, estos huesos no pueden contarlos.

Raquel: María no sabés lo que decís, los muertos tiene que tener un lugar, nosotros tenemos que tener un lugar donde poder ir a llorar.

La controversia entre los personajes simboliza metafóricamente las actitudes de una sociedad que hacía finales de los años ochenta pareciera querer “enterrar” y olvidar ese pasado reciente y también las tensiones en el mundo humanitario sobre qué hacer con los desaparecidos. La lucha contra el olvido y la impunidad se hacen presentes y esta discusión volverá a separar a las amigas durante otros tres años, los años de los juicios a las Juntas, pero también de la “Ley de Punto Final”. Esto último provocará, entre otras cosas, que María se encuentre en el espacio público con el secuestrador de su hijo, con lo cual aquí, al igual que en los films anteriores, se muestra como las decisiones del gobierno de Alfonsín, no solo generaron la impunidad de los perpetradores, sino también impactaron profundamente a los familiares de las víctimas.

Finalmente, las amigas se volverán a encontrar en 1986, Raquel tratará de justificar las decisiones tomadas por el gobierno radical y María seguirá luchando contra el olvido y por una justicia que castigue a los asesinos de su hijo, situación que marca las divergencias de la sociedad argentina pos dictatorial frente a los crímenes de la dictadura. La película se cierra con una escena que lo dice todo, una radiografía del final del gobierno radical: por un lado el conformismo mezclado con la decepción de lo que

no fue; por el otro, la bronca por la injusticia sumada a la necesidad de seguir luchando contra el olvido:

Raquel: Nunca antes en nuestro país juzgaron a un militar y lo llamaron asesino.

María: ¿Ah, sí?... ¡No me digas! ¡Qué bueno! Salvo que los asesinos están aún entre nosotros.

Raquel: María, yo tengo miedo que todo vuelva a repetirse, que alguien grite demasiado fuerte y que “chak”.

María: Y a mí, me da miedo la gente que cede, poco a poco, y que un día se despertarán con un arma apuntado a su cabeza.

Raquel: No es ceder, es tratar de ubicarse en la realidad, dejar de ser un kamikaze.

María: No entendés como luché por encontrar a mi hijo, sentía su corazón latiendo y me decía que en algún lugar de este espacio está su sangre transitando, y traté de encontrarlo en mi memoria, en mi memoria de sus gestos, de sus palabras, así llegué a su corazón, así descubrí sus esperanzas, llevo en mí sus deseos de justicia, sus sueños de libertad, llevo en mí los ideales de Carlos, ahora sé que aunque seamos una minoría, son nuestras esperanzas las que cambiarán al mundo, yo fui parida por mi hijo,¹⁰⁰ Raquel, él está en mis pasos, él está en mis gritos, mi hijo no está muerto.

Recordemos que, además, para 1986 ya se había producido la división efectiva de la Asociación que nucleaba a las madres de desaparecidos en dos ramas; por un lado, Madres de Plaza de Mayo dirigida por Hebe de Bonafini y por otro, las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, conducida por Marta Ocampo de Vázquez. Estas últimas criticaban la conducción de Bonafini e impugnaban el modo en que funcionaba la democracia interna de la organización. Pero las divisiones eran mucho más profundas, el grupo liderado por Bonafini había rechazado prestar testimonio frente a la CONADEP, se oponía a la exhumación de los cadáveres NN, no aceptaba la reparación histórica monetaria establecida por la Ley 24.411 y objetaba la Ley 24.321 que creaba la figura del detenido-desaparecido. Todas ellas, medidas tomadas por el gobierno de Alfonsín, que sí eran aceptadas por la Línea Fundadora.¹⁰¹ Por lo tanto, los personajes de María y Raquel representan ambas tendencias, María es una mujer intransigente, que no acepta la muerte de su hijo –lo cual se expresa también en la frase icónica de Bonafini sobre haber sido “parida por su hijo”– y que lucha con el objetivo de que todos los responsables sean enjuiciados. Raquel, por su parte, elogia las medidas del gobierno y entiende que son un avance en comparación a otros momentos de la historia argentina.

Como podemos ver a través de los tres ejemplos analizados, durante el período 1987-1989 los films sobre el pasado reciente dictatorial se concentraron en dos

¹⁰⁰ Esta frase es utilizada desde hace décadas por Hebe de Bonafini. Ver entrevista realizada a Hebe de Bonafini por Graciela Di Marco (UNSAM) en: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/\(36\)%20Entrevista%20Bonafini.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cedehu/material/(36)%20Entrevista%20Bonafini.pdf)

¹⁰¹ Lvovich y Bisquert. *La cambiante memoria...*, op. cit., pp. 27-43.

problemáticas bien claras. La primera fue la cuestión de la impunidad en el marco de las leyes promovidas por el gobierno nacional que generaron el cierre del camino judicial, para mostrar el error y peligro que esto significaba. Las películas buscaron exponer la política represiva como un plan sistemáticamente ejecutado, mostraron a los represores actuando con cierta autonomía en relación a sus superiores, trataron de asimilar la dictadura argentina con la experiencia del nazismo, exhibieron a los represores disfrutando con sus familias de cabalgatas en el campo o de almuerzos en el mismo restaurante junto a sus víctimas. Por otro lado, ante el avance de la impunidad, una segunda problemática que buscaron abordar fue la preocupación por el olvido, una premisa que había sido fundamental para el gobierno y el cine de la primera etapa democrática (1984-1986), cuando se creía que el saber permitiría no repetir las experiencias de ese pasado dictatorial.

A su vez, no deja de ser llamativo que este cine de la “desilusión” y la crítica sobre lo sucedido con el pasado dictatorial en la nueva democracia, fue un cine con pocos espectadores y repercusión. Incluso aceptando las razones económicas, el dato refuerza ese nuevo clima de retraimiento del tema y desilusión con el proceso de transición.

Capítulo 4. Los usos cinematográficos del pasado y la construcción de una democracia duradera (1983-1987)

En el año 1980 Raúl Alfonsín publicó *La cuestión argentina*, un texto en el cual se pueden observar los primeros trazos de lo que luego terminarán siendo los núcleos centrales de su discurso político. Uno de sus propósitos era realizar un diagnóstico histórico que diera cuenta de las razones que llevaron a la Argentina a una permanente alternancia entre gobiernos democráticos y dictatoriales, imposibilitando el establecimiento de una república fuerte y duradera. Como sostiene Adrián Velázquez Ramírez, el objetivo del futuro mandatario estaba vinculado a interpretar la larga crisis política argentina como consecuencia de un paulatino olvido del lenguaje democrático y a identificar a la UCR como el repositorio de aquel lenguaje olvidado, única alternativa partidaria para salir de la crisis y encontrar un nuevo cauce histórico.¹

Según Alfonsín, la “larga crisis política” estaba vinculada al ciclo democrático abierto a partir de la aprobación de la Ley Sáenz Peña, que establecía el voto secreto, obligatorio y con padrón electoral, y que había permitido la llegada de Hipólito Yrigoyen, líder de la UCR, a la presidencia de la nación. Este ciclo democrático surgido a partir de 1916 culminó tras el golpe de Estado que las Fuerzas Armadas, al mando de los generales José F. Uriburu y Agustín P. Justo, le hicieron al mandatario radical el 6 de septiembre de 1930. Desde la perspectiva de Alfonsín, el golpe de Estado de 1930 había sido impulsado por una minoría económica y políticamente privilegiada, que había perdido su liderazgo en manos del radicalismo, un movimiento popular de masas encargado de conquistar la democracia para el beneficio de las mayorías. Estas minorías desplazadas encontraron en las Fuerzas Armadas a un interlocutor predilecto para recuperar ese liderazgo perdido, lo que terminó generando una serie de interrupciones constitucionales y una democracia tutelada.²

En la mirada de Alfonsín, la única manera de afirmar una política “anti régimen” era llevando adelante una política “anti pasado”. Para ello era fundamental una ruptura con las transiciones pasadas que implicaran el juzgamiento a los militares, la reivindicación de los derechos humanos, la consolidación de la democracia y la

¹ Velázquez Ramírez. *La democracia...*, op. cit., pp. 82-83.

² Alfonsín, Raúl. *La cuestión argentina*. Buenos Aires: Editorial Propuesta Argentina, 1980.

república como valores “fundamentales” e “innegociables”. Así como también, la superación de las dicotomías entre el radicalismo y peronismo construyendo un “tercer movimiento popular y democrático”.³

Ahora bien, como sostiene Elizabeth Jelin, la causa en favor de los derechos humanos y la búsqueda de la construcción de la democracia no fueron tópicos exclusivos del alfonsinismo. Los movimientos de lucha en contra de la violación de los derechos humanos también hicieron suyas esas banderas, incluso antes de ser abrazadas por el propio Alfonsín. Por lo tanto, sugiere Jelin, “en el plano de la ética, los valores y la cultura, los derechos humanos se estaban convirtiendo en un componente clave de la propuesta de construcción de una cultura democrática, humanista, tolerante y pluralista”.⁴ Es en este punto en donde nos preguntamos ¿qué lugar ocupó el cine en este clima de ideas? ¿Cuáles fueron los usos que el cine realizó sobre el pasado? ¿Qué relación tuvo el cine de reconstrucción histórica con el clima de época? ¿Cómo se conectaron el pasado y el presente a través de la pantalla grande? ¿Qué impacto generó sobre los/as espectadores/as las diferentes propuestas cinematográficas?

Durante los primeros años de la transición democrática se produjeron una serie de films pertenecientes al género documental⁵ o al drama histórico⁶ que encontraron una gran acogida entre un público masivo interesado por conocer el pasado argentino. Los temas abordados por estos tipos de cine serán diversos en cuanto a los tiempos históricos, los protagonistas y los acontecimientos destacados, como también respecto de las estrategias fílmicas para contar ese pasado e incluso en cuanto las miradas sobre esas historias. Pero, más allá de esas diferencias tendrán algunas características en común, que los volverán objetos culturales pertinentes para su análisis histórico y nos

³ Alfonsín, Raúl. *Ahora. Mi propuesta política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983, p. 78.

⁴ Jelin. *La lucha por el pasado...*, *op. cit.*, p. 122.

⁵ Aquí entendemos por cine documental/testimonial a un montaje cinematográfico de imágenes visuales y sonoras propuestas como reales y no ficcionales, con un carácter didáctico o informativo que intenta principalmente restituir la apariencia de la realidad, mostrando las cosas y el mundo tal y como son. Es importante aclarar que somos conscientes a su vez de que las fronteras entre el documental y la ficción nunca son herméticas y que varían con el tiempo y el tipo de producción. En: Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Ciudad de Buenos Aires: la marca editora, 2015, p. 67.

⁶ Consideramos cine de drama histórico a aquellos films que buscan reconstruir de manera dramática o trágica ciertos aspectos del pasado en la que se representan personajes o situaciones históricas en un marco creíble. Es importante aclarar que entendemos que existen films que pueden integrar a la acción elementos cómicos, pero el carácter dominante debe seguir siendo la gravedad. En: Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Ciudad de Buenos Aires: la marca editora, 2015, p. 67-68.

darán algunas pistas acerca del papel que tuvieron en la afirmación del discurso democrático, a tono con el clima de época que venimos señalando.

Siguiendo los planteos de Marc Ferro entendemos que “el cine (histórico o documental) nos informa de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado”. Ferro continua diciendo que “las películas históricas, cuando se refieren al pasado, presentan a menudo reconstrucciones fieles, pero la elección de su temática pertenece a la época en la cual se filmó. Además, obedecen a una estructura dramática que no tiene ningún motivo para reproducir exactamente el curso de una historia que no está construida, sino desarrollada”.⁷ Es por ello que en el siguiente capítulo no pondremos el acento en la veracidad de la reconstrucción histórica de los films analizados, sino en el diálogo que establecen con su contexto histórico de producción, es decir con la transición y las expectativas compartidas del momento.

El objetivo de nuestro capítulo será el de analizar alguna de las producciones cinematográficas documentales o de drama histórico para mostrar cómo desde la cinematografía se buscó construir una historia pasada que ayudara a comprender no solamente el “pasado trágico argentino”, sino que sirviera para la reconstrucción y consolidación de la “democracia naciente” en consonancia con los objetivos y el clima de época que Alfonsín expresaba en sus textos y discursos, pero que evidentemente trascendían su figura y representaban un verdadero clima de época.

El capítulo está estructurado en seis apartados, en el primero, indagaremos algunas de las características vinculadas al uso del pasado en el discurso de Raúl Alfonsín y especialmente nos detendremos en el texto elaborado por la Junta Coordinadora Nacional en junio de 1983, por considerarlo como la muestra más acabada de los usos de la historia que el oficialismo elaboró durante los años ochenta. Sin establecer una correlación mecánica, estos discursos radicales son importantes de analizar para entender parte de las expectativas de la época y las posibles apropiaciones y sentidos compartidos que el cine mostró en esos años. En el segundo apartado trabajaremos a partir del análisis de uno de los film documentales más destacado del período, *La República perdida I*, matriz fílmica fundamental para el resto de las producciones cinematográficas sobre el pasado en la transición. En los apartados

⁷ Ferro, Marc. *Diez lecciones sobre historia del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2003, p. 117-118.

siguientes analizaremos tres films de drama histórico, todos ellos exitosos en cuanto al caudal de espectadores/as que asistieron a las salas para verlos, pero también generadores de frondosos debates públicos en la prensa del momento. Se trata de *Camila*, *La Rosales* y *Asesinato en el Senado de la Nación*. Finalmente cerraremos el capítulo con el análisis de un film menos convencional, *Memorias y olvidos*, un híbrido entre el cine documental y el drama de ficción filmado en los inicios del final de la primavera alfonsinista.

4.1 Los usos políticos del pasado: la “contradicción fundamental”

Raúl Alfonsín fundó en 1972, dentro de la UCR, un movimiento alternativo a la Línea Nacional liderada por Ricardo Balbín, llamada en un principio Movimiento Renovador y luego Movimiento de Renovación y Cambio.⁸ Durante la última dictadura militar, Alfonsín se había mostrado como un defensor de los derechos humanos, se había convertido en miembro de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos, mantenía frondosos contactos con la Internacional Socialista presidida por Willy Brandt, y había sido crítico con muchas de las actitudes de su partido y especialmente de Balbín en relación al gobierno militar.⁹

Desde 1980, como marcamos en la introducción, el futuro presidente comenzó a esbozar sus primeras ideas e interpretaciones sobre el pasado mediato e inmediato y la necesidad de superar ciertos comportamientos cíclicos vinculados a la permanente ruptura del orden constitucional y a la imposibilidad de construir un régimen republicano y democrático perdurable. En esa misma época asistió a un seminario realizado en San José de Costa Rica sobre el futuro de la democracia y comenzó a tener un progresivo acercamiento con grupos de intelectuales, varios de los cuales se encontraban aún en el exilio.¹⁰

Junto a Jorge Roulet, Alfonsín llevó adelante la creación del Centro de Participación Política (CPP), el cual, como hemos visto en el primer capítulo, jugó un rol fundamental en la construcción del proyecto cultural del alfonsinismo, así como

⁸ Basombrio. “Acerca de ciertas apropiaciones del ‘pasado histórico’...”, *op. cit.*, pp. 31-52.

⁹ Pedrosa, Fernando. *La otra izquierda. La socialdemocracia en América Latina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007, p. 275.

¹⁰ Basombrio. “Acerca de ciertas apropiaciones del ‘pasado histórico’...”, *op. cit.*, pp. 36.

también en la conformación de los equipos de intelectuales que le dieron espesor ideológico al proyecto radical. Dante Caputo y Francisco Delich fueron los primeros en ser convocados a participar en dicho centro. Ambos intelectuales, nucleados en torno a la revista *Argumento Político*, constituyeron a su vez, el Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración (CISEA), pieza fundamental en la elaboración de los discursos de campaña pronunciados por Alfonsín en Ferro, la Plaza de la República y en Rosario.¹¹

Paralelamente al trabajo del CISEA, se acercaron otros intelectuales que le fueron dando forma y contenido al discurso alfonsinista y a su interpretación sobre el pasado. Por un lado se conformó el Grupo Esmeralda, a partir de la convocatoria de Meyer Goodbar, quien había estudiado sociología en la Universidad de Buenos Aires (UBA), al que se incorporaron intelectuales de la talla de Juan Carlos Portantiero y Emilio De Ípola. Ideológicamente vinculados a la izquierda, venían de realizar una fuerte autocrítica sobre el accionar violento durante el pasado reciente y buscaban desarrollar un pensamiento más vinculado a la socialdemocracia europea, descartando el método revolucionario como forma de llegar al poder y acercándose a la idea de fundar una nueva democracia. Para el grupo Esmeralda, el problema estaba en el sistema político, el uso de la violencia entre 1930 y 1983 para solucionar los conflictos era lo que había llevado a la Argentina, casi al estado de la disolución. Por lo tanto, el problema era cultural, se necesitaba un nuevo “pacto democrático” basado en la democracia participativa, la ética de la solidaridad y la modernización.¹²

Por otro lado, también se conformó un nuevo grupo en torno a la figura de Carlos Nino, un liberal progresista que había estudiado derecho en la Universidad de Oxford. Al igual que la izquierda, Nino había realizado una fuerte crítica al liberalismo conservador, lo que lo condujo a defender un liberalismo igualitario. Más allá de las diferencias ideológicas, ambos grupos coincidían en que había llegado la hora de construir un nuevo régimen democrático, superador del autoritarismo, eliminando el faccionalismo y basado en el respeto por la ley y en el consenso como mecanismo de resolución de los conflictos. Para Nino, el liberalismo argentino había sido incapaz de incorporar los valores democráticos a su propuesta política, por lo tanto, el nuevo

¹¹ Basombrio. “Acerca de ciertas apropiaciones del ‘pasado histórico’...”, *op. cit.*, p. 36.

¹² Basombrio. “Intelectuales y poder...”, *op. cit.*, pp. 376-398; o Vezzetti. “Los problemas de la democracia...”, *op. cit.*, pp. 347-358.

régimen debía construirse fuertemente ligado al respeto por la ley y la Constitución, única garante de la igualdad.

En base al asesoramiento que le brindaron estos intelectuales, Alfonsín caracterizó en sus discursos al período que estaba por comenzar tras las elecciones de 1983, como una etapa de ruptura. Como sostiene Pablo Ponza, el objetivo era romper con ese pasado autoritario signado por los permanentes golpes de Estado y promover una nueva cultura política en clave democrática y plural. De allí que se haya instalado la utilización del preámbulo como una suerte oración laica de esa nueva República, una nueva etapa marcada por el respeto por los derechos humanos que se cristalizaba en la promesa de no aceptar una ley de auto amnistía y juzgar a los militares. De esta manera se fueron construyendo binomios contrapuestos: democracia-dictadura, libertad-autoritarismo, paz-violencia, vida-muerte, tan característicos del discurso de Alfonsín durante la transición.¹³ Lo interesantes que estos tópicos también se convertirán en núcleos de sentidos fundamentales de la cinematografía de la transición.

El grupo de asesores del radicalismo fue completado por la Junta Coordinadora Nacional (JCN), una agrupación interna de la UCR fundada por jóvenes radicales en 1968.¹⁴ La JCN le aportó un gran dinamismo al partido, no solo desde lo ideológico sino que también se encargó de controlar el sistema de afiliación partidaria, desplazando a los comités barriales, puntero y caudillos e incorporando una gran masa de nuevos adherentes.¹⁵ Su discurso se inspiraba en cierto nacionalismo y anti imperialismo producto de sus raíces forjistas yrigoyenista,¹⁶ pero también se encontraba cruzado por elemento modernos propios de los avatares que la Argentina había atravesado producto de la modernización político cultural de los años sesenta y setenta.¹⁷

En junio de 1983, en el contexto de la campaña presidencial que llevó a la UCR al poder, la JCN publicó un manifiesto titulado *Contradicción fundamental*. Su objetivo

¹³ Ponza, Pablo. “El Club de Cultura Socialista y la gestión Alfonsín: transición a una nueva cultura política plural y democrática”. En: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2013, pp. 1-16.

¹⁴ Entre los representantes más destacados se encontraban Luis Cáceres, Marcelo Stubrin, Enrique Nosiglia, Federico Storani, Facundo Suárez Lastra, Leopoldo Moreau, Mario Losada, Ramón Mestre, Jesús Rodríguez y Mario Negri, todos ellos convertidos en funcionarios, legisladores, operadores o dirigentes de primera línea dentro del partido tras el triunfo de Alfonsín. En: Leuco, Alfredo y Díaz, José Antonio. *Los herederos de Alfonsín*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1987, p. 236.

¹⁵ Suriano y Álvarez. *505 días...*, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶ Cattaruzza, Alejandro. “Descifrando el pasado: debates y representaciones de la historia nacional”. En: *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001, pp. 434-437.

¹⁷ Manzano. *La era de la juventud en Argentina...*, *op. cit.*, pp. 247-302.

era concientizar a la población sobre las “contradicciones históricas argentinas”, es decir, los “enfrentamientos entre los diversos sectores sociales a lo largo del tiempo”, los cuales debían ser superados si se quería construir una democracia duradera.¹⁸

El manifiesto comenzaba haciendo un recuento de aquellos personajes o acontecimientos históricos con los que la juventud radical se sentía identificada, empezando por José de San Martín y la gesta independentista, Leandro Alem y su lucha contra el “régimen”, e Hipólito Yrigoyen y la conquista del sufragio universal. A través del análisis de estos procesos históricos, la juventud radical construía una visión sobre el pasado marcadamente cíclica, argumentando que “siempre existió el mismo enfrentamiento en el seno de la sociedad argentina”, es decir, un oposición entre una “minoría privilegiada dispuesta a todo con tal de mantener sus prerrogativas, enfrentada a la mayoría del pueblo argentino”.¹⁹

Para la Coordinadora, el campo del “pueblo” estaba constituido por la clase trabajadora urbana y rural, las clases medias (pequeña y mediana burguesía comercial, industrial y rural), los profesionales, la intelectualidad progresista y el movimiento estudiantil, lo que cuantitativamente representaría, según el documento, el 95% de la población. El 5 % restante se enrolaba en el campo del “anti pueblo”, compuesto por los grupos económicos y empresariales vinculados al imperialismo norteamericano, inglés, europeo y multinacional, la oligarquía terrateniente, los monopolios exportadores, la oligarquía financiera, las Fuerzas Armadas y la Iglesia Católica.²⁰ Siguiendo los argumentos de la JCN, “la represión física e ideológica, la esterilización masiva de la creatividad popular, la colonización y el manejo de la información permitieron a esta ínfima minoría o elite económica e intelectual, apoyada en los grupos castrenses y el accionar del imperialismo, gobernar a todo un pueblo económicamente empobrecido y culturalmente adormecido”.²¹ Ejemplo de este tipo se consideraban los golpes de Estado de 1930, 1955, 1966 y 1976.

Para revertir esta situación, según la propuesta, debía lograrse la unificación de las fuerzas que componían el “campo popular” para así poder enfrentar y vencer a la

¹⁸ Una versión completa del documento digitalizado se puede encontrar en: <http://www.historiaydoctrinadelaucr.com/2010/12/la-contradiccion-fundamental-por-la.html>

¹⁹ Junta Coordinadora Nacional – Juventud radical, *Contradicción fundamental*, Introducción (junio de 1983), s/p.

²⁰ *Ibidem*, III. Componentes sociales de los dos términos de la contradicción fundamental.

²¹ *Ibidem*, IV Forma de acción del anti pueblo.

poderosa “alianza anti pueblo”. Una vez vencida, se “podrá instaurar un sistema político auténticamente democrático basado en la soberanía popular y estructurando un modelo económico y cultural argentino, sin perjuicio de vincularse al mundo exterior”. Un sistema en el que los conflictos internos se solucionarían dentro del “campo popular” por el sistema democrático, de manera racional y por medio de los acuerdos, no por la violencia o la vía armada.²²

Como sostiene Aboy Carlés, a partir de la estrecha colaboración de diferentes intelectuales y cuadros políticos, Alfonsín se orientó hacia la construcción de un amplio consenso que hiciera gobernable y transformable democráticamente al país en una sociedad que, hasta entonces y por razones estructurales, había devenido en facciosa y en promotora de salidas autoritarias. Para ello era necesario generar una doble ruptura o lo que el autor denomina como las “dos fronteras”. Por un lado, el alfonsinismo se proponía una ruptura con el pasado dictatorial reciente, como lo vimos en el capítulo 3, por otro, buscaba romper con un pasado más lejano caracterizado por el faccionalismo, el autoritarismo y la violencia, de allí la necesidad de construir una nueva cultura política, es decir una “segunda república”.²³

Finalmente, sostenía el documento de la JCN, era crucial promover esa nueva cultura política, derogar o prohibir todo tipo de censura, fomentando el conocimiento de las expresiones artísticas para las grandes mayorías, facilitando la llegada de obras y artistas al gran público. Esa transformación cultural permitiría al “pueblo” asumir la plena conciencia de su situación y a través de actitudes concretas convertirse en el protagonista inexcusable de la construcción de una “nueva democracia”. Este tipo de interpretaciones sobre el pasado lejano, que circularon no solo en los ámbitos políticos sino también en los comunicacionales, educativos y culturales, serán de gran relevancia para interpretar los sentidos políticos que muchos de los films documentales o históricos de los primeros años de la democracia buscaron edificar.

²² Junta Coordinadora Nacional – Juventud radical, *Contradicción fundamental*, IX Conclusión. Carácter dialéctico de la Contradicción Fundamental, junio de 1983, s/p.

²³ Aboy Carlés. “Raúl Alfonsín y la fundación de la ‘segunda república’...”, *op. cit.*, pp. 67-84.

4.2 La República perdida I: la matriz fílmica del pasado

Desde los orígenes del cine argentino, los temas históricos fueron de gran interés tanto para los realizadores como para el público en general. La primera película argumental argentina fue *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908) seguida por otras vinculadas a narrar biografías o acontecimientos históricos considerados de gran relevancia para la “Historia Nacional”, como por ejemplo *La Revolución de Mayo* (Mario Gallo, 1910), *Mariano Moreno* (Max Glucksmann, 1915) o *Una nueva y gloriosa nación* (Julián de Ajuria, 1928). Con el desarrollo del cine sonoro y del sistema de los “grandes estudios”, el cine histórico adoptó características de superproducciones, multiplicándose la cantidad de películas e interés por parte del público. Tales fueron los casos de films como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944), *Almafuerte* (Luis César Amadori, 1949) o *El grito sagrado* (Eduardo Bedoya, 1954).²⁴

Durante la primera mitad de la década de 1970, luego de un largo impase que recorrió todos los años sesenta, se produjo un nuevo auge de film de corte histórico, ejemplo de ello fueron las realizaciones como *El santo de la espada* (Leopoldo Torre Nilsson, 1970), *Argentino hasta la muerte* (Fernando Ayala, 1971), *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1971), *Juan Manuel de Rosas* (Manuel Antín, 1972), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1973) y *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). En este punto y siguiendo los planteos de Ana Lusnich y Clara Kriger, coincidimos en que, a pesar de la heterogeneidad de las producciones, el cine relacionado con temas históricos ha tenido un tratamiento similar a lo largo del tiempo y se ha caracterizado por la mitificación de los próceres y el maniqueísmo en la forma de “contar la Historia”.²⁵

Luego del derrocamiento de Isabel Perón en 1976, las producciones de este tipo disminuyeron drásticamente. Durante la dictadura, las películas de temáticas históricas prácticamente desaparecieron de la pantalla grande, salvo raras excepciones como fueron los films de ambientación histórica *Así es la vida* (Enrique Carreras, 1977), *Allá lejos y hace tiempo* (Manuel Antín, 1978), *Un idilio de estación* (Aníbal Uset, 1978) o

²⁴ Lusnich, Ana y Kriger, Clara. “El cine y la historia”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 83.

²⁵ *Ídem*.

De cara al cielo (Enrique Dawi, 1979), como así también el ciclo de cortos titulado *La historia de la Patria* (Horacio Casares, 1977).²⁶

Tras la restauración democrática en 1983, la revisión del pasado lejano se convirtió en un eje recurrente de discusión en el cine. Como marcamos en el primer apartado, el conocimiento del pasado era visto como una prerrequisito para entender el presente y solucionar los problemas vinculados con el autoritarismo y la inestabilidad democrática que caracterizaba a la larga historia argentina. Con una sociedad ávida de saber “qué nos había ocurrido”, “cómo habíamos llegado hasta esa situación”, el cine documental y el histórico se volvieron un recurso ampliamente utilizado por los directores durante la transición democrática para explicar de manera crítica cuáles habían sido las causas históricas que habrían generado la violencia y la inestabilidad política nacional. Con ello buscaban conocer para “no olvidar y no repetir la historia”, como lo aseguraba el epígrafe del film *La República perdida I* cuando sostenía que “La Argentina se está convirtiendo en un país sin memoria. La destrucción de documentos y archivos continúa consumándose, a veces por motivos políticos, a veces por simple desidia y abandono. Esta película quiere contribuir a la recuperación de nuestro pasado y de nuestra historia”.

Más allá de las relaciones y la cercanía diversa de los directores y sus producciones con el proyecto alfonsinista, este esquema parece haberse repetido con frecuencia en el cine del período y su faceta didáctica remite a la larga tradición del cine histórico argentino, que excede el momento de la transición. En términos generales, se trató de un grupo heterogéneo de films, en lo que refiere a temáticas, perspectivas de abordaje, modalidad de producción, formas de financiamiento y orientación política. Pero más allá de las evidentes diferencias, lo notable es que todos los films se presentaron como versiones de una historia “no oficial”, nunca contada, y por lo tanto develadores de una trama histórica caracterizada por una violencia y un autoritarismo cíclico y/o recurrente.

Uno de los primeros ejemplos de este tipo es *La República perdida I*,²⁷ cuyo nombre estaría inspirado en una frase del escritor Ricardo Rojas pronunciada el día del

²⁶ Ekerman. “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*, pp. 56-68.

²⁷ Otros films documentales del período son: *Evita, quien quiera oír que oiga* (Mignogna, 1984), *Malvinas historia de una traición* (Denti, 1985), *La República perdida II* (Pérez, 1986), *Permiso para pensar* (Meilu, 1989) y *DNI* (Brunati, 1989).

derrocamiento de Yrigoyen en la que sostenía que “hemos perdido la República, quién sabe por cuánto tiempo”.²⁸ Se trató de un film documental desarrollado durante el año 1983, es decir todavía en dictadura, por lo que no contó con la ayuda financiera del INC.²⁹ Su director fue el montajista Miguel Pérez.³⁰ Aunque Pérez era de tradición peronista, el film se realizó en base a una iniciativa de Enrique Vanoli,³¹ dirigente radical vinculado al balbinismo y sobre un guion cinematográfico escrito por Luis Gregorich,³² con la voz en *off* de Juan Carlos Beltrán y la música de Luis María Serra.

La República perdida I es un film de montaje que aborda los casi 50 años de historia argentina que transcurren entre el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 que derrocó a Hipólito Yrigoyen y el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que habría generado la última pérdida de la república según el relato del film. La cinta está construida casi exclusivamente con material de archivo –fragmentos de noticieros de cine y televisión, publicidades, fotos, caricaturas, diarios y revistas– sin la presencia de entrevistas a especialistas, así como tampoco testimonios de los protagonistas de las épocas narradas.³³

El objetivo del documental está explicitado en el afiche de promoción que fue publicado en los diarios nacionales el 1 de septiembre de 1983 en ocasión del estreno, dos meses antes de las elecciones presidenciales que le dieron el triunfo al candidato del radicalismo. Allí se ve la cara de una estatua femenina con los ojos vendados que simboliza la República Argentina. La venda también podría hacer alusión a una analogía entre la imagen de la República y la Justicia, así como también podría ser una referencia vinculada a la metodología represiva de los militares. En la parte superior del

²⁸ Margulis. *De la formación a la institución...*, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ Una de las controversias más importantes en torno al financiamiento del film fue la que tuvo como protagonistas a Rogelio Frigerio, líder del MID (Movimiento de Integración y Desarrollo) y Enrique Vanoli, dirigente radical vinculado a Ricardo Balbín e ideólogo del proyecto. La discusión se produjo a partir de las acusaciones de Frigerio contra Vanoli, el primero sostenía que el film en cuestión había sido financiado por los Servicios Secretos de la dictadura con el objetivo de que se utilizara para la campaña en favor del candidato radical, mientras que Vanoli aseguraba no haber recibido ni ayuda financiera, ni créditos por partes de las autoridades gubernamentales. En: Margulis. *De la formación a la institución...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Miguel Pérez es un compaginador de gran trayectoria, antes de la realización de este documental había participado de películas como *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975), *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978), *La isla* (Alejandro Doria, 1979), *Momentos* (María Luisa Bemberg, 1980) y *Señora de nadie* (María Luisa Bemberg, 1982).

³¹ Enrique Vanoli fue un dirigente perteneciente a la Unión Cívica Radical y secretario de Ricardo Balbín.

³² Luis Gregorich se desempeñó como subsecretario de Cultura durante el último año del gobierno de Raúl Alfonsín.

³³ La investigación para recuperar el material para el film, estuvo a cargo de Jorge Polero y se utilizó material del Archivo Gráfico de la Nación y de los noticieros de los diferentes canales de televisión.

afiche se lee “Una película que revive la Argentina reciente, de Yrigoyen a Perón, de Uriburu a Videla, para no olvidar y no repetir lo que vivimos”.

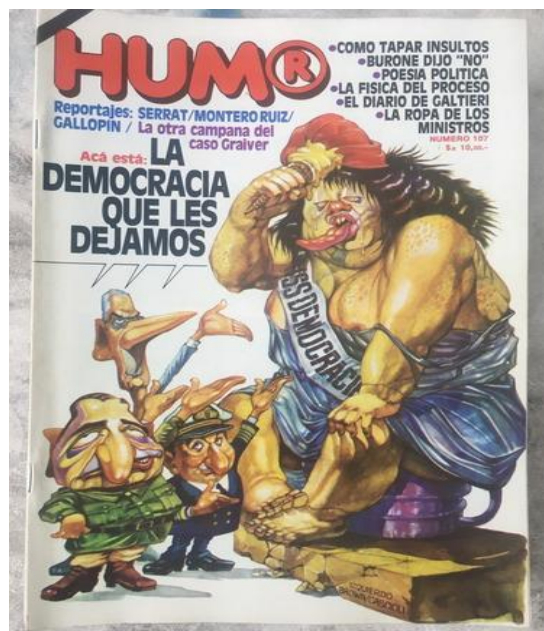
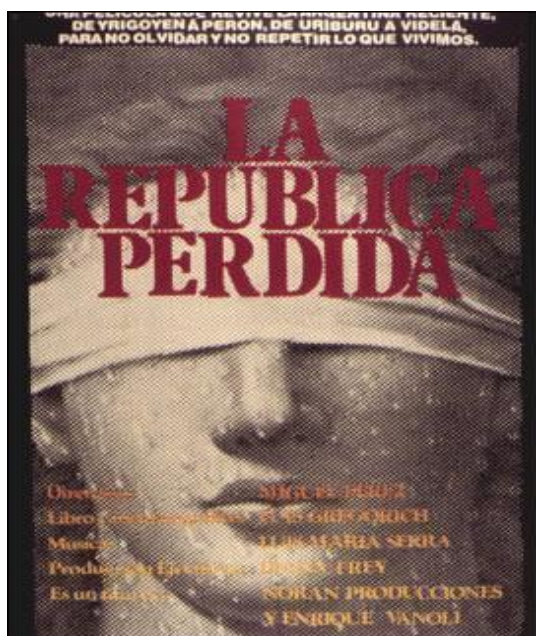


Imagen 1. *La república perdida I* (Fuente: *Filmaffinity*) Imagen 2. (Fuente: *Humor* N° 107, junio 1983)

Las imágenes de la República como símbolo de la transición democrática se habían convertido en una iconografía recurrente en diarios y revistas, y como vemos, también en el cine. En el afiche promocional, la República es representada con absoluta solemnidad, a partir de una estatua que refuerza la idea de su importancia, casi como la representación de un prócer o héroe de la historia nacional. De esta manera se puede ver una marcada diferencia con las representaciones caricaturescas de la República ligadas a la dictadura, que revistas como *Humor* u otros diarios solían publicar (Levín, 2013; Burkart, 2017).³⁴ Allí se la personificaba irónicamente como una “monstruosidad estúpida”, con el objetivo de denunciar las reiteradas violaciones que la dictadura había realizado sobre ella (Imagen 1 y 2).³⁵ Esta imagen diferente de la República podría estar vinculado a algunos tópicos centrales de la época en cuanto a recuperar la ley y la institucionalidad como horizontes de reconstrucción política. También tiene como

³⁴ Levín. *Humor político en tiempos de la represión...*, op. cit.; o Burkart. *De Satiricón a Humor...*, op. cit.

³⁵ Este tipo de interpretaciones, donde se muestran simbólicamente a la República ultrajada no es una novedad para los medios de comunicación en general y el cine en particular. En el film *El familiar* (Octavio Getino, 1972/75) uno de los personajes principales es el de la República Argentina ultrajada a lo largo de la Historia Nacional.

objetivo construir un “discurso de sobriedad” en los términos que lo plantea Bill Nichols, con el fin de develar una “verdad” que hasta ese momento el público había ignorado.³⁶

La paltea recibió el film con gran entusiasmo, ya que la cifra de espectadores/as que concurrieron a las salas fue de 902.533 personas, el número más alto que un documental argentino haya obtenido y el tercer film nacional más visto durante el año 1983,³⁷ además de ser una de las películas más reproducidas en los ámbitos escolares (incluso hasta épocas más recientes).³⁸ La cinta buscaba construir un relato del pasado que tenía como objetivo interpelar al presente y generar un efecto sobre el futuro político que se avecinaba. El eslogan de la publicidad adelantaba que se trataba de una Historia dicotómica, una Historia caracterizada por dos bandos enfrentados en permanente disputa, tal como Alfonsín y la Juventud Radical lo sostenían en sus escritos y discursos de campaña. Por eso el film organizaba pares opuestos para explicar el pasado. Por un lado Yrigoyen y Perón (radicalismo y peronismo juntos), por el otro, los generales Uriburu y Videla, una construcción que no era para nada azarosa sino que buscaba generar líneas de continuidades históricas que le dieran sentido a un relato de largo aliento. Los primeros, como representantes de la república, la democracia, el pueblo y los proyectos populares, mientras que los segundos aparecían como baluartes del autoritarismo, la violencia y la tortura, los representantes de la oligarquía ganadera y los intereses económicos foráneos.

La intencionalidad del director era contraponer dos modelos políticos diferentes que, de acuerdo con su mirada, habían estado en pugna durante los últimos 50 años. Por un lado, un modelo popular, con gran apoyo de las masas, que había buscado defender los intereses nacionales y los de los sectores más desprotegidos. Dicho proyecto había sido encarnado por la figura de Yrigoyen primero y luego por Lisandro de La Torre, Perón e Illia. Por otro lado, frente a ello, se levantaba el proyecto de una pequeña minoría agropecuaria asociada a los intereses extranjeros que solo lograría imponerse a través del poder que le otorgaban las Fuerzas Armadas. Esta postura política estaría encarnada por figuras como los generales Uriburu, Justo, Onganía, Lanusse y Videla

³⁶ Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 32.

³⁷ Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

³⁸ Ekerman. “La utilización del cine en la escuela...”, *op. cit.*, pp. 438-453.

entre otros y sus respectivos ministros de economía, a los que el film denomina el “elenco estable”, reforzando esa idea de continuidad histórica.³⁹

La música, a cargo de Luis María Serra, constituye un valioso elemento de significación en el film: crea clima de época, sirve de comentario en algunos pasajes y contribuye a la construcción de los polos antagónicos democracia/dictadura mediante la repetición de distintos *leitmotiv* que acompañan a uno u otro otorgando unidad al relato. El ritmo de los sucesos, así como el sentido de la historia, se construyen, en gran parte, gracias a esta codificación y reiteración de los motivos sonoros en concordancia con determinadas imágenes que también se repiten, como por ejemplo el desfile de militares en las calles y de ganado vacuno en la Sociedad Rural acompañando a los gobiernos de facto.

Apenas estrenada *La República perdida I*, el crítico de cine Jorge Abel Martín escribía:

El resultado fue un film valioso por varias razones: en primer lugar, porque rescató del olvido, del abandono, del desinterés y de la negligencia, material documental que hizo a la historia de nuestro país. En segundo lugar, porque tras su apariencia de documental, no fue una sucesión de noticieros pegados, sino que, como cualquier otro film, nos contó una historia, la nuestra, que nos conmovió y nos emocionó, nos hizo reír y llorar. Finalmente, porque fue un llamado a la unidad de los argentinos, más allá de las diferencias de opiniones o de las rivalidades políticas, para la definitiva recuperación de la República.⁴⁰

Más aún, podría afirmarse que la película pretendía ser un llamado a la “unidad nacional” y a la “defensa de la democracia”. El film fue tan elogiado como criticado.⁴¹ Muchos especialistas de cine sostienen que fue gestado desde el radicalismo y contribuyó con la campaña electoral que llevó a Alfonsín a la presidencia.⁴² El documental tiene una marcada tendencia a exaltar los logros del radicalismo, olvidando algunos acontecimientos políticos cuestionables como *La Semana Trágica* y *La Patagonia Rebelde*, la participación de los radicales en el derrocamiento de Perón o el dato de que Illia participó de las elecciones a pesar de la prohibición del peronismo.

³⁹ Posiblemente esas amalgamas entre el radicalismo yrigoyenista y peronismo se pudieron dar a raíz de la afiliación ideológica heterogénea de los participantes del proyecto. Por un lado de tendencia radical tenemos a Enrique Vanoli y Luis Gregorich, productor y guionista respectivamente, por otro lado su director, Miguel Pérez era un confeso peronista.

⁴⁰ Martín, Jorge Abel. *Cine Argentino 1983*, op. cit., p. 12.

⁴¹ “La República perdida: una explicación particular”. *Clarín*, 10 de septiembre de 1983, s/p.; “La cara oculta de la república”. *Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 1983, s/p.; “El pasado que vuelve”. *La Razón*, 25 de julio de 1983, s/p.

⁴² España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., pp. 13-51.

Pero coincidimos con la afirmación de Paola Margulis cuando sostiene que el film buscó “limar las diferencias históricas entre los dos movimientos (radicalismo y peronismo) en pos de oponerlos a otros enemigos en común: la oligarquía y el poder militar de turno”.⁴³

Sobre el final del documental una voz en *off* sentencia:

La lección que queda, es que sólo la unión nacional basada en la verdad y la justicia, podrá devolvernos la salud. Lo que perdimos, lo perdimos todos. Lo que debemos recuperar, sólo entre todos podemos hacerlo una vez que hayamos logrado exorcizar los demonios del pasado, del odio y del autoritarismo.

En este aspecto, el documental coincide con la estrategia de Alfonsín en cuanto a la construcción de un “tercer movimiento popular histórico” superador tanto del yrigoyenismo como del peronismo. De esa manera se lograría la confluencia entre la democracia formal, respetuosa del cumplimiento de la leyes y del funcionamiento de las instituciones, con la democracia sustantiva, es decir, la necesidad de satisfacer las demandas sociales de las mayorías, superando cualquier faccionalismo, la violencia y consolidando el sistema democrático duradero.⁴⁴ Como podemos notar, existe cierta continuidad con el discurso militar en la idea de pensar a la república como un cuerpo enfermo que debe ser sanado, pero a su vez rompe con ello al proponer como solución para la enfermedad “la unión nacional, la verdad y la justicia”, retomando así los reclamos de las organizaciones de derechos humanos, del propio Alfonsín y de una parte de la sociedad.

4.3 Camila: el autoritarismo y la violencia en los albores de la historia

El film *Camila* de María Luisa Bemberg fue una de las primeras producciones estrenadas tras la restauración democrática, el 17 de mayo de 1984. Se trató de uno de los films más exitosos en la historia del cine argentino, tuvo un caudal de público de 2.165.707 espectadores/as⁴⁵ y también fue un éxito de taquilla en España. Fue nominada a los premios *Oscar* y se convirtió en una de las películas más reproducidas en las

⁴³ Margulis. *De la formación a la institución...*, op. cit., p. 19.

⁴⁴ Freibrun, Nicolás. *La reinención de la democracia. Intelectuales e ideas políticas en la Argentina de los ochenta*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

⁴⁵ Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadística, 1991.

escuelas argentinas para enseñar historia, junto a *La República perdida I* y *La noche de los lápices*.⁴⁶

Tan impactante fue su estreno, que el presidente de la Nación recibió en una audiencia organizada por su asesor en materia de cultura, el actor Luis Brandoni, a su directora, María Luisa Bemberg y a las actrices y actores, Susú Pecoraro, Elena Tasisto y Claudio Gallardou, entre otras, para felicitarlos por sus logros. Esto también muestra el interés del gobierno nacional por el papel que cumpliría el cine en la nueva democracia. Finalmente, la reunión generó por parte de la directora la siguiente declaración, “[estoy] muy gratamente impresionada por el interés que puso de manifiesto el jefe del Estado en torno a la labor cinematográfica”.⁴⁷

La película está ambientada en la década de 1840, durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Narra la historia de Camila O’Gorman, una joven perteneciente a una familia de la alta sociedad porteña, quien enamorada del joven sacerdote Ladislao Gutiérrez, decide escapar junto a él para concretar su amor, desafiando las normas y valores de una sociedad autoritaria y patriarcal. Finalmente, y a pesar del sistema opresivo que rodea a la joven pareja, los amantes preferirán arriesgar sus vidas en pos de ese amor que los une y que terminará con su trágico fusilamiento por el delito de desobediencia.

El film dirigido por Bemberg se realizó a partir del guion cinematográfico escrito por la propia directora junto a Beda Docampo Feijóo y Juan Bustista Stagnaro. Para esa tarea se contó con la ayuda de Leonor Calvera, compañera de Bemberg en la militancia feminista, quien se encargó de la investigación histórica consultando archivos, textos históricos y libros de memorias.⁴⁸ Producido por Lita Stantic, fue protagonizado por Susú Pecoraro en el papel de Camila, Imanol Arias como Ladislao

⁴⁶ Raggio. *Memorias de la Noche de los lápices...*, *op. cit.*; o Ekerman. “La utilización del cine en la escuela...”, *op. cit.*

⁴⁷ “Alfonsín recibió a ‘Camila’”. *Clarín*, 22 de agosto de 1984, s/p.

⁴⁸ En cuanto a la idea original del film, estuvo atravesada por varias controversias, según el escritor Enrique Molina, la idea habría sido extraída de su libro titulado *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman* (1973), pero cuando el autor demandó a la directora por plagio, la justicia rechazó su presentación. Por otro lado, según Clara Fontana la idea habría sido de la actriz Graciela Borges, quien tenía la intención de protagonizar el film. Finalmente, una tercera versión surge de una entrevista que Alan Pauls le realizó a Lita Stantic donde ella sostiene que le presentó la idea a María Luisa Bemberg a partir de las memorias del teniente coronel Antonia Reyes, una de las fuentes más utilizadas por los historiadores que abordan el tema, ya que se trataba del comandante del campamento de Santo Lugares y quien ordenó el fusilamiento de la pareja. En: Neifert, Agustín. *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Fabro, 2012, pp. 313-338.

Gutiérrez y Héctor Alterio, quien encarnó a Adolfo O’Gorman, padre de Camila. En el marco de las relaciones establecidas por Manuel Antín con sus pares españoles, especialmente por medio de su amistad con Pilar Miró, el film fue uno de los tantos que se coprodujo con el país ibérico. Por eso cuenta con la estrella española en ascenso, Imanol Arias, y el argentino Héctor Alterio, quien había estado exiliado en España y allí había continuado su carrera con gran éxito. Estos elementos le aseguraban al film, no solo su estreno en Argentina, sino también en España y un éxito seguro de público.⁴⁹

La película comienza con la escena en la cual Adolfo O’Gorman recibe a su madre en su estancia, Ana María Perichon (alias la “Perichona”), quien tiene que pasar el resto de su vida bajo arresto domiciliario a causa de su relación amorosa con el ex virrey Santiago de Liniers, caído en desgracia luego de la Revolución de Mayo. En el film, la “Perichona” es recibida por una Camila de no más de 5 años, en la escena, su abuela se le acerca y le pregunta “¿te gustan las historias de amor?” y ella responde “no sé”. El objetivo de comenzar así la película, según la propia directora, era la de construir un estereotipo femenino diferente a los tradicionales, distanciándose de la idea de Camila como una “niña dulce e inocente”, que según Bermberg, historiadores como Busaniche, Gálvez e Ibarburen habían ayudado a consolidar. De esta manera, podía demostrar que siempre habían existido “otros” tipo de mujeres, mujeres que habían luchado contra los “valores” establecidos por el mundo masculino, un mundo masculino en el cual las mujeres siempre habían sido sus principales víctimas.⁵⁰

Pero más allá de los análisis vinculados a la cuestión de género, la escena también simboliza la conexión entre la historia de Camila con la de su abuela, como una especie de historia cíclica que se repite permanentemente. Ambas serán perseguidas y disciplinadas por una sociedad patriarcal, pero también profundamente autoritaria, representada por la familia, la Iglesia y el Estado, que buscará oprimir todo tipo de libertades, incluso a costa de encarcelar y matar a una joven embarazada, cuyo pecado/delito había sido enamorarse de un sacerdote y haber huido con él para poder concretar ese amor.

⁴⁹ Adolfo Aristarain y María Luisa Bemberg tuvieron una controversia con respecto a la cantidad de espectadores que vieron la película *Camila* en España. En *Clarín* se informaba que, mientras *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain) había recaudado 5.672.638 pesetas, *Camila* (María Luisa Bemberg) había llegado a las 33.233.975 pesetas y continuaba en pantalla, superando ampliamente en público y recaudación a su competidora. En: “‘Camila’: aclaración”. *Clarín*, 30 de agosto de 1985, s/p.

⁵⁰ Neifert. *Rosas y su época en el cine argentino...*, op. cit., p. 330.

La película se estrenó en medio de las investigaciones de la CONADEP, las revelaciones sobre los centros clandestinos de detención, las desapariciones y los enterramientos NN por parte de la dictadura militar. Por lo tanto, el film fue entendido por la crítica y el público como una metáfora de una larga historia argentina marcada por el autoritarismo, la represión, y la colaboración de la Iglesia y el Estado, situación que parecía ser cíclica y recurrente a lo largo de toda la historia Argentina. La película invitaba a pensar que, como en los casos de la “Perichona” y Camila, la historia del autoritarismo y la violencia argentinos tenía sus orígenes en el siglo XIX y no durante la última dictadura. De esta manera, como la historia de la protagonista, cíclica y repetitiva respecto de la de su abuela, la Argentina había vivido un constante ciclo de violencia que había desembocado “inevitablemente” en la dictadura militar de 1976.

Si bien el film fue elaborado sobre el final del régimen, para ese entonces muchas de las atrocidades que se habían producido durante la dictadura militar ya eran conocidas y circulaban tanto en los medios de comunicación, así como en la esfera pública.⁵¹ Por lo tanto, no es extraño encontrar en el *Camila* secuencias que hicieran referencia al período dictatorial, como cuando Adolfo O’Gorman sostiene que “el matrimonio es el orden, ni la gente, ni un país pueden vivir sin orden”, a lo que Joaquina, la madre de Camila responde, “el matrimonio es como el país y la mejor cárcel es la que no se ve”, o cuando sostiene que “todos están enfermos de sangre y de violencia”, diálogos que buscan generar un paralelismo con el autoritarismo, la lucha armada, la represión clandestina y los asesinatos durante la década de los setenta.

Es la propia directora la que refuerza ese paralelismo entre el pasado y el presente. Al ser entrevistada por *Tiempo Argentino*, durante el rodaje de la película sostuvo:

Y ha habido tantos atropellos hacia la vida, de un bando y del otro, que es importante que el público salga del cine diciendo: Dios, esto nunca más. [...] Hace ya muchos años (cincuenta diría yo) que los argentinos estamos sintiendo que no somos dueños de nuestro destino, que nos manejan de un lado, de otro y que nunca se ha respetado la voluntad de la mayoría. [...] Hoy en día tenemos el ejemplo de las Madres de Plaza de Mayo que han dado prueba de tener un coraje enorme.⁵²

Como podemos notar a partir de las declaraciones de Bemberg, nuevamente aparece la idea de un cine que tiene como función develar acontecimientos del pasado

⁵¹ Franco. *El final del silencio...*, op. cit., p. 155.

⁵² “Yo no elegí a Camila; ella me eligió a mí”. *Tiempo Argentino*, 17 de diciembre de 1983, s/p.

que “sirven para entender” el presente. A lo largo de la entrevista, la directora incluso, intenta establecer un paralelismo entre la historia de Camila y las madres de Plaza de Mayo cuando sostiene que en el fondo es una “historia de coraje y lucha similar a la de las Madres de Plaza de Mayo”. Pero también se ve presente esa mirada de largo plazo que aparece en el discurso alfonsinista y en *La República perdida I*, de una voluntad popular no respetada por una minoría que ha hecho de la violencia su método para controlar el poder e imponer su visión del mundo desde 1930, e incluso, pareciera según Bemberg, desde los “inicios de la historia argentina”. Finalmente, también aparece el sentido pedagógico del film, su función será la de que “nunca más” se vuelvan a repetir sucesos como los narrados en la historia de Camila o durante la última dictadura.



Imagen 3. *Camila* (Fuente: *Filmaffinity*)

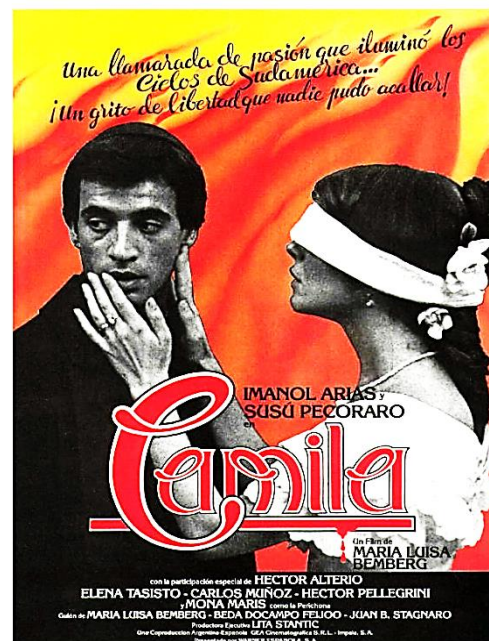


Imagen 4. *Camila* (Fuente: *Sensacine*)

Incluso en la diferencia entre los afiche publicitarios elaborados para la Argentina y para el exterior se puede entrever la fuerte relación que el film construye con el contexto de su estreno. Mientras que en el afiche producido para la Argentina (Imagen 3) se puede ver a la pareja, fondo negro y sobre ella una leyenda que sostiene que “Hace 130 años los condenaron por amarse. Hoy usted puede juzgarlos”, en relación al clima de época atravesado por los sentidos de la justicia sobre los

responsables de la violencia política de los setenta, pero ambiguo a su vez, porque deja entrever que habría algo condenable sobre ello. En el afiche de promoción del film para el mercado internacional (Imagen 4), donde las discusiones sobre la justicia no tenía tanto peso, el fondo negro fue reemplazado por fuego ardiendo y la leyenda sostenía que “Una llamarada de pasión que iluminó los cielos de Sudamérica... ¡Un grito de libertad que nadie pudo acallar! Una promoción que se focalizaba más en la historia de amor y no tanto en su trágico final, sin dejar de lado el costado represivo y dándole una dimensión más continental.

El personaje de Camila es presentado en el film como una joven rebelde, sensible y valiente, que lee libros censurados por la “dictadura rosista” y que los consigue clandestinamente en las librerías gracias a sus amigos y allegados que pueden hasta perder la vida por el solo hecho de intentar evadir las prohibiciones. El sacerdote Gutiérrez es mostrado como un joven idealista que se atreve desde el púlpito a criticar el autoritarismo rosista y a cuestionar a la Iglesia Católica por su colaboración con el régimen. El padre de Camila lo caracteriza como “un curita demasiado joven”, descripción despectiva que se asemeja a las reproducidas por las autoridades militares en relación a los jóvenes en épocas dictatoriales y no tan dictatoriales también.⁵³

Camila se enfrenta a su padre, a la Iglesia Católica y al mismísimo poder de Rosas, que si bien no aparece en ningún momento a lo largo de la cinta, es una figura omnipresente que pareciera estar controlándolo y viéndolo todo a través de una sociedad que colabora a perpetuar su poder. Aquí, y como ya hemos analizado en el capítulo 3, la directora toma distancia del discurso de época sobre la dictadura, que mostraba a una sociedad impávida, adormecida y por fuera del conflicto desatado entre supuestos bandos opuestos. Bemberg deja en claro que una dictadura como la de Rosas, o la que había vivido recientemente la Argentina, solamente podía funcionar con amplios apoyos sociales.

Los enamorados escapan para vivir en la “clandestinidad”, en Corrientes, donde se dedican a enseñarles a los chicos pobres, cultivan sus alimentos y viven en la más absoluta austeridad, siendo que allí finalmente son felices. Como sostienen López y

⁵³ Luciani, Laura. *Juventud en dictadura. Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2017, pp. 31-57.

Rodríguez, la imagen que Bemberg construye sobre Camila se asemeja más a la militancia social y política de la década de 1970 que a la de su época histórica. El régimen autoritario, la censura, la persecución, la tortura y los asesinatos son el telón de fondo para esta historia de amor. La clandestinidad, la acción por los pobres, la enseñanza en la escuela rural y finalmente su captura y fusilamiento, es el destino de muchos de los jóvenes desaparecidos por la última dictadura.⁵⁴

Para matizar lo que sostienen ambas autoras citadas, es importante aclarar que la directora también construye una joven que no canaliza su rebeldía y la búsqueda de cambio a través de la violencia armada, ni se trata de un proyecto colectivo de transformación social. Camila sostiene que “hay que ser valiente para estar del lado de la vida”, de esta manera Bemberg se aparta de la idea de la violencia política como instrumento de cambio esbozada por parte de las juventudes revolucionarias. En contraste, en línea con el discurso democratizador de la época, y del radicalismo en particular, la directora propone una Camila que es “vida”, reafirmando que la valentía no es morir por las causas que uno cree justas, sino vivir y luchar pacíficamente por ellas. La apuesta del film es por el amor, por la vida, no por la violencia y la muerte, haciéndose eco del clima de la transición y del rechazo general de la violencia.

Al igual que en los casos anteriores y en consonancia con la construcción histórica del alfonsinismo, la película alimenta esa forma de pensar la historia que se vuelve hegemónica durante la transición democrática, relacionada con una visión un tanto maniquea, caracterizada por la existencia de malos y buenos, víctimas y victimarios, donde una minoría de privilegiados ha utilizado la fuerza y la violencia para imponer un sistema de organización política y económica acorde a sus intereses y en desmedro del pueblo y las mayorías.

Pero por si las analogías no fueron lo suficientemente evidentes, el final del film es concluyente. Los jóvenes amantes son capturados a partir de un dato provisto por un delator. Los protagonistas serán llevados a la prisión de Santos Lugares, ante lo cual un amigo de la familia les avisará a sus padres “Camila está en Santos Lugares, de allí nadie sale con vida”, frase que pareciera estar haciendo referencia a un centro clandestino de detención, más que a una prisión rosista. Allí estarán “bien tratados” por

⁵⁴ López, Marcela y Rodríguez, Alejandra. *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009, pp. 76-78.

el teniente coronel Antonio Reyes, quién asegura (en un diálogo que pareciera estar hablando más sobre el presente que sobre el pasado), “yo no mando nada aquí, ejecuto ordenes que recibo”. Así, la “obediencia debida” aparece en el film reiteradamente, mientras forma parte de la discusión pública en torno a los niveles de responsabilidad por la represión. De hecho, como ya lo hemos destacado, la escena será repetida en otro film posteriores como *La Noche de los lápices*, reforzando la tesis alfonsinista en cuanto a cómo debían ser entendidos los actos de los subordinados militares en relación a la represión, los secuestros y la tortura.

Otra analogía se da en el momento de la muerte de los protagonistas. En ese instante Camila le pregunta a su carcelero, “¿nos van a matar así, sin juicio siquiera, sin darnos la posibilidad de defendernos?”, es decir bajo los mismos métodos y mecanismos injustos implementados por la dictadura. En la escena final los protagonistas están atados y con los ojos vendados, ambos son acribillados luego de que el pelotón de fusilamiento se resistiera inicialmente a cumplir la orden, nuevamente sobrevuela la cuestión de la responsabilidad de los subordinados. Una vez muertos, serán enterrados en una fosa común. Otra vez, el pasado y el presente se conectan, las vendas en los ojos, un sacerdote que colabora dando la extremaunción, la fosa común, la juventud de los protagonistas, la mujer embarazada y la imposibilidad de la defensa.

El éxito nacional e internacional del film no le ahorró controversias. En primer término, la película suscitó un debate que se reflejó en los diarios de la época y que remite a discusiones de antaño entre los historiadores revisionistas y anti revisionistas. Los primeros sostenían que Rosas tomó la decisión de fusilar a los jóvenes amantes por presión de los unitarios, y especialmente por el consejo de personas como Dalmacio Vélez Sársfield, Eduardo Lahitte y Baldomero García, juristas, expertos en leyes y futuros creadores del andamiaje legal argentino tras la caída de Rosas. Los anti revisionistas sostenían que Rosas no era un hombre de dejarse influenciar fácilmente y las ejecuciones, por lo tanto, respondían a un episodio más de la crueldad del régimen rosista.⁵⁵

Pero los debates no se limitaron a los especialistas en el tema, también abundaron las cartas de lectores que buscaban intervenir en la discusión pública, opinando sobre la controversial película. Una de las objeciones más recurrentes estuvo

⁵⁵ “Prepárese para verla, prepárese para la polémica”. *Gente*, 10 de mayo de 1984, pp. 66-69.

vinculada a cómo era mostrada la relación amorosa y sexual entre los protagonistas. Es importante aclarar que parte del éxito del film radicó en la expectativa que generaba presentar explícitamente la relación amorosa y sexual de un cura con una joven en el contexto de la transición y tras la eliminación de la censura. Por ejemplo, una mujer llamada Maruja Yofre de Weibel Richard envió una carta al diario *La Nación*, publicada el 25 de junio de 1984, allí sostenía que se “ha perdido la moral y el buen gusto”, “que es absurdo que se considere al film como un alegato feminista en pro de la libertad de las mujeres”, que “las virtudes españolas heredadas eran acres, pero eran virtudes al fin” y sobre el final se preguntaba:

Si es admisible calificarlo [al film] para mayores de 13 años. ¿Puede un adolescente de 14 contemplar impunemente la detallada caída espiritual y carnal de un sacerdote? Tal vez ese niño sea católico, la mayoría de nuestro pueblo lo es, o cree serlo. ¿Por qué herirlo así? ¿O es imprescindible que también los niños entren inexorablemente y raudamente en el destape?⁵⁶

En esta misma línea argumentativa, María Susana Morón había concurrido al festival de cine en Villa Carlos Paz organizado por la municipalidad en el marco de una serie de actividades durante el período veraniego. En el transcurso del festival se proyectaron varias películas, entre ellas *Camila*, y su directora estuvo allí para presentarla. Con motivo de ese acontecimiento la espectadora escribió una carta de lectores al diario *Tiempo Argentino*, publicada el 13 de febrero de 1985. En ella sostenía que el film tenía “como propósito ejercer cierta presión ideológica y emocional sobre el espectador, y tiene una innegable intención política, sobre todo al referirse a las actitudes represivas, a la falta de libertad y a otras consideraciones morales muy atendibles” y agregaba que “no le parece justo utilizar a la pobre Camila O’Gorman [...] como una marioneta al servicio de la propaganda; y se comparen épocas y hechos incomparables”.⁵⁷

Como vemos, no solo la directora, también el gobierno nacional y provincial, así como los/as especialistas en cine y el público en general, entendieron el film *Camila* como una producción cultural con fuerte puntos de contacto con el pasado reciente y un elemento fundamental para concientizar y transformar a futuro de la democracia.

⁵⁶ Yofre de Weibel Richard, Maruja. “A propósito de *Camila*”. *La Nación*, Carta de lectores, 25 de junio de 1984, s/p.

⁵⁷ Morón, María Susana. “*Camila* y la verdad histórica”. *Tiempo Argentino*, Carta de lectores, 13 de febrero de 1985, s/p.

4.4 *La Rosales*: una historia de impunidad que se “repite”

La Rosales es un film dirigido por David Lipszic a partir de un libro escrito por él junto a Juan Carlos Cernadas Lamadrid y Ricardo Halac. Fue financiada por el INC y calificada para mayores de 13 años.⁵⁸ La película trata sobre el extraño hundimiento del buque de guerra argentino *Rosales* producido en las costas de cabo Polonio, Uruguay, el 9 de julio de 1892, cuando se dirigía rumbo a España para participar de los festejos por los 400 años del “descubrimiento” de América.

El film reconstruye el controvertido episodio, que ha dejado más dudas que certezas sobre el accionar de la oficialidad militar, debido a que solamente sobrevivieron al naufragio el capitán de fragata al mando, Leopoldo Funes, interpretado por Héctor Alterio, 18 oficiales y algunos suboficiales que lograron subirse a los botes salvavidas.⁵⁹ El escándalo se desató, como lo muestra la película, cuando uno de los foguistas sobrevivientes,⁶⁰ Pascuale Battaglia (Ulises Dumont), encolerizado por no recibir la paga que creía corresponderle, comenzó a denunciar, primero a través de la prensa anarquista y luego por medio del diario *La Nación*, al capitán Funes y a la oficialidad. El marino sobreviviente, un inmigrante italiano, sostenía que el capitán y sus oficiales habían embriagado intencionalmente a la tripulación con el objetivo de abandonarla a su suerte, debido a la insuficiencia de botes de rescate para salvar a todos.

En un principio, por su origen humilde y su condición de anarquista, el foguista no fue escuchado y el hecho fue tergiversado de tal manera que el capitán Funes fue tratado como un héroe militar. Pero los acontecimientos cambiaron cuando el diario *La Nación*, propiedad de Bartolomé Mitre, aprovechó el acontecimiento y le dio trascendencia nacional, con el objetivo de atacar a su oponente político, Julio Argentino Roca, principal apoyo del entonces presidente de la Nación Carlos Pellegrini, tal como se ve en el film.

A raíz del estado público que tomó la tragedia, el fiscal general de la armada, el capitán de navío Jorge Lowry, encarnado por Arturo García Buhr en el film, acusó al

⁵⁸ Couselo, Jorge Miguel. “‘La Rosales’ un documento histórico”. *Clarín*, 30 de julio de 1984, s/p.

⁵⁹ Según la investigación realizada por Osvaldo Bayer fueron 24 los sobrevivientes del hundimiento sobre un total de más de 80 tripulantes. En: Bayer, Osvaldo. *Anarquistas y expropiadores y otros ensayos*. Buenos Aires: Planeta, 2004, pp. 178-231.

⁶⁰ Los foguistas eran las personas encargadas de la alimentación y manejo de las calderas en los barcos a vapor.

capitán y a los oficiales por su desempeño durante el hundimiento de la *Rosales* en un juicio de carácter militar. La película reconstruye los acontecimientos y los frondosos debates que incluyeron acusaciones cruzadas, alegatos, testigos y reconstrucciones en el juicio. Como lo muestra el film todo terminó con la absolución del capitán Funes y de la oficialidad, y el tema fue acallado por presiones del gobierno nacional.

En los afiches publicitarios aparecidos en los diarios durante la semana del estreno del film, se leía una pregunta que cuestionaba la posibilidad de la existencia de justicia en un juicio militar y agregaba, en clara referencia a los acontecimientos políticos del momento; “esto nunca más iba a suceder”. (Imagen 5) Además, en declaraciones a los principales diarios argentinos, su director sostenía, estableciendo un paralelismo entre pasado y presente:

Es cierto que el tema es polémico, porque sabemos que -juicio militar de por medio- en la Argentina de estos días cobra dramática actualidad. Aquella vez el planteo era: condenar a un oficial era condenar a la institución [...] ninguna obra artística es aséptica. Este film tampoco, porque está contaminado por la realidad presente. Aquel suceso que conmocionó al país refleja una subversión de valores del que yo mismo fui testigo a partir de 1976. Entonces, ¿cómo conformar esta Nación sin revisar nuestra propia historia? ¿Cómo conseguir nuestra identidad si no miramos el pasado con nuevos valores morales?⁶¹

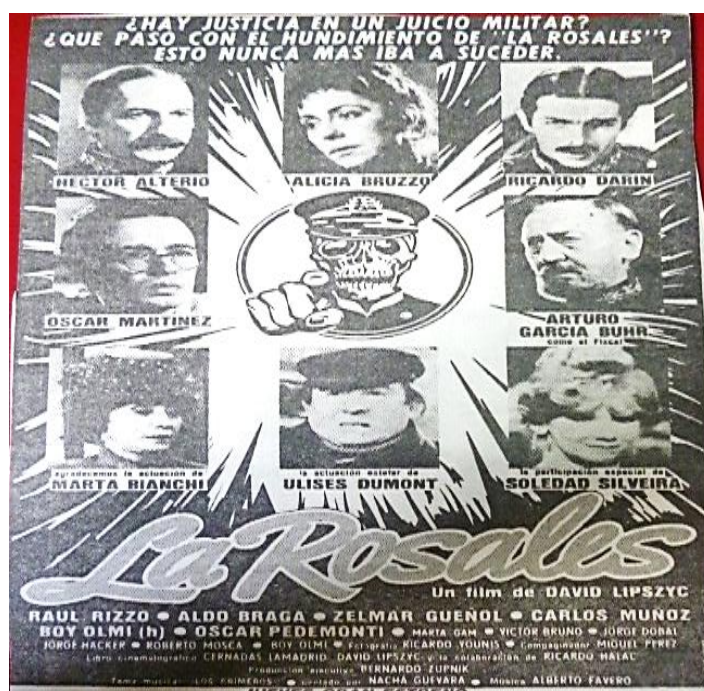


Imagen 5. *La Rosales* (Fuente: *Clarín*, 31/8/1984)

⁶¹ “El naufragio de la ‘Rosales’: episodio histórico y testimonio de actualidad”. *La Nación*, 14 de julio de 1984, s/p.; o Couselo, Jorge Miguel. “‘La Rosales’: esclarecimiento y polémica”. *Clarín*, 31 de agosto de 1984, s/p.

Es fundamental aclarar que el 23 de septiembre de 1983 la dictadura había sancionado la Ley 22.924 de “Pacificación Nacional”, conocida como de auto amnistía. Con ello, los militares pretendían justificar la intervención y el accionar de las Fuerzas Armadas en la “lucha contra la subversión” alegando haber cumplido las ordenes emanadas del decreto firmado por la presidenta María Estela Martínez de Perón e Ítalo Luder. De esta manera, las fuerzas armadas buscaban clausurar todo tipo de investigación sobre la represión y conseguir la impunidad judicial.⁶²

Durante la campaña electoral, el candidato peronista Ítalo Luder se manifestó ambivalente sobre el tema, primero a favor de la irreversibilidad de los efectos jurídicos de la ley de auto amnistía, dado que una investigación sobre lo sucedido no resultaría beneficiosa ni para él, ni para el partido. Luego Luder modificó su posición ante la presión general. Por otro lado, el candidato radical Raúl Alfonsín, se pronunció enfáticamente en contra de la impunidad y aseguró que de ser electo la ley sería anulada por su inconstitucionalidad y los militares serían juzgados.⁶³

A los pocos días de asumir como nuevo presidente, Alfonsín anunció un paquete de medidas que incluía entre otras, la derogación de la ley de auto amnistía militar, el juzgamiento de las primeras juntas militares, la creación de una comisión *ad hoc* para investigar lo sucedido con los desaparecidos y la ley de reforma del Código de Justicia Militar para juzgar los delitos militares por sus propios tribunales con posibilidad de apelación a la justicia civil.⁶⁴ Esta era la situación por la cual se hacía inevitable que el director del film, pero también la prensa especializada, los publicistas que elaboraron la campaña y el público en general, inmediatamente asociasen la película con los procesos políticos por los que estaba atravesando la Argentina pos dictatorial.

Finalmente, en el centro del afiche de la realización, se observa a un oficial de la armada caricaturizado como una calavera que no solo hacía referencia a la muerte, sino recordaba la iconografía utilizada por los oficiales nazis de la SS alemanas en sus uniformes y estandartes, provocando en el espectador una inmediata homologación entre el régimen nazi y la dictadura militar argentina. La ubicación del jefe militar en el centro del afiche también lo destaca como el foco de los males y responsable de las atrocidades históricas que ha padecido el del país (Imagen 5). Ahora bien, con estos

⁶² Crenzel. *La historia del Nunca Más...*, *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ Franco. “La ‘teoría de los dos demonios’...”, *op. cit.*, p. 37.

elementos, el director buscó demostrar que las acciones autoritarias, violentas y represivas de las Fuerzas Armadas no eran un hecho aislado vinculado a la última dictadura militar, sino que se trataba de una práctica recurrente a lo largo de su historia y que se remontaba incluso hasta sus orígenes, como parte de sus esencia constitutiva.

Por otro lado, si bien el film parece reforzar el proyecto alfonsinista sobre la necesidad de juzgar los crímenes cometidos por los militares con el objetivo de que “nunca más” vuelva a ocurrir algo semejante, la película es una denuncia contra la idea de justicia impartida entre pares. Por lo tanto, en este punto también cuestiona la primera estrategia radical que fue la “autodepuración” militar a través del juicio del Consejo Superior de las Fuerzas Armadas.⁶⁵ El largometraje se plantea básicamente si es posible que los militares se juzguen a sí mismos o si, como ocurrió en el pasado, nuevamente se absolverán entre ellos y los crímenes cometidos quedarán impunes.

Además el film, cuestionando la estrategia judicial del radicalismo sobre los niveles de responsabilidad, deja en claro que no se debería circunscribir el delito al capitán Funes, sino incluir a la oficialidad en su conjunto, que cumplió con la orden de emborrachar y encerrar a los marineros para evitar el motín o de disparar y matar a los marineros que intentaban subir a los botes de la oficialidad. Esta responsabilidad compartida, la crítica a la obediencia debida, pero también la lógica interna del funcionamiento de las Fuerzas Armadas, se ve claramente planteada cuando el oficial Victorica (Ricardo Darín), ante las acusaciones del fiscal, le asegura a Funes “capitán, como en la *Rosales* sigo cumpliendo sus órdenes”, o cuando el almirante Lavalle sostiene “lo militares tenemos un principio que es el de la obediencia”.

En la escena del juicio se pueden ver y escuchar diálogos donde el oficial Victorica (Darín), respecto de las responsabilidades sostiene que “vayan hasta el fondo mismo de la *Rosales* y podrán comprobar que los verdaderos responsables de ese naufragio no somos nosotros los acusados, sino, los que están sentados detrás de los grandes escritorios, llenos de condecoraciones”. Más adelante, el capitán Funes (Alterio) afirma “la patria se hace con los mejores hombres, eso fue lo que ustedes me enseñaron y eso es lo que hice”. En ambos casos alegando la obediencia debida y responsabilizando a la superioridad y a los políticos de la muerte de los marineros. Algo

⁶⁵ Masi, Andrés Alberto. *Los tiempos de Alfonsín. La construcción de un liderazgo democrático*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014, pp. 113-124.

que también puede ser leído como una analogía en relación a la lucha “antisubversiva” y el papel que tuvieron políticos primeros y militares después. Finalmente, el Jefe del Tribunal absolverá a los imputados alegando que “hay que olvidar, olvidar...el tiempo cura las heridas y de todas maneras un hecho como este ‘nunca más’ volverá a suceder”.

El film no solo edifica una relación entre pasado y presente en base al juicio contra la oficialidad de la *Rosales*, también apunta a establecer ciertos lazos de relación con la guerra de Malvinas. Por un lado, establece cierta similitud entre el hundimiento del cazatorpedero y lo sucedido con el buque General Belgrano durante la guerra, en ambos casos, hechos trágicos que generaron la muerte de gran parte de la tripulación en circunstancias poco claras. También se establecen analogías entre el comportamiento de abandono de la oficialidad con respecto a sus marineros, jóvenes del interior con poca o nula experiencia en el mar, como un presagio de lo que ocurrirá en Malvinas,⁶⁶ donde las denuncias de abuso y abandono por parte de los oficiales hacia los conscriptos era ya un tema recurrente en la pos dictadura.⁶⁷

Finalmente, la figura del fiscal naval Lowry recuerda al teniente general Benjamín Rattenbach y su durísimo informe sobre el desempeño de la Fuerzas Armadas durante la guerra de las Malvinas.⁶⁸ Para cuando se produjo la película el informe ya circulaba en los medios públicos, por ejemplo la revista *Siete Días*, en sus ediciones n° 858 y 859 de los días 23 y 30 de noviembre de 1983 respectivamente, le habían dedicado la tapa y gran parte del número a difundir el informe extraoficialmente.

Otros momentos del film donde podemos encontrar esos vasos comunicantes entre pasado y presente lo advertimos en las escenas protagonizadas por las madres y los padres de los jóvenes marineros desaparecidos, al parecer, tragados por el mar. Allí se los muestra recorriendo las dependencias gubernamentales con el objetivo de saber cuál fue el destino de sus hijos, en una clara alusión a las madres y padres cuyos hijos e hijas fueron secuestrados y asesinados durante la dictadura. Las madres son mostradas

⁶⁶ Estos tópicos también serán abordados en los film *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984) y *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988)

⁶⁷ Lorenz, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa, 2006; o Rodríguez, Andrea Belén. *Batalla contra los silencios. La posguerra de los ex combatientes del Apostadero Naval Malvinas (1982-2013)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2020.

⁶⁸ El Informe Final de la Comisión de Análisis y Evaluación de las Responsabilidades del Conflicto del Atlántico Sur o más conocido como Informe Rattenbach, fue encargado por el teniente general Cristino Nicolaidis, el almirante Rubén Oscar Franco y el brigadier general Augusto Jorge Hughes en diciembre de 1982.

exigiendo a las autoridades de manera desesperada saber qué pasó, mientras sus maridos tratan de consolarlas, y las autoridades miran hacia el costado, algo que se volverá a repetir en otros films como en *La noche de los lápices*. De esta manera se construyen imágenes similares a las que desde tiempo atrás se habían visto en algunos noticieros internacionales primero y luego a nivel local.

Estos desplazamientos entre pasado y presente fueron motivo de frondosos debates que se desplegaron en la prensa durante el estreno.⁶⁹ Las discusiones más controvertidas se dieron por parte de miembros o ex miembros de la marina y descendientes de los familiares involucrados en la tragedia que quisieron dejar “constancia de lo sucedido” por medio de la publicación de cartas de lectores en los principales diarios nacionales. La polémica comenzó el 15 de octubre de 1984 cuando el contralmirante Horacio Zaratiegui, en defensa de lo actuado por el capitán Funes e indignado por la versión fílmica de los acontecimientos, envió una carta de lectores al diario *La Nación*. Allí, sostenía que:

La Rosales es una película que distorsiona la realidad histórica, inventa hechos inexistentes, crea personajes falsos, suprime algunos protagonistas esenciales, omite constancias que prueban lo contrario de mucho de cuanto se afirma, altera con premeditación la cronología de los sucesos y lo que es peor, denigra aviesamente a figuras históricas que, como la del comodoro Laserre, han honrado la historia patria.⁷⁰

El contralmirante acusaba al director del film de haber ocultado información crucial sobre el mal desempeño del fiscal Lowry durante el juicio (en teoría a pedido del ministro de Defensa del gobierno de Alfonsín, Raúl Borrás), a pesar de que, según Zaratiegui, el Departamento de Estudios Históricos Navales le había entregado esos datos con el objetivo de que fueran incluidos en el film.⁷¹ Esta acusación indica que, de algún modo, el gobierno de Alfonsín estaba interesado y al tanto del proyecto de David Lipszyc. Además, Zaratiegui agregaba que el testimonio del foguista Battaglia había sido falso y que había sido el fiscal Lowry quien le había dado la información al diario

⁶⁹ La primera controversia estuvo vinculada con una denuncia por plagio que el periodista e historiador Osvaldo Bayer realizó contra el director del *La Rosales*. Mientras que su director, David Lipszyc sostenía que la idea y el libro cinematográfico eran de su autoría junto a Cernadas Lamadrid y Halac, Bayer alegaba que se había plagiado una investigación histórica realizada por él y publicada primero por la revista *Todo es Historia* en el año 1967 y luego en su libro *Los anarquistas expropiadores y otros ensayo* de 1974 bajo el título de *El naufragio de la Rosales: una tragedia argentina*. En: “Bayer iniciará juicio a causa de ‘La Rosales’”. *Clarín*, 22 de septiembre de 1984, s/p.; u “Osvaldo Bayer querrela a Lipszyc por plagio”. *Tiempo Argentino*, 25 de septiembre de 1984, s/p.

⁷⁰ Zaratiegui, Horacio. “La Rosales”. *La Nación*, Carta de lectores, 15 de octubre de 1984, s/p.

⁷¹ *Ídem*.

La Nación “quien de buena fe lo publicó” (de esta manera el diario quedaba libre de culpa y cargo). Finalmente sostenía que el film tenía más de 80 errores u omisiones y que, por lo tanto, no entendía como el INC podía haberlo financiado.

La carta fue respondida por el abogado Julio Pitt Villegas, bisnieto del contralmirante Jorge Lowry. En ella afirmaba que el proceso legal había contado con todas las garantías procesales correspondientes, que su bisabuelo no había falsificado el testimonio de Battaglia y negaba también que hubiera utilizado al diario *La Nación* para su provecho. No obstante coincidía con Zaratiegui en que el INC no debería haber financiado películas de “este tipo”, bajo el argumento de que lo único que generaba eran “conflictos con las Fuerzas Armadas en momentos tan delicados como los que se vivían”. Tanto la publicación de Zaratiegui como la de Pitt Villegas dejaban en evidencia que ambos entendían que el film no solo estaba abordando un tema histórico del pasado, sino que generaba a su vez repercusiones negativas en los ámbitos castrenses.⁷²

En la misma línea crítica hacia el INC, en otra carta de lectoras bajo el título de “Temas para un mejor cine nacional”, el capitán de fragata (R) Eduardo Ruiz sostenía que no debería darse ningún tipo de subsidio, ni financiamiento “a aquellos films que, consciente o inconscientemente, denigren el ser nacional por medio de la recreación de circunstancias dolorosas y no enaltecidas que hayamos tenido como Nación”.⁷³

En la misma carta Ruiz alegaba que este tipo de película, refiriéndose a *La Rosales*, lo único que producía era odio, resentimiento y el afán de venganza. Agregaba que “existía una tendencia casi masoquista en los argentinos, que nos lleva irremisiblemente a regodearnos revolcándonos gozosos en el cieno”. Además se quejaba de la proyección de films como *Tiempo de Revancha*, *Plata Dulce* y *Los chicos de la guerra*, “porque sólo se muestran nuestras lacras pasadas y presentes” y proponía filmar acontecimientos de “nuestra historia” que generasen orgullo de la Nación y las Fuerzas Armadas.⁷⁴ Finalmente cerraba la carta aclarando que no era su objetivo una defensa a ultranza de la corporación militar, porque:

Si algunos de sus hombres han cometido hechos reprobables deben ser juzgados- y, si hay pruebas, condenados -con pruebas- juzgados por sus pares o por la justicia civil, que ambas

⁷² Pitt Villegas, Julio. “La Rosales”. *La Nación*, Carta de lectores, 29 de octubre de 1984, s/p.

⁷³ Ruiz, Eduardo. “Temas para un mejor cine nacional”. *Tiempo Argentino*, Lectores, 2 de marzo de 1985, s/p.

⁷⁴ *Ídem*.

justicias debiesen, al menos en teoría, tener los ojos vendados. El todo de mi exposición es que, el contemplar la actualidad me lleva al convencimiento de que gozamos con nuestra destrucción, que gozamos realmente con nuestro escepticismo, con fomentar el no creer en nada, ni en nadie. Y así, realmente entiendo que no vamos a ningún lado, excepto al caos y a la autodestrucción de lo que nos queda de ser nacional”.⁷⁵

Incluso hacia el interior de las Fuerzas Armadas en actividad el film generó la necesidad de aclarar el episodio por medio de un volante (sin firma alguna) titulado “La cazatorpedero Rosales”, que circuló durante los días posteriores al estreno de la película dentro del edificio Libertad (sede de la Armada). El mismo sostenía:

Cualquier afirmación que se aleje de lo dicho en las más de mil fojas del expediente no puede ser tomada sino como un producto de la imaginación y de los prejuicios con que se analiza el hecho o de las interpretaciones que se efectúen con evidente identificación sectorial.⁷⁶

Como vemos, también en esta ocasión, tanto por ex militares retirados, como hacia dentro de la Fuerzas Armadas el film generó controversias y disputas por los sentidos que el cine generaba a través de sus producciones. Pero no solamente por el pasado que “develaba”, sino por las injerencias que ese pasado podía tener sobre el presente y el futuro de muchos de los miembros de esa institución, frente a los debates en torno a la responsabilidad y culpabilidad sobre la represión ilegal que los juicios podrían generar.

4.5 Asesinato en el Senado de la Nación: la ética democrática

El 13 de septiembre de 1984 se estrenó un nuevo film de reconstrucción histórica, se trató de *Asesinato en el Senado de la Nación*, dirigido por Juan José Jusid, basado en el libro cinematográfico escrito por Carlos Somigliana y con el asesoramiento histórico de Mirta Zaida Lobato.⁷⁷ El largometraje se centra en un episodio particular de la historia

⁷⁵ Ruiz, Eduardo. “Temas para un mejor cine nacional”. *Tiempo Argentino*, Lectores, 2 de marzo de 1985, s/p.

⁷⁶ “Circula entre oficiales navales un volante sobre la Rosales”. *La Nación*, 8 de septiembre de 1984, s/p.

⁷⁷ “Juan José Jusid recrea la muerte del senador Enzo Bordabehere”. *La Nación*, 25 de mayo de 1984, s/p. Carlos Somigliana fue un dramaturgo argentino destacado, en 1981 fue uno de los protagonistas del movimiento que dio origen a Teatro Abierto, un evento cultural que tuvo como objetivo evadir la censura durante el período dictatorial. Entre sus obras más conocidas se encuentran: *El exalumno* (1978), *El nuevo mundo* (1981), *Oficial 1°* (1982) y *La democracia en el tocador* (1984). También participó en la realización de guiones cinematográficos como el de los films *El arreglo* (Ayala, 1983) y *Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid, 1984). En cuanto a Mirta Zaida Lobato, es historiadora y catedrática especializada en historia social, cultural y política del mundo del trabajo y de relaciones de género en Argentina y América Latina en el siglo XX. Entre sus obras más importante se destacan *Historia de las*

argentina ocurrido en la década de 1930, vinculado a la denuncia realizada por el senador por Santa Fe, Lisandro de la Torre, sobre los negociados que el gobierno argentino había realizado con Gran Bretaña en torno a la venta de carnes, conocido como Pacto Roca-Runciman.⁷⁸

A partir de dicho acontecimiento, el film se construye en dos direcciones diferentes que terminarán articulándose sobre el final de la película, tal como lo plantean Lusnich y Kriger. Por un lado podemos observar el desarrollo de la investigación llevada adelante por Lisandro de la Torre, encarnado por el actor Pepe Soriano, para revelar la corrupción del gobierno fraudulento de Agustín P. Justo y Julio Argentino Roca (h) y especialmente de sus responsables directos, el ministro de Agricultura Luis Duhau y el de Hacienda Federico Pinedo. En paralelo, aborda la vida de Ramón Valdez Cora, interpretado por Miguel Ángel Solá, un ex comisario torturador, matón y puntero político de un senador conservador, artífice del asesinato del legislador electo por Santa Fe, Enzo Bordabehere (Arturo Bonín).⁷⁹

El personaje de Valdez funciona como la contracara del protagonista. Mientras Lisandro de la Torre es mostrado en el film como un hombre honesto, incorruptible, un defensor de las instituciones democráticas frente a la violencia. Así como un protector de los intereses económicos nacionales frente a las elites y al imperialismo británico. Valdez Cora es la representación del autoritario, la violencia, la muerte, un peón de los intereses de las elites y funcional al imperialismo económico. En definitiva, eran la representación de lo que la Coordinadora radical entendía como “el pueblo” y el “anti pueblo”.

Ambos personajes se encuentran en el Senado de la Nación el día de la tragedia. Valdez Cora ingresa al recinto armado con la anuencia de su mentor, un senador conservador que históricamente no existió y que funciona como un personaje metafórico. Una vez en la cámara alta, y en medio de una discusión acalorada en la cual de la Torre acorrala a los ministros cuestionados con las pruebas de su denuncia, el “matador” saca el arma e intenta dispararle al denunciante. En ese momento,

trabajadoras en la Argentinas 1869-1960 (2007), *Trabajo y Estado. Las instituciones laborales en la Argentina en la primera mitad del siglo XX* (2014) e *Infancias Argentinas* (2018).

⁷⁸ El Pacto Roca – Runciman fue un acuerdo comercial firmado en el año 1933 entre los gobiernos de Gran Bretaña y Argentina con el fin de establecer nuevas condiciones para que la Argentina pudiera seguir exportando carne vacuna al Imperio Británico.

⁷⁹ Lusnich y Kriger. “El cine y la historia...”, *op. cit.*, pp. 89-90.

Bordabehere se interpone entre de la Torre y su asesino y muere. Finalmente Valdez Cora es atrapado, pero los perpetradores quedan impunes, acuñándose la famosa frase que de la Torre pronunció en la cámara alta “se conoce el nombre del matador pero hace falta conocer el nombre del asesino”, que también es escenificada en el final del film.

La película contó con el apoyo económico de INC, así como también del gobierno de Alfonsín y del Senado de la Nación, que suspendió las sesiones con el objetivo de ceder el recinto para que se filmara el largometraje. Además colaboró en su transformación, ya que tuvieron que sacar bancas inexistentes en el año 1935, el circuito cerrado de televisión y los micrófonos de los escaños.⁸⁰ Una vez terminado, el film fue proyectado en una función especial para los legisladores, de la cual participaron senadores, diputados nacionales e incluso el vicepresidente de la Nación, Víctor Martínez, como máxima autoridad de la Cámara Alta. Todo ello demuestra el fuerte interés que el gobierno tenía en la realización del largometraje.⁸¹



Imagen 6. *Asesinato en el Senado de la Nación* (Fuente: *Tiempo Argentino*, 13/9/1984)

El afiche publicitario (Imagen 6), aparecido en los principales diarios nacionales durante la primera semana del estreno, sintetiza la visión histórica de los realizadores

⁸⁰ “El inminente receso del Senado dejará lugar al cine para reeditar en el mismo la muerte de Bordabehere”. *La Razón*, 24 de marzo de 1984, s/p.

⁸¹ “Muchos legisladores en la privada de un ‘asesinato’”. *Tiempo Argentino*, 10 de septiembre de 1984, s/p.

del film. Está construido simétricamente, en uno de los lados vemos al personaje de Lisandro de la Torre, de frente, levantando su dedo acusador contra la elite conservadora agroexportadora y denunciado los negociados corruptos que ella realiza en colaboración con las empresas extranjeras, los enemigos, el “anti pueblo”. En el otro extremo, está Valdez Cora, $\frac{3}{4}$ perfil, empuñando un arma a punto de dispararle a un senador de la Nación, con el objetivo de impedir que la elite conservadora sea desenmascarada y que los argentinos descubran que han sido engañados y estafados por las elites dirigentes que se ha beneficiado a partir de los negociados que sus cargos políticos le permitieron realizar. Nuevamente aparece la búsqueda de develar una verdad que les abrirá los ojos a los/as espectadores/as sobre el funcionamiento de la historia y la política argentina, así como los dos bandos de la historia argentina. Sin duda, se trata de una construcción estereotipada, atravesada por las miradas y visiones del momento, pero hegemónicas en el cine de los primeros años de la democracia.

Siguiendo con el afiche, en la parte central vemos de fondo al Congreso de la Nación con un impacto de bala. Como podemos notar no se trata solamente de un atentado contra un senador, es un atentado hacia la Nación, en detrimento de su principal institución democrática, una muestra más de una historia argentina donde las elites, los violentos y los autoritarios han socavado la voluntad del pueblo. Finalmente, en la parte superior del afiche publicitario podemos leer una frase que tiene por objetivo llamar la atención del público “política, violencia y prostitución en la década del 30”. No debemos dejar de lado que el cine es también un negocio y depende de la afluencia de espectadores/as, por lo tanto, en épocas del “destape” y con la censura eliminada, incluso un film de corte histórico también ofrecía, al igual que *Camila*, una buena dosis de sexo, desnudos y violencia que eran parte de lo que se suponía que el público quería ver también en los inicios de la transición democrática.

A lo largo de la película, los entrecruzamientos entre pasado y presente son notorios, por ejemplo la escena donde el obrero del frigorífico que le dio la información al senador de la Torre es secuestrado por la policía y torturado con la picana eléctrica, mientras suena de fondo un tango que ha sido puesto para tapar los gritos. Imagen que volveremos a ver en *La noche de los lápices* y *En retirada*, repeticiones que funcionan como refuerzos de sentido. Ante el intento de la esposa del obrero de averiguar sobre sus paradero, asegurando que “no sabe dónde está” o que “nadie le dice nada”, Valdez

Cora responde “la policía no se lleva a los que no hacen nada”, en la clara alusión a la frase “por algo será” o “algo habrán hecho”, común en tiempos de la dictadura y que también aparecerá en *La historia oficial* o en *Hay unos tipos abajo*, como ya lo hemos marcado.

Pero posiblemente la escena del discurso final en la Cámara sea el momento más elocuente en cuanto a los usos del pasado y sus resignificaciones en el presente. Una vez muerto Enzo Bordabehere y sin justicia, ya que Valdez Cora fue el único acusado y el fraude de las carnes nunca se resolvió, Lisandro de la Torre sostiene:

Son ciegos quienes no quieren ver una conjura contra las libertades argentinas. Estamos como hace medio siglo (hace referencia a la Revolución del Parque de 1890) frente al problema de organizar la democracia por el sufragio, pero yo confío, y este es mi última confianza, en que el pueblo argentino, tarde o temprano, sabrá reconquistar y defender su libertad.

La frase final es una clara referencia a 1983. El film generó, también como en el caso anterior, polémicas entre los realizadores, los familiares y conocidos de los implicados en el caso. Las discusiones comenzaron a partir de unas declaraciones realizadas por Samuel Yasky, colaborador de Lisandro de la Torre durante la investigación por el fraude de las carnes, que le hiciera al diario *La Nación* décadas después y con motivo del estreno del film. En ellas, Yasky sostenía que el crimen no fue premeditado, sino producto de un exceso cometido por Valdez Cora que buscaba defender a su jefe, el ministro de Agricultura Luis Duhau, de un supuesto ataque del senador santafesino Enzo Bordabehere. No obstante, Yasky no se encontraba ese día en el recinto por recomendación de un allegado que sabía lo que podía suceder.⁸²

Unos meses después, Víctor Vimo (miembro del Partido Demócrata Progresista) publicó una respuesta a Yasky, donde sostenía que “Bordabehere era la víctima elegida del criminal atentado”. Allí sostenía que “el asesinato había sido fríamente preparado” y agregaba que “Bordabehere no salvó a Lisandro de la Torre. Se quiso eliminar al alumno, no al maestro”. Dicha versión surge del relato que Héctor Vimo, padre de Víctor Vimo, quien se encontraba presente en el senado el día del asesinato, en su carácter de Secretario de la Cámara de Senadores de Santa Fe. Según Víctor Vimo, el asesinato del “mártir de la democracia” fue producto de la “oligarquía terrateniente”, y señaló puntualmente al ministro Duhau y a su secretario, Ernesto Duggan, ya que les

⁸² “En el crimen no hubo premeditación”. *La Nación*, 20 de mayo de 1984, s/p.

molestaba (siempre en la versión de Vimo) el “republicanismo, antiimperialismo, antimilitarismo y anticlericalismo” de Bordabehere.⁸³

Como podemos ver, el film monta un Bordabehere que ha adquirido cualidades más compatibles con los acontecimientos del presente que con las del tiempo histórico que le tocó vivir. En un momento en que el gobierno de Alfonsín buscaba consolidar la democracia y el republicanismo, criticaba a los grandes grupos económicos, llevaba a los militares al banquillo de los acusados y aspiraba a eliminar la influencia de la Iglesia en distintos órdenes de la vida, pareciera que el “mártir de la democracia” funcionaba como un modelo de inspiración para las nuevas generaciones.

Las hijas del ministro de Agricultura Luis Duhau también participaron del debate desatado en los diarios y publicaron su carta de lectores. María Elisa y María Elena Duhau sostenían que “la infame película” estaba viciada de errores. En primer lugar argumentaban que el gobierno de los años 30 estaba formado por políticos de distintas extracciones sociales, algunos con fortuna y otros no, “pero todos eran cultos, inteligentes y honrados. Con la sola meta de levantar al país de la crisis. Lo consiguieron y lo convirtieron en el granero del mundo”. En segundo término, aclaraban que su padre no había sido el responsable de la firma del Pacto Roca-Ruciman, sino Antonio de Tomaso, ministro de Agricultura en aquel entonces, y aclaraban que los papeles encontrados en el *Norman Star* por Yasky no contenían nada que pudiera incriminar al gobierno en un acto de corrupción. Además sostenían que Valdez Cora no era el guardaespaldas de su padre, quien también recibió un tiro en la mano derecha durante el atentado. Finalmente, terminan sosteniendo que “Sería interesante hacer una película recalcando lo bueno que hizo ese gobierno, con Duhau, Pinedo y Prebisch, como lo pidieron Neustadt y Grondona en *Tiempo Nuevo*”.⁸⁴

Al igual que en los casos anteriores, *Asesinato en el Senado de la Nación* también provocó, entre los especialistas y los/as espectadores/as en general, fuertes debates en los que no estuvieron ausentes las analogías del pasado lejano y el presente inmediato de la historia argentina. Por ejemplo, Eduardo Gudiño Kiffer escribía por aquel entonces para *La Nación* algunas interpretaciones sobre el film sosteniendo que:

⁸³ Vimo, Víctor. “Asesinato en el Senado”. *Tiempo Argentino*, 30 de agosto de 1984, Lectores, s/p.

⁸⁴ Duhau, María Elisa y Duhau, María Elena. “Asesinato en el Senado”. *La Nación*, Carta de lectores, 10 de octubre de 1984, s/p.

El cine resulta, en este caso, un medio excelente para la comprensión del pasado, obviamente necesaria para la comprensión del presente. Y ayuda a entender que el crimen político, aunque logre borrar en sangre a un personaje conspicuo, no logra borrar su recuerdo.⁸⁵

Más adelante agregaba, reforzando el sentido pedagógico del cine histórico y en clara alusión a las investigaciones y a los procesos penales que el gobierno radical comenzaba a llevar adelante contra los militares por delitos de lesa humanidad, que “conviene recordar ahora, cuando las amenazas a los funcionarios recrudecen y se producen atentados tan vergonzosos como ominosos”.⁸⁶ Incluso Jusid, el director del film, dejó también en claro la existencia de una relación cíclica entre pasado y presente cuando en una nota periodística aseguraba que “se mostrará las disputas por la democracia, el uso de la violencia y hasta la aparición de los primeros elementos parapoliciales de nuestra historia”, finalmente sentencia:

Lo que pasó hace 50 años tiene ya distancia suficiente como para tratarlo con objetividad y hablar de hechos recientes sin aludir directamente a ellos [...] La película no tiene final abierto, termina con un discurso contundente de Lisandro de la Torre. Una defensa a la forma republicana de gobierno y una invitación a terminar con la violencia”.⁸⁷

4.6 Memorias y olvidos: la democracia en vilo

Como lo hemos venido marcando a lo largo de los capítulos, a partir de 1987 el gobierno de Alfonsín comenzó a enfrentar una etapa marcada por la imposibilidad de cumplir todas aquellas expectativas que la incipiente democracia había generado en amplios sectores de la sociedad. Por un lado, los juicios a las Juntas Militares se habían llevado adelante como se prometió en campaña, siendo ello algo inédito para el país, sin embargo, el criterio de las responsabilidades por niveles, sumado a la ley de Punto Final, no habían terminado de convencer a buena parte de la población de que se había hecho realmente justicia.

Los juicios generaron mucho malestar entre algunos de los militares en actividad, quienes se sublevaron el 14 de abril de 1987 cuando el comandante Ernesto Barreiro, se negó a presentarse ante la Cámara de Córdoba y se refugió en el Regimiento de Infantería Aérea N°14 de esa provincia con el aval del comandante teniente coronel Luis Polo. Tres días más tarde se sumó a la sublevación el teniente

⁸⁵ Kieffer, Eduardo Gudiño. “Las consecuencias de los crímenes políticos”. *La Nación*, 13 de septiembre de 1984, s/p.

⁸⁶ *Ídem*.

⁸⁷ “El asesinato político frente a las cámaras”. *La Nación*, 20 de mayo de 1984, s/p.

coronel Aldo Rico, quien se atrincheró en la guarnición de Campo de Mayo, en la provincia de Buenos Aires.

Los denominados “carapintadas” (debido al betún utilizado en sus caras como símbolo de estar preparados para una “acción militar”) reclamaban una solución política a los juicios contra los militares y la remoción de la autoridad máxima de la Fuerzas Armadas, el general Eduardo Ríos Ereñú. El levantamiento llegó a su fin tras un acuerdo entre el presidente y los sublevados. Poco tiempo después Alfonsín anunciaba la ley de “Obediencia Debida” y con ello clausuraba toda posibilidad de juzgar a aquellos militares que había torturado, asesinado y desaparecido a miles de personas por órdenes de sus superiores.⁸⁸

En la última etapa del gobierno de Alfonsín, a estos conflictos por la “cuestión militar” se le sumaron, por un lado, el fracaso en materia económica. Para 1987 el Plan Austral se había frustrado, mientras los pagos de los intereses de la deuda externa comenzaron a retrasarse, se congelaron los salarios, y las devaluaciones junto a la inflación desnudaron las debilidades del modelo económico alfonsinista. Por otro lado, a los problemas económicos se le añadieron los políticos, cuando, en las elecciones legislativas de 1987 un peronismo renovado logró vencer por primera vez al radicalismo desde las elecciones de 1983.⁸⁹ Debilitado el gobierno política y económicamente, el año 1987 posiblemente terminó convirtiéndose en el principio del fin, y la idea de que “con la democracia se come, se cura y se educa” lentamente comenzó a desvanecerse.

En este contexto de incertidumbre, crisis y desencanto, el director Simón Feldman realizó el film *Memorias y Olvidos* (1987). La película es un híbrido entre cine ficcional, documental y testimonial, en la cual un productor de televisión interpretado por Arturo Maly contrata (por separado) a dos periodistas con el objetivo de que cada uno de ellos realice un documental sobre “nuestro país” donde explique cómo “esta nación, potencialmente tan rica, está sumida en la miseria”. Con el mismo material de archivo, Juan Leyrado, que interpreta a uno de los periodistas, de clara ideología peronista, y Elvira Vicario, la periodista liberal y antiperonista, deberán presentar el producto terminado ante las autoridades de la productora para ser vendido al exterior.

En paralelo y sin que nadie lo sepa, el productor también ha contratado a un experto suizo en informática (Harry Havilio), quien por medio de un sistema

⁸⁸ Tedesco. *Alfonsín...*, op. cit., pp. 125-126.

⁸⁹ Novaro. *Historia Argentina...*, op. cit., pp. 251-321.

computarizado, símbolo de objetividad, buscará dar respuesta a la pregunta que atraviesa todo el film, ¿Qué nos pasa a los argentinos? Para ello utilizará una serie de testimonios de diferentes ciudadanos argentinos recogidos realmente para la ocasión a lo largo de todo el país y una serie de tapas de diarios y revistas de diferentes épocas.

El film se propone cuestionar la posibilidad de explicar el pasado y el presente argentino desde una perspectiva objetiva, criticando así la pretensión de los films de la primera etapa democrática analizados más arriba, que se consideraban “reveladores de una verdad objetiva oculta”. Para Feldman es imposible llegar al conocimiento de esa “verdad objetiva”, la cual estaría atravesada por diferentes subjetividades (sociales, ideológicas y culturales) “distintas memorias, pero también olvidos, en muchos casos, intencionales”, de allí el nombre de la película. Pero a su vez, es importante destacar que al igual que los films de la primera etapa, *Memorias y olvidos* también tiene una profunda intencionalidad didáctica, al buscar generar en los/as espectadores/as la idea de que nuestras interpretaciones del pasado, aunque múltiples y diversas, nos servirán para entender el presente y los posibles futuros que se podrán abrir a partir de ello.⁹⁰

En el afiche publicitario (Imagen 7) podemos ver las palabras memorias y olvidos al derecho y al revés, al igual que la imagen de la república, como un juego de espejos. Nuevamente, la imagen de la república es utilizada como símbolo por un film del período, pero su duplicidad da cuenta que ya no se trata de una sola historia del país como se pretendía establecer en *La República perdida I*, sino de la posibilidad de la existencia de diferentes versiones de ese pasado. Esas versiones estarían sostenidas en diferentes elecciones de algunos acontecimientos históricos y la omisión de otros, lo cual vuelve a esas interpretaciones heterogéneas y subjetivas, de ahí la imagen de las “dos caras de la república” o del uso del anverso y reverso en el título del film.

También podemos ver en el afiche (Imagen 7) las preguntas que van a guiar a los periodistas durante el film para la construcción de sus respectivos documentales: “¿Qué nos pasa a los argentinos? ¿Queremos la libertad? ¿La respuesta la tienen los jóvenes?” En esas opciones se destaca una pregunta fuerza que está presente en la mayoría de los films históricos o documentales del período, así como también en el discurso de la primera etapa del alfonsinista: “¿Estamos condenados a repetir nuestra historia?”

⁹⁰ García Olivetti, Ricardo. “La polémica y el público, protagonistas”. *Clarín*, 14 de agosto de 1987, s/p.



Imagen 7. *Memorias y olvidos* (Fuente: *Clarín*, 2/8/1987)

En este punto es importante destacar que, a pesar de los esfuerzos de Feldman por generar una visión más compleja y menos lineal para contar el pasado argentino, y así distanciarse de las películas de la primera etapa democrática, no logra romper con ciertas simplificaciones y esas visiones un tanto dicotómicas, maniqueas y cíclicas que habían caracterizado a ese primer cine. En el tráiler del film que acompañó su estreno se anunciaba la película mostrando una serie de tapas de diarios cuyos titulares decían por ejemplo “hay compás de espera en la grave crisis política”, “deliberan las tres armas”, “pronunciamiento del almirante por el orden institucional”, “tanques frente a la casa de gobierno”, “evitemos el abismo”, “se viven horas decisivas”, “ultimátum” o “triunfó la revolución”, junto a una voz en *off* que preguntaba “¿qué fecha es la de estos titulares? ¿1930, 1943, 1955, 1962, 1966, 1976? ¿Mañana tal vez?”

Al igual que en la *Republica perdida I* y en los discursos e interpretaciones históricas que el radicalismo había forjado, el año 1930 pareciera ser para Feldman también el punto de partida de los problemas argentinos. Pero a su vez, aparece el golpe de Estado de 1943 equiparado a los demás, en contraposición a las interpretaciones del pasado construidas por el radicalismo que lo dejaban a un lado, con el propósito de

limar cualquier aspereza con el peronismo. Recordemos las aspiraciones alfonsinistas vinculadas a la construcción del “tercer movimiento histórico”, algo que para 1987 ya resultaba imposible de pensar. En este sentido también las interpretaciones históricas del peronismo dejaban por fuera al año 1943, así como también el año 1930, poniendo el foco del problema sobre el golpe de estado de 1955 que había derrocado a Perón.

Finalmente, volvamos al relato de la película para analizar otra arista sobre la construcción del pasado. Los dos periodistas realizan sus documentales, ambos serán proyectados ante los creativos de la productora para ser evaluados, corregidos y mejorados y de esa manera se obtendrá el trabajo final. Los/as espectadores/as verán ambos documentales, ya que son parte del film. En el producido por la periodista que interpreta Vicario el foco está puesto en la generación del ochenta desde una perspectiva positiva, la Argentina es mostrada como “granero del mundo”, una porción de Europa en América. No obstante, se ocultan los rasgos más violentos del período, el fraude como mecanismo de control del poder y las malas condiciones sociales y laborales de los sectores populares. Es decir una interpretación “parcial y subjetiva” de la historia argentina desde una perspectiva liberal y reivindicatoria del papel de las elites nacionales.

En cambio, en el documental realizado por el personaje interpretado por Leyrado, muestra al peronismo como el único movimiento político capaz de haber interpretado las necesidades de la mayoría de los/as argentinos/as, defendiendo a las clases más desposeídas y al país de los intereses económicos extranjeros, centrándose en el período 1945-1955. En este caso, serán solapados cualquier rasgo de personalismo u autoritarismo que pudiera haber tenido Perón o se evadirán las explicaciones del devenir del partido luego del golpe de 1955, el tercer gobierno de Perón, la violencia armada o el período de Isabel Perón. Nuevamente, una visión “parcial y subjetiva” desde una perspectiva vinculada al revisionismo histórico peronista.

En el film, estas dos visiones antagónicas sobre el pasado argentino, lo único que producirán serán discusiones acaloradas y hasta violentas (no faltarán insultos y golpes) de los creativos, que apoyan a una u otra propuesta según su perspectiva ideológica. Como sostenía una nota publicada en *Clarín* “está el que dice ingenuo, que todavía no estamos maduros para la democracia. Está el que considera al pueblo como un rebaño.

Y está el que añora el orden de los regímenes militares”.⁹¹ Es allí donde hará su aparición el experto en informática suizo, cuyo objetivo será resolver el dilema y superar las antinomias por medio de una computadora cargada con los testimonios recogidos en todo el país. La respuesta finalmente la dará una joven cordobesa, su testimonio será utilizado como cierre y conclusión de la película. Ella sostiene que la solución a todos nuestros desencuentros y antagonismos está en la participación, dice simplemente “que participen, que no tengan miedo, que participen”, en un claro respaldo al compromiso con la democracia.

Como ya lo hemos destacado más arriba, el film fue realizado en un momento crucial para el gobierno de Alfonsín desde el punto de vista económico y político. Incluso se terminó de compagnar mientras se producía el primer levantamiento militar “carapintada”. Es por eso, que en el final de la película aparece una leyenda que indica “Esta película se terminó antes de los acontecimientos de Semana Santa, en esa jornada el pueblo no tuvo miedo y participó”. Por el comentario final posiblemente para Feldman el objetivo se había cumplido, y más allá de los duros años que le esperarían al gobierno de Alfonsín hasta su finalización en 1989, por primera vez en la historia, radicales y peronistas, junto al apoyo masivo de la sociedad civil, habían salido a las calles a defender la democracia contra un nuevo intento de sublevación militar. En aquellas jornadas tan tensas seguramente gran parte de la población pensó que un maleficio se había roto en la Argentina y que su historia ya no volvería a ser cíclica, “nunca más”.

⁹¹ García Olivetti, Ricardo. “La polémica y el público, protagonistas”. *Clarín*, 14 de agosto de 1987, s/p.

Capítulo 5. “El destape argentino”: violencia, erotismo y sexualidad en el cine de los ochenta (1981-1988)

El 19 de junio de 1984 en el suplemento de cultura y espectáculos del diario *La Voz* se publicó un artículo crítico a raíz del estreno del film *Pasajeros de una pesadilla* de Fernando Ayala.¹ La película cuenta los asesinatos de Mauricio Schoklender y de su esposa Cristina Silva –presuntamente a manos de sus dos hijos varones– en una trama donde el sexo, el incesto, la homosexualidad, las drogas, la corrupción y los negociados con la dictadura militar estaban fuertemente vinculados con dichos crímenes.² La película fue un éxito de taquilla, contó con la concurrencia de 1.202.217 espectadores/as y fue el segundo largometraje argentino más visto ese año, solo superado por *Camila* de María Luisa Bemberg.³

En el mismo artículo se aseguraba que “luego de años de mordazas, miedos y autocensura, en la Argentina se empiezan a caer los tabúes, los temas que `por orden de arriba´ no se podían tocar. Libros sobre terrorismo de Estado, obras de teatro con duras críticas a la Iglesia, programas de televisión sobre homosexualidad, desaparecidos, golpe de Estado y drogadicción se vuelven moneda corriente. Y el cine, no podía ser la excepción”.⁴ Lo que ese periodista estaba describiendo no era, ni más ni menos, que lo que sus contemporáneos caracterizaron como el “destape argentino”.

En sintonía con lo planteado por Natalia Milanesio, entendemos que el “destape fue una transformación vasta y profunda que se manifestó no solo en la sexualización de los medios de comunicación y la cultura popular sino también en la forma que los argentinos comprendían, discutían y vivían la sexualidad”.⁵ Según la autora, esto permitió revelar diversos aspectos de la cultura sexual argentina que estaban ocultos, reprimidos o velados. Pero, a diferencia del trabajo de Milanesio, creemos que la violencia también formó parte de ese proceso de época y terminó otorgándole al

¹ “Es eludida la realidad en Pasajeros de una pesadilla”. *La Voz*, 19 de junio de 1984, p. 23.

² El caso ocurrió el 30 de mayo de 1981, cuando el matrimonio fue presuntamente asesinado por sus hijos, Sergio y Pablo Schoklender en su piso del barrio de Belgrano. Mauricio Schoklender era un ingeniero que trabajaba para el Grupo Pittsburgh, una compañía alemana que proveía armas a las fuerzas armadas durante la última dictadura (1976-1983).

³ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁴ “Es eludida la realidad en Pasajeros de una pesadilla”. *La Voz*, 19 de junio de 1984, p. 23.

⁵ Milanesio. *El destape...*, *op. cit.*, p. 12.

“destape argentino” su impronta propia, diferente a la de otros procesos similares como el “destape español”. El sexo vinculado con la violencia y la represión también fue uno de los tópicos más abordados por la cinematografía del período, y al igual que lo que ocurrió con la sexualidad, ello permitió develar rasgos ocultos o velados que fueron discutidos públicamente por gran parte de la sociedad argentina.

La expresión “destape” se originó en España durante diciembre de 1975 –tras la muerte de Francisco Franco– cuando un periodista de espectáculos acuñó ese término para referirse al film *La trastienda* de Jorge Grau. En la película se pudo ver por primera vez en la historia del cine español un desnudo frontal, protagonizado por la actriz María José Cantudo, que solo duró tres segundos en la pantalla, eso bastó para convertirla en un rotundo éxito de taquilla.⁶ Gran parte de las producciones realizadas durante el “destape español” tuvieron una gran influencia sobre el cine argentino de la transición, a consecuencia de los estrechos contactos que había entre ambos países.⁷ Ese proceso no se circunscribió solamente a lo cinematográfico, el fenómeno continuó con las revistas ilustradas españolas como *Interviú* o *Lib*. Algunos de los periodistas que trabajaban en dichas revistas eran exiliados argentinos en España. Posiblemente, tras su vuelta al país hayan contribuido a modelar algunos aspectos de la “apertura” política, cultural y sexual que se inició en Argentina desde principios de los ochenta.⁸

Por otro lado, el “destape argentino” también formó parte de un proceso global vinculado con la expansión de la sexualización de la cultura que se fue intensificando desde los años ochenta en los Estados Unidos y Europa, y que Brian Mc Nair denomina “cultura *striptease*”. El autor hace referencia con dicho concepto a la proliferación de una amplia gama de textos e imágenes, entre los que incluye la pornografía, el arte sexualizado del cuerpo, documentales y entrevistas basadas en revelaciones íntimas, que van creando una cultura que tolera el desnudo público, el voyerismo y la mirada

⁶ Eslava Galván, Juan. *Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX. La Transición*. Madrid: Diario El País, colección: La Mirada del Tiempo, Volumen 7, 2006, p. 144.

⁷ Entre el 11 y 17 de agosto de 1983, en plena campaña presidencial, se realizó en Buenos Aires el Festival del Cine Español. Estuvieron presentes Pilar Miró, José Sacristán, Jaime de Armiñan, María José González Sinde, Alfredo Landa, María Casanova, Luis Escobar y Assumpta Serna, lo que marcaba la importancia que el cine ibérico tenía en la Argentina, valor que quedó además confirmado por la gran afluencia de público que participó del evento. No solo se vio desbordado el cine Opera, epicentro del festival, sino que en un solo fin de semana, 50.000 espectadores vieron los preestrenos españoles. En: Suvcoplas, Hugo. “Buenos Aires: un mercado para el destape”. *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, n° 2, septiembre de 1983, pp. 9-12.

⁸ Manzano. “Tiempos de destape...”, *op. cit.*, p. 139.

sexualizada, en definitiva una democratización sexual.⁹ Esto es importante de remarcar, ya que veremos cómo junto a la influencia española, otras de las fuentes de inspiración para el cine de “destape argentino” fueron las producciones fílmicas norteamericanas.

Es a partir de estas vinculaciones que en este capítulo buscaremos reconstruir el fenómeno del “destape argentino” durante los años ochenta, y específicamente nos centraremos en el impacto que tuvo sobre las producciones cinematográficas en cuanto a su contenido y características. Con ello buscaremos dar cuenta del proceso de modernización y liberalización cultural que el “destape” generó durante el tránsito de la dictadura a la pos dictadura. Es por eso que algunas de las preguntas que recorrerán esta sección estarán vinculadas a examinar: ¿Cuáles fueron las características del denominado “destape argentino”? ¿Qué impacto tuvo ese “destape” sobre la cinematografía? ¿Qué representaciones sobre la violencia, el erotismo y la sexualidad construyeron los films vinculados al “destape”? ¿Cuáles fueron los alcances y las limitaciones del “destape” cinematográfico?

Para poder contestar estas cuestiones el capítulo estará dividido en cuatro apartados. En el primero, exploraremos los orígenes del “destape” en el campo cultural y específicamente cinematográfico argentino. En un segundo momento, analizaremos el impacto de ese proceso sobre las producciones cinematográficas con temáticas referidas a la violencia, específicamente sobre el cine de género policial. En una tercera instancia, abordaremos la relación entre el “destape” y el cine erótico argentino, ya sea a través del estudio del cine erótico de corte “denuncialista” como también de las comedias eróticas de los ochenta. Finalmente cerraremos el capítulo observando las diferentes representaciones sobre la homosexualidad masculina construidas por la cinematografía del período, así como algunas diferencias entre el tratamiento de la homosexualidad masculina y femenina.

Para poder desarrollar el capítulo utilizaremos como fuentes una serie de films que abordaron las diferentes problemáticas propuestas, sus afiches de promoción y fotogramas, datos estadísticos, así como artículos periodísticos, revistas y documentos eclesiásticos, además de la bibliografía específica.

⁹ Mc Nair, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Editorial Océano, 2004, p. 11.

5.1 El “destape argentino” (1981-1988)

5.1.1 *Los inicios del “destape” (1981-1983)*

Las transformaciones que el llamado “destape” habían generado en España en los contenidos de los films y las revistas tuvieron una rápida repercusión en Argentina. En 1977 el semanario católico *Esquiú* publicó un comunicado de un grupo de “padres de familia de España” donde se condenaba el excesivo liberalismo sexual que ello había producido y se acusaba a los partidarios de esa “pseudoliberalización” de tener solo fines económicos y comerciales.¹⁰ Este tipo de declaraciones alarmistas, contrariamente a sus objetivos, fue creando en Argentina una atmósfera propicia para comenzar a discutir los alcances de la censura y la libertad de expresión en el campo cultural en general y en el cinematográfico en particular.

Recordemos, como ya lo analizamos en el capítulo 2, que para finales de 1978 el censor Miguel Paulino Tato –titular del ECC desde 1974– había sido desplazado de su cargo y reemplazado por Alberto León. Luego de ello, Tato no volvió a ocupar su puesto y se incorporó al *staff* de la revista *Esquiú*, desde donde se dedicó a criticar el avance del “destape”. Para *Esquiú* el “destape” no era un símbolo de modernización, sino una forma de reproducir modelos foráneos indeseables que no representaban los valores ni el estilo de vida nacional. Otras revistas católicas como *Criterio*, sostenían que el “destape” no era un signo de madurez, sino, por el contrario, una expresión de “una comunidad de infantes caprichosos”. Es más, se solía asociar el proceso de liberación sexual con el consumo de drogas, las prácticas sexuales prematrimoniales, la homosexualidad y el autoerotismo.¹¹

No solo en la prensa católica se hacía presente el tema de la censura, los límites de la libertad de expresión y el impacto del “destape” español sobre los diferentes ámbitos culturales argentinos eran debatidos en prensa masiva y en las revistas de actualidad. Desde una óptica diferente, el diario *Clarín* del 16 de agosto de 1979, publicó una nota escrita por María Elena Walsh titulada “Desventuras en el país Jardín de Infantes”. Allí, la autora criticaba la situación de inmadurez en la que se encontraba el ámbito cultural argentino comparándolo con un jardín de infantes. En su

¹⁰ Manzano. “Tiempos de destape...”, *op. cit.*, p. 138.

¹¹ Milanesio. *El destape...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

razonamiento, Walsh temía que Argentina se terminara pareciendo a la España franquista, “esa triste España donde había que someter a censura previa las letras de canciones, como sucede hoy aquí y nadie denuncia; donde el doblaje de las películas convertía a los amantes en hermanos, legalizando grotescamente el incesto”. Por lo tanto, proponía la eliminación de la censura y el establecimiento de la mayor libertad de expresión posible, aunque eso significara un primer momento de aprovechamiento comercial con un exceso de imágenes y contenidos pornográficos, tal como sucedía en España.¹²

En las antípodas de las revistas católicas, *Humor* comenzó también a abordar la cuestión de la censura y el “destape” en sus publicaciones. En su n° 22, de octubre de 1979, la revista le hacía una entrevista al ex censor Tato en donde el ex funcionario justificaba su accionar frente al ECC alegando que lo realizado “era por el bien de los espectadores/as, para cuidar su bolsillo y porque les faltaba madurez intelectual”, es decir, el tipo de argumento que Walsh criticaba. Como sostiene Mara Burkart, con estas declaraciones, lo único que Tato lograba era perder todo tipo de autoridad o legitimidad. Fiel a su estilo, la revista acompañó la nota con una caricatura del ex censor, desnudo, tapándose las partes impúdicas y con unas tijeras, lo que terminaba provocando la ridiculización del personaje en cuestión y por lo tanto su discurso conservador.¹³

En 1980, la misma revista publicó un número en cuya tapa se podían ver a tres *sex-simbols* de la época, Isabel Sarli, Moria Casán y Susana Traverso, íconos de la cinematografía erótica y las sexi-comedias. Las tres mujeres totalmente desnudas pero con sus partes íntimas tapadas con “tiritas negras”, incluso aquellas que no se encontraban expuestas a la vista del lector, como modo de satirizar los excesos ridículos en los que muchas veces incurría la censura. Junto a estas imágenes se podían leer titulares que anunciaban notas sobre el “destape argentino”.¹⁴

Ahora bien, como lo marcamos en los capítulos anteriores, la llegada de Viola al poder en 1981, generó cierta distensión de los mecanismos de censura y de control que transformaron al mundo de la cultura en general y al de la cinematografía en particular. Remarquemos que fue un período caracterizado por el aumento de los recitales de rock,

¹² Walsh, María Elena. “Desventuras en el país Jardín de Infantes”. *Clarín*, 16 de agosto de 1979, s/p.

¹³ Burkart. *De Satiricón a Humor...*, op. cit., p. 172.

¹⁴ Tapa, *Humor*, n° 42. (septiembre de 1980).

tanto de bandas locales como internacionales,¹⁵ el momento del surgimiento de la experiencia conocida como Teatro Abierto y de la expansión del espacio *under*,¹⁶ así como del estreno de films como *Tiempo de Revancha* (Adolfo Aristarain) y *Plata Dulce* (Fernando Ayala), todos ellos, acontecimientos culturales que marcaron un evidente proceso de cambio.¹⁷

Las jerarquías de la Iglesia Católica fueron las primeras en detectar esos cambios. Preocupados por el “permisivismo moral” de los medios de comunicación, la máxima autoridad de la Conferencia Episcopal Argentina (CEA), el cardenal Raúl Primatesta, le escribió una carta al entonces presidente Viola, donde le manifestó su alarma por el “destape” y donde caracterizó como pornográfico los contenidos que comenzaban a circular por las revistas, telenovelas, películas y espectáculos teatrales.¹⁸

Pese a las preocupaciones de las autoridades eclesiásticas y a sus reiterados comunicados alarmistas, en la medida en que el poder de la dictadura militar se iba erosionando, los contenidos violentos, sexuales y eróticos iban ganando terreno en la escena cultural y en la vida pública argentina.¹⁹ Publicidades donde se podían ver los glúteos sensuales de jóvenes mujeres en primer plano, estreno de obras teatrales con desnudos femeninos y masculinos, la multiplicación de revistas con fotos de mujeres desnudas como *Destape*, *Libre*, *Shock* y *Clímax*, o los estrenos de films como *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno) o *El Desquite* (Juan Carlos Desanzo), donde se combinaban explícitamente el sexo y la violencia, eran señales claras de que el “destape argentino” había llegado para quedarse.

A partir de aquí y hasta la elección de Raúl Alfonsín como presidente, el debate por el “destape argentino” se volvió cada vez más intenso. Desde revistas como *Esquiú* y *Criterio* –en coincidencia con los comunicados de la CEA– se abogó por un mayor control de los contenidos que circulaban en los medios. En cambio, un amplio abanico heterogéneo de diarios y revistas como *Tiempo Argentino*, *El Porteño*, *Humor*, *Eroticón*, pero también publicaciones más tradicionales como *La Nación*, *Clarín*, *Gente*, *Siete Días* o *Para Tí* se encargaron de publicar cartas de lectores y notas a personalidades del mundo de la cultura y el espectáculo con el objetivo de abrir un

¹⁵ Sánchez Trolliet. “Cultura rock, política y derechos humanos...”, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶ Dansilio. “Entre Teatro Abierto y el under porteño...”, *op. cit.*, pp. 137-155.

¹⁷ Ekerman. “Luz cámara y control...”, *op. cit.*, pp. 78-88.

¹⁸ “Una carta al presidente”. *Clarín*, 19 de octubre de 1981, p. 17.

¹⁹ Fabris. *Iglesia y democracia...*, *op. cit.*, pp. 115-147.

debate más plural sobre el “destape”.²⁰ Las posturas replicaban lo que algunos años atrás ya había advertido María Elena Walsh, es decir, la preocupación por los límites de esa libertad, el comercio de contenidos violentos, eróticos y sexuales, pero también, la mayoría sostenía que se trataría de un proceso inicial de mucha efervescencia, pero que terminaría decantando y dando como resultado una modernización cultural, largamente postergada.

5.1.2 La explosión del “destape” (1984 -1988)

La vuelta a la democracia, no hizo más que potenciar el proceso de “apertura” que se venía desarrollando –con sus limitaciones– desde 1981. Como sostiene Milanesio, con el fin de la dictadura se produjo la expansión de lo que el público podía ver, leer y escuchar sobre sexualidad.²¹ El destape se convirtió en una manifestación comercial de la cultura de masas pero también en un proceso de descubrimiento y liberación sexual individual y colectivo y al mismo tiempo de denuncia social del sexismo, la homofobia y la injusticia sexual.²²

Pero esta apertura también se hizo extensiva a la temática de la violencia, y conformó una de las diferencias particulares que tuvo el “destape argentino” respecto al español. Esto se debió a la convergencia que hubo con lo que se denominó el “show del horror”, es decir, con la publicación y difusión por distintos medios de comunicación de los “hallazgos” y “descubrimientos” de fosas con cuerpos sin identificación y de los detalles macabros sobre los crímenes y métodos de tortura utilizados por el gobierno militar para hacer desaparecer a miles de personas.²³

Por lo tanto, no se puede pensar el “destape” en la Argentina solamente en términos de la expansión de los contenidos sexuales, ya que sexo, erotismo y violencia formaron un intrincado entramado de imágenes e información, en donde los cuerpos se encontraron en el centro de la escena. Como sostiene Lorena Verzero:

Los años ochenta se destacan por la primacía de la corporalidad, los cuerpos sexuados irrumpen de la mano del feminismo, travestismos y demás minorías. Los cuerpos de los ochenta son cuerpos desnudos, extasiados, orgiásticos, gozosos, dionisiacos, que estallan a carcajadas, beben, se tocan y bailan. Pero también son los cuerpos de los desaparecidos, de los soldados mutilados

²⁰ Manzano. “Tiempos de destape...”, *op. cit.*, pp. 143-144.

²¹ Milanesio. “Sex and Democracy...”, *op. cit.*, p. 47.

²² Milanesio. *El destape...*, *op. cit.*, p. 12.

²³ Feld. “La prensa de la transición...”, *op. cit.*, p. 274.

en Malvinas, de las mujeres que luchan por la igualdad de género, de los enfermos de S.I.D.A., impugnados moralmente.²⁴

Revistas como *Gente*, *Perfil*, *Libre* o *La semana* mostraban a mujeres jóvenes y sexis posando en la tapa, junto a notas sobre los descubrimientos de cuerpos NN o de simulaciones que explicaban cómo las fuerzas armadas arrojaban los cuerpos al Río de la Plata.²⁵ En el cine sucedió algo similar, sexo, erotismo y violencia, formaron una combinación perfecta para lograr el éxito comercial, pero también para atender a las inquietudes de una sociedad, que ahora se encontraba ávida de saber qué había ocurrido durante la dictadura y todo parecía ser mostrable y decible. A los films ya citados, se le sumaron otros, cada vez más osados y explícitos, como *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *Todo o nada* (Emilio Vieyra, 1984), *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Sucedió en el internado* (Emilio Vieyra, 1985), *Los gatos. Prostitución de alto nivel* (Carlos Borcosque, 1985), *La búsqueda* (Juan Carlos Desanzo, 1985), *Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo, 1985) *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985), *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) *Sobredosis* (Fernando Ayala, 1986) y *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986).

En la calle Corrientes (epicentro del teatro porteño) se ofrecía una gran variedad de obras teatrales donde los desnudos totales femeninos y masculinos provocaban una gran afluencia de público. Muchas de las obras presentadas habían estado prohibidas o cercenadas por la dictadura, como el caso de *Doña Flor y sus dos maridos*, que fue repuesta, al igual que el film brasileño homónimo, que también pudo estrenarse en Argentina en 1984, luego de haber estado prohibido. Fuera del circuito más comercial, los renovados clubes de *striptease* y las actuaciones burlescas se anunciaban a sí mismas como “la escuela de la evasión” o “el único lugar con destape total”, mientras los nuevos espectáculos pornográficos, eróticos o de sexo explícito prometían “sexo con total libertad”.²⁶ Así, las promesas de mayor libertad y menores tabúes eran el argumento publicitario y estructuraban la competencia dentro de la cartelera porteña.

²⁴ Verzero, Lorena. Cuerpos irreverentes: los años 80 más contraculturales que nunca. En: Lucena y Laboureau (comp.). *Modo mata moda...*, op. cit., p. 12.

²⁵ Manzano. “Tiempos de destape...”, op. cit., p. 146.

²⁶ Milanesio. “Sex and Democracy...”, op. cit., p. 97.

Revistas de venta masiva –como *Humor* y *Satiricón*, pero también suplementos culturales como *El Porteño*, o revistas más de corte femenino como la tradicional *Para Ti* o la novel *Mujer 10*– publicaron una gran cantidad de notas sobre temáticas referidas al sexo, el erotismo y la sexualidad. Especialistas, profesionales de la salud, pedagogos, sociólogos, actrices, actores y políticos, eran entrevistados, escribían artículos, desarrollaban columnas, cartas de lectores, cuentos y relatos personales sobre diferentes temáticas vinculadas a entender el sexo en términos de disfrute, gratificación o celebración. Era frecuente encontrar notas sobre genitales femeninos y masculinos, el placer sexual, las posiciones sexuales, las fantasías sexuales, la virginidad o las orgías, todo ello acompañado de una gran cantidad de material gráfico que incluía fotografías, *comics* e ilustraciones.²⁷

El “destape” también se hizo sentir en la televisión. Desde la distensión de la censura proliferaron una serie de programas cómicos como *Matrimonios y algo más* (1982-1989), *Sexitante* (1984-1985), *No toca botón* (1981-1987), *Operación Ja, Já* (1981-1984/1987-1991), *El club privado de Moria Casán* (1984), *Las tretas de Moria* (1985), *Monumental Moria* (1986-1989) y *Las gatitas y ratones de Porcel* (1987-1990). Todos ellos aprovecharon el contexto de mayor libertad que les otorgaba la transición y el “destape” para aumentar su *rating* mostrando los cuerpos de mujeres semidesnudas y realizando chistes de doble sentido (normalmente sexistas) que antes solo podía verse en las “sexi-comedias” que se proyectaban en los cines para mayores de 18 años.²⁸

En esta convergencia de libertades contra lo silenciado y prohibido, el público podía ver u oír debates abiertos sobre asuntos sexuales, programas con alto contenido erótico, o vinculados a la violencia dictatorial como entrevistas y noticiero. Por ejemplo, un espectador podía ver en diferentes canales y en distintos horarios, a una famosa actriz de los “años de oro del cine argentino” como Tita Merello, recomendando a las mujeres que se realizaran el estudio ginecológico del Papanicolau o el programa sexi erótico *El club privado de Moria Casán* y luego informarse sobre las desapariciones o el hallazgo de cuerpos NN por medio con la emisión televisiva del “*Nunca Más*” o un noticiero central como *Realidad '84*. Todo ello demuestra que la convergencia entre la sexualidad, erotismo y violencia formaron una trama de elementos indisolubles que

²⁷ Milanesio. “Sex and Democracy...”, *op. cit.*, pp. 99-100; o Manzano. “Tiempos de destape...”, *op. cit.*, pp. 147-148.

²⁸ *Ibidem*, p. 106.

caracterizaron al “destape argentino” y le otorgaron a la transición democrática un carácter particular y diferente a otras experiencias de igual tenor.

Por lo tanto no se trató solamente de elementos que sirvieron para generar evasión, distracción y entretenimiento, sino que también funcionaron como un ejercicio de libertades, vinculados en un sentido político, al derecho de gozar y disfrutar libremente de la sexualidad y el erotismo, antes prohibido o restringido por la censura y la moralidad social conservadora, pero, también relacionado al derecho y a la libertad de vivir en democracia y por tanto saber qué sucedió con la violencia y la represión durante el proceso dictatorial. Aquí podemos ver, como en el denominado “show del horror”, donde el exhibicionismo y la estetización del horror se mezclaron con lo erótico y sexual, se relacionan con el “destape”, donde sucedieron articulaciones similares.

En materia cinematográfica, es importante recordar que la primera medida tomada por el gobierno radical fue la eliminación del ECC, el antiguo órgano encargado de la censura. En segundo término, se creó un organismo más plural en su composición e ideología, encargado de calificar los films para su estreno utilizando como parámetro las edades de los espectadores/as que podían acudir a las salas de cine a ver esas películas. Finalmente se permitió el estreno de una gran cantidad de films prohibidos durante la dictadura.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos puestos por ciertos sectores del nuevo gobierno para desarrollar un cine sin censura y con la mayor libertad posible, la necesidad de permisos especiales para films “condicionados” generó una “batalla por el destape” y desnudó los límites de la libertad de expresión que gobierno radical estaba dispuesto a permitir. Igualmente, y más allá de las disputas vinculadas a los “alcances y limitaciones” de la libertad de expresión, el aprovechamiento comercial de lo sexual y lo violento, la mercantilización de los cuerpos o las distinciones entre contenidos “culturales y groseros”, el cine argentino generó diferentes tipos de producciones que podemos caracterizar como cine de “destape” en esta particular configuración que adquirió en la Argentina.

En primer lugar, proliferó un cine con una fuerte presencia de temáticas vinculadas a la violencia mezclada con el sexo, delincuencia y drogas. Un cine con características del género policial y del *thriller*, donde en muchas ocasiones entre sus protagonistas podían mezclarse de manera indivisa ex represora, delincuente o mujeres

sumergidas en el mundo de la delincuencia por circunstancias ajenas a ellas. En segundo término, encontramos una serie de películas donde prevaleció fuertemente el contenido erótico sobre cualquiera de los otros. Son producciones donde los cuerpos femeninos juegan un papel central, en muchas de ellas, la acción puede situarse en escenarios de encierro: correccionales, internados o colegios, pero también en hoteles alojamientos, lugares vacacionales, clínicas de sexo, casas de masajes y *spas* sexuales. Por último, nos hallamos con aquellos films que buscaron visibilizar sexualidades diferentes. La homosexualidad masculina fue un tema central para algunas de las producciones cinematográficas del período, aunque la femenina también tuvo su presencia pero con características diferentes a la masculina. Analizaremos cada uno de los casos específicamente.

5.2 Violencia, sexo y represores en el cine policial (1981-1988)

5.2.1 Sexo, violencia y venganza

Los años de la transición fueron muy prolíficos para el desarrollo de los films de género policial. El modelo del cine *noir* proporcionó un extenso repertorio de elementos para construir, en clave policial, diferentes representaciones sobre la violencia, el abuso de poder, el sometimiento y la represión sufrida en Argentina durante los años de la dictadura.²⁹ Si bien esta tendencia no era nueva en la cinematografía argentina, pues el género policial tiene una larga y robusta historia en el país, las características de este tipo de films en la transición aportan algunas novedades.

Elena Goity y David Oubiña sostienen –siguiendo la propuesta de Mabel Tassara– que una de las particularidades del policial de este período es el cambio de perspectiva desde donde se narra la historia. Mientras que en los films anteriores a la década de 1960, la narrativa se construía desde el lado de la ley y era una clara defensa de la legalidad institucional, luego de los años sesenta, pero especialmente a partir de los films de Aristarain, se cambió la óptica sobre los protagonistas, la mirada se posó en

²⁹ El cine negro o *noir* es un subgénero del policial, se caracteriza por su violencia y su visión amarga, hasta desengañada de la sociedad. En los films negros, la investigación es menos interesante por las capacidades de deducción que demuestra el investigador como por la manera que tiene de zambullirse en medio del misterio, a riesgo de recibir un mal golpe. Ver: Aumont y Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*, op. cit., p. 157.

los delincuentes y se problematizó el estatuto de la ley. La razón de ello, sostienen ambos autores, sería que la crisis de valores había alcanzado a la justicia, el problema ya no era el de un individuo enfermo, sino de todo un sistema que se había corrompido y que involucraba no solo al delincuente o a la justicia, sino a toda la sociedad.³⁰

Junto a este cambio, otra de las transformaciones que caracterizaron al cine policial de la transición fue su fuerte contenido erótico. No es que el cine *noir* argentino anterior a la dictadura no lo tuviera, de hecho *la femme fatal* cumplía ese lugar dentro de los films de ese tipo. La diferencia es que producto del “destape”, el erotismo y el sexo se volvieron elementos explícitos y fundamentales dentro de la estructura narrativa de las películas. Mujeres voluptuosas desnudas, “orgías”, *striptease*, “sexo oral” (heterosexual y homosexual), escenas de lesbianismo, todo ello fundido con una alta dosis de violencia, fueron elementos constitutivos de los nuevos policiales.

Estos dos elementos –el cambio en la mirada del narrador y el alto contenido erótico– junto al atractivo que generó el morbo por los contenidos violentos vinculados al pasado reciente, hicieron de estos films un éxito de taquilla. Por esta razón, muchos críticos y directores cinematográficos acusaron de “oportunistas” a quienes realizaban este tipo de producciones.³¹

Dos son los tipos de films policiales que nos interesan analizar en este apartado. En primer lugar, consideraremos aquellos que se acercaron más fielmente al género policial clásico, es decir, aquellas películas donde la trama se centra en una organización delictiva que debe ser desarticulada luego de la realización de una serie de ilícitos como robos, secuestros, asesinatos, venta de drogas o “trata de blancas”. Es interesante ver cómo, en un contexto marcado por la insistencia en restituir el imperio de la ley y los debates sobre cómo proceder judicialmente frente a los delitos dictatoriales, este tipo de propuestas apostaron a “la justicia por mano propia” y al ejercicio de la violencia como formas de resolver lo que le correspondería a la justicia. Ejemplo de ellos son: *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983), *Todo o nada* (Emilio Vieyra, 1984), *La búsqueda* (Juan Carlos Desanzo, 1985), *Las esclavas* (Carlos Borcosque, 1987) u *Obsesión de venganza* (Emilio Vieyra, 1987).

³⁰ Goity, Elena y Oubiña, David. “El policial argentino”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, *op. cit.*, pp. 209-210.

³¹ Wolf, Sergio y Castagna, Gustavo. “¿Resurgimiento o agonía? Seis meses de... ¿cine argentino?” *Cine en la cultura argentina y latinoamericana*, n°10, julio-agosto de 1983, pp. 11-13.

Posiblemente *El desquite* sea un buen ejemplo para analizar las características de las propuestas del cine policial pos dictatorial. Filmada y estrenada 1983 –todavía en dictadura– fue dirigida por Juan Carlos Desanzo en base al libro homónimo que Rubén Tizziani había escrito en 1978. La película se centra en el personaje de Juan Parini (Rodolfo Ranni), un escritor frustrado, que trabaja como corrector en una editorial y que está casado con Teresa (Silvia Montanari) con quien tiene dos hijos. Una vida rutinaria y tediosa, que se ve modificada cuando un antiguo amigo de la infancia, Emilio Celco (Gerardo Sofovich) –hombre vinculado al negocio de la prostitución y las drogas– lo contacta para verse. En ese primer encuentro, Parini se ve atraído por la vida que lleva su viejo amigo y también por Elena (Gabriela Giardino), “una sexi y exuberante rubia” que oficia de amiga íntima de Celco.

Tras ese encuentro, Celco será asesinado por una banda rival de narcotraficantes, que quieren desbancar del “negocio de la noche” a su competidor. Es así como Parini, quien desconocía los manejos turbios del fallecido amigo, debe hacerse cargo de sus negocios a pedido de Elena y los socios de Celco. A partir de este episodio su vida dará un vuelco total y su monotonía será interrumpida por los avatares del negocio de la prostitución y las drogas, un romance sexualmente apasionado con Elena y su sed de venganza contra los asesinos de su amigo que deberá satisfacer eliminándolos.



Imagen 1. *El desquite* (Fuente: *La Razón*, 5/8/1983)

En el afiche publicitario del film (Imagen1) podemos observar tres elementos fundamentales: en el centro, la imagen de Rodolfo Ranni con el torso desnudo y sobre él la actriz Gabriela Giardino en una imagen erotizada, ambos con una expresión de placer. Debajo de ambos, nuevamente vemos al protagonista empuñando un arma a punto de disparar y finalmente una frase en la parte superior que invita al/a la espectador/a a ser parte de esta experiencia: “en algún momento todos soñamos con: `el desquite””. A lo largo de la película no faltarán escenas de “sexo explícito”, mujeres desnudas bailando en el prostíbulo, asesinatos sangrientos y la figura de un personaje homosexual vinculado a la “noche” que será asesinado sádicamente. La propuesta generó el efecto esperado ya que el film fue visto por 823.370 personas y ocupó el 4º lugar de las películas más vistas durante 1983.³²

³² Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

Con respecto a la crítica, el diario *Tiempo Argentino* publicó una nota titulada “Inédita violencia de un filme nacional”. Allí, el periodista elogiaba, por su carácter innovador, algunas de las escenas de violencia y sexo que contenía la película, como “el violento ajusticiamiento por la muerte de Celco en el basural, el erotismo del primer encuentro sexual entre Elena y Parini, y el asesinato del personaje homosexual”.³³ El *Diario Popular*, destacaba positivamente el contenido violento, los desnudos y el erotismo del film y además planteaba que le parecía “increíble lo que la censura ha dejado pasar, esa censura nuestra, tan arbitraria, dictatorial y caprichosa como siempre”.³⁴ Como se puede observar, todavía en dictadura, pero con una censura más distendida, el “destape argentino” comenzó a penetrar en la industria cinematográfica con un gran éxito de público y los elogios de la prensa.

Después de 1983, eliminada la censura, la explosión de imágenes y contenidos restringidos por la dictadura se fueron multiplicando en cantidad y osadía. En 1984 se estrenó *Todo o nada* de Emilio Vieyra, otro film policial con características similares al anterior, pero de menor calidad narrativa, que fue recibido por el público y la crítica con menor entusiasmo. La historia se centra en la figura de Carlos Cazenave (Adrián Martel), un hombre joven, que se encuentra desocupado tras el cierre de la financiera donde trabajaba luego del colapso del plan económico de la dictadura. Buscando trabajo, entabla una relación de amistad con Natalio Vitale (Julio De Grazia), un vendedor ambulante que lo ayuda a encontrar un empleo. La venta ambulante está dirigida por una mujer muy sexi llamada Sonia (Silvia Montanari), quien percibe inmediatamente que Carlos podría ser empleado en otra de las actividades que ella regentea junto a su pareja, Atilio Roca (Ricardo Lavié), el negocio de la prostitución y la droga.

En un principio, por necesidad, y luego por la seducción que Sonia ejerce sobre Carlos, prontamente él se convertirá en su mano derecha y tendrá una apasionada y erótica relación –en la cual el “sexo explícito” no faltará– traicionando a Atilio Roca. Finalmente, engañados por “un travesti” de nombre Michel (Jean François Casanovas) que baila en uno de sus clubes nocturnos, Sonia será asesinada, Carlos terminará en prisión y Atilio Roca seguirá al frente del negocio delictivo.

³³ Martín, Jorge Abel. “Inédita violencia de un film nacional”. *Tiempo Argentino*, 5 de agosto de 1983, s/p.

³⁴ “Desquite con violencia y sexo”. *Diario Popular*, 5 de agosto de 1983, s/p.



Imagen 2. *Todo o nada* (Fuente: Coleccionista privado)

Al igual que en *El desquite*, el afiche de *Todo o nada* (Imagen 2), no restringe información a los/as espectadores/as en lo referente a qué tipo de película van a ver. Dividido en dos partes diametralmente opuestas, el lado derecho muestra un de las escenas sexuales que contiene la película entre los dos protagonistas, en ella, se los ve desnudos a ambos. En el caso del personaje de Sonia, se la ve de frente y de espaldas, mientras que a Carlos solo se lo verá de espaldas, no hay desnudo frontal masculino, algo que se repetirá en todos los films del período. También se lo ve al personaje de Julio De Grazia, quien suele tener sexo con Raquel (Reina Reech), su empleada doméstica, alegando que puede hacerlo ya que la “sacó de la villa y le dio una mejor vida”. De esta manera, se refuerza la desigualdad de género y la posición de dominación sobre la mujer, es justamente lo que subyace en el estereotipo y la fantasía sexual del “patrón y la sirvienta” que la película explota.³⁵

Del lado izquierdo del afiche hay dos fotos que dan cuenta del contenido violento del film. Son parte de la escena final, cuando Carlos y Sonia son traicionados y atrapados. En la parte superior se lo ve a Carlos siendo torturado sádicamente en

³⁵ Acha, Omar. “Las sirvientas asesinas: mal paso, delito y experiencia de clase”. En: *Crónicas sentimentales de la Argentina peronista: Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. Cap. 2. pp. 63-127.

imágenes que se asemejan a los relatos de tortura que para ese entonces corrían como “regueros de sangre” en las publicaciones de las revistas más vendidas. En la fotografía inferior lo vemos amenazado con un arma empuñada por el personaje de Michel “el travesti”, quien antes de intentar asesinarlo, le practicará sexo oral, dándole tiempo a Sonia –ya casi muerta– para matar a Michel y salvar la vida de Carlos.

Como podemos observar, con la eliminación de la censura y casi todo tipo de limitaciones, los contenidos violentos se multiplicaron y se exhibieron literalmente. No hay sugerencias sobre asesinatos o torturas, las imágenes se explicitan, no se deja nada librado a la imaginación, todo es mostrado. En cuanto al sexo ocurre lo mismo, las escenas de sexo serán largas, durarán varios minutos en la pantalla, ya no alcanza con sugerir que están desnudos o que van a tener relaciones sexuales, la mujer –dentro de los patrones de género para la época– es mostrada y exhibida completamente desnuda, no así el hombre, cuyos genitales jamás son mostrados. Por supuesto que esa explicitación debe tener la osadía justa como para atraer al espectador, pero no tanto, como para que la película no sea catalogada como condicionada y se dificulte su estreno y, por lo tanto, la recuperación de la inversión realizada por los productores.

La búsqueda es otro film paradigmático, también dirigido por Juan Carlos Desanzo, estrenado en 1985 y con una buena afluencia de público, 233.288 espectadores/as, ocupó el puesto 10° de los films nacionales más visto durante ese año.³⁶ La trama cuenta la historia de una familia de clase media alta que ve interrumpida su tranquilidad cuando una banda de delincuentes irrumpe en su casa para robarles. La situación se complica cuando el dueño de la casa, Beltrán (Rodolfo Machado) es asesinado de un golpe en la cabeza por uno de los maleantes. Junto a ello, la esposa del hombre muerto (Marta González) será forzada a tener sexo oral con unos de los delincuentes, mientras que su hija Patricia (Andrea Tenuta) es violada. Todo tiene lugar delante del hijo menor del matrimonio (Walter Louzan), quien quedará en estado de *shock* producto del episodio traumático. Como podemos ver, nuevamente la violencia y el sexo combinados en una situación extrema, explícita y sin eufemismos, se vuelven en el principal atractivo de la cinta.

La experiencia traumática provocará en Patricia un cambio radical y durante una de sus recorridas nocturnas por los espacios *glam* que comienza a frecuentar –que

³⁶ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

incluyen una boda homosexual clandestina, a una joven Sandra Mihanovich cantando el tema “Soy lo que soy”³⁷ y una *razzia* policial– conocerá a Mónica (Luisina Brando), una mujer mayor, que ha ejercido la prostitución y ahora dirige un “sauna para caballeros” frecuentado por los delincuentes que entraron a su casa. Es a partir de allí que Patricia decidirá relacionarse con Mónica y, convertida en una especie de “vengadora anónima”, irá asesinando a todos los miembros de la banda de las maneras más sádicas y sangrientas posibles (aplastados por un block de motor, empalados en una reja o atropellados con un jeep). Finalmente, concretada la venganza, Patricia comenzará una nueva vida junto a su hermano –ya recuperado– y su nueva amiga Mónica, reconstituyendo un nuevo lazo familiar no tradicional.



Imagen 3. La Búsqueda
(Fuente: Coleccionista privado)



Imagen 4. Patricia (Andrea Tenuta)
(Fuente: *IMDb*)

El film se asemeja a los otros dos: crímenes, prostitución, sexo, drogas, un sistema policial corrupto y la venganza serán los hilos conductores de las tres historias, pero *La búsqueda* cuenta con algunos elementos particulares. El principal es que está protagonizada por una mujer, algo novedoso para este tipo de films policiales donde los protagonistas solían ser los hombres. En general el papel de las mujeres aparecía relegado a los roles tradicionales de género –amas de casa, hijas, trabajadoras o *sex symbol*– pero en esta ocasión cumple la función de “heroína”. Este mismo fenómeno lo advertiremos también en los films de corte erótico que analizaremos más adelante,

³⁷ Tema musical que se terminó convirtiendo en un emblema del movimiento LGBTIQ+ en Argentina.

donde las mujeres son las protagonistas y son presentadas como heroínas de la marginalidad.³⁸

Una primera lectura sobre dicha transformación podría estar asociada con el impacto que tuvo el crecimiento del movimiento feminista tras la restauración democrática y la posible demanda de protagonismos y figuras fuertes femeninas”.³⁹ Pero no olvidemos que el cine es una actividad comercial también y los/as productores/as buscar ganar dinero. Por lo tanto, si tenemos en cuenta que un año ante el film norteamericano *Cadena Caliente*, protagonizado por Linda Blair –en el papel de una reclusa acosada por su carcelero– había ocupado el puesto 5° (823.077 espectadores/as) entre los films extranjeros más vistos en el país, posiblemente habría que pensar que este tipo de construcción podría ser también una estrategia comercial, más que un síntoma de la expansión del feminismo. No obstante, la decisión de mostrar un modelo femenino diferente también fue posible porque ello era “audible” y “visible”, estaba en sintonía con los cambios culturales de la época.

El segundo elemento para destacar es que en esa búsqueda de venganza, la protagonista no solo recorrió ese mundo marginal de la prostitución, las drogas y la delincuencia, sino que el film también muestra un costado de la “vida nocturna porteña”, vinculado a lo que Lucena y Laboureau denominan la “estética de la fiesta”.⁴⁰ Es decir, ese espacio de libertad distinto y placentero, donde sus participantes se sienten contenidos y sostenidos, es juntamente donde Patricia conocerá a Mónica y logrará su transformación. Pero también es importante destacar que se trata de un espacio marcado por la clandestinidad del matrimonio homosexual simulado, por la marginalidad de quienes participan de él y por la represión policial producto de la *razzia* con la que termina “la fiesta” mostrada en el film.

Todo ello nos da una idea sobre los alcances del “destape” en la experiencia social y en el cine, pero también las limitaciones de ese fenómeno durante los primeros años de la democracia. Como ha señalado Freda López Perea, en los años ochenta y a

³⁸ Para profundizar el tema de la representación de las mujeres en el cine ver: Balduzzi, María Matilde *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales y estereotipos*. Buenos Aires: Malisa, 2020.

³⁹ Entre 1984 y 1986 se multiplicaron exponencialmente las asociaciones de corte feministas, así como también las publicaciones dedicadas a la reivindicación de los derechos de las mujeres, los Congresos y las apariciones en los medios de comunicación y en la esfera pública. Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., pp.119-136.

⁴⁰ Lucena y Laboureau. *Modo mata moda...*, op. cit., pp. 55-57.

pesar de la libertad con que todo podía ser mostrado en el cine, las sexualidades no-heteronormativas continuaban siendo parte de las prácticas sexuales reprimidas y condenables.⁴¹ Al respecto, en 1984, el ministro del Interior Antonio Tróccoli definió a la homosexualidad como una enfermedad para justificar la represión policial.⁴² Por ello, las *razzias*, la clausura de locales *gays*, baños públicos, cine “clase B” o las detenciones, seguían siendo mecanismos asiduamente utilizados por el nuevo gobierno constitucional, como muestra el film en cuestión, pero también podemos ver esas reprobaciones sobre la diversidad sexual a través de personajes como Michel “el travesti” de *Todo y nada* o el homosexual asesinado sádicamente en *El desquite*, tema sobre el que volveremos más adelante.

5.2.2 Sexo, violencia y represores

El segundo tipo de film policial que surgió con la transición fue una hibridación entre un género más cercano al *thriller* y al policial de denuncia. En las películas de este grupo, los delitos y el sexo están presentes también, pero a diferencia de los anteriores hay aquí un eje argumentativo puesto en la crítica política. Así, los protagonistas tienen un fuerte vínculo con el pasado dictatorial, normalmente porque fueron parte de las fuerzas de la represión y ahora utilizan esa “experiencia” para nuevos “negocios”.

Mientras el gobierno de Alfonsín juzgaba a las cúpulas militares, la pregunta que instalaban estas producciones estaba vinculada con la reinserción social y el destino de aquella “mano de obra” que durante la dictadura se había encargado de secuestrar, torturar y asesinar a miles de argentino/as, y que ahora, en democracia, circulaban por la calle con total impunidad. Algunos ejemplos de este tipo de films son *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo, 1986) o *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987).

Tomemos el caso de *Últimos días de la víctima*, de Adolfo Aristarain, estrenada en 1982 y protagonizada por Federico Luppi y Soledad Silveira. Basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann, la historia se centra en la figura de Raúl

⁴¹ López Perea. “Visivilizando...”, *op. cit.*

⁴² Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, *op. cit.*, p. 45; o Milanés. *El destape...*, *op. cit.*, p. 206.

Mendizábal (Federico Luppi), un asesino a sueldo, contratado por poderosos empresarios corruptos vinculados a la dictadura militar, para eliminar a todos aquellos que les estorben en “sus negocios”.⁴³ En una de las primeras escenas, Mendizábal le aclara a un cliente que “soy un arma, Peña, el que puede la compra y la usa. Siempre fue igual, usted tiene que matar para conseguir lo que quiere y después tiene que matar para conservarlo”. Es un asesino profesional, un mercenario, no tiene ideologías, no le importa la política, solo el dinero.

En esta ocasión se le encargará vigilar y asesinar a un tal Külpe (Arturo Maly), una persona que en teoría “sabe demasiado” y se ha vuelto lo suficientemente peligrosa, por ello debe ser eliminada. Es así que el protagonista lleva adelante el trabajo de vigilancia: lo estudia, lo sigue, analiza sus hábitos y lo fotografía, como un “cazador a su presa”. El “sexo explícito” y las drogas también se harán presentes en el film. En una de las escenas, (que hace recordar a la famosa película de Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta* de 1954), Mendizábal observa a Külpe manteniendo relaciones sexuales con dos mujeres mientras se inyectan heroína para mejorar su placer sexual. La situación excita y perturba al protagonista, sobre todo porque una de las participantes es Cecilia Ravenna (Soledad Silveira), la mujer de otra de sus víctimas, Carlos Ravenna (Julio De Grazia) (Imagen 5 y 6).



Imagen 5. Asesinato de Ravenna
(Fuente: *Mendoza Post*)

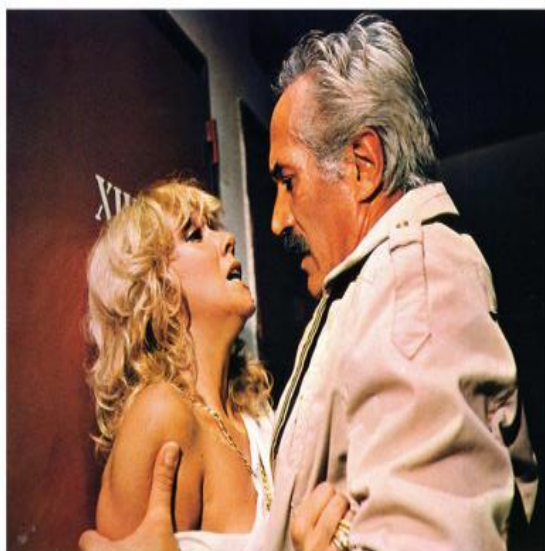


Imagen 6. Cecilia Ravenna y Rubén Mendizábal
(Fuente: *RaroVHS*)

⁴³ Goity y Oubiña. “El policial argentino”, *op. cit.*, p. 210.

El film termina cuando Külpe asesina a Mendizábal por encargo y los espectadores/as entienden que todo ha sido una trampa para matarlo a él, un hombre que al parecer, también “ya sabía demasiado”. Para reforzar esta idea, en un cameo final, podemos ver la habitación de la pensión desde donde Mendizábal vigilaba los últimos días de su supuesta víctima y en la cortina se ven una serie de marcas de quemadura dejadas allí por Külpe. El film nos muestra que “el cazador fue cazado” y bajo sus mismas reglas.

Cuando el film se estrenó, el final de la dictadura estaba cerca y las denuncias sobre la represión ilegal eran tapa de revistas. Las tensiones entre quienes cometieron los crímenes, los ajustes de cuentas, la necesidad del silencio y los reacomodamientos serán temas centrales que de la nueva democracia y esas tensiones aparecen reflejadas en este tipo de películas. También veremos en los films a los ex represores vinculados con otras actividades ilícitas como el tráfico y la venta de drogas o la prostitución, formas de reinserción de los criminales en el nuevo contexto político, aunque siempre fuera de la ley y como producto de la falta de justicia. Todo ello envuelto en un clima dominado por el sexo, el erotismo y la violencia, producto de la distensión de la censura y del incipiente “destape”.

Con respecto a la recepción del film, su estreno coincidió con el conflicto por Malvinas, lo que seguramente le restó posibilidades de ser un éxito de taquilla, aunque superó los 250.000 espectadores/as.⁴⁴ La prensa local recibió con beneplácito la película, incluso un diario oficialista como *La Razón*, aunque por lo insólito de la propuesta sostenía:

El estremecimiento es grande cuando aparecen los desnudos femeninos y se emplea un lenguaje sin tapujos [...] También sacuden la forma en que se realizan los asesinatos, con salpicaduras de sangre por todas partes y demás pormenores de violencia [...] El lesbianismo y otras escenas eróticas se ven a través de la lente telescópica de una máquina fotográfica, lo que agrega “morbo” mirón o voyerista [...] Un verdadero desafío al “¿qué dirán?” el breve trabajo de Soledad Silveyra, en la ninfómana, lesbiana y drogadicta.⁴⁵

Como se puede ver –a través de esta y otras críticas similares– el contenido erótico y violento sorprendía y era reconocido como un logro y una audacia para ser aplaudida. En muchos de los artículos se caracterizó a la película como ejemplo de un cine “valiente, adulto y comprometido”, en contraposición a lo que se venía haciendo en

⁴⁴ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁴⁵ “Insólitas audacias en un film nacional”. *La Razón*, 9 de abril de 1982, s/p.

los años anteriores. De manera que el foco más crítico de la película, su eventual contenido político y sus alusiones veladas al fin del ciclo político, quedaron desdibujados frente a los elementos explosivos del sexo, las drogas y la violencia. Estos elementos más visibles y menos políticos fueron, sin duda, efectivos para la venta del film, pero también permitieron experimentar la libertad en ciernes, lo cual es a su manera también un ejercicio político de creadores y espectadores/as.

Finalmente, *Últimos días de la víctima*, fue premiada a nivel local con el Cóndor de Plata y a nivel internacional fue nominada al premio Oscar como mejor película extranjera en la edición de 1983.⁴⁶ Todo ello marca un cambio en el rumbo, no solo de las producciones fílmicas, sino también en la prensa especializada, que comenzó a elogiar a este tipo de producciones, y de las autoridades nacionales, que permitieron estrenar el film sin censura y que además fuera seleccionado para participar en diferentes festivales representando a la Argentina. De todos modos, es importante aclarar que ya en otras ocasiones la dictadura había presentado en el exterior las películas más controvertidas como estrategia para contrarrestar las críticas sobre su accionar censor.⁴⁷

Tras la restauración democrática, el film *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) mezcló elementos de la estructura del cine policial con los del *thriller* y los conjugó con personajes sacados de ese reciente pasado dictatorial. Cronológicamente, es la primera película argentina que trató explícitamente la temática de los desaparecidos y el accionar de los “grupos de tareas” durante la dictadura militar. Fue escrita por Desanzo, junto a José Pablo Feinmann y Santiago Carlos Oves a partir de la información extraída de las noticias que los diarios y las revistas publicaban en el marco del “show del horror”, cuyo clímax se produjo durante el verano de 1983-1984.⁴⁸

En retirada está ambientada durante el tramo final de la dictadura militar, en plena campaña electoral de 1983. El personaje principal se llama Ricardo “El Oso” (Rodolfo Ranni), un integrante de los “grupos de tareas” encargados de secuestrar, torturar y matar durante la dictadura.⁴⁹ Con el advenimiento de la democracia pareciera

⁴⁶ “La Víctima tras el Oscar”. *Diario Popular*, 24 de diciembre de 1982, s/p.

⁴⁷ Ekerman. “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴⁸ Feld. “La prensa de la transición...”, *op. cit.*, pp. 295-307.

⁴⁹ La utilización del apodo “Oso” para este tipo de personajes será recurrente. Lo que llama la atención, es que se trata del mismo sobrenombre utilizado por Rafael Jesús Ranier, miembro del SIE (Servicio de Inteligencia del Ejército), infiltrado en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) durante los sucesos

no haber lugar para personas como él. Su ex jefe, Arturo (Gerardo Sofovich), al enterarse de que Ricardo está siendo seguido por el padre (Julio De Grazia) de un joven a quien secuestró y mató (Imagen 7), le pide que desaparezca por un tiempo, hasta que la “cosa se calme y nos toque el turno nuevamente”. Esto explica por qué el afiche publicitario anunciaba que “aunque estén *En retirada* todavía conviven con nosotros”, entrecomillando las palabras “En retirada” que no solo hacía alusión al título del film sino a una situación de dudosa veracidad y a un clima marcado por el escepticismo con respecto a la perdurabilidad en el tiempo de la nueva democracia. (Imagen 8).



Imagen 7. Secuestro del hijo de Julio De Grazia
(Fuente: *El obturador de Cine y TV*)



Imagen 8. *En retirada*
(Fuente: *Tiempo Argentino*, 28/7/1984)

Es así como Ricardo decide esconderse en su pueblo natal. Estando allí se genera una de las escenas más eróticas del film, cuando tiene sexo con una antigua novia, Cecilia (Edda Bustamante), que incluye un desnudo total de la actriz, no así del protagonista masculino. Pero en lo sucesivo ese erotismo también estará acompañado de una alta dosis de violencia, cuando Ricardo, en un momento del acto sexual, se

ocurridos en el ataque al Batallón de Arsenales de Monte Chingolo el 23 de diciembre de 1975 y que le valió la vida a más de 120 miembros de la organización guerrillera. En: Plis-Sterenber, Gustavo. *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Planeta, 2015; o Ragendorfer, Ricardo. *Los doblados. Las infiltraciones del Batallón 601 en la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. (Agradezco a Hernán Confino quien me facilitó la información).

encargue de golpear, violar y torturar a Cecilia con una picana eléctrica improvisada mientras en su mente escucha los gritos de las mujeres torturadas y abusadas por él en los centros clandestinos de detención. Nuevamente se problematiza sobre el destino de los torturadores y la impunidad que permitiría que muchos “Osos” transiten libremente por las calles. Pero también propone otra discusión que para ese momento no era parte de los discursos que circulaban en la esfera pública y tenía que ver con la violencia sexual que acompañó la violencia represiva dentro de los centros de detención clandestinos.

Si bien la escena en cuestión no está ubicada en un centro de tortura, las características de la habitación, la picana eléctrica, la cama metálica que simula una “parrilla”, la música de fondo que proviene de una radio prendida y los gritos de las víctimas que recrea *En retirada* comenzarán a conformar una forma de representación cinematográfica repetida sobre la tortura. Ello no solo servirá para “develar en imágenes” lo que hasta ese momento solo estaba puesto en palabras, sino que funcionará como un modelo visual para futuros films como *Asesinato en el Senado de la Nación* y *La noche de los lápices*.

En esa dirección, lo mismo ocurrirá con la escena del secuestro del hijo del personaje encarnado por De Grazia. Un grupo de personas no identificadas irrumpe por la noche en el domicilio de la víctima mientras duerme. Allí veremos al muchacho con el torso desnudo, jean puestos, golpeado y ensangrentado, mientras es arrastrado de los pelos por el secuestrador, que generalmente, viste de civil, con pantalones de traje, zapatos y campera de cuero (Imagen 7). Estas imágenes son a su vez similares a la de los represores que podemos encontrar en films anteriores como *No habrá más penas, ni olvido* y *Pubis angelical*, y más adelante, nuevamente en *La noche de los lápices*.

Finalmente, sin el apoyo de sus compañeros y desesperado, Ricardo intenta juntar dinero para escapar. Primero decide extorsionar al directivo de una empresa extranjera a quien le prestó sus “servicios” en el pasado y luego intenta vender su historia a una revista sensacionalista que publica noticias sobre las “intimidades de la guerra sucia” junto a fotografías de mujeres desnudas. Lo interesante de esta secuencia es que para ese mismo momento, *La Semana* comenzó a publicar una serie de entrevistas realizadas al ex cabo Raúl Vilariño, quien formó parte del Grupo de Tareas 3.3.2 de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Bajo el título “Yo secuestré,

maté y vi torturar en la Escuela de Mecánica de la Armada”, Vilariño daba cuenta del funcionamiento del centros clandestinos de detención. Como sostiene Claudia Feld, “en sus relatos se nota crudeza, ironía, deshumanización, falta de remordimiento”,⁵⁰ todas características que podremos encontrar también en el personaje interpretado por Ranni.

En búsqueda del director de la revista, la película incluirá una sesión fotográfica erótica muy subida de tono para la época interpretada por la actriz Norma Kreider, donde, totalmente desnuda juega con un cuerno de marfil simulando ser un pene gigante. El negocio no se concreta porque el director le pide “que ponga la cara”, y agrega –haciendo nuevamente referencia al “show del horror”– “si la realidad es horrible, nosotros tenemos que venderla más fea”.⁵¹ Finalmente, al igual que Mendizábal, en el film anterior, Ricardo terminará siendo asesinado por uno de sus compañeros porque él también “sabe demasiado”.

La película fue bien recibida por el público, concurrieron a verla unos 498.353 espectadores/as y estuvo entre los diez films nacionales más vistos durante 1984.⁵² La crítica también fue un éxito, *Clarín* sentenciaba que “se trataba de una realidad argentina palpitante y reconocible”⁵³ y unos días después aseguró que el “Sexo y la violencia no están en retirada”.⁵⁴ En *La Prensa* se afirmó que Desanzo hacía una cuidadosa radiografía de este personaje (en referencia a Ricardo), y que “rescata para aquellos que tengan magra memoria, en toda su dimensión, a uno de los personeros del horror”. Agregando que “*En retirada* se torna en una propuesta poco amable pero rigurosa que justifica su violencia, casi inusitada, a la luz de los acontecimientos del pasado”.⁵⁵

Aprovechando la buena recepción de estos films, en el año 1986 se estrenó *Seguridad personal*, dirigido por Aníbal Di Salvo y producido por Víctor Bó. La idea

⁵⁰ Feld. “La prensa de la transición...”, *op. cit.*, pp. 280-286.

⁵¹ Por ejemplo: Revista *Gente*, n° 966 del 26/01/1984, que en su tapa mostraba a tres mujeres en bikini con un titular que anuncia: “Las que muestran la cola dan la cara” y en el interior una nota a Ramón Camps; o *Gente* n° 968 de 09/02/1984 que en su foto de tapa tiene a una modelo en cola-less junto a un titular que dice: “Yo vi a Hidalgo Solá en la Escuela de Mecánica de la Armada” (referida a una entrevista a Raúl Cuba). En: Feld. “La prensa de la transición...”, *op. cit.*, p. 292.

⁵² Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁵³ “Un marginado en busca de su identidad real”. *Clarín*, 27 de junio de 1984, s/p.

⁵⁴ Vinelli, Aníbal. “Sexo y violencia no están en retirada”. *Clarín espectáculos*, 29 de junio de 1984, s/p.

⁵⁵ Vera, Mario. “El terror se encuentra ‘En retirada’”. *La Prensa*, 29 de junio de 1984, s/p.

surgió a partir de una serie de historias que Guillermo Patricio Kelly⁵⁶ le contó al productor –posiblemente sobre la banda liderada por el ex represor Aníbal Gordon–⁵⁷ y que Bó, las transformó en un guion de cine con la ayuda de Rubén Tizziani.⁵⁸

El film se anunció como “La película más fuerte del cine argentino” (Imagen 9) y ante posibles reacciones legales por su contenido, pero también, como parte de una campaña publicitaria, la productora sacó una solicitada en todos los diarios que decía: “Victor Bó producciones hace saber que el señor Guillermo Patricio Kelly no tiene vinculación alguna con la película “Seguridad personal”, la cual relata episodios de la ficción, vinculados con la realidad vivida en nuestro país”. A pesar de la campaña, no tuvo mucho éxito de público y fue duramente criticada por su “carácter oportunista”, posiblemente se trataba de un agotamiento de la temática, más que un problema con su contenido, que no difería de otros films semejantes.⁵⁹



Imagen 9. *Seguridad personal* (Fuente: *Clarín*, 4/4/1986)

⁵⁶ Guillermo Patricio Kelly fue un periodista y militante político peronista. Durante la última dictadura denunció al general Suarez Mason de robo y con la vuelta a la democracia ganó notoriedad denunciando los crímenes cometidos por el Emilio Massera y por una banda liderada por Aníbal Gordon.

⁵⁷ Aníbal Gordon fue miembro de la SIDE, participó del grupo parapolicial denominado Triple A entre 1973 y 1976. Durante la dictadura militar Argentina entre 1976 y 1983, Gordon comandó el “grupo de tareas” que operaba desde el Centro Clandestino de Detención conocido como Automotores Orletti.

⁵⁸ España, Claudio. “Tiene tono de denuncia un policial que trama hechos pasados y presentes”. *La Nación*, 4 de abril de 1986, s/p.

⁵⁹ Tarelli, Osvaldo. “No es hora de dormirse en los laureles”. *El cronista comercial*, 7 de abril de 1986, s/p.

La película se centra en la historia de un personaje llamado –no casualmente– Rafael (Rodolfo Bebán), al que apodan “el coronel” (como a Aníbal Gordon), no por haber realizado la carrera militar, sino –como afirma su custodio– por “haber ganado los galones en los chupaderos” (centros de tortura). Rafael es un ex represor, que está casado con una mujer muy sensual llamada Silvia (Katja Alemann), a quien llena de regalos costosos pero le resta importancia. El conflicto se desatará cuando Silvia, atraída sexualmente por su nuevo custodio, el señor Ledesma (Darío Grandinatti), comience una relación amorosa que no escatimará en momentos eróticos y de explícito contenido sexual. El film finalizará cuando Rafael, enterado de la traición, mande a asesinar a su esposa y al custodio.

Con la vuelta a la democracia, “el coronel”, se ha vuelto un empresario exitoso, tiene una financiera como fachada, pero sus verdaderos negocios están vinculados a los secuestros extorsivos, los asesinatos, el tráfico de drogas, la protección a ex dictadores y la realización y comercialización de películas pornográficas, es decir, todo lo que un film de “destape” debía contener. La cinta pretende ser una denuncia sobre las actividades ilícitas de la llamada “mano de obra desocupada”, por ello, para darle realismo y que el/la espectador/a pueda generar esa relación, en la primera escena se escucha una radio de fondo donde se habla de los secuestros extorsivos de Sergio Meller, Enrique Menotti Pescarmona, Ricardo Lanusse y Osvaldo Sivak.⁶⁰

De esta manera, a lo largo de la cinta, entre escenas de sexo entre Silvia y “el señor” Ledesma, filmaciones de películas pornográficas con actos de lesbianismo, secretarias sexis semidesnudas y clases de gimnasia aeróbica con mujeres en cola-less, vamos descubriendo ese pasado terrible, pero también ese presente violento, sádico y represivo que tiene “el coronel”. En *La Razón* se sostenía –sarcásticamente– “que cada una de la líneas de diálogo obliga al espectador al esfuerzo de descubrir alguna ‘valentía’, alguna denuncia, alguna revelación sensacionalista”.⁶¹ Es notable como todo este grupo de films no se centraron tanto en el pasado dictatorial sino en la continuidad de ese pasado en el presente. Resulta evidente que la combinación de sexo y violencia con las denuncias sobre las actividades ilegales de los ex represores en democracia atraía a una buena cantidad de público y era parte de un conjunto de silencios que el

⁶⁰ Valeiro, Juan Carlos. “Víctor Bó, en la senda del productor”. *Clarín*, 16 de octubre de 1985, s/p.

⁶¹ López, Daniel. “Poco convincente ‘thriller’ policial de Aníbal Di Salvo. *La Razón*, 4 de abril de 1986, s/p.

“destape” venía a mostrar, a la vez que dejaba en evidencia las limitaciones de la estrategia radical de enjuiciar solamente a las máximas autoridades de la dictadura.

Una de esas revelaciones la encontramos en la escena en que Rafael vuela uno de sus guardaespaldas –también apodado “Oso”– de Buenos Aires a Montevideo, y este le comenta: “Coronel, se acuerda de las buenas épocas, mire si habremos tirado “montos” y perejiles”. Una clara alusión a lo que luego se terminó denominando como “los vuelos de la muerte” y que para el período transicional había sido un tema de interés pasajero para las revistas ilustradas. En 1984, en su primer número, la revista *Libre* había realizado una nota titulada “Así arrojaban desde el aire a los detenidos de la guerra sucia”, acompañada por una fotografía que mostraba a un hombre encapuchado con un bolsa negra, mientras otro le inyectaba el “pen-naval del traslado” –como decía la nota–, es decir, el anestésico para poder arrojarlo en vuelo.⁶² Para el año 1986 las publicaciones con este tipo de contenido habían mermado, pero en el cine todavía seguían perdurando algunos rasgo de ese “show de horror” y, a la vez, había más información disponible producto de las revelaciones de la CONADEP y el Juicio a las Juntas de 1985. Por otro lado, si este film debiera leerse en consonancia con el tipo de denuncias del “el show del horror”, deben considerarse desfasajes propios de los “tiempos largos” de las producciones cinematográficas.

Asimismo, para reforzar el cinismo de Rafael y, por extensión, el de las fuerzas de seguridad y mostrar la colaboración de Estados Unidos durante la dictadura, en un encuentro entre Rafael y el embajador de ese país, “el coronel” se queja de la situación política argentina y le comenta:

Su presidente sí que sabe vérselas con los “rojos”. Realmente sí. En cambio, aquí fijese lo que está pasando, hemos luchado años y años para restablecer la paz y el orden, y sin embargo ahora hay subversivos encaramados en el gobierno. Ocho años de lucha antisubversiva en vano, realmente, y todo lo que hemos luchado contra la subversión estamos en el banquillo de los acusados.

Estas palabras, dichas por un personaje tan perverso y despiadado como el que compone Bebán en el film, refuerzan los discursos oficiales y el creciente consenso social en cuanto a la responsabilidad principal de los militares por los crímenes de miles de personas. A su vez, dado que la producción es de 1986 –luego del juicio a las Juntas en 1985– también produce un llamado de atención sobre aquellos otros represores, que

⁶² “Así arrojaban desde el aire a los detenidos de la guerra sucia”. *Libre*, n° 1, 17 de enero de 1984, p.6.

como Rafael o “El Oso”, podrían quedar impunes y continuar delinquir apoyados en las estructuras delictivas generadas durante la dictadura, y que tras la estrategia judicial del alfonsinismo vinculada con la idea de la existencia de diferentes niveles de responsabilidad por los crímenes, quedarían en libertad.

A partir de 1987 en adelante, en un contexto político diferente, marcado por la Ley de Punto Final, los levantamientos militares de Semana Santa, la aprobación de la Ley de Obediencia Debida, el avance en la CCE de los grupos católicos y el agotamiento del “destape”, este tipo de cine fue perdiendo tanto su componente erótico como su costado “denuncialista”. Ejemplos de ello es el film *Obsesión de venganza* (Emilio Vieyra, 1987), donde Arturo Bonín encarnará a un abogado que tras el asesinato de su esposa e hijo en manos de una banda de “piratas del asfalto” buscará venganza, ayudado por una prostituta redimida interpretada por Alicia Zanca. También puede mencionarse la película *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), donde Ricardo Darín interpretará a un exiliado que vuelve a la Argentina en 1982 y busca vengar la muerte de su mejor amigo desaparecido por la dictadura, argumento repetido al año siguiente en el film *Bajo otro sol* de Francisco D’Intino (1988), donde un abogado rural que fuera maestro durante la dictadura, regresa a su provincia para vengar a un compañero desaparecido. Los tres films, fueron criticados duramente por la prensa y el público tampoco los acompañó, se trataba del final del “destape” para los films policiales.

5.3 Erotismo: sexo, fantasía y denuncia

5.3.1 Las comedias eróticas: los “nuevos y viejos” roles femeninos

Junto con la violencia, el erotismo y el sexo fueron elementos fundamentales en el cine de “destape”. Si bien –como acabamos de ver– en el cine policial la violencia ya aparecía cruzada por el erotismo, en este apartado analizaremos aquellos films donde el contenido erótico y sexual fue el elemento central en torno al que se construyeron las historias. También, como en el policial, podemos distinguir dos tipos de películas eróticas, por un lado, aquellas que utilizaron como género la comedia para hablar de sexo desde el humor y, por el otro, las producciones que se reconocían a sí mismas

como “denuncialistas” y que aprovecharon cierto “aura” de seriedad para construir relatos con alto contenido sexual.

El primero de los géneros, las comedias eróticas, son de alguna manera tributarias de un cine que tiene una larga historia en Argentina, los films de Armando Bó, protagonizados por Isabel Sarli o los realizados por Libertad Leblanc en los años sesenta, así como las llamadas “sexi-comedias”, protagonizadas por Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moria Casán y Susana Giménez, en los setentas.⁶³ Más allá de esta continuidad, las nuevas comedias eróticas tenían marcadas diferencias con sus antecesoras, una de las más importantes estaba relacionada con las formas de mostrar o decir. Mientras que en las sexi-comedias de los setenta se sugería más de lo que se mostraba y el uso del doble sentido era un recurso recurrente para dar a entender lo que no se podía poner en palabras, en las comedias eróticas del “destape”, no se sugiere, se muestra, no se utiliza el doble sentido, se explicita.

Junto a ello, otra característica diferente fue la incorporación de nuevos elencos. Como ya marcamos en el primer apartado, en la televisión se habían desarrollado una serie de programas de humor protagonizado –en su mayoría– por las “estrellas” de las sexi-comedias de los setenta. El gran éxito de público generó que actores y actrices como Olmedo, Porcel o Moria Casán se volcaran a la realización de films dirigidos a ese público televisivo, que era mucho más amplio. Es por esta razón que comenzaron a realizar películas “apta para todo público”, como las sagas de *Los fierecillos*, *Los colimbas*, *Los exterminators*, *Los bañeros*, o películas como *Los extraterrestres*, *El profesor punk* o *El manosanta*.⁶⁴ Ello permitió el surgimiento de una “nueva” camada de actores y actrices dedicadas a las nuevas comedias eróticas, como fueron los casos de Guillermo Francella, Jorge Corona, Leonor Benedetto, Camila Perissé, Carmen Barbieri, Susana Traverso, Silvia Peiryrou, Silvia Pérez, Amalía “Yuyito” González y Lía Cruet.

El Telo y la Tele, un film de Hugo Sofovich de 1985, es un ejemplo de este tipo de comedias eróticas de “destape”. Contó con un importante elenco entre quienes destacan Carmen Barbieri, Jorge Martínez, Guillermo Francella y Emilio Disi. Fue un

⁶³ D’Antonio, Débora Carina. “Paradojas de género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3), 2015, p. 406.

⁶⁴ Paladino, Diana. “El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones”. En: España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., pp.155-171.

éxito de taquilla con un total de 370.502 espectadores/as, ocupando el puesto 8° de las películas nacionales más vista durante ese año.⁶⁵

La trama acontece en un albergue transitorio llamado Centro Integral del Placer, (Imagen 10), en donde las dos superpotencias, los EEUU y la URSS –“unidos por primera vez”– harán allí un estudio sobre “placeres sexuales” con el objetivo de desarrollar la industria de la pornografía en ambos países. Para ello organizan el P.E.N.E.S (Primer Encuentro Nacional de Estudios Sexuales), donde concurren una serie de profesionales especializados en sexo para medir el impacto de la experiencia. El argumento daba cuenta de la activa intervención que, a partir del “destape”, se había generado en los medios de comunicación de verdaderos especialistas (médicos, psicólogos y sexólogos) en temas vinculados a la sexualidad.⁶⁶

Es así como a lo largo del film nos encontraremos con un amplio repertorio de escenas “eróticas” en tono humorístico que buscan desmitificar algunos tabúes sobre el sexo. Por ejemplo, la de un jefe que obliga a su secretaria a disfrazarse para tener sexo sádico pero finalmente descubre ser un homosexual reprimido; o un futbolista “goleador” que pretende tener sexo con una “sexí periodista” pero en la cama no “rinde” como en la cancha y un musculoso colectivero que busca tener sexo con dos pasajeras pero se asusta por un ratón que descubre en la habitación. Como podemos destacar, son los hombres los ridiculizados en el film, poniendo en duda su virilidad y el mito del “macho argentino”. Pero también sigue presente la reproducción de modelos tradicionales, como en la escena del ama de casa que busca romper la rutina hogareña y la represión sexual concurrendo con su marido al “telo”, pero una vez allí, lo único que hace es limpiar y ordenar la habitación, extendiendo su rol de ama de casa hacia un espacio que debería ser de disfrute y liberación.

⁶⁵ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁶⁶ Milanesio. *El destape...*, op. cit., pp.107-138.



Imagen 10. *El telo y la tele* (Fuente: *Volver*)



Imagen 11. Afiche (Fuente: Coleccionista privado)

En el afiche de promoción (Imagen 11) se puede ver un par de piernas femeninas, junto a la parte inferior del glúteo que termina en forma de una manzana, en referencia a la analogía que existe entre la cola y el fruto, pero también como la “metáfora bíblica” de la fruta prohibida vinculada al sexo. En la parte superior de la manzana se puede ver una antena de televisión como si fuera el cabo de la fruta, el objetivo es mostrar al sexo como algo público, visible y masivo en contraposición al ocultamiento y la represión que el sexo había tenido durante la etapa dictatorial. En la parte superior e inferior, dos frases que rematan el afiche y que invitan al espectador a gozar y disfrutar de una comedia sexual sin culpas ni remordimientos: “¡Flor de disputas en un lugar peculiar!” y “Al centro integral del placer y masajes”. Además de las manos que ejecutan diferentes gestos con connotaciones sexuales. Es decir, no solo es exhibicionismo erótico para atraer al público, sino que hay una intención liberadora, de naturalización del sexo y cuestionadora de los roles de género, que en otros film del período todavía no estaba presente.

La canción de presentación del film también buscaba mostrar al sexo como un momento de disfrute, placer y entretenimiento. En ella, el sexo era presentado, sin culpas, como deleite, un momento de felicidad o de goce, pero también como un negocio millonario y placentero, solo igualado por la televisión. La letra dice:

El telo y la tele, negocio, modelo de porvenir.
El telo y la tele, con ellos al cielo podés subir.
El telo y la tele, ¡qué escape!
De fuga de rumbo al destape.
Te enredas en el disparate de un día feliz.
El telo y la tele en tu vida.
Son horas muy bien invertidas.
El tiempo que puedes mejor ¡vivir!

En *Las Lobas*, otra comedia erótica de 1986, dirigida por Aníbal Di Salvo y protagonizada por Leonor Benedetto, Camila Perissé y Ana María Campoy, también se aborda el dilema de la represión sexual y su liberación. La historia se centra en el regreso a la Argentina de dos hermanas, Greta (Leonor Benedetto) y Graciela (Camila Perissé), tras la muerte de su padre. Ellas buscan cobrar la herencia y ayudar a su madre, Bernarda (Ana María Campoy), a no perder la casa y la empresa de su difunto marido. Son *sexis*, independientes y osadas, ello le ayudará a Graciela para seducir al socio de su padre, recuperar la empresa y así abrir una escuela de danza jazz. Por otro lado, Leonor Benedetto buscará ingresar –como sexóloga– a la casa de un reprimido sexual, admirador del nazismo, casado con una esposa pudorosa y con un hijo onanista. Su objetivo es recuperar las escrituras de la casa en manos de esta gente.⁶⁷ Mientras, la madre de ambas mantiene una relación amorosa con un hombre mucho más joven que ella.

⁶⁷ Es interesante remarcar que el personaje de la profesora de danzas y la sexóloga son parte de fenómenos mayor que irrumpen en el espacio público de manera contundente durante la década de los ochenta, el “cuidado” del cuerpo femenino y la sexología. Ver: Milanesio. *El destape...*, *op. cit.*, pp. 116-124.



Imagen 12. *Las Lobas* (Fuente: *Clarín*, 14/8/1986)

En el afiche (Imagen 12) podemos observar en primer plano, del lado derecho del/de la espectador/a, los glúteos de una mujer utilizando una “cola less” y la inscripción de “prohibido para menores de 18 años” buscando llamar la atención. En el lado derecho vemos a las tres protagonistas, junto a una caracterización de sus personajes, “loba N° 1: experta en terapias sexuales a domicilio; loba N° 2: profesora de danza, enseña cuerpo a cuerpo; loba madre: viuda de 55 años, tiene novio de 35”. En la parte superior una frase que dice: “cárguese de risa” para confundir al público desprevenido con el doble sentido. Finalmente, debajo del título *Las Lobas*, una aclaración entre paréntesis que señala: “la revancha de las mujeres”. Igual que en *La búsqueda* o *El telo y la tele* y otros films que analizaremos a continuación, son las mujeres empoderadas las que se vengan de los hombres. Desde luego esta construcción es parte de un negocio, pero también es producto del impacto que el feminismo y el clima general de apertura a los derechos de las mujeres fueron generando en los años ochenta.

Todo ello marca una tendencia que se repite en el cine erótico de la transición y que está relacionada con la construcción de un nuevo rol femenino. Como vimos, ya no

se trata de amas de casa abnegadas, ni de hijas “vírgenes” que se encargan de cuidar a su padre enfermo o maestras rurales que con su dulzura y bondad logran que sus alumnos/as estudien y progresen. Son mujeres independientes, que gozan del sexo, exhiben sus cuerpos, trabajan, no dependen de los hombres y hasta son capaces de llevar adelante la venganza más terrible. Pero también, lejos están de desaparecer la cosificación de las mujeres, la homofobia y las representaciones estereotipadas de la década anterior, las cuales conviven con estas nuevas formas de representación altamente efectivas en términos de atraer espectadores/as.⁶⁸

La escuela fue otro de los escenarios por donde transitó el cine de “destape”. El film *Las colegialas (se divierten)* es uno de los ejemplos más representativos de este tipo de propuesta. Dirigido por Fernando Sirio (1986) y orientado a un público juvenil, la historia se centra en la vida de los/as estudiantes y profesores de un colegio bilingüe llamado *Happy High School*. Por si el/la espectador/a no entendió el chiste, en esa necesidad del “destape” de explicitarlo todo, en el cartel de entrada al colegio, *Happy* ha sido reemplazado por los/las estudiantes por “Jappy”.

Allí, la protagonista (Susana Traverso) compone el personaje de una bailarina de revista que, ante el pedido de su sobrino –alumno de la escuela–, reemplazará a la inspectora, con el objetivo de realizar un buen informe sobre el desempeño de un alumnado revoltoso y descontrolado. A lo largo del film no faltarán las escenas donde las alumnas les toquen el pene a sus compañeros, miren revistas masculinas pornográficas, o espíen a los varones mientras se bañan y comenten sobre el tamaño de sus genitales. También nos encontraremos con secuencias en la clase de música donde simulan el sexo oral con una flauta, “machetes” en los senos, ninfómanas y sexo entre profesores y alumnas, generado por iniciativa de estas últimas. Como en otras producciones, homosexuales y “travestis” serán ridiculizados, generando, como ya marcamos, una convivencia entre viejos esquemas morales con algunas novedades, sobre todo la osadía sexual y escatológica de los personajes femeninos en comparación con los masculinos.

La película tuvo una importante afluencia de público, unas 544.753 personas concurrieron a las salas de cine y ocupó el puesto 9° de las películas argentinas más

⁶⁸ Solo para citar un ejemplo, recordemos la reposición del programa *Señorita maestra*, protagonizado por Cristina Lemercier en *ATC* (1983-1985) como parte de esta continuidad.

vistas en 1986.⁶⁹ El film era presentado como el “*Porky’s*” argentino, en relación con la película norteamericana de 1981, estrenado en Argentina tras la vuelta a la democracia y contó con un record histórico de espectadores/as, 2.250.791.⁷⁰ (Imágenes 13 y 14). Es importante aclarar que si bien los films son similares, incluso *Las colegialas* tiene un personaje que es la versión argentina del famoso Pee Wee (Dan Monahan), en la producción local, no son solo los adolescentes varones quienes están ávidos de sexo como en *Porky’s*. Los personajes femeninos también desean sexualmente, pasando a tener una centralidad que en la película estadounidense no poseen. Esta diferencia con respecto a la representación de las mujeres (entre el film norteamericano y el argentino) podría indicar la transición como un momento de cambio social significativo, al menos en las representaciones, en relación con las mujeres, su capacidad de agencia y su deseo, a lo cual hay que sumar el peso de transformaciones tan profundas como la ley de divorcio y la ley de patria potestad compartida.

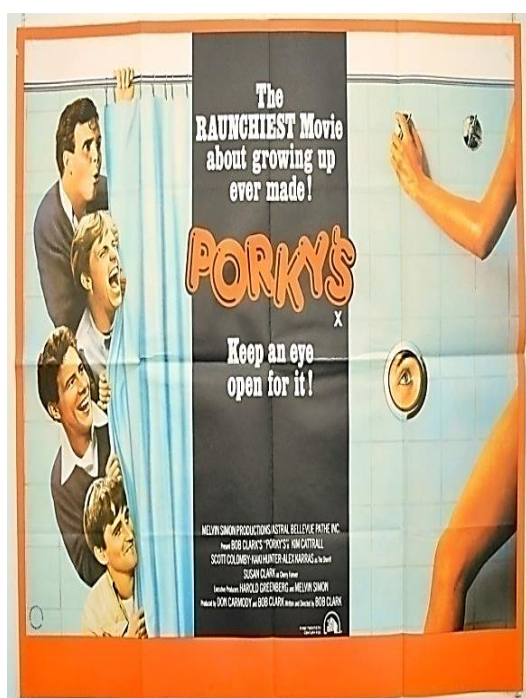


Imagen 13. *Porky’s*
(Fuente: Coleccionista privado)

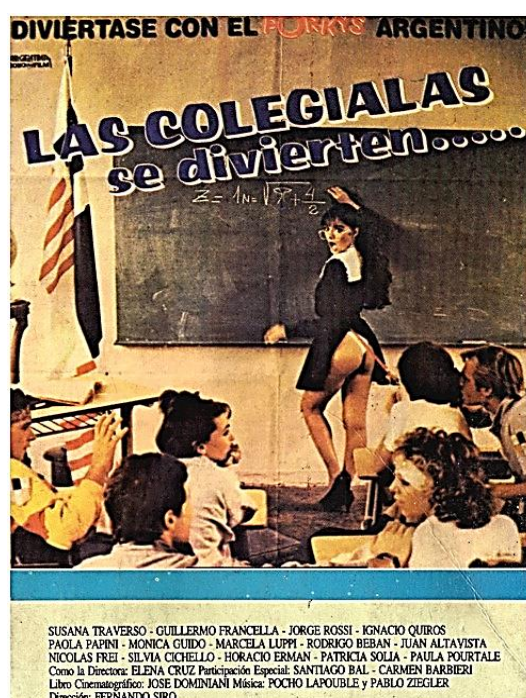


Imagen 14. *Las colegialas* (Fuente: *RaroVHS*)

⁶⁹ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁷⁰ *Ídem.*

5.3.2 Erotismo y encierro: mujeres marginales y chicas “bien”

Los films que centraron la acción en lugares de encierro como una cárcel, correccional o colegio de señoritas fueron otro de los tipos de producciones de corte erótico del “destape”. En ellos abundan las imágenes de desnudos femeninos, sexo lésbico y heterosexual, sexo grupal, voyerismo y sadismo. Todo ello combinado con una cuota de violencia, producto de un guion armado a partir de las crónicas policiales, con el objetivo de generar un film realista y pretendidamente “serio” por su carácter de denuncia sobre temas vinculados a robos, tráfico de drogas o prostitución.⁷¹ La mayoría de estos films presentan una mirada del sexo vinculada a la liberación y al goce, en consonancia con el clima generado durante la transición. Pero analizadas con mayor profundidad, veremos que esa libertad y ese goce están concebidos para el disfrute de los protagonistas varones, ya que las protagonistas luego de algunas experiencias más liberadoras, volverán a su roles femeninos tradicionales.

El ejemplo más exitoso de este tipo de género fílmico fue el largometraje *Atrapada* (1984), dirigida por Aníbal Di Salvo y protagonizada por Leonor Benedetto y Camila Perissé. Allí se narra la historia de Silvia Tessera (Leonor Benedetto) quien es llevada a prisión, luego de un frustrado asalto. Al llegar al penal, entabla una relación conflictiva con otra de las reclusas, Susana Nieto (Camila Perissé), quien con la complicidad de las celadoras y su contacto con las mafias se encarga de reclutar forzosamente a mujeres para el ejercicio de la prostitución, el negocio de la pornografía y la venta de drogas. La negativa de Silvia a participar de estas actividades terminará generando una lucha interna que dividirá al penal en dos bandos. El conflicto finalizará cuando el personaje de Leonor Benedetto asesine a Susana Nieto, como forma de vengar la muerte de su hermana en manos de esa mafia.

A lo largo de la película podemos ver escenas de sexo lésbico entre las reclusas, o entre las reas y las celadoras, en todas ellas se muestra a mujeres obligadas por la fuerza o por la conveniencia a tener sexo entre sí. No se trata de situaciones amorosas, ni románticas –como veremos en algunos casos cuando se aborde las relaciones sexuales entre hombres– sino de mujeres heterosexuales obligadas por las circunstancias

⁷¹ “*Atrapadas*, otra versión de la mujer en la cárcel”. *La Voz*, 7 de agosto de 1984, s/p.

a tener sexo o a prostituirse, en donde el disfrute o el goce suele estar ausente, excepto, como sostenía algún crítico, para “los espectadores de la traspornoche”.⁷²

Es importante destacar que la vuelta a la democracia no significó un avance para los movimientos lésbicos. Dentro del feminismo, el movimiento lésbico era invisibilizado por temor a que su lucha quedara asociada exclusivamente a la homosexualidad femenina, lo cual generaba frondosos debates internos.⁷³ Por otro lado, dentro de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA) predominaban los hombres homosexuales, las mujeres eran pocas y ocupaban un lugar secundario.⁷⁴ En 1988 el movimiento lésbico cobrará mayor presencia y autonomía a partir de figuras como la de Ilse Fuskova.⁷⁵ Esto también se reflejaba en el cine, ya que tendremos que esperar recién al año 2002 para poder ver un film argentino que centre su argumento en la relación amorosa entre dos mujeres, se trata de *Tan de repente* de Diego Lerman.⁷⁶

También serán habituales en este tipo de género de films carcelarios, las secuencias lésbicas de mujeres desnudas en las duchas, el consumo de drogas dentro del penal, las peleas de bandas, los ajustes de cuentas, las escenas escatológicas, los castigos corporales, motines y salidas clandestinas. Las drogas, la delincuencia, la homosexualidad, la prostitución, la pornografía y la perversión sexual serán temáticas inseparables en los diferentes films, así como en los discursos públicos, ya sea de funcionarios del gobierno, agentes policiales o médicos. Esto muestra también la existencia de diversas continuidades con el pasado dictatorial en relación con estos tópicos asociados a lo moralmente reprochable.⁷⁷

⁷² “Agitado conflicto en una cárcel de mujeres”. *La Nación*, 17 de agosto de 1984, s/p.

⁷³ Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., pp. 131-136.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 128-131.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 156-166.

⁷⁶ Taccetta, Natalia y Peña, Fernando Martín. “El amor de las muchachas”. En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2008, pp. 115-132.

⁷⁷ Manzano. “La legalidad de las formas represivas...”, op. cit., pp. 67-80.

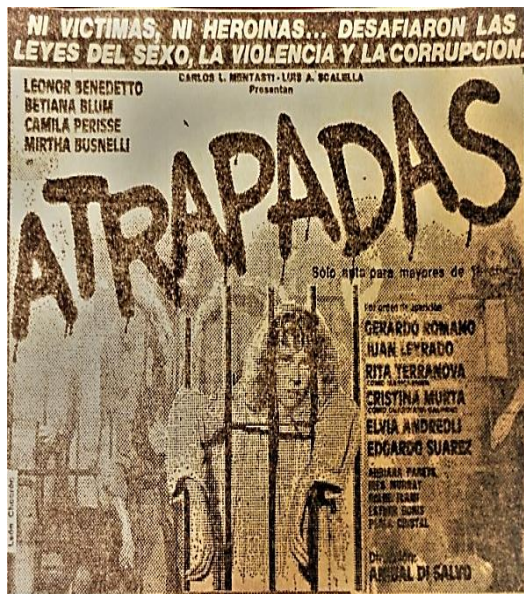


Imagen 15. *Atrapadas*
(Fuente: *La Prensa*, 18/8/1984)



Imagen 16. *Cadenas Calientes*
(Fuente: Coleccionista privado)

Como vemos en el afiche de presentación, las reclusas son presentadas como mujeres que “desafiaron las leyes del sexo, la violencia y la corrupción”, un mensaje sobre lo que los espectadores/as encontrarán en el film (Imagen15). Un afiche ambiguo y paradójico, son mujeres valientes y empoderadas, que desafiaron las leyes en el sexo, pero vuelven a ser heterosexuales al final del film, es decir un cambio de roles momentáneo y controlado. El film se asemeja a *Cadenas calientes* (Imagen 16) y las repercusiones que tuvo la película de Blair animaron la producción de *Atrapadas*, que tiene un argumento similar, a pesar de estar inspirada en lo que se conoció como la “masacre del 28 de mayo de 1980”, un ajuste de cuenta entre bandas criminales sucedido en Argentina. *Atrapadas*, superó en cantidad de público a su rival, ya que la vieron 1.038.217 espectadores/as y quedó ubicada en el puesto 3° de las películas argentinas más vistas durante el año 1984.⁷⁸

En el año 1985, Emilio Vieyra estrenó otro film erótico en situación de encierro y basado en hechos reales, esta vez la trama transcurre en un colegio de señoritas. Se trata de *Sucedió en el internado*, protagonizado por María del Carmen Valenzuela, Julio De Grazia y Mariana Karr. Al igual que con *Atrapadas*, el público respondió

⁷⁸ *Cadenas calientes* fue vista en Argentina por unos 823.077 espectadores/as y ocupó el puesto 5°. Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

favorablemente a la propuesta, fue vista por 697.673 espectadores/as y ocupó el puesto número 4° de films argentinos más vistos durante ese año.⁷⁹

La historia transcurre en un colegio de señoritas de clase alta, en donde se suceden una serie de asesinatos que deben ser resueltos por una docente, Romina Carpenter (Mariana Karr) ayudada por Valeria (María del Carmen Valenzuela), una de sus alumnas más destacadas. Como sostiene el crítico Rafael Granado:

A la película 'no le falta nada': hay dos violaciones, dos alumnas asesinadas, otra que muere mientras le practican un aborto clandestino en la institución, varias parejas teniendo sexo en los lugares más insólitos, relaciones lésbicas entre las alumnas o con alguna de las docentes, relaciones sexuales entre las alumnas y los profesores o choferes, un jardinero voyerista que mira a las chicas mientras se bañan y colecciona bombachas robadas para hacer un altar sexual y como si fuera poco, la asesina es la directora que acusa a las alumnas de haber convertido a la institución en "Sodoma y Gomorra".⁸⁰

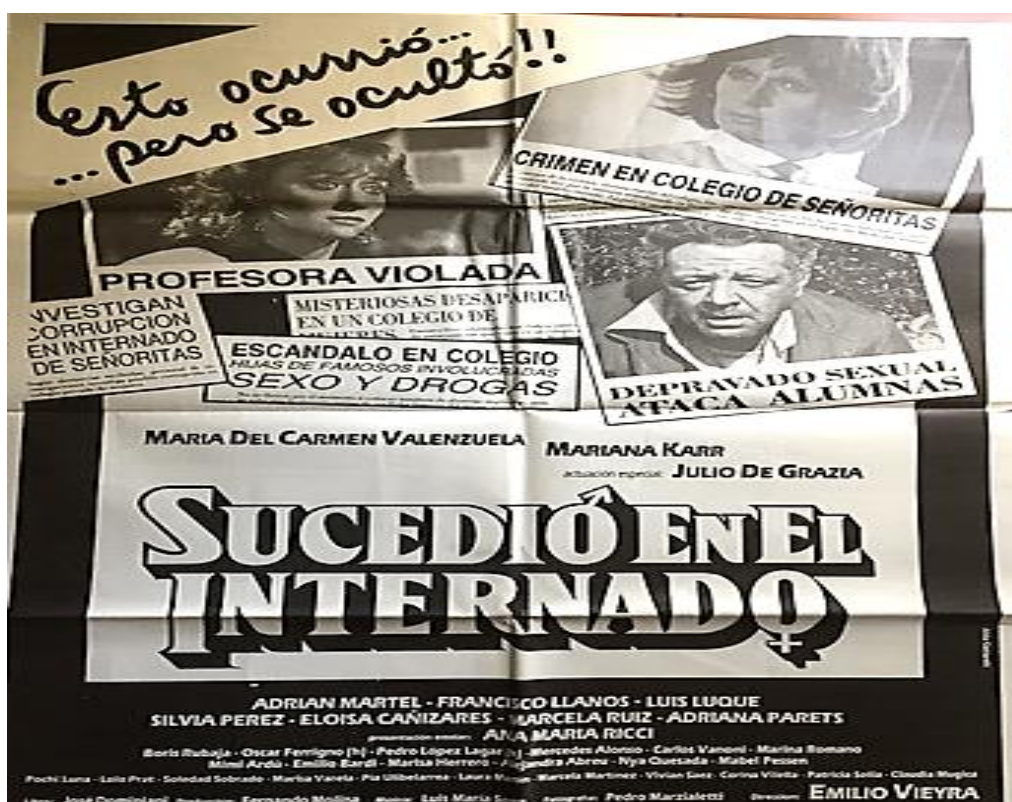


Imagen 17. *Sucedio en el internado* (Fuente: Coleccionista privado)

El afiche de promoción es elocuente, está construido como si fueran una serie de notas periodísticas de corte sensacionalista con titulares que anuncian “esto ocurrió pero se ocultó”, “profesora violada”, “escándalo en colegio: sexo y drogas”, “depravado

⁷⁹ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁸⁰ Granado, Rafael. “La violencia y el sexo, internados”. *Clarín*, 10 de agosto de 1985, s/p.

sexual ataca alumnas” o “crimen en colegio de señoritas”, junto a la cara de los protagonistas. Se trata de una construcción que simulaba lo que años antes se había generado con el denominado “show del horror” y que al parecer se había convertido en un estilo de hacer periodismo y que el cine utilizó en su provecho.

Si al film le faltaba algo más, el final lo completa: una vez atrapada la directora, las chicas del internado se encargarán de vengar la violación de la profesora Romina, producto de una patota que merodea el colegio. Para ello, invitarán a los muchachos a una noche de sexo. Una vez allí, la patota será neutralizada por las alumnas, y sus integrantes atados a las rejas serán torturados sádicamente con carbón incandescente dentro de sus pantalones para quemarles los genitales. Según la crítica de *Tiempo Argentino*, en “esa escena aparece un costado ideológico del que hasta ese instante el producto carecía, y que se parece excesivamente a la filosofía de la represión, según la cual un exceso justifica otro”.⁸¹

Como vemos, incluso en una historia que transcurría en una escuela de señoritas, sin aparente vínculo con el pasado dictatorial, el tema aparecía de alguna manera y su referencia se volvía ineludible al menos en la recepción de la película. Ahora bien, mientras la crítica se mostraba sensible ante el sadismo de la venganza y la relacionaba con el pasado dictatorial, no señalaba en lo absoluto la ruptura que significaba esa escena en cuanto a los roles de género, con un grupo de mujeres que se vengaba de sus violadores en rechazo de la violencia recibida por parte del mundo masculino.

El éxito de *Atrapadas* y de *Sucedió en el internado* dio lugar a otros films similares como *Correccional de mujeres* (1986), también de Emilio Vieyra y protagonizado por Edda Bustamante. En este caso, se trata de la historia de cuatro mujeres en un correccional, entre ellas, Laura Rigueira (Edda Bustamante), condenada erróneamente por matar a su novio. Allí se encontrará con Dolores (Thelma Stefani), una de las presas “líderes” del penal y parte de una banda dedicada a la prostitución y la venta de drogas. El enfrentamiento entre ambas será inevitable y Laura logrará, no solo vencer a Dolores, sino también desbaratar la banda de proxenetas y narcotraficantes, además de vengar la muerte de su novio con la ayuda de un policía honesto encarnado por Rubén Stella.

⁸¹ “Denuncia superficial y pasatiempo anémico”. *Tiempo Argentino*, 9 de agosto de 1985, s/p.

A igual que en *Atrapadas*, las escenas lésbicas, el sexo grupal, los desnudos femeninos en las duchas, el consumo de drogas, las peleas y los abusos de las autoridades penitenciarias, serán recurrentes a lo largo del film. (Imagen 17 y 18)



Imagen 17. *Correccional de mujeres*
(Fuente: *qubit.tv*)



Imagen 18. *Correccional de mujeres*
(Fuente: *qubit.tv*)

El público aceptó la propuesta y si bien no llegó a las cifras de espectadores/as de *Atrapadas*, alcanzó los 535.696 espectadores/as y ocupó el puesto 10º de las películas argentinas más vistas durante el año 1986.⁸² Según una crítica, “apoyado en lo explícito de su publicidad y su carga de acción, sangre, delincuencia, lesbianismo y sexo surtido, *Correccional de mujeres* habrá encontrado su público, esos presuntos buscadores de placeres prohibidos que no son sino los últimos inocentes que le queda al negocio del cine”.⁸³

La crítica no recibió con buenos comentarios a este nuevo pero repetitivo film carcelario, por ejemplo, *Clarín* tituló el estreno como “Entre las rejas, lo de siempre” y sentenciaba, “al fin y al cabo, el argumento es, tiro más, trasero menos, siempre lo mismo”,⁸⁴ mientras que en el *Cronista Comercial* se aseguraba que “se ha pretendido poner en vitrina un “producto” vendible, gracias a la existencia de ciertas escenas que

⁸² Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

⁸³ Vinelli, Aníbal. “Entre rejas, lo de siempre”. *Clarín*, 19 de abril de 1986, s/p.

⁸⁴ *Ídem*.

podrían denominarse audaces, pero que actualmente no lo son y un montón más de vulgaridades ya vistas hasta el hartazgo”. Lo que reflejaba la prensa era de alguna manera los límites del “destape”. La repetición, la saturación de imágenes de sexo, la falta de originalidad, el fin del asombro eran ya evidentes para 1986, aunque también es importante destacar que en esas críticas había algo de pacatería y conservadurismo reaccionario ante una forma de tratar al sexo y a la violencia que sí eran novedosa para el cine argentino.

A partir de 1987, en un contexto que ya analizamos –caracterizado por una retracción generalizada de las producciones cinematográficas, el avance de los grupos conservadores y nuevas formas del consumo cinematográfico– el cine erótico irá perdiendo el lugar destacado que había ocupado durante los primeros años de la democracia, como ocurrió con el género policial y la violencia. Con menor osadía y cantidad de público el género sobrevivirá con algunos magros títulos como *Las esclavas* (1987), *Paraíso relax* o *La clínica loca*, ambas de 1988.

5.4 Las sexualidades diversas en el cine del “destape”: la modernidad conservadora

5.4.1 La homosexualidad masculina en el cine pre transicional

La representación de las sexualidades no-heteronormativas tiene un largo recorrido por la historia del cine argentino, aunque su tratamiento siempre fue marginal dentro de los films. La primera representación de la homosexualidad masculina la podemos encontrar en el personaje de Pocholo en *Los tres berretines*, un film de 1933. Allí, Homero Cárpena compuso a un homosexual como una persona dudosa, presentado con el estereotipo de la “histeria”, muy amanerado y blanco de todas las burlas de sus compañeros.⁸⁵ Como sostienen María José Rossi y María Sol Aguilar, a partir de aquí y hasta los años 1950 se hizo recurrente representar a la homosexualidad masculina a través de estereotipos ridiculizados, exageradamente “históricos” y feminizados.⁸⁶

⁸⁵ “‘Adiós, Roberto’ y un tema tabú”. *Tiempo Argentina*, 9 de agosto de 1984, s/p.

⁸⁶ Rossi, María José y Aguilar, María Sol. La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica. En: Melo. *Otras historias de amor...*, op. cit., pp. 222-223.

Luego de 1960 se comenzó a representar a la homosexualidad con personajes vinculados a la marginalidad, la fatalidad, el sadismo, los vicios, la depravación y la criminalidad.⁸⁷ Por ejemplo, el director David Kohon se ocupó tangencialmente de la homosexualidad en el film *Tres veces Ana* (1961), donde se muestra a un personaje homosexual que vive de manera marginal y que canta para ganarse la vida. También Daniel Tinayre abordó el tema de la homosexualidad masculina en su película *Extraña ternura* (1964); en ella, el actor José Cibrián interpreta a un millonario que siente una “extraña ternura” para con su sobrino (Fabián Olivier), algo que rozaba el estupro o el incesto.⁸⁸

Durante la década de 1970 aparecieron nuevas representaciones sobre la homosexualidad que convivieron con esos viejos modelos. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en *La tregua* (1974) dirigida por Sergio Renán, donde se podían ver diferentes estereotipos de homosexualidad: desde un joven atormentado por su condición sexual, a un adulto gay seguro de su elección sexual o un adicto al trabajo, nervioso y afeminado representado por Antonio Gasalla.⁸⁹ Pero a su vez, esas nuevas interpretaciones convivieron con otras más arraigadas, como sucede con *Mi novia el...* (1975), protagonizada por Alberto Olmedo y Susana Giménez, en donde la actriz representa a una supuesta “travesti”.⁹⁰ En ese caso la censura se preocupó porque la palabra travesti no apareciera en el título, pero no fue así con el argumento, que consistía en que Olmedo debía seducir al personaje de Dominique “el travesti” para llevarla a un departamento, golpearla y grabar el evento para sus amigos, naturalizando de esa manera la violencia ejercida por los hombres contra el colectivo trans.⁹¹

Incluso, ya en dictadura, la representación de la homosexualidad masculina fue vinculada a una actitud “antinacional”. En *La fiesta de todos*, película dirigida también Sergio Renán, y que retrata el campeonato mundial de fútbol de 1978 alternando imágenes del campeonato con *sketch*, se ve a un peluquero marcadamente amanerado y

⁸⁷ Rossi, María José y Aguilar, María Sol. La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica. En: Melo. *Otras historias de amor...*, op. cit., pp. 223-224.

⁸⁸ “‘Adiós, Roberto’ y un tema tabú” (09 de agosto de 1984). *Tiempo Argentina*, 9 de agosto de 1984, s/p.

⁸⁹ López Perea. “Visibilizando...”, op. cit., p. 85.

⁹⁰ En los films de la década de 1970 y 1980 protagonizados por Jorge Porcel y Alberto Olmedo, no hay una clara distinción entre los personajes homosexuales masculinos y las travestis, se los representan como homosexuales a los cuales les gusta vestirse de mujer y siempre son denominados en masculino como “el” travesti. Esto sucede en otros films también, como los analizados *Todo o nada* y *Las colegialas se divierten*.

⁹¹ Ekerman. “Luz, cámara y control...”, op. cit., pp. 90-91.

ridiculizado, al que no le gusta el fútbol y que apaga el televisor del salón de belleza antes de comenzar el partido, mientras sus clientas lo golpean con sus carteras por su actitud “anti argentina”, ligada por supuesto a su notoria homosexualidad.⁹²

Con la distensión de la censura, desde 1981 en adelante, comenzaron a surgir una serie de interpretaciones sobre la homosexualidad masculina que intentaron superar las representaciones estereotipadas y estigmatizantes. En el film *Sentimental* (1981) de Sergio Renán, Enrique Pinti interpreta a un homosexual llamado Frankie, que vive su vida cotidiana como cualquier otro de sus compañeros de trabajo y en *Señora de nadie* (1982) de María Luisa Bemberg, Julio Chávez, encarna a Pablo Toledo, un personaje gay que ayuda a su amiga, es leal y buena persona. Si bien, los personajes homosexuales siguen cumpliendo papeles marginales dentro de las películas, la mirada generada por ambas producciones terminará siendo un antecedente fundamental para el cine transicional.

5.4.2 La homosexualidad en la pantalla democrática

Con la vuelta a la democracia y el surgimiento del “destape”, los films que incluyeron en sus historias representaciones sobre la homosexualidad aumentaron en cantidad, pero por primera vez, algunas de estas producciones centraron la trama en historias vinculadas a las sexualidades no-heteronormativas, sin que el tema fuera tangencial como en otros casos previos. Las dos películas más destacadas del cine transicional fueron *Adiós, Roberto* (1985) de Enrique Dawi y *Otra historia de amor* (1986) de Américo Ortiz de Zárate.

Esto films iban en consonancia con los cambios sociales que la nueva democracia comenzaba a generar. Tengamos en cuenta que en abril de 1984 se creó la Comunidad Homosexual Argentina (CHA), grupo liderado por Carlos Jáuregui. La CHA se fundó como parte de las luchas contra el encarcelamiento policial de los homosexuales amparado en las leyes de averiguación de antecedentes y otros edictos policiales como el 2°F y el 2°H vinculados con el exhibicionismo en la vía pública, vestimenta o prostitución.⁹³ Días después de su creación, la revista *Siete Días*, publicó

⁹² *Ibidem*, pp. 61-63.

⁹³ Si bien la CHA fue la primera asociación de este tipo creada en la Argentina tras la dictadura, existió un antecedente durante la década de 1970, el Frente de Liberación Homosexual (FLH), aunque sus

en tapa la fotografía de dos homosexuales abrazados (se trataba de Carlos Jáuregui y Raúl Soria), con el titular “El riesgo de ser homosexual en la Argentina”.⁹⁴ A partir de ello la CHA cobró una gran visibilidad que fue aprovechada por sus miembros para denunciar los abusos policiales y lograr avanzar con el respeto a sus derechos. Para ello establecieron relaciones con diferentes partidos políticos y organizaciones de defensa de los derechos humanos, y ello les dio un lugar destacado en la política y los medios de comunicación.⁹⁵

En este contexto se estrenó *Adiós, Roberto*, film que narra la historia de un hombre llamado Roberto (Carlos Calvo), que tras varios años de matrimonio con Marta (Ana María Piccio) y un hijo de por medio, decide separarse e irse de su hogar. Un amigo del trabajo, lo contacta con Marcelo (Víctor Laplace), un escritor con problemas económicos, que debe subalquilar su departamento para poder solventar los gastos. Es allí donde comenzará la convivencia entre Roberto y Marcelo, una relación que se iniciará como una amistad entre dos hombres y que finalmente pasará a un plano sexual y amoroso cuando Roberto le pida a Marcelo –pasado de copas– que pase la noche con él.

El conflicto se centrará en la lucha interna que tendrá que afrontar Roberto con el objetivo de asumir su nueva elección sexual, para ello deberá romper con los mandatos sociales impuestos y también con sus prejuicios. Es así como a lo largo de la cinta, Roberto tiene visiones con diferentes personajes fundamentales de su vida e imaginará las reacciones que estos tendrían al enterarse de su condición sexual. Dentro de esas visiones podemos destacar la de su padre muerto o un sacerdote, que le pegaran a raíz de su relación acusándolo de “degenerado y maricón”; su madre que llora desconsoladamente porque su hijo es homosexual; su mejor amigo que lo cuestiona por “clavarse un trolo”; la prostituta del barrio con la que debutó que afirma “nunca nadie se le dio vuelta”; o un conocido del barrio, ex “grupo de tarea” que lo secuestra y asusta para que “se vuelva hombre”.

En contraposición a estas situaciones, Roberto concurrirá al psicólogo para tratar de asumir su elección. Así lo oiremos decir cosas como “juro que no hubo violación, fue

características y objetivos diferirían sustancialmente. En: Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., pp. 40-52.

⁹⁴ “El riesgo de ser homosexual en Argentina”. *Siete días*, 23-29 de mayo de 1984, nota de tapa.

⁹⁵ Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., pp. 64-72.

por propia voluntad” o “todo pasó con normalidad”, a lo que el profesional le aconsejará que “elija la forma de vida que le haga feliz”. A pesar de toda esa intención casi pedagógica y claramente política, en el final del film, el personaje de Calvo, ante la encrucijada de continuar con Marcelo o quedarse con su hijo, tomará el segundo camino. Para Dawi, pareciera imposible conciliar ambas situaciones, es decir, la de ser padre y tener una relación homosexual y es aquí donde se pueden observar los límites de la representación –aspecto que, como veremos, el director Ortiz de Zárate intentará superar en *Otra historia de amor* al mostrar que es posible conciliar ambas situaciones–.

Más allá de ello, la realización de la película no fue tarea sencilla para su director. Por un lado, el libro de Lito Espinosa fue presentado por Dawi ante cuatro productores que lo rechazaron por ser “un negocio riesgoso”. Ello generó que el director se hiciera cargo también de la producción de la película con la ayuda del INC.⁹⁶ Además, teniendo en cuenta las controversias que el proyecto podía generar, Dawi decidió asesorarse con especialistas, lo que muestra una vez más, la importancia que habían adquirido la figura del especialista en sexualidad. Es así que según sus propias declaraciones, Dawi se encargó de leer el Informe Kinsey⁹⁷ y decidió enfocar el film siguiendo los postulados del Dr. Arnaldo Rascovsky,⁹⁸ quien consideraba a la homosexualidad una forma de vida y no una enfermedad.⁹⁹ Aunque también sostenía que “la homosexualidad era un estado y si la sociedad lo ha hecho homosexual, tendrá que soportar su homosexualidad y ver que hará para ayudarlo. Reprimirla es peor, el homosexual reprimido se hace criminal.”¹⁰⁰

Ricardo Rodríguez Pereyra sostiene que se seleccionaron dos actores indudablemente heterosexuales y taquilleros para que no existieran dudas sobre su sexualidad y evitar que el film fuera rechazado por el público.¹⁰¹ A pesar de ello, a Dawi no le fue fácil encontrar dos actores dispuestos a interpretar una pareja gay. En principio el papel de Carlos Calvo fue ofrecido a otros actores que por prejuicios lo rechazaron,

⁹⁶ Couselo, Jorge Miguel. “La anticensura por otro camino”. *Clarín*, 2 de abril de 1985, s/p.

⁹⁷ Alfred Kinsey fue pionero en los estudios sobre sexualidad humana en Estados Unidos durante las décadas de 1940 y 1950, elaborando un famoso informe que lleva su nombre sobre los resultados de sus investigaciones.

⁹⁸ Arnaldo Rascovsky fue un médico y psicoanalista argentino, fue fundador de la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA) y de la Federación Psicoanalítica de América Latina (FEPAL).

⁹⁹ “Dawi filma ‘Adiós Roberto ‘un tema para la polémica”. *La Nación*, 11 de agosto de 1984, s/p.

¹⁰⁰ Yomal, Gerardo. “Denme otra madre y le daré otro mundo”. *El Porteño*, junio de 1984, pp. 46-48.

¹⁰¹ Rodríguez Pereyra, Ricardo. “Adiós, Roberto y Otra historia de amor. Gays en democracia”. En: Melo. *Otras historias de amor...*, op. cit., pp. 266-267.

entre ellos Rodolfo Ranni.¹⁰² Estos acontecimientos dan cuenta de que pese al “destape”, las temáticas vinculadas a la homosexualidad seguían produciendo reparos sociales, incluidos por parte de productores y actores. Es importante destacar que incluso en las primeras marchas por la igualdad de derechos, los manifestantes homosexuales llevaban las caras tapadas por miedo a las represarías laborales o familiares, por lo cual no era un tema sencillo de abordar.

La película fue muy bien recibida en la prensa; *La Nación* afirmaba que “el filme no intenta hacer un examen riguroso de la condición de homosexual, sino más bien, retratar las reacciones sociales frente al problema: los prejuicios, las presiones, los recelos, la incomprensión”. No obstante, el diario utiliza el término “problema” para referirse a la homosexualidad. Además agregaba que el film “evitó, cualquier tentación de sensacionalismo y puso el acento en todo lo que el tema tiene de afirmación de la libertad individual”.¹⁰³ Se refería, puntualmente, a que en el largometraje no se muestra explícitamente la relación sexual entre Marcelo y Roberto, algo que en el contexto del “destape” podría haber sucedido pero, como lo afirmaba Dawi, se trataba de un tema vinculado a las libertades individuales, no a la sexualidad.¹⁰⁴ Igualmente, más allá de esta afirmación, la temática elegida por el director para tratar la libertad individual fue el de la homosexualidad masculina y no otra. Por lo tanto, la cuestión de la libertad pareciera ser más un argumento adecuado a la época para explicar públicamente el film y no circunscribirlo a una defensa de la sexualidad *gay*.

En cuanto a la cantidad de público, la respuesta fue relativamente tibia, el film fue visto por unos 230.000 espectadores/as y no llegó a estar entre las diez películas argentinas más vista durante el año 1985.¹⁰⁵ Ello puede estar relacionado con la temática y al pudor o rechazo que podía generar la película en lo/as espectadores/as, así como al miedo a ser tildados de homosexuales por concurrir al cine a ver esa cinta. En definitiva, todo ello nos permite ver, no solo las limitaciones que tuvieron los actores y productores, sino también del público en general a la hora de encarar un tema tan “espinoso”.

¹⁰² “Dawi y ‘Adiós, Roberto’”. *Clarín*, 14 de junio de 1984, s/p.

¹⁰³ “Un tema espinoso tratado con calidez, inteligencia y humor”. *La Nación*, 6 de abril de 1985, s/p.

¹⁰⁴ “‘Adiós, Roberto’ y un tema tabú”. *Tiempo Argentina*, 9 de agosto de 1985, s/p.

¹⁰⁵ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

Finalmente, coincidimos con López Perea cuando sostiene que *Adiós, Roberto* rompió con las representaciones que asociaban la homosexualidad a la enfermedad, el delito y la tragedia, aunque en el final los amantes se separan. También acordamos con su planteo en relación a la supervivencia de viejos estereotipos que se ven a lo largo del film, como la ausencia de la figura paterna del protagonista como disparador de su homosexualidad, la homosexualidad como experiencia vinculada a los sectores acomodados o la figura del homosexual atormentado por su condición sexual.¹⁰⁶

Podríamos agregar a la lista de estos elementos la imposibilidad de Dawi de entender la homosexualidad fuera de los términos del binomio “masculino-femenino”, “activo-pasivo”. El conflicto comienza a partir de que uno de los dos hombres se separa de su mujer y descubre que le atraen personas de su mismo sexo. El personaje separado pasa a cumplir el lugar de masculinidad en la nueva pareja, mientras que a aquel que “siempre” supo que era *gay* –no está casado, ni tiene hijos– se lo muestra en un rol feminizado. Por ejemplo, mientras Roberto sale a trabajar vestido de traje –atuendo netamente masculino– y deja la mesa de desayuno sin levantar, la ropa tirada y el periódico desordenado, Marcelo –en bata roja de seda– levanta y ordena la ropa (Imagen 19). Mientras la mujer de Roberto, que se encuentra allí de visita, le aclara que eso es lo “que ella siempre hacía”, reforzando la identificación del miembro “pasivo” de la pareja con el rol de la mujer en una relación heterosexual (Imagen 20) –y replicando en ambos casos los estereotipos de género–.



Imagen 19. Roberto y Marcelo
(Fuente: *Dambiente.com*)



Imagen 20. Marta y Marcelo
(Fuente: *Dambiente.com*)

¹⁰⁶ López Perea. “Visibilización...”, *op. cit.*, pp. 90-91. (Agradezco a Fedra López Perea el prestamos de algunas fuentes y su tesis de maestría para la realización del apartado).

Un año después del estreno de *Adiós, Roberto*, Américo Ortiz de Zárate dirigió *Otra historia de amor*, protagonizada por la dupla Arturo Bonín y Mario Pasik. En esta ocasión Pasik interpreta al joven Jorge Castro, un empleado contable de una empresa de alimentos, que se siente atraído por su jefe, Raúl Lovera (Bonín) y al que le declara abiertamente su intención de tener una relación con él. A pesar de un primer momento de rechazo por parte de Raúl –un hombre casado y con un hijo adolescente– en el transcurrir del film, ambos personajes se irán vinculando y entre ellos nacerá una relación amorosa. Al igual que en el film de Dawi, por momentos también está presente el binomio “activo-pasivo”. Aunque el personaje de Jorge se niega a rotularse como homosexual y habla sobre la libertad sexual, nuevamente se repite la fórmula hombre casado con hijo (activo) - hombre soltero y sin hijos (pasivo). La diferencia más importante entre ambas películas radica en que Ortiz de Zárate se anima a una escena erótica entre ambos protagonistas, algo inédito para el cine argentino de los ochenta (Imagen 21).



Imagen 21. *Otra historia de amor* (Fuente: Malba)

En la trama del film, el conflicto se desatará tras el intento de suicidio de la esposa de Raúl, luego de enterarse de la relación que su marido tiene con Jorge, una diferencia con el film de Dawi, donde la mujer del personaje de Calvo tiene una relación amistosa con la pareja masculina de su ex marido. El escándalo llegará a oídos del jefe de Jorge y Raúl, un ultra católico conservador, que ve como aberrante la relación entre dos hombres y decide despedir al primero y mandar al segundo a una filial de la empresa en España. Mientras el jefe de ambos cumple (metafóricamente) el papel de aquellos sectores de la sociedad opuestos a este tipo de relaciones, Raúl tiene una tía interpretada por Mecha Ortiz que, al igual que el psicólogo en el film de Dawi, le aconsejará al protagonista que elija lo que le haga feliz, asegurándole que “el amor es un milagro, nene, no le des la espalda”.

Es aquí nuevamente donde la película de Ortiz de Zárate se distancia de la de Dawi, mientras que en la primera la pareja se termina separando, en *Otra historia de amor*, Raúl decide a último momento no viajar a España y la película termina con un “final feliz” donde ambos protagonistas se besan en el estacionamiento del aeropuerto. A pesar de que el final pareciera ser demasiado convencional, coincidimos con la postura de Fernando Pagnoni Berns, quien plantea que para el momento de su realización fue realmente disruptivo.¹⁰⁷ El director estaba sosteniendo con esta acción la posibilidad de construir una relación amorosa entre dos hombres pese a los conflictos que ambos debían enfrentar. Por otro lado, ambos films optan por mostrar historias de homosexuales varones de clases acomodadas, atractivos, con estudios, que no generen revulsión social, dado que el objetivo era la aceptación social de la homosexualidad. En ese sentido, estos relatos coinciden con el estereotipo de homosexualidad que la CHA con Jáuregui como modelo buscaba instalar.¹⁰⁸

La prensa recibió muy bien el estreno del film, el diario *Clarín* titulaba un “cine argentino con adultez” y elogiaba el trabajo de los actores y del director por su compromiso en el tratamiento de un tema “tan espinoso” como la homosexualidad.¹⁰⁹ El crítico Jorge Abel Martín, también ponderó la cinta, asegurando que se trataba de “una propuesta inteligente y sutil” y agregaba “no es un film sobre ‘mariquitas’, sino la

¹⁰⁷ Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. “Crisis de la masculinidad en el cine *queer* argentino: desde 1985 hasta hoy”. En: *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. N° 5. Buenos Aires, 2021, p. 10.

¹⁰⁸ Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., pp. 80-81; o Milanesio. *El destape...*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁹ “Cine argentino con adultez”. *Clarín*, 4 de febrero de 1986, s/p.

historia de dos hombres”, “rostros viriles, cuerpos normales, alejados de cualquier amaneramiento”,¹¹⁰ como podemos notar, en ese elogio también se esconde los prejuicios. César Megrini escribió para la *Revista Radiolandia*, “*Otra historia de amor*, no quiere ofender a nadie, no incurre en la apología de nada, no busca seducir ni convertir, y mucho menos cambiar al espectador, pero si le está diciendo que no se encasille, que no se encierre, que salga de sí mismo, si es necesario”.¹¹¹ Como vemos, las críticas apuntan también a la consolidación de un modelo de hombre homosexual “asimilable”, como el que la CHA y los films analizados proponían para ese entonces.¹¹²

5.4.3 Gays, lesbianas y “travestis”: los límites de la modernización

Como hemos marcado, la vuelta a la democracia, la distensión y eliminación de la censura y el “destape” generaron nuevas representaciones sobre la homosexualidad masculina en la pantalla grande, pero, de igual manera que ocurría con el nuevo rol femenino, esa apertura tuvo sus límites y alcances, ya que siguieron prevaleciendo las formas tradicionales en que el cine abordaba el tema de la homosexualidad masculina. Es más, casos como *Adiós, Roberto* y *Otra historia de amor* fueron excepcionales en el tratamiento de estas temáticas en el cine transicional, ya que las representaciones que más abundaron fueron las que el cine había construido desde casi sus inicios.

Para pensar estas continuidades, un buen ejemplo es la cinematografía de los ochenta sobre la homosexualidad femenina. Como hemos visto en el apartado de cine erótico, hubo una gran producción de films ambientados en situaciones de encierro,

¹¹⁰ Martín, Jorge Abel. “‘Otra historia de amor’, osada película nacional”. *Tiempo Argentino*, 13 de junio de 1986, s/p.

¹¹¹ Megrini, César. “Esa vieja, joven dolencia”. *Revista Radiolandia*, 16 de junio de 1986, s/p.

¹¹² En 1991, cinco años después de su estreno, el film fue proyectado en la televisión. En esa oportunidad fue cortado el final, lo que generaba que el espectador entendiera que la pareja se había separado cuando, en realidad, era lo contrario. El suceso produjo acusaciones cruzadas entre Telefó-Canal 11 que lo había transmitido y la distribuidora del film *Two World*, que incluyó una solicitud aclaratoria por parte del canal en donde explicaba que “ninguna película es cortada ni censurada y siempre nos caracterizamos por no tener ningún tipo de censura, ni autocensura, pasamos todo el material recibido íntegro”. El conflicto generó la intervención de la DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) por medio de un comunicado reproducido en los principales medios gráficos, en donde se sostenía que se trataba de “un atropello más a la libertad de expresión” y de un acto de censura o autocensura “que siempre está dispuesta para cercarnos”. En: “¿Historia con cortes?”. *Diario Popular*, 6 de febrero de 1991, s/p.; “Otra historia, otro final”. *La Nación*, 6 de febrero de 1991, s/p.; o “Sería queja de los directores de cine”. *Clarín*, 6 de febrero de 1991, s/p.

donde las escenas de sexo entre mujeres, “marginales” en su mayoría, eran parte esencial del producto, como en *Atrapadas*, *Correccional de mujeres*, *Sucedió en el internado* o *Las esclavas*.¹¹³ En todas ellas las escenas de sexo entre mujeres están sujetas a cuestiones de poder, a las jerarquías, la dominación o la violencia. No se concibe la posibilidad de la existencia de una relación amorosa entre dos mujeres, sino que son producto del sometimiento sádico de una mujer “más fuerte” (masculinizada: presa con poder, una guardia cárceles o una profesora) que somete y obliga a otra más débil a satisfacer sus deseos sexuales (una reclusa o alumna).

En cuanto a la representación de personajes “travestis”, al igual que con la homosexualidad femenina, siempre se encuentran asociados a lo marginal, lo delictivo, al mudo de las drogas o la prostitución. Pensemos que, si la visibilización del movimiento lésbico fue tardía, el de las travestis y transexuales lo fue aún más y recién se va a dar en 1990-1991 con la figura de Karina Urbina.¹¹⁴ Dos ejemplos bastan para ilustrar esto: en el film *Todo o nada* es justamente el personaje “del travesti” interpretado por Casanovas quien traiciona a la organización, se roba la droga y mata a la protagonista, pero como ya explicamos, es su “perversión” la que “lo” termina matando. En el film, en un diálogo entre los protagonistas se señala que “Michel ‘el travesti’ parece una mujer”, además se pregunta “¿si nació así?” y comentan “Michel, sí, él nació con instintos femeninos”. Más adelante, los mismos personajes no tendrán reparo en afirmar que su amor con otro hombre es un “amor degenerado” o que se trata de “un marica de mierda”. Por otro lado, en *Las colegialas*, suele aparecer en varias oportunidades un personaje travestido que siempre está en la calle ejerciendo la prostitución y subiéndose o bajándose de camiones luego de haber tenido sexo. Ambos ejemplos grafican los límites del cine de los ochenta en cuanto a las representaciones de las sexualidades no-heteronormativas.

Otro ejemplo de las representaciones estereotipadas de la homosexualidad masculina es el film *Atracción peculiar* (1988), dirigida por Enrique Carreras y protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel. La película se centra en la historia de un periodista de espectáculos muy “mujeriego”, llamado ridículamente Jorge Trolombatti (Porcel), que es enviado a Mar del Plata para realizar una nota sobre la “invasión de travestis en la feliz”. Su objetivo era infiltrarse en el mundo gay con la

¹¹³ España. *Cine argentino en democracia...*, op. cit., p. 40.

¹¹⁴ Bellucci. *Orgullo. Carlos Jáuregui...*, op. cit., p. 167.

ayuda de su supuesto fotógrafo Amatisto “Chicha” (Olmedo), un confeso gay amanerado que suele vestirse de rosa, usar aros, turbantes, camisones, calzas, trajes de baño “cola less” y maquillaje (Imagen 22).

Si bien en un principio Jorge se niega, ya que no quiere hacerse pasar por un “maricón”, accede y emprenden juntos la tarea que finalizará cuando Amatisto, en realidad, un policía heterosexual encubierto, desbarate una organización criminal integrada por *gays* y travestis que venden drogas durante el verano. De esta manera, es claro la construcción de dicotomías entre buenos y malos y el lugar que cabe a las sexualidades no heteronormativas en él.

Esta cinta estuvo inspirada en la comedia norteamericana *Partners* (1982), en donde Ryan O’Neal compone un policía heterosexual que debe infiltrarse en el mundo *gay* de Los Ángeles para atrapar a un asesino de homosexuales. Para esa tarea será acompañado por el personaje interpretado por John Hurt, un policía declaradamente homosexual. El film finalizará cuando el asesino sea atrapado, pero la particularidad de la comedia radica en que el personaje de O’Neal terminará enamorado de su compañero (Imagen 23). En cambio, en la versión argentina, ambos personajes no solo son heterosexuales, sino muy “mujeriegos”, y a pesar de ciertas confusiones iniciales –que hacen a la comicidad del film– ambos terminarán encontrando dos mujeres *sexis* y voluptuosas con quienes tener sexo y demostrar así su “hombría” –aunque sin mostrarse demasiado– como sucedía en todos los films de esta dupla tanto en dictadura como en democracia, lo que marca otra continuidad.



Imagen 22. *Atracción peculiar*
(Fuente: *infobae*)



Imagen 23. *Partners*
(Fuente: *alamy.com*)

A lo largo de la película se pueden encontrar comentarios peyorativos y homofóbicos de los protagonistas, quienes hablan de la homosexualidad como “una invasión de trolos” o de “maricas”, en alusión a la cantidad de *gays* que hay en las playas y en la noche. También hay frases de las mujeres protagonistas señalando “la falta de hombres” y se preguntan: “¿aquí alguien es normal?”. Además un capitán de barco que se queja de su tripulación alegando que le llenaron el barco de “travestis”, “que son unos maricones inmorales” o directamente los califica como “putos”. Mientras el personaje de Porcel grita ante el posible hundimiento del barco “a los botes, a los botes, los trolos y las maricas primero, y si hay algún bufarra también”.¹¹⁵ Incluso el tema principal de la película, a cargo del grupo *Las Primas*, caracteriza a los homosexuales de manera despectiva y burlona, como “trolos, a quienes les gusta el siete, la marcha atrás y quebrar la diestra”.

Como sostiene Marcelo Raffin sobre las películas de Olmedo y Porcel, en primer lugar existe una continuidad en los modos de representar a los *gays* y las travestis que perdura a lo largo de su cinematografía, más allá de las diferentes coyunturas políticas que se dieron entre 1973 y 1988. En segundo término, esas representaciones de las sexualidades diferentes se construyeron de manera excluyente, aunque al mismo tiempo incluyéndolas en el lugar de la subordinación, la dominación y el escarnio burlón. Por último, la burla y el grotesco en estos tipos de films constituyeron mecanismos que permitieron trazar el límite entre lo normal y lo patológico, sentar las bases de sentido y marcar férreamente el orden de las cosas; no hay reivindicaciones en ellas, sino desprecio.¹¹⁶

La cinta fue bien recibida por el público y a pesar de la crisis económica por la que estaba atravesando el país para 1988 logró llegar a los 403.861 espectadores/as, ocupando el puesto 4° de películas argentinas más vistas durante ese año.¹¹⁷ Es decir que, *Atracción peculiar* tuvo casi la misma cantidad de público que la suma de *Adiós, Roberto* y *Otra historia de amor* juntas, lo que marca una clara convivencia entre diferentes representaciones sobre la homosexualidad masculina en el cine, así como una

¹¹⁵ Bufarreta: palabra despectiva que se utiliza para designar a un pedófilo, pero también al sujeto “activo” de una relación homosexual.

¹¹⁶ Raffin, Marcelo. “La burla como inclusión excluyente. Las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel”. En: Melo. *Otras historias de amor...*, op. cit., 233-252.

¹¹⁷ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

consumo de los estereotipos tradicionales que el cine había construido durante décadas, a pesar del avance de los movimientos e ideas vinculados con la defensa y ampliación de los derechos de la población sexualmente no-heteronormativa.

Capítulo 6. Los/as jóvenes en el cine de los ochenta: las múltiples caras de la juventud entre la dictadura y la democracia (1981-1989)

Cuando Raúl Alfonsín asumió la presidencia de la Nación, en su mensaje a la Asamblea Legislativa, el nuevo mandatario apeló a reforzar el ejercicio democrático por medio de la movilización de la ciudadanía, y especialmente interpeló a los jóvenes, quienes durante la última dictadura militar (1976-1983) habían sido uno de los blancos privilegiados de las sospechas y de la represión por parte del gobierno militar.¹

Unos meses después de su discurso se estrenó el film *Los chicos de la guerra* del director Bebe Kamín, basada en el libro de David Kon. Allí se narra la historia de tres jóvenes soldados, Fabián, Pablo y Santiago (Gustavo Balatti, Gabriel Rovito y Leandro Regúnaga respectivamente) quienes habían sido reclutados para participar del conflicto bélico contra Gran Bretaña por las Islas Malvinas. La característica particular de los jóvenes protagonistas era su pertenencia a diferentes sectores sociales, pero pese a ello, todos se encontraban unidos por la misma experiencia traumática que significó la guerra y sus padecimientos. Del argumento se podía deducir que todos los/as jóvenes, sin distinción alguna, habían sido víctimas de la dictadura.²

En una entrevista realizada a David Kon para el diario *La Nación*, el autor del libro iba aún más allá. Cuando el periodista le preguntó por qué se le había ocurrido escribir el libro, Kon respondió diciendo “porque esos jóvenes formaban parte de una generación desconocida, eran integrantes de una generación sospechosa por el solo hecho de ser jóvenes” y agregaba, “yo considero que esta generación, como pocas, refleja nítidamente la historia social y política de la Argentina de los últimos años. Estos chicos entran en el secundario en el '76, transitan toda su adolescencia en un país que no tiene prácticamente nada que ofrecerles (...) yo diría que la de esta generación es una historia de mutilaciones que concluye con una mutilación más explícita, que es la

¹ Manzano, Valeria. “Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta”. En: Brangier, V. y Fernández, M. *Historia cultural hoy. Trece entradas desde América Latina*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2018, pp. 173-196.

² Incorporamos el femenino porque la novia del protagonista, interpretada por la actriz Emilia Mazer también es una víctima indirecta del conflicto.

guerra”.³ El planteo de Kon, el discurso de Alfonsín y el éxito del film de Kamin, demuestra que para los inicios de la pos dictadura ya circula con gran fuerza la idea o convicción de que los jóvenes fueron unas de las principales víctimas de la represión dictatorial. Es decir, incluso con anterioridad a la conformación de la CONADEP, la publicación del *Nunca Más* y los Juicios a las Juntas.

Según Jacques Rancière “el cine participa siempre de la cultura, por lo que se puede considerar como un testigo de las formas de pensar y de sentir de una determinada sociedad en un tiempo y espacio determinado”.⁴ Compartimos el argumento del filósofo franco argelino y es a partir de ello que nos preguntamos: ¿Cómo habían sido pensados y mostrados los/as jóvenes por el cine argentino durante la última dictadura militar? ¿Cuándo y por qué comienzan a cambiar esas representaciones sobre la juventud? ¿Qué relación tiene ese cambio en las representaciones con el contexto histórico y las políticas del nuevo gobierno democrático? ¿Qué continuidades y rupturas aparecen en el cine argentinos de la transición en torno a la juventud?

Es a partir de estos interrogantes que el objetivo de este capítulo será el de analizar cuáles fueron las representaciones que el cine argentino de la transición democrática generó respecto de los/as jóvenes.⁵ Andrés Farhi sostiene que gran parte de las películas producidas durante los primeros años de la democracia vinculados a la juventud estuvieron ambientados en el período dictatorial. En esos films, e incluso en otros ambientados en la contemporaneidad, se construyó una imagen de ese grupo social asociada a la tragedia, el autoritarismo, el encierro y la muerte. De esta forma se habría terminado generando una representación sobre la juventud homogénea que logró ser quebrada recién a partir del surgimiento del nuevo cine a mediados de los noventa.⁶

Si bien coincidimos con Farhi sobre la abundancia de este tipo de representaciones, también creemos, siguiendo los conceptos de Williams, que junto a esas representaciones hegemónicas existían otras, más residuales o emergentes que confirman la existencia de una mayor heterogeneidad y complejidad en las formas en

³ “La de la generación del 60 es una historia de mutilaciones”. *La Nación*, 15 de abril de 1984, s/p.

⁴ Rancière. *Les noms de l'Histoire...*, op. cit., p. 15.

⁵ Cuando hablamos de “representación” no nos referimos a ella como sinónimo de “copia de la realidad” sino que utilizamos el término “representación” como lo entiende Eliseo Verón, es decir, como la relación de “lo real” y la circulación social de sentidos. En: Verón. *La semiosis social...op. cit.*, p. 124-133.

⁶ Farhi, Andrés. *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005, p. 75.

que fueron representadas las juventudes en el cine argentino de los ochenta y ello es lo que aquí analizaremos.⁷

Para poder responder alguna de estas inquietudes el trabajo estará dividido en cuatro apartados. En un primer, a modo introductorio, marcaremos algunas de las características sobre las representaciones que el cine argentino produjo sobre la juventud durante los primeros años de la última dictadura militar (1976-1980). En una segunda instancia, veremos cómo ese modelo de juventud comenzó a modificarse tempranamente, desde 1981 y sobre todo a partir de la guerra de Malvinas, dando lugar a la emergencia de una representación de la juventud como víctima, pero también con cierto optimismo, como promesa de futuro. En tercer lugar, analizaremos las construcciones simbólicas que el cine argentino produjo sobre los/as jóvenes al calor de la transición democrática donde veremos la representación de la juventud como víctima y promesa. Por último, el desgaste del alfonsinismo, la crisis y la incertidumbre de sus últimos años de gobierno, generaran nuevas representaciones juveniles. También acordes a los avances del neoliberalismo.

En cuanto a las fuentes utilizadas se analizaron diversos films que consideramos emblemáticos por su tratamiento sobre el tema de la juventud, así como también artículos de diarios, revistas especializadas en cine, afiches publicitarios, discursos políticos, leyes y la bibliografía específica.

6.1 “Juventudes en peligro”: jóvenes en el cine dictatorial (1976- 1981)

La última dictadura militar (1976 y 1983) no solo utilizó la violencia para disciplinar a aquellos sectores de la sociedad que no comulgaban con su proyecto político. La cultura en general y el cine en particular, fueron entendidos como instrumentos fundamentales para disciplinar y modelar la población a la vez que y generar consensos y legitimidad. Con ello se buscó naturalizar ciertas prácticas y discursos fundamentales para el gobierno militar, inclusive los vinculados a la “necesidad” de los usos de la violencia para “resguardar la integración nacional”, lo que podríamos denominar siguiendo a Risler, como parte de la acción psicológica.⁸

⁷ Williams. *Marxismo y literatura*, op. cit., pp. 99-186.

⁸ Risler. *La acción psicológica...*, op. cit., pp. 12-25.

Uno de esos sectores de la sociedad sobre los que las Fuerzas Armadas intentaron accionar fue el de los jóvenes. Para este trabajo entendemos que el concepto de juventud no está vinculado solo a una mera condición etaria. Cada época y sociedad construye una determinada concepción de juventud que está marcada por la edad, pero también por las características físicas, el género, la ocupación, la sociabilidad, la clase social de pertenencia y los consumos culturales, entre otros elementos.⁹ Coincidimos en este trabajo con la definición de Laura Luciani cuando sostiene que “cada sociedad crea a sus jóvenes, y limita no solo su marco etario sino también características físicas, ocupacionales, de sociabilidad que les son propias según el “deber ser” de esa coyuntura”.¹⁰

En este caso puntual la mayoría de los films argentinos relacionados con la juventud producidos entre los años 1981 y 1989, generaron representaciones a partir de sujetos juveniles con ciertas características en común, por ejemplo: sus protagonistas son jóvenes mujeres y varones entre los últimos años de la escuela secundaria y los primeros de la universidad, o pertenecientes al mundo laboral urbano, también se nota una marcada preminencia de jóvenes de clase media urbana que han atravesado la última dictadura militar y el proceso de transición democrática. En contraste, fueron muy pocos los films que afrontaron, por ejemplo, historias vinculadas a jóvenes pobres en ámbitos rurales.¹¹ Esa característica, por demás común a muchas formas de la cultura argentina, seguramente puede relacionarse con la pertenencia social de las personas del entorno cinematográfico y el público al que pretenden interpelar con sus obras.

En cuanto a la relación que tuvo la dictadura con la juventud también adherimos a los planteos de Luciani, cuando sostiene que durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” el gobierno de facto tendió a crear discursivamente a la juventud como portadora de los ideales y beneficios que el “proceso” venía a instaurar, por lo tanto no se trató simplemente de la restauración de un “orden” perdido, sino de la búsqueda de forjar uno nuevo donde los/as jóvenes fueran una pieza fundamental. La dictadura había entendido, según la autora, que los/as jóvenes eran sujetos políticos a tener en cuenta y por lo tanto debían ser “desactivados” para crear un nuevo sujeto, disciplinado y controlado. Siendo el cine uno de los formatos más consumidos por los/as

⁹ Margulis, Mario. *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

¹⁰ Luciani. *Juventud en dictadura...*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988).

jóvenes en la época, sostenemos que el mismo jugó un papel fundamental en la construcción simbólica de la juventud y de su lugar en la futura sociedad, de allí la importancia de su análisis.

De todas formas, no dejamos de destacar, como lo sostiene Manzano, que ya desde antes incluso de que los militares llegaran al poder, las voces de preocupación sobre el “problema de la juventud” estaban presentes en el discurso público y en la legislación, pero también aparecían la mujer y el hombre guerrillero, el “drogadicto”, el supuesto “desviado sexual”, todos “problemas” que tenían el rostro de la juventud.¹² La autora plantea que el proyecto de “restaurar la autoridad” comenzó durante el tercer gobierno peronista (1973-1976). Algunas de las políticas orientadas a restaurar esa “autoridad perdida” estuvieron vinculadas con la aprobación de leyes/decretos que restringieron la distribución de anticonceptivos, el fomento de métodos de control de la natalidad, el incremento de las penas por el tráfico y consumo de “estupefacientes”. Así como también, la desactivación de las escuelas secundarias y universidades como espacios de acción política, la persecución de actividades y expresiones del mundo *gay*, el endurecimiento de la censura cinematográfica y campañas de publicidad tendientes a reforzar los valores vinculados a una concepción de “familia tradicional”.¹³

Volviendo sobre el planteo de Luciani, desde los primeros comunicados la Junta Militar se abocó a lo que consideró el “problema” de la juventud. Los/as jóvenes tuvieron momentos de “protagonismo”, fueron connotados/as con signos positivos pero también de maneras negativas, alabados/as y estigmatizados/as, para lo que se produjeron políticas específicas que buscaron modificar y transformar las prácticas juveniles, como los Planes de Acción Cívica, la participación de las escuelas en el operativo “¡Argentinos! Marchemos hacia la frontera” y la creación del Liceo Aeronáutico Militar.¹⁴

Estas políticas estuvieron orientadas a neutralizar los efectos liberadores de la modernización que venía experimentando la juventud desde los años sesenta.¹⁵ Modernización sobre la que el cine había dado testimonio y a modo de ejemplo el film *No toquen a la nena*, estrenado el 5 de agosto de 1976, es uno de sus ejemplos más

¹² Manzano. *La era de la juventud en Argentina...*, *op. cit.*, p. 348.

¹³ *Ibidem*, pp. 348-362.

¹⁴ Luciani. *Juventud en dictadura...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵ Manzano. “Juventud y modernización...”, *op. cit.*, 366-390.

acabados. Dirigido por Juan José Jusid, el film narra la historia de una joven adolescente de clase media urbana, que al quedar embarazada será ayudada por un joven *hippie* enamorado de ella que se hará cargo de un hijo ajeno. El drama se desatará primero cuando el padre de la “nena” se entere del embarazo y culpe al muchacho por su inconciencia. Pero la película tomará un giro inesperado, cuando ese mismo padre descubra que el *hippie* no es en realidad el padre de la criatura y ante el “qué dirán” lo obligue a casarse con la “nena” antes que el embarazo se note.¹⁶

El objetivo del film era denunciar la hipocresía social, la mentalidad conservadora, la violencia contenida en esas ideas tradicionalistas y la doble moral del mundo adulto. Por otro lado, mostraba a una juventud abierta, solidaria, libre y transformadora, con valores más loables en comparación a los de los/as adultos. Originariamente su proyección había sido aprobada para mayores de 14 años, pero finalizado el film, el Ente lo recalificó y lo prohibió para menores de 18 años, con los perjuicios que eso le generaba, ya que era una producción dirigida netamente al público joven.¹⁷ El hecho de aumentar la edad de los espectadores/as o de prohibir su proyección en el interior, como sucedió, respondía a intereses claros. El film criticaba aquellos valores morales que los militares intentaban “restaurar”, y por el contrario mostraba de manera positiva la libertad sexual, el “hippismo”, los conflictos generacionales entre adulto/as y jóvenes, y la rebeldía juvenil.

El régimen entendió a los/as jóvenes como sujetos influenciables a quienes debían guiar, controlar y cuidar para que pudieran desarrollar su potencialidad y cumplir el rol al que estaban destinados: “servir a la patria”. Se debía poner fin a todas las desviaciones en las que la juventud había caído y restaurar el “orden perdido”, la autoridad del mundo adulto. Para ello la escuela, la universidad, la familia, el hogar, la iglesia, la televisión y por supuesto el cine eran ámbitos ideales para “reeducar” a lo/as jóvenes. Es por ello que desde el golpe de Estado el gobierno militar se preocupó, con gran celo, de controlar qué se producía, qué se filmaba y qué se proyectaba en las pantallas cinematográficas.

En este contexto el contenido de muchas de las producciones cinematográficas desarrolladas entre 1976 y 1980 representan a la juventud como víctima del “caos y descontrol” que se había producido tras haber abandonado los valores “propios” de la

¹⁶ “No toquen a la nena’: reto generacional de la juventud”. *Crónica*, 18 de julio de 1976, s/p.

¹⁷ “Para menores de 18 años: se prohibió film de Jusid”. *La Opinión*, 30 de junio de 1976, s/p.

Argentina, para adoptar costumbres foráneas. Con ello, solo se había conseguido la disgregación de la familia, la subversión de las autoridades y el descarrilamiento de la juventud. La política, la música de rock, los lugares bailables, el alcohol, las drogas, la noche y el sexo fueron los tópicos recurrentes que simbolizaban los “peligros” bajo los que se encontraba la juventud y a los cuales el mundo adulto, conformado por los padres, la Iglesia, las fuerzas de seguridad y las autoridades gubernamentales, debían atacar.

Estos tópicos fueron desarrollados por los cineastas de la época con dos tipos de estrategias. La primera de ellas fue la producción de *remakes* de películas exitosas durante las décadas de 1930-1940 y ambientadas en un “pasado glorioso” y “sin conflictos”, “donde todo funcionaba con normalidad”. Así, películas como *Los chicos crecen*, *Así es la vida* o *Y mañana serán hombres*, protagonizadas por figuras de la vieja guardia cinematográfica como Luis Sandrini, Ángel Magaña, Libertad Lamarque, Tita Merello o Niní Marshall, buscaron reforzar los valores tradicionales como lo eran la familia patriarcal, el matrimonio, el nacimiento de hijos/as, el respeto por las autoridades, padres-madres, profesores/as, fuerzas de seguridad, revalorizando la importancia del estudio, el futuro y la patria.

El otro mecanismo fue el de la realización de films sobre jóvenes con temáticas “actuales”, pero donde la relación entre hijo/as y padres-madres, los estudios, el futuro, el trabajo, el matrimonio, los/as hijo/as, también fueran los tópicos centrales de estas producciones. Las películas buscaron atraer a un público joven y para eso eran protagonizadas por estrellas muy populares, muchas veces vinculadas al mundo de la música como Ramón “Palito” Ortega, Sandro o Cacho Castaña. Ejemplo de ellas son *La carpa del amor*, *La discoteca del amor*, *¡Qué linda es mi familia!*, *Juventud sin barreras* o *Los drogadictos*.

En estas películas se muestra a grupos de jóvenes que son asehados por problemas que no pueden enfrentar sin el apoyo del mundo adulto como la violencia, el alcohol, el sexo o las drogas. Pero también muestran “otra juventud” que canta, baila, va a la disco, tienen novia o novio, respetan a su familia, estudian, piensan en su futuro, en su país, en casarse, tener hijos/as y formar una nueva familia. Estos elementos componían el modelo de juventud deseado, que se contraponía a la modernidad y a sus consecuencias, es decir el desvío de la juventud hacia la “subversión”.

Las dos estrategias representacionales estuvieron relacionadas con el potencial público que concurriría a verlas. El primer grupo de films estuvo dirigido principalmente hacia un público adulto, con viejas estrellas y films que movilizaban su sensibilidad producto del “recuerdo del tiempo pasado” y cuyo objetivo no era otro más que reforzar los valores ya marcados y concientizar a ese mundo adulto sobre la necesidad (“por el bien de los/as jóvenes”) de retomar esos valores perdidos. En cambio, las películas ambientadas en el presente estuvieron dirigidas especialmente hacia un público juvenil. El objetivo principal era mostrarles los “peligros” a los que estaban expuestos por su falta de conciencia y su “rebeldía juvenil” y, a la vez, un modelo diferente de “juventud exitosa”, alejada de la política, la protesta, la violencia o la lucha armada.

Como vemos en estos ejemplos que nombramos y que no son los únicos,¹⁸ los/as jóvenes son presentados como sujetos que han perdido ciertos “valores esenciales”. Esa pérdida no es producto de su maldad, sino de su corta vida y falta de experiencia. Son las ideas foráneas, la violencia, la falta de control, el rock, el boliche, el alcohol y las drogas lo que pone en peligro a la juventud. Por lo tanto, las familias, docentes, la Iglesia, el Estado, las fuerzas de seguridad y los medios de comunicación son quienes tienen que “encarrilar” a esa juventud confundida y propensa a tomar rumbos equivocados. Así, los/as jóvenes son sujetos atravesados por múltiples determinaciones externas pero nunca sujetos con autonomía. Esto que sucede en la pantalla refuerza la mirada de la dictadura sobre los/as jóvenes, sus vinculaciones con la lucha armada y también remarca la “necesidad” de que el Estado y toda la sociedad se involucre en la “regeneración” de los/as jóvenes “por su bien y por el bien de la patria”.¹⁹

¹⁸ *Los chicos crecen* (Enrique Carreras, 1976); *Jacinta Pichimahuida* (Enrique Cahen Salaberry, 1977); *El casamiento del laucha* (Enrique Dawi, 1977); *La carpa del amor* (Julio Porte, 1979); *Vivir con alegría* (Ramón “Palito” Ortega, 1979); *La discoteca del amor* (Adolfo Aristarain, 1980); *Subí que te llevo* (Rubén Cavallotti, 1980); *Qué linda es mi familia* (Ramón “Palito” Ortega, 1980); *Locos por la música* (Enrique Dawi, 1980); *Los hijos de López* (Enrique Dawi, 1980); *Playa del amor* (Adolfo Aristarain, 1980) y *Ritmo a todo color* (Máximo Berrondo, 1980).

¹⁹ Wolf, Sergio. *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letras Buenas, 1992; Varea. *El cine argentino durante la dictadura...*, *op. cit.*; Ekerman. “Luz, cámara y control...”, *op. cit.*

6.2 El efecto Malvinas: “una nueva juventud” (1982-1983)

El año 1981, como marcamos con anterioridad, fue un año de cambios. La crisis económica que se desató en 1980 luego del fracaso del proyecto de Martínez de Hoz generó dentro de la Junta Militar un enfrentamiento que terminó por desplazar a los primeros miembros del gobierno para dar origen a una nueva Junta presidida por el general Roberto Viola. Lejos de calmar las aguas, los enfrentamientos internos se agudizaron aún más y la inestabilidad caracterizó al período. A Viola le continuó el general Leopoldo Galtieri, la guerra de Malvinas. Con ella la aceleración de la descomposición del régimen y la llegada del general Reynaldo Bignone junto a la transición democrática.²⁰

Esta inestabilidad dentro del gobierno y la lucha entre las diferentes facciones generó no solo cambios en las áreas de política y economía, sino también en el ámbito cultural. La censura se fue distendiendo, pudieron lentamente volver al país muchos de los/as artistas exiliados/as²¹ y se generaron producciones cinematográficas vinculadas a temáticas que hasta ese momento habían estado prohibidas, como ya hemos marcado en los capítulos pasados. Junto a ello surgieron experiencias disruptivas dentro de los canales artísticos más tradicionales como fue la experiencia de “Teatro Abierto” y otras en ámbitos alternativos que dieron como resultado el surgimiento del *underground* en Buenos Aires.²²

Sumado a ello, el mundo del rock también se vio transformado por los cambios producidos a partir de 1981. Como sostiene Sánchez Trolliet durante la presidencia de Viola además de realizarse grandes recitales, ya sean de bandas nacionales como internacionales, se incorporó una novedosa interpelación a las figuras y los atributos de la cultura rock en tanto representación legítima de la juventud. Frente a las posturas más conservadoras que veían en el joven *hippie* o rockero un paso previo a la degeneración sexual y a la perversión ideológica, se fue generando otras mucho más pragmáticas donde el rock era una práctica juvenil con un creciente poder de convocatoria que se mantenía ajena a la politización y repudiaba la violencia organizada. Esta situación

²⁰ Canelo. *El proceso...*, *op. cit.*, pp. 161-214.

²¹ Héctor Alterio, Mercedes Sosa, Federico Luppi, Haydeé Padilla, Eduardo Pavlovsky, Víctor Laplace, Luis Brandoni, Marta Bianchi, entre otros.

²² Lucena y Laboureau. *Modo mata moda...*; *op. cit.*; García. *Crímenes y vanguardia...*, *op. cit.*; Dansilio. “Entre Teatro Abierto y el under porteño...”, *op. cit.*

generó un acercamiento entre el mundo del rock y el gobierno militar sobre todo a partir de la guerra de Malvinas²³ y su consecuente anglofobia, multiplicándose la cantidad de grupos, recitales, estudios de grabación y agencias productoras nacionales.²⁴

El impacto de este clima de transformación cultural sobre los/las jóvenes y sus representaciones fue muy importante. Como lo ha demostrado Pablo Vila, poco a poco se fue modificando esa imagen construida durante la primera etapa dictatorial que caracterizaba a los/as jóvenes como sujetos “peligroso” o “sospechosos”. Al calor de los nuevos acontecimientos, y de la guerra en particular, surgió también otra visión de los/as “jóvenes como víctimas” de esa dictadura, crucial durante la transición y los primeros años de la democracia, pero que tendría su génesis ya durante esta etapa.²⁵

Siguiendo con este argumento, Luciani sostiene también que “la derrota de Malvinas y el final de la dictadura signó las experiencias juveniles en torno a la politización de las aulas [...] Fue, además, el regreso de la política y lo político como espacio de encuentro, confrontación y debate también para los sectores juveniles”.²⁶ Esta politización y efervescencia participativa juvenil en los ámbitos académicos se ve confirmada si tomamos como ejemplo el caso del movimiento estudiantil de la Universidad de Buenos Aires. Como lo ha analizado Yann Cristal, a fines de 1981 la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) convocó a la primera movilización estudiantil, luego de años de inactividad, la cual terminó con una fuerte represión por parte del gobierno.²⁷ Pero con el estallido de la guerra, se produjeron las primeras apariciones públicas permanentes de las agrupaciones estudiantiles y los centros de estudiantes. Como ocurrió con las movilizaciones vinculadas al mundo del cine, a medida que el gobierno militar se desgastaba los reclamos estudiantiles se agudizaron cada vez más.

Pero también en los medios de comunicación la imagen de los/as jóvenes comenzó a modificarse tras el conflicto en el Atlántico Sur. Ahora esos jóvenes de 18

²³ Al igual que lo que ocurrió con el mundo del cine durante la guerra de Malvinas, el mundo del rock tuvo su momento solidario con los combatientes tras la organización del recital denominado “Solidaridad Latinoamericana”.

²⁴ Sánchez Trollet “Cultura rock, política y derechos humanos...”, *op. cit.*, pp. 157-176.

²⁵ Vila, Pablo. “Rock nacional, crónica de la resistencia juvenil”. En: Jelin, Elizabeth. *Los nuevos movimientos sociales*. Volumen 1, n° 124, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989, pp. 83-156.

²⁶ Luciani. *Juventud en dictadura...*, *op. cit.*, p. 224.

²⁷ Cristal. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia...”, *op. cit.*, pp. 39-41. (Agradezco a Yann Cristal quien me facilitó sus tesis doctoral para desarrollar el capítulo).

años eran quienes habían ido a defender el territorio austral argentino y habían dado la vida por la patria. Jóvenes sin formación militar, llenos de penurias, abusos y malos tratos por parte de los “militares profesionales” que poco habían hecho por ganar el conflicto armado. De esta manera irá surgiendo la idea de “los chicos de Malvinas”.²⁸ Por lo tanto, siguiendo lo sostenido por Manzano la derrota en la guerra de Malvinas y la invocación de los ‘chicos de la guerra’ sirvieron, en los inicios de la transición, para la construcción de una cadena de significados que localizó a la juventud como víctima de la guerra y más generalmente, de la violencia y del miedo dictatorial.²⁹

De esta manera, podemos observar que en un breve período, la imagen de los/as jóvenes experimentó una profunda transformación y terminó reubicándolos como víctimas y abriendo una nueva etapa que los/as tendría como protagonistas de la transición. Síntoma de ello fue la apertura a los eventos musicales masivos, las propuestas teatrales y cinematográficas dirigidas al público joven e incluso el inicio de la actividad política dentro de los ámbitos universitarios y secundarios.

Con respecto a la participación política de los jóvenes, el desgaste de la dictadura también generó una profunda transformación. Como lo demuestran diferentes autores/as, luego del conflicto armado, las movilizaciones políticas que habían comenzado en 1981 se intensificaron y lo/as jóvenes comenzaron a convertirse en los protagonistas de este nuevo proceso. Se creó la rama juvenil de la Multipartidaria y proliferaron las ramas juveniles de los principales partidos políticos que se vieron robustecidas con el ingreso de muchos/as militantes. También se organizaron marchas y festivales, como el “Festival por la Paz en Ferrocarril Oeste” o la “Marcha del pueblo por la democracia y la reconstrucción nacional” convocada por la Multipartidaria.³⁰

Es en este contexto que Manzano ubica la aparición en algunos medios gráficos del *psicobolche* “onda” PI (Partido Intransigente), un personaje caracterizado por la utilización de un lenguaje “psi”, de tendencias políticas de izquierda y que transita por

²⁸ “El homenaje a una generación golpeada”. *Tiempo Argentino*, 10 de febrero de 1984, s/p.; “La guerra... y esa generación tan mutilada”. *Clarín*, 30 de abril de 1984, s/p.; o Los héroes de las Malvinas y “Los chicos de la guerra”. *Clarín*, 9 de agosto de 1984, s/p.

²⁹ Manzano. “Juventud en transición...”, *op. cit.*, p. 177.

³⁰ Manzano, Valeria. “Cultura, política y movimiento estudiantil secundario en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX”. En: *Propuesta educativa*. Buenos Aires, 2011; Vommaro, Pablo y Cozachow, Alejandro. “Militancias juveniles en los 80: Acercamiento a las formas de participación juveniles en la transición democrática Argentina”. En: *Trabajo y sociedad. Sociología del trabajo, Estudios culturales, Narrativas sociológica y literarias*, N° 30. Santiago del Estero, 2018, pp. 285-306.

diferentes espacios culturales donde el rock y el folklore progresivo predominan.³¹ Estereotipo que comparte muchas características con el personaje del *hippie* Willy, interpretado por Julio Chávez en el film *No toque a la nena* en 1976. Pero con una importante diferencia, el *psicobolche* es un personaje politizado, mientras que Willy es un desencantado de la política. Esta diferencia marca el cambio de época y la fuerte ilusión en la transformación política que la futura democracia traería.

En cuanto a la actividad cinematográfica en sí, todo lo narrado hasta aquí tuvo un impacto fundamental sobre muchos de los films del período. Las películas producidas entre 1981 y 1983 que abordaban la temática juvenil o hacían referencia a los/as jóvenes comenzaron a mostrarlos con otra imagen que ya no era la de “sujetos peligrosos o en peligro”. Empezó a emerger allí la representación de los/as jóvenes como víctimas, ya sea del Estado, de diferentes instituciones como la escuela o la iglesia, del autoritarismo paterno e inclusive de la sociedad en su conjunto. Films, como *Plata Dulce*, *El arreglo* o *Los enemigos*, rompieron con el alarmismo y el pesimismo con el que hasta ese momento el cine caracterizó a la juventud, y junto a las imágenes que los representaban como víctimas, emergió una de carácter más positivo que comenzó a mostrarlos/as como promesa o esperanza de futuro. Como veremos, los/as jóvenes, que fueron víctimas de tremendas atrocidades, serían ahora los/as encargados/as de no repetir los “errores del pasado/adultos” y de construir una sociedad más justa y sin violencia.

Un ejemplo interesante a tener en cuenta es el film *Plata Dulce* (Fernando Ayala, 1982). Como ya lo explicamos con anterioridad, el film narra en un tono tragicómico las desventuras de dos socios y concuñados (Federico Luppi y Julio De Grazia) dueños de una pequeña industria nacional en el contexto aperturista de las políticas económicas implementadas por Martínez de Hoz durante el año 1978.

En el film aparecen dos personajes jóvenes muy importantes por el papel simbólico que representaron dentro de la trama. Uno es Lucho (Hernán Gené), el hijo de Carlos Bonifatti (Federico Luppi), la otra es Patricia (Mariana Skell), hija de Rubén Molinuevo (Julio De Grazia) y prima de Lucho. Mientras Carlos es caracterizado como un hombre ambicioso al que le interesa en demasía el dinero, los bienes materiales y su status social; Lucho simboliza la antítesis de Carlos. Lo que el joven quiere es estudiar

³¹ Manzano. “El psicobolche...”, *op. cit.*, pp. 250-275.

geología en la universidad, a la cual le cuesta entrar debido al examen de ingreso, es simple, solidario y no le interesan los bienes materiales.

Dos cosas son importantes a remarcar, en primer lugar, la contraposición entre en mundo adulto y el juvenil que el film propone. En la película se muestra al adulto como un mal ejemplo, está corrompido por el dinero y el supuesto bienestar que ello le da, desde negocios ilícitos, pasando por las mentiras y hasta relaciones sexuales clandestinas con su sobrina política. En cambio el joven es un inconformista, un idealista, un perseverante, alguien que busca cumplir sus sueños a pesar del esfuerzo que ello le conlleva y sin interesarle el rédito económico que esto tenga para su futuro.

En segundo término, y en consonancia con los reclamos que los estudiantes llevaban adelante en la Universidad de Buenos Aires contra el ingreso restringido y el sistema de cupos, el personaje de Lucho no puede estudiar geología producto de esas restricciones.³² Su padre no pudo concluir sus estudios en la universidad y entiende que ello es la única manera de cumplir sus anhelos y poder progresar. La trama del personaje juvenil deja ver la importancia que habían adquirido las movilizaciones y reclamos de los estudiantes universitarios, que en la película se vuelve una de las principales preocupaciones del joven.

Por otro lado, no se trata de un joven rebelde, contestatario o violento, es amable, idealista y con convicciones. Este retrato acompaña un clima de época caracterizado por una desradicalización política e ideológica de la juventud y una valoración de la democracia política como instrumento de transformación social, tal como ha señalado María Matilde Ollier.³³ No ignoramos, como lo han demostrado otros/as especialistas, que en ámbitos juveniles vinculados a la izquierda todavía subsistían la utilización de un discurso que remitía conceptualmente a la década de los setenta, aunque reconfigurados semánticamente al nuevo contexto democrático, de alguna manera el personaje de Lucho representa a esa “nueva juventud”.³⁴

En una de las escenas su padre, que está en contra de que estudié geología por parecerle una carrera que no le hará ganar dinero, le dice a su esposa e hijo “Encima que se va a morir de hambre te va a llenar la casa de piedritas” (Imagen 1). Lucho es

³² Cristal. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia...”, *op. cit.*, pp. 39-40.

³³ Ollier. “*De la revolución a la democracia...*”, *op. cit.*, pp. 207-211.

³⁴ Manzano. “El psicobolche...”, *op. cit.*, pp. 250-275; o Cristal. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia...”, *op. cit.*, pp. 73-74.

obligado por ese adulto autoritario (aunque sin malas intenciones) a ir a trabajar a la financiera. Más adelante, Lucho harto de trabajar para él y ver en qué se ha convertido su padre, sale de la oficina y le dice a su prima Patricia:

Lucho: ¡Estoy hasta acá! [tocándose la frente]

Patricia: ¿Fue tan grave?

Lucho: No. No sé. Yo estoy grave. No me gusta esto. Me quiero ir.

Patricia: ¿A dónde?

Lucho: A un lugar que esté enterrado o en el aire, pero aparte.

Patricia: Ese lugar no existe.

Lucho: Bueno, entonces hay que inventarlo.

A través de este ejemplo se puede ver como el cine comenzó a construir, en consonancia con lo que marcábamos con anterioridad, la idea del joven como víctima pero también como esperanza. Como víctima de su padre autoritario y materialista, que no simboliza otra cosa más que la transformación social sufrida por la Argentina luego de la aplicación de las políticas económicas del gobierno militar. Pero, por otro lado, también es una encarnación de la confianza en un futuro mejor, ya que si bien es obligado a trabajar allí porque no tiene otra opción, se resiste a aceptar lo que está pasando y hasta tiene la esperanza de construir un mundo diferente. La dictadura no ha podido aniquilar los sueños utópicos del joven a pesar de la represión.

En cambio, su prima, la otra joven de la historia, es su alter ego. Una mujer inescrupulosa, materialista y ambiciosa. Ella es capaz de tener sexo con su tío político y con Arteché simultáneamente, incluso traicionarlos con el objetivo de cumplir sus metas. Ella es la que le asegura a su primo Lucho que ese lugar no existe. Con Lucho y con Patricia podemos ver que el film busca generar un contrapunto al mostrar una supuesta dualidad entre los/as jóvenes frente a su época, que refuerza el idealismo y la esperanza de uno, frente al conformismo y la adaptabilidad del otro.

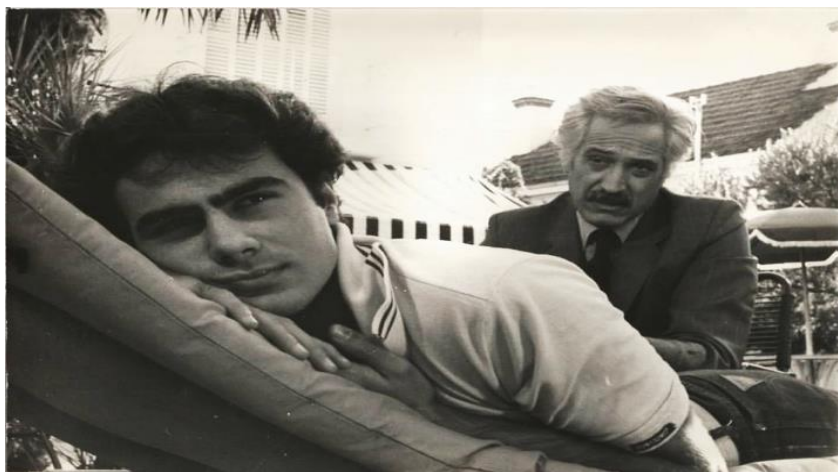


Imagen1. Lucho (Hernán Gené) y Carlos Bonifatti (Federico Luppi)

(Fuente: Grandes de la Escena Nacional/facebook)

Reforzando esta idea de víctima-promesa, en la escena donde la familia vuelve del viaje a Miami cargada con un sinfín de productos traídos del exterior, sin ni siquiera saber para qué sirven algunos de ellos. En alusión al triunfo de la sociedad de consumo se produce este diálogo entre Lucho y su abuela (Nora Cullen):

Abuela: Qué linda remera te trajiste.

Lucho: La llevé de acá, abuela.

Abuela: Y vos, ¿qué te compraste?

Lucho: Nada. Si ellos se lo compraron todo.

Abuela: Nada. ¿Y para qué viajaste, entonces?

Nuevamente es el joven Lucho, que pese a su corta edad, con sus reflexiones termina siendo quien ponga una cuota de sensatez frente a la transformación familiar/social. Mientras todos se abalanzan sobre los productos comprados en el exterior sin percatarse que ello significaba la ruina de la industria nacional, por lo tanto su propia ruina, el joven muestra con su actitud la banalidad en que está sumergida su familia, pero metafóricamente también el conjunto de la sociedad. A su vez, esa lectura que propone el film refuerza la idea de “ceguera” o “engaño” social a la vez que funciona como una crítica a ello.

Es también Lucho quien viaja a Mendoza en busca de su padre y lo descubre acostado con su prima Patricia, confirmando la corrupción moral a la que ha llegado su padre/sociedad producto de tanta ambición. Nuevamente vuelve a plantearse el problema de la doble moral del mundo adulto. En esta ocasión uno de los protagonistas tiene una relación sexual paralela a su matrimonio, pero lo que lo hace más grave, es

que la amante es con sobrina política. Ello resultaba escandaloso, pero también era un síntoma del incipiente “destape argentino (Imagen 2).



Imagen 2. Federico Luppi y Marina Skell (Fuente: *CineyMax.es*)

Asimismo es Lucho quien también está presente cuando Carlos se da cuenta que Arteché lo estafó, es quien le pega un cachetazo, lo calma y lo hace entrar en razón. En una sociedad corrompida y trastocados todos sus valores ya no son los adultos quienes deben encausar a sus hijos, como sucedía en los film de la primera etapa dictatorial, sino los/as hijos/as, los/as jóvenes, quienes deberán encausar a sus padres/madres, a lo/as adulto/as. La película busca generar la idea que si el país está perdido, no se debe a los jóvenes sino a los adultos que permitieron la violencia, la corrupción y la ruina sin levantar un solo dedo para detenerlo, nos propone el film. Ayala y Olivera deslizan así una crítica a la sociedad, a la que consideran responsables, por acción u omisión, de la crisis económica y moral. Incluso en aquel contexto *La Razón*, un diario cercano al gobierno militar, calificó a la película como una “demoledora trompada a la época del dólar sobrevaluado y a los financistas rápidos”.³⁵

En una línea similar podemos ubicar al film *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), una comedia dramática basada en un libro de Roberto Cossa y Carlos Somigliana. Fue vista por 438.332 espectadores/as y se ubicó en el 7° puesto de los film argentinos más visto durante 1983.³⁶ La trama transcurre en un barrio periférico de la provincia de

³⁵ “Demoledora Trompada a la Época del Dólar Sobrevaluado y a los Financistas Rápidos en un Gran Film Argentino”. *La Razón*, 9 de julio de 1982, s/p.

³⁶ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía. Área Despacho y Estadísticas, 1991.

Buenos Aires y comienza cuando una cuadrilla de obreros debe instalar el agua corriente y alguno/as vecino/as se enteran que deberán “arreglar” con el inescrupuloso capataz de la obra interpretado por Rodolfo Ranni, si quieren que el agua llegue a sus casas. Federico Luppi encarna a Luis Bellomo, un hombre obstinado y honesto que piensa que la palabra es lo más importante que tiene una persona. Él se negará a pagar la “coima” para obtener el servicio, por creerlo un acto inmoral y corrupto.

Luis está casado y tiene tres hijos jóvenes, un varón y dos mujeres, el joven se llama Quique (Fernando Álvarez), terminó la escuela secundaria y trabaja por su cuenta como colocador de antenas de TV. Quique tiene una muy buena relación con su padre a quien admira y respeta por su honestidad, valor, coherencia e integridad. En el trabajo se ayudan el uno al otro, toman mate, charlan, juegan pulseadas, se ríen y se aconsejan. El joven respeta a su padre como autoridad, no hay conflicto generacional entre ellos. Por ejemplo, un día Quique tiene un problema con una clienta por la colocación de la antena de TV, su padre presencia la discusión y luego se produce el siguiente diálogo:

Luis: ¿Qué pasó?

Quique: Nada viejo.

Luis: Dijo que el trabajo no había quedado bien. ¿No quedó bien?

Quique: Escuchame, estuve cuatro horas ubicándole la antena, es un problema de toda la zona.

Luis: Pero, si vos le prometiste...

Quique: Yo no le aseguré nada, le dije que en esa zona había problemas, y por favor papá no te metas con mi trabajo.

Luis: No es tu trabajo el que me importa, es tu palabra, me entendés, tu palabra.

Esa noche Quique no llegó para la cena, volvió muy tarde y cuando su padre le preguntó dónde estuvo, su hijo le cuenta que arreglando la antena de la señora. Ahora su padre estaba orgulloso de su hijo; Luis no es autoritario, solo quiere que su hijo aprenda, que sea como él, una persona honesta y de palabra. En esta escena se ve claramente otra manera de representar a lo/as jóvenes, no necesariamente vinculada con la muerte como sostiene Farhi, sino con la esperanza de un futuro mejor.³⁷ En una sociedad totalmente corrompida, un padre incorruptible y pobre lo único que tiene para dejarle a su hijo y a la sociedad es la enseñanza de la importancia de la palabra comprometida, mientras su joven hijo acepta los consejos y la palabra del mayor (Imagen 3).

Como vemos, frente a una familia de clase media, como la presentada en el film *Plata dulce*, que se había beneficiado de las políticas económicas de la dictadura a costa de la subversión de todos sus valores y la corrupción, en el caso que estamos analizando

³⁷ Farhi. *Una cuestión de representación...*, op. cit., pp. 75-78.

sucede lo contrario. Pareciera que las políticas del gobierno militar no modificaron la situación de pobreza y marginalidad preexistente y pese/o por ello, se mantuvieron intacto valores como la honestidad, el trabajo o el compromiso. De esta manera, queda reforzada por contraposición, la idea de la adecuación y cierta actitud de los sectores medios propensos a acompañar algunas de las políticas de la dictadura, frente a una clase humilde y trabajadora donde todavía esos valores no se han corrompido. Pero la llegada del agua al barrio, la posibilidad de un “ascenso social” con su obtención y la corrupción para lograrlo, será el inicio de los enfrentamientos entre vecinos y la desintegración de esos valores que parecían estar todavía intactos.

La que cuestiona a Luis y a sus valores “arcaicos” es su hija mayor Graciela (Susú Pecoraro). Está a punto de tener mellizos y quiere tener agua corriente, ella si se corrompe y “arregla” a espaldas de su padre, algo que generará discusiones y hasta una escena de violencia en la que Luis le pega un cachetazo a su hija –lo que muestra la aceptación de ciertas actitudes violentas y machistas, incluso en un cine que se pretende renovador–. Esta tensión entre los valores morales y corrupción abundan en el film:

Graciela: Papá: ¿por qué no arreglamos?

Luis: Arreglar ¿qué?

Graciela: Lo del agua, papá, ¿a vos te parece que podemos seguir viviendo así?

Luis: Así vivimos siempre.

Graciela: Por eso, porque siempre vivimos así y ahora podemos vivir un poquito mejor.

Luis: ¿Mejor? ¿Ensuciarte las manos es vivir mejor?

Graciela: Termínala con esa moral que te sirve a vos sólo.

Luis: La moral que te permite a vos salir a la calle con la cabeza bien alta, ¿entendiste?



Imagen 3. Luis y Quique
(Fuente: *CineyMax.es*)

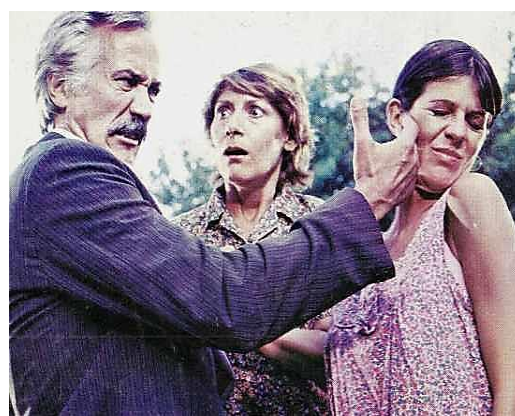


Imagen 4. Luis y Graciela
(Fuente: *CineyMax.es*)

Lo interesante de esta conversación radica en que es la joven hija mujer, al igual que en *Plata Dulce* con el personaje de Patricia, la que se corrompe con el objetivo de

tener agua y vivir mejor. En los dos films de Ayala son las mujeres jóvenes las que terminan adaptándose y aceptando la corrupción en búsqueda de un bien material, mientras son los jóvenes varones quienes actúan como promesa de cambio. En ambos films prevalece cierta visión patriarcal de Ayala sobre el rol de las mujeres en general y de las jóvenes protagonistas en particular, sugiriendo que las mujeres son más débiles y corruptibles que los hombres (Imagen 4).

Finalmente, codo a codo con su hijo, sin corromperse y después de mucho sacrificio, Luis y Quique terminarán haciendo un nuevo pozo que les dará agua, aunque ya no se trata del agua, eso es simplemente una excusa que sirve como una metáfora del país. Con un sentido pedagógico, que ya hemos visto en otras producciones de la época, el film se propone pensar que en una Argentina atravesada por la descomposición de los lazos sociales, la corrupción y la violencia, es necesario la reconstrucción de ciertos valores perdidos. El esfuerzo, el compromiso, la honestidad aparecen como herramientas de cambio y los sujetos jóvenes como los protagonistas de ese cambio que se está produciendo. No debe extrañarnos entonces, que en los discursos de Alfonsín durante su campaña presidencial juntamente haya una permanente apelación a una ética y una moral que deberán ser recuperadas y un llamado a los jóvenes para que sean los protagonistas de esta nueva etapa democrática. Por lo tanto vemos como los discursos de campaña de Alfonsín –por citar una referencia clave–, aparecen cierto tópicos de época sobre el tema y los films se retroalimentan y construyen sentidos sobre el tema.

Siguiendo con la representación los/as jóvenes como víctimas, el film *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) es uno de los ejemplos más acabados de este tipo de representación. La película narra la historia de Carlos María Gloria (Ulises Dumont), un personaje gris, triste, conflictuado, quien suele tener sexo con su joven mucama del interior (Esther Goris) a espaldas de su madre “castradora”, para liberar todas sus represiones.³⁸ Trabaja en la funeraria que heredó de su padre, un ex militar que fundó su negocio a partir del enterramiento clandestino de personas durante la etapa más dura de la dictadura.³⁹ Carlos sueña con ser un actor de cine, pero a pesar de ello no encaja en un mundo que se muestra demasiado moderno y “libertino” para este hombre adulto que

³⁸ Acha, Omar. “Las sirvientas asesinas...”, *op. cit.*, pp. 63-127.

³⁹ Es importante aclarar que en octubre de 1982, un grupo de familiares de desaparecidos había realizado una presentación en la justicia pidiendo que se investigara la inhumación de personas no identificadas en el cementerio de Grand Bourg, en el ex Partido de General Sarmiento, Provincia de Buenos Aires, bajo la sospecha de que se trataba de desaparecidos. En: Gandulfo. “Los límites de la justicia...”, *op. cit.*, p. 116.

todavía vive con su madre Serafina (Nelly Prono), una mujer conservadora, ultra católica, muy dominadora y que le gusta someter a su hijo a sus deseos perversos.

El conflicto comienza cuando una pareja de jóvenes se muda al edificio de enfrente y desde la ventana de su departamento Serafina los observa mientras se pasean desnudos por su hogar, ríen, juegan, reciben a sus amigos y hacen el amor. Símbolo todo ello de la libertades que empiezan a experimentar los/as jóvenes con la inminente vuelta a la democracia. A medida que el film transcurre, Serafina se irá obsesionando con la joven pareja, que con sus acciones, pondrán en cuestionamiento y en “peligro” todos los valores tradicionales que ella representa, es decir una metáfora del final del ciclo autoritario. Ante esta situación, Serafina ejercerá su poder sobre Carlos con el objetivo de que la pareja “reciba un escarmiento por sus acciones impúdicas”. El film finaliza cuando Carlos, alentado por su madre y vestido con uniforme militar de su padre, dispara contra los jóvenes en un intento de frenar un proceso, que como la recuperación democrática, ya no tiene vuelta atrás.

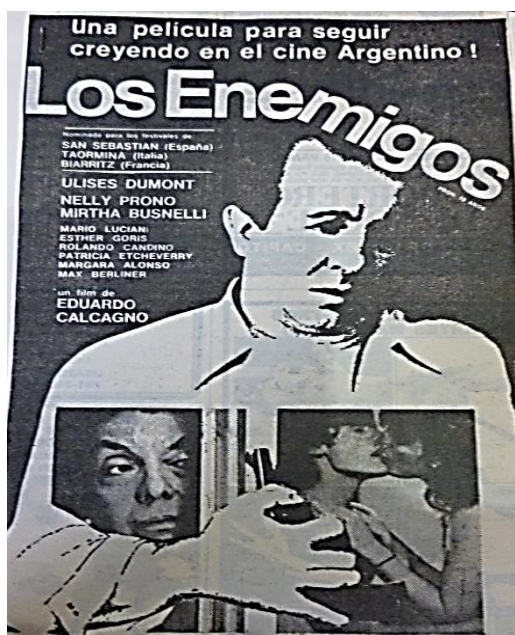


Imagen 5. *Los enemigos*
(Fuente: *La Voz*, 19/8/1983)

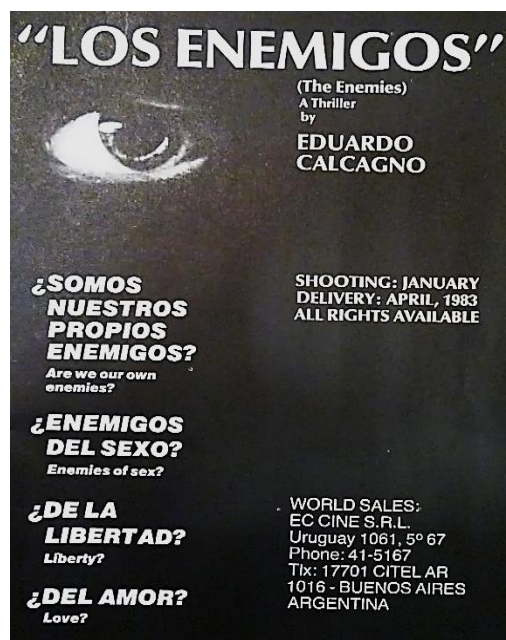


Imagen 6. Publicidad para venta al exterior
(Fuente: ENERC)

Los afiches publicitarios nos dan algunas pistas del film. La película se filmó y estrenó durante los tramos finales de la dictadura. En el primer afiche, publicado en los diarios argentinos para la promoción de la película, vemos al protagonista sosteniendo el arma de su padre, a su madre espiando a la joven pareja vecina teniendo sexo

(fotogramas inferiores del afiche). En la parte superior el título de la película da la sensación de estar desmoronándose, como una metáfora sobre el futuro del país donde los “enemigos” imaginados se están desarmando. En realidad el film juega con la figura del enemigo, porque aunque pareciera que los jóvenes son los “enemigos”, en realidad el personaje de Nelly Prono y sus amistades son los verdaderos “enemigos”. Una madre católica y autoritaria, un ex militar y socio del padre de Carlos en la funeraria, un sacerdote censor y una mujer conservadora de la alta sociedad, una micro representación de una argentina reciente, autoritaria y violenta (Imagen 5).

El segundo afiche corresponde a la publicidad realizada para la venta del film al exterior. Allí se explicita la trama para que sea más fácil su venta. La película es presentada como un *thriller*, por eso está en negro y con un ojo que observa y produce inquietud. A su vez, se pregunta por la responsabilidad de la sociedad por lo sucedido durante la dictadura, si bien no lo afirma por lo menos lo sugiere, como lo marcamos en el capítulo 3. Luego apuesta por el “destape”, seguramente una estrategia más efectiva para su venta a nivel nacional e internacional teniendo en cuenta que la sexualización de la cultura es un proceso local pero dentro de un entramado global. Por ello, la publicidad apela a palabras como sexo, libertad y amor que seguramente serán más atractivas para un público amplio e internacional (imagen 6).

El film fue muy bien recibido por la prensa especializada, salvo algunas excepciones que cuestionaron el guion elaborado por Alan Pauls.⁴⁰ En *La Prensa* se la caracterizaba como una película “comprometida con una realidad inmediata”,⁴¹ mientras que en el *Cronista Comercial* se titulaba la crítica como “Escalofriante y esplendida”.⁴² Mientras tanto en *Crónica*, se elogiaba al film por abordar la temática de los desaparecidos de manera alegórica. Las críticas fueron más duras por parte de algunos de los espectadores/as que por medio de cartas de lectores generaron un debate que se prolongó durante semanas. *Tiempo Argentino* publicó una serie de cartas donde se caracteriza al film, por su alto contenido de escenas sexuales, como “una basura, un signo de inmadurez, una bajeza, ejemplo del libertinaje y del “destape” copiado de Europa”, algo que seguramente, sostiene la carta, fue aplaudido por “liberados – superados – asumidos – psicoanalizados”. La publicación fue apoyada por otras que en

⁴⁰ López, Daniel. “‘Los enemigos’ es una lamentable decepción”. *La Voz*, 19 de agosto de 1983, s/p.

⁴¹ Vera, Mariano. “Los torturados ‘enemigos’”. *La Prensa*, 19 de agosto de 1983, s/p.

⁴² Magrini, César. “Escalofriante y esplendida”. *Cronista Comercial*, 19 de agosto de 1983, s/p.

el mismo sentido solicitaban un mayor control sobre la cultural, argumentando que como contrapartida de la censura en el pasado no podía ser que “ahora tengamos de aceptar el “destape” y la inmoralidad pública”.⁴³ Todo ello, finalmente terminaba confirmando y reforzando de alguna manera los argumentos del film, dándole mayor visibilidad y publicidad. No obstante, también eran signos de un cambio de época que había comenzado antes del triunfo de Alfonsín.

Como se ve, a través de los tres films seleccionados, los jóvenes son representados como víctimas de la violencia de una sociedad autoritaria representada en esta oportunidad por los padres/madres. El mundo adulto los ha vuelto sus víctimas, los jóvenes ya no son un peligro, por el contrario, quienes los acusaban de ser una amenaza se encargaron de ejercer sobre ellos/as una violencia inusitada y han terminado generando el efecto contrario al esperado. Así, esas víctimas son también la esperanza del futuro y del cambio.

6.3 La juventud en la “primavera alfonsinista” (1984-1986)

Al ganar la elecciones de 1983 Raúl Alfonsín recibió un país que había atravesado por la peor de sus dictaduras, con miles de desaparecidos, desindustrializado, endeudado y con parte del poder militar y civil vinculado al régimen intacto. Por lo tanto, Alfonsín estaba convencido que no le alcanzaría solo con la plena vigencia del estado de derecho, su continuidad y la profundidad de las transformaciones por venir, también dependerían de su capacidad para generar una movilización popular de tal envergadura que le diera la fuerza necesaria para el cambio que pretendía realizar.⁴⁴

Entre los años 1984 y 1986, es decir, durante lo que algunos autores llaman “la primavera alfonsinista”, el presidente pareció haber logrado combinar la plena vigencia del estado de derecho con un gran apoyo popular.⁴⁵ Como ya lo hemos marcado, fueron los años de la CONADEP, de los juicios a las Juntas Militares, del fin de la censura y el “destape”. Durante los primeros años además, se estableció la plena autonomía

⁴³ “Sobre ‘liberados – superados – asumidos – psicoanalizados’ a propósito de ‘Los enemigos’”. *Tiempo Argentino*, Carta de lector, 6 de septiembre de 1983, s/p.; “El destape y la censura”. *Tiempo Argentino*, Carta de lectores, 8 de septiembre de 1983, s/p.; o s/t, Carta de lector, *Tiempo Argentino*, 22 de septiembre de 1983, s/p.

⁴⁴ Cristal. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia...”, *op. cit.*, pp. 83-97.

⁴⁵ Novaro. *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo...*, *op. cit.*, p. 23.

universitaria, se produjo el Segundo Congreso Pedagógico Nacional, se aprobaron las leyes vinculadas a la patria potestad compartida y el divorcio.⁴⁶ Todas transformaciones que hubiesen sido imposibles de efectuar sin un amplio consenso popular como del que gozó el gobierno de Alfonsín durante sus primeros años. En ello jugó un papel relevante la participación de los/as jóvenes y la movilización radical de ese sector, ya sea desde los ámbitos universitarios a través de Franja Morada o en diferentes espacios por medio de la Juventud Radical.⁴⁷

Desde un primer momento el nuevo presidente intentó movilizar a los/as jóvenes como contraposición al régimen militar. Alfonsín afirmó “Los jóvenes serán los protagonistas plenos en la vida argentina. La sospecha y la represión serán reemplazadas por la participación activa, como pilares de sustentación de nuestra democracia”.⁴⁸ No se trató solo de palabras, ya que como lo han analizado Analía García, Mariana Liguori y Melina Vázquez, entre los años 1984 y 1987 fueron creadas una serie de instituciones estatales –muchas de ellas enmarcadas en lo que la ONU denominó para 1985 como “el año internacional de la juventud (AIJ)”–, que buscaron desarrollar y fomentar la actividad política de los/as jóvenes.⁴⁹

En el año 1984 el gobierno de Alfonsín creó el Comité Nacional de Coordinación del AIJ a cargo del Dr. Ángel Bruno, en el ámbito de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia del Ministerio de Salud y Acción Social. El Comité realizó el “Primer Congreso Nacional y Multisectorial de la Juventud Argentina” en la Universidad de Córdoba en el año 1985. Asistieron miles de jóvenes de todo el país, la mayoría de ellos/as de diferentes ideologías, partidos políticos y clases sociales. En el año 1986 se dio un paso más en las políticas de integración juvenil al crearse, dentro de la órbita de la Secretaría de Desarrollo, un área de juventud que tuvo como objetivo abordar las diferentes problemáticas de ese sector social. Finalmente, en el año 1987 se creó la Subsecretaría Nacional de la Juventud a cargo del Dr. Victorio Pugliese, también

⁴⁶ Gargarella. “Democracia y derecho en los años de Alfonsín”, *op. cit.*, pp. 23-40.

⁴⁷ Manzano. “El psicobolche...”, *op. cit.*, pp. 250-275.

⁴⁸ Alfonsín, Raúl, “Mensaje del Dr. Raúl Alfonsín a la Honorable Asamblea Legislativa”, p. 30.

⁴⁹ García, Analía y Liguori, Mariana. “Participación juvenil y políticas públicas en la década del ochenta en Argentina. El caso de la creación de la Subsecretaría Nacional de Juventud”. En: VV.AA. (eds), *XI Jornada de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015; o Vázquez, Melina y Liguori, Mariana. “La gestión estatal de juventudes durante la vuelta a la democracia en Argentina: agendas, escenarios y actores (1982-1987)”. En: *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, Vol. 15, 2018, a1504, 2018.

dependiente de la Secretaría de Desarrollo. Si bien tuvo una corta vida, sus objetivos fueron ambiciosos ya que pretendió abarcar políticas integrales para la juventud.⁵⁰

Aunque los/as jóvenes comenzaron a ser vistos como víctimas del autoritarismo familiar o social ya sobre el final de la dictadura, fue recién, durante el primer período alfonsinista cuando las temáticas vinculadas a la represión estatal sobre los/as jóvenes comenzaron a predominar en la cinematografía. Estas representaciones cristalizaron con fuerza y se instalaron profundamente en la circulación social de imágenes sobre el tema a partir de películas como *Los chicos de la guerra*, *Pasajeros de una pesadilla*, *La historia oficial* y *La noche de los lápices*.

La mayoría de estas películas se concentraron en el accionar represivo de las fuerzas armadas y en sus víctimas, pero es importante no perder de vista que, como lo hemos indicado antes, esos mismos films también abordaron la complicidad de ciertos sectores de la sociedad civil. Estas películas no tuvieron solamente un gran éxito de público, sino que fueron reproducidas en diferentes ámbitos y contextos durante años, siendo el escolar unos de los más recurrentes.

También es importante destacar que las producciones sobre la juventud no se circunscribieron solamente a la relación de los jóvenes con la última dictadura. Otra de las problemáticas que desveló a algunos directores/as estuvo vinculada con situaciones contemporáneas a la juventud, como el tema de las drogas y la delincuencia. Films como *Las barras bravas* o *Sobredosis*, muestran una preocupación por la relación entre juventud, drogas, delincuencia y muerte que guardan ciertas características similares con el abordaje de las mismas problemáticas durante la etapa dictatorial.

6.3.1 *Los/as jóvenes ante la represión estatal*

El film *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), se estrenó unos meses después de la asunción de Alfonsín, el 2 de agosto de 1984. Como lo adelantamos en la introducción narra la historia de tres jóvenes de diferentes sectores sociales, Fabián, Pablo y Santiago, que fueron convocados para pelear como soldados en Malvinas. De esta manera el director buscó mostrar que esta experiencia traumática atravesó y marcó

⁵⁰ García y Liguori. “Participación juvenil...”, *op. cit.*, o Vázquez y Liguori. “La gestión estatal de juventudes...”, *op. cit.*

a una generación de jóvenes por su condición etaria, más allá de su estrato social. Algo que veíamos confirmado en las declaraciones de David Kon cuando aseguraba que se trataba de una “generación mutilada por la dictadura y luego por la guerra”.⁵¹

La prensa de la época lo entendió de la misma manera, por ejemplo el crítico de cine Jorge Abel Martín sostenía que el film era un “lúcido homenaje a toda esa generación de adolescentes argentinos que, por el delirio y la omnipotencia de alguno de sus mayores, se encontró frente a la Guerra de Malvinas” y más adelante continuaba diciendo “muestra e indaga en los rostros y en las almas de toda una generación, sin dudas, la más castigada en el país a lo largo de su historia, desde la represión absurda e intolerante hasta la soledad en el campo de batalla”.⁵² Por otro lado, no faltaron las críticas por parte de militares y ex combatientes que sostenían que se los “representaba como estúpidos e infantiles” o “flojos y sin agallas”.⁵³ Incluso durante el estreno del film se produjeron incidente en el cine Monumental que incluyeron insultos, golpes y bombas panfletarias de agrupaciones de ex combatientes que sostenían que “Las enfermizas aspiraciones de Chile al Atlántico, despertarán la realidad argentina en el Pacífico” y “Caputo, ingleses, los mismos intereses”, el alusión al conflicto por el Canal de Beagle.⁵⁴

El público también acompañó a la película, fue vista por 642.745 personas y ocupó el puesto 8° entre los films argentinos con más afluencia de público.⁵⁵ Como podemos ver a partir de algunas de las declaraciones y la cantidad de espectadores/as, para 1984 la idea de que la juventud había sido una de las principales víctimas de la dictadura se había convertido en un tema de debate público, así como también el rescate y reconocimiento que debía tener esa “generación” por sus padecimientos, aunque no todas las voces estuvieran de acuerdo con las formas en que ello debía hacerse.

En cuanto al relato propuesto por el film, a través de *flashbacks* el espectador/a va viendo crecer a esos chicos y va advirtiendo como escuela, padres, iglesia, gobierno y sociedad, caracterizados por un fuerte autoritarismo, los irán formando para que finalmente sean llevados a la guerra y a defender a la patria. Idea que también está

⁵¹ “La generación del 60 es una historia de mutilaciones”. *La Nación*, 15 de abril de 1984, s/p.

⁵² Martín, Jorge Abel. “‘Los chicos de la guerra’: una lograda realización de Bebe Kamin”. *Tiempo Argentino*, 3 de agosto de 1984, s/p.

⁵³ “Los héroes de las Malvinas y ‘Los chicos de la guerra’”. *Clarín*, 9 de agosto de 1984, s/p.

⁵⁴ “Los chicos de la Guerra”. *Crónica*, 9 de agosto de 1984, s/p.

⁵⁵ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto nacional de Cinematografía, Área Despachos y Estadística, 1991.

sintetizada en el afiche publicitario donde se muestra a un soldadito de juguete como imagen central (Imagen 7). Sin preparación, mal alimentados, violentados y abusados por sus superiores, estos jóvenes deberán luchar contra los enemigos, que como en el film de Calcagno, no solo se trata de los externos, sino también “los propios”. Allí se condensa fuertemente la idea de los jóvenes como víctimas, víctimas del mundo adulto, no solo del militar sino también del escolar y del social.

Así aparecen diálogos como el siguiente, en donde el papa de Pablo, Augusto (Héctor Alterio), un hombre autoritario con fuertes vínculos militares y mucho dinero, increpa a un alto jefe militar que le propone la posibilidad de dejar a su hijo fuera de la lista de los destinados a combatir (Imagen 8):

Mi hijo es un soldado de la patria y si su deber es defender las islas Malvinas, va a estar en las islas Malvinas. Oíme, si salís a la calle te vas a dar cuenta lo que está pasando, nos hemos convertido en una Nación por primera vez. Hace 150 años que estamos esperando este momento, mis abuelos, mi padre y yo, y le doy gracias a Dios que mi hijo sea uno de los elegidos para defender a la patria con sus armas.



Imagen 7. *Los chicos de la guerra*
(Fuente: *Tiempo Argentino*, 2/8/1984)



Imagen 8. Pablo y Augusto
(Fuente: *Mi.tv*)

Al narrar la guerra el film muestra los abusos de autoridad, la falta de preparación, la improvisación, la precariedad del material bélico, comida o ropa adecuada y así, nuevamente, los jóvenes aparecen como víctimas en la guerra. Los chicos se rebelan, discuten con sus superiores, no se quedan callados. Santiago, un

muchacho pobre del interior del país, libera a un compañero “estacado” por robar alimentos y ante la sanción de los jefes se produce la siguiente discusión:

Santiago: Cuando yo lo estaba terminando de desatar, apareció el sargento y me dijo que me tenía que presentar acá.

Superior: ¿Por qué lo desató?

Santiago: Y... porque se estaba congelando, pero él no fue a robar porque quería, fue porque a nosotros nos están matando de hambre, si la poca comida que llega queda toda para el sargento. [...] Acá somos todos iguales, si a ustedes se les congelan los milicos ¿Con qué le van a pelear a los ingleses? Yo creo que nosotros no vinimos acá para cagarnos entre nosotros.

Nuevamente aparece la idea de víctimas, sus superiores no están en el campo de batalla, se quedan con la comida de los soldados que defienden las islas y son castigados por intentar sobrevivir. Pero al mismo tiempo, ya los jóvenes no se callan ni ante los superiores, los cuestionan, los desafían, porque ahora son los adultos “el problema”. Los jóvenes son los que ponen el cuerpo, los que mueren, por lo tanto y conscientes de su situación de víctimas han decidido pasar a la ofensiva.

Ahora bien, es importante aclarar que los jóvenes también son representados como víctimas de una sociedad que los incentivó a ir a la guerra. En una de las notas periodísticas de la época un ex combatiente sostenía que finalizado el conflicto “la sociedad no los supo entender” y que fueron recibidos “de forma poco positiva”.⁵⁶ En este caso, las actitudes sociales frente al ex combatiente son representadas por el personaje de Ulises Dumont, el dueño del bar donde trabajaba Santiago, quien lo estimula a ir a la guerra tratándolo como un héroe. Pero al volver, dos meses más tarde, su puesto de trabajo fue ocupado por otro chico, mostrando que ya no son los héroes de Malvinas, ahora son los perdedores de una guerra, una humillación, algo que debe ser ocultado. El film muestra así que pasan a ser víctimas de la sociedad que los alentó a participar del conflicto desde que eran chicos, pero luego no quiere saber nada de ellos una vez que la guerra se perdió.

Esto va en sintonía con las críticas que el cine sobre la dictadura buscó formular durante los años ochenta y que hemos analizado en el capítulo 3. Como vemos en ambos casos, hay un intento de reflexionar y cuestionar el comportamiento y las actitudes sociales frente a la represión, la violencia y a la guerra que distan del alineamiento con el concepto de la “ajenidad social” que se suele asociar a la “teoría de los dos demonios” como parte de los sentidos en circulación en la época. En todo caso

⁵⁶ “Los chicos de la guerra”. *Clarín*, 9 de agosto de 1984, s/p.

si se trata de intentos exculpatorios, también ello es síntoma de cierto grado de reflexión sobre el problema de la responsabilidad de amplios sectores sociales sobre lo sucedido durante la dictadura militar.

Otro ejemplo sobre la imagen de la juventud que construye el cine pos dictatorial lo podemos encontrar en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). Si bien el film no se centra en el problema de los jóvenes, Alicia (Norma Aleandro) es una profesora de Historia en una escuela secundaria donde concurren jóvenes varones. En los encuentros entre la docente y sus alumnos podemos detectar algunas claves de la transformación que se va generando en la concepción de juventud en estos primeros años de democracia y las diferencias respecto de aquella otra imperante durante la dictadura.

Por ejemplo, durante el primer día de clase, luego del himno escolar y la fecha en el libro de temas del aula que nos advierte que estamos en marzo de 1983, todavía bajo la dictadura, pero en pleno tránsito hacia la democracia, la profesora se dirige a sus alumnos para presentarse y presentar la materia en estos términos:

Silencio, señores, por favor. Mi nombre es Alicia Marnet Ibáñez, algunos ya me conocen. La materia que vamos a ver juntos es Historia Argentina. Según consta en el programa vamos a ver la Instituciones Políticas Argentinas desde 1810. Vamos a tener tres horas semanales y voy a advertirles tres cosas: no me gusta perder el tiempo, creo en la disciplina y no regalo las notas. Comprender la Historia es prepararse para comprender el mundo, ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria y la Historia es la memoria de los pueblos.

Alicia es estructurada, su cuerpo siempre está tenso, rígido, su peinado con rodete es perfecto, ningún mechón se le asoma. Es exigente, pero se cree justa, no es mala con sus alumnos, ni los maltrata, pero ella tiene el saber y en consonancia con la mirada sobre los/as jóvenes que caracterizamos durante la primera etapa de la dictadura, ella está segura que sus alumnos (es una escuela de varones), son sujetos pasivos que debe llenar con sus conocimientos. Además, es prejuiciosa con ellos, ya que da por sentado que le harán perder el tiempo o que serán indisciplinados.

Por otra parte, llama la atención la definición de lo que Alicia entiende por Historia y su función, así como también la referencia a la relación que existe entre la Historia y la memoria. Por lo tanto, Puenzo, a través del personaje de Alicia, nos estaría advirtiendo que conocer la Historia sirve para comprender el presente y que sin memoria, no solo hay incomprensión de la historia, sino que además, un pueblo no podría sobrevivir. Esa es la apuesta del film, develar la Historia, sobre la cual la

memoria cumple un rol fundamental, para comprender el presente y poder continuar, luego de la traumática experiencia que significó la dictadura.

En un segundo encuentro con sus alumnos, donde trabajan sobre el pensamiento republicano de Mariano Moreno, se genera la siguiente discusión:

Alumno 1: Hay muchos textos de Moreno que para este ejemplo de su espíritu republicano resultan importantes señora. Uno podría ser el decreto de supresión de honores que redactó después del 5 de diciembre, cuando un oficial aparentemente borracho, va... embriagado, cuyo nombre no recuerdo, este oficial, bueno el libro de texto sólo dice que se excedió en sus elogios al brindar por Saavedra, creo que lo llamó emperador o algo así, en todo caso le dio títulos que no son democráticos. No sé nada de memoria, mi padre me dice siempre que no debo estudiar de memoria.

Costa: A Moreno lo mataron, a Moreno lo envenenaron.

Alicia: Esa es una teoría que estuvo de moda en una época, que alguna gente quiere creer pero no hay pruebas.

Costa: No hay pruebas porque a la Historia la escriben los asesinos. Mi nombre es Horacio Costa, señora.

Alicia: ¡Esto es una clase de Historia!, no un debate, así que el que quiere hablar, levanta la mano, yo le doy el permiso y puede hablar. Porque la indisciplina no se aprende, ni se enseña.

En este ejemplo se ve claramente que Alicia concibe a la clase de Historia como un lugar donde el disenso y el debate no están permitidos y ve a los jóvenes como “sujetos pasivos”. Ella funciona como la autoridad que permite a los alumnos hablar y de donde parte la única verdad que existe, ya que ella es la poseedora del saber por haber estudiado y ser la adulta, la autoridad A medida que la película transcurre y que Alicia se va enterando de la verdad sobre su hija adoptiva (por medio de su amiga exiliada, del profesor de literatura, de la abuela verdadera de su hija) su relación y su visión sobre los jóvenes se irá modificando sustancialmente. En un tercer y último encuentro, ya vemos a una Alicia más descontracturada, menos rígida, el pelo suelto y con sus alumnos ya no tan ordenados en sus asientos, se produce la siguiente situación:

Alicia: Señor Costa ¿qué ha puesto aquí de Castelli?

Costa: Puse que en la cárcel le cortaron la lengua para que no hablara.

Alicia: ¿En qué texto se basa?

Costa: ¿Cómo en qué texto?

Alicia: Sí, en qué textos, en qué libros lo leyó.

Costa: ¿Usted sólo cree en lo que lee en los libros?

Alicia: Para hechos ocurridos hace más de 150 años yo no encuentro nada más prudente que recurrir a la documentación existente. Seamos serios Costa. Los protagonistas ya han muerto. Moreno, Saavedra, Monteagudo, Pueyrredón, Dorrego, Lavalle, Rosas, Mitre y el pobre de Castelli, que aparte de mudo, muerto. No sé, salvo que usted realice sesiones de espiritismo, yo le voy a rogar que aporte bibliografía ya que le interesa la investigación histórica, tiene 9. Pérez, Álvarez...

La relación ha cambiado, si bien Alicia sigue pensando que la verdad se encuentra solo en los libros, ya no cree que ella sola posee el conocimiento, acepta el

debate y el disenso como parte de la clase. También se ha dado cuenta de que podría aprender mucho de sus jóvenes alumnos, a quiénes comienza a entender y por reconocer como el futuro, la esperanza de un país diferente al que ella acababa de descubrir, pero al que seguirá educando, pero bajo nuevas perspectivas (Imagen 9).



Imagen 9. *La historia oficial* (Fuente: Grandes de la Escena Nacional/Facebook)

Posiblemente el film de mayor impacto en torno al tema de la juventud como víctima en estos años haya sido *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). El film está basado en el testimonio de Pablo Díaz, que formó parte de lo que se denominó “los chicos de la noche de los lápices” durante el Juicio a las Juntas. Como lo sostiene Sandra Raggio:

Estos casos tenían la capacidad de demostrar las falacias del discurso militar, esgrimidas en el juicio por la defensa, de que la represión era una ‘guerra contra la subversión’, así como también de confrontar con aquellas frases acuñadas desde el sentido común que afirmaban que ‘si algo te pasaba’ por ‘algo habría sido’. ¿Qué ‘guerra justa’ se libró contra adolescentes indefensos?⁵⁷

De esta manera el relato de Díaz, recuperado de manera literaria por Seoane y Núñez y luego cinematográficamente por Olivera, se constituirá en un caso que encarnará como ningún otro la narrativa del “mito de la inocencia” o de la “víctima inocente”.⁵⁸

La historia se centra en la figura de siete adolescentes de entre 15 y 18 años de edad de la ciudad de La Plata que luchan por el boleto estudiantil antes de producirse el

⁵⁷ Raggio. “La noche de los lápices...”, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁸ *Ídem.*

golpe de Estado y que terminarán siendo secuestrados, torturados y asesinados. El film comienza advirtiéndonos que lo que vamos a ver se basa en hechos reales y que los cambios producidos son a solo efectos de favorecer la narrativa pero que no modifican “la verdad”.⁵⁹

En cuanto a la representación de los/as jóvenes, que es lo que nos interesa observar en este capítulo, la película se centra en mostrarnos su lucha por el boleto estudiantil, las relaciones entre lo/as adolescentes con sus familias, la escuela, el inicio de algunas historias de amor, que sirven para reforzar la idea de “víctimas inocentes”. Protestan y se manifiestan, aunque no pertenecen a grupos armados, sueñan con cambiar el mundo, organizan bailes, tienen novios/as, ayudan en las villas enseñando y llevando comida. También juegan a representar el programa infantil *Titanes en el ring*, escuchan música, comen panqueques y no son conscientes del peligro que los acecha (Imagen 10).

Tal como construye la película su narración, todo esa “inocencia” se terminará la noche del 16 de septiembre de 1976, cuando sean secuestrados de sus casas. A partir de allí comenzará la segunda parte del film, donde lo/as adolescentes padecerán un infierno de vejaciones, torturas, golpes, abusos, simulacros de fusilamiento, por parte de las fuerzas de seguridad que lo/as tienen secuestrado/as. La contraposición de ambos momentos y la crudeza con la que es representado su paso por el centro clandestino de detención refuerza la idea de los/as jóvenes como víctimas. Uno de los diálogos más elocuentes lo tiene Pablo Díaz (Alejo García Pintos) con un supuesto miembro de una de las organizaciones armadas que también fue secuestrado y está muy mal herido, Osvaldo (Manuel Callau), y al que Pablo tiene que curar (Imagen 11):

Osvaldo: Pablito hacele caso al doctor “Menguele”, dale perejil hacete hombre.

Pablo: Cuantos tiros te pegaron.

Osvaldo: Tres.

Pablo: ¿Y qué se siente?

Osvaldo: ¿Para qué querés saber?

Pablo: Osvaldo, a nosotros ¿nos van a largar?

Osvaldo: Claro Pablito, si ustedes son unos perejiles en serio, no los engancharon en nada pesado.

Pablo: Entonces ¿por qué estamos acá?

Osvaldo: Este es un depósito, los tienen acá hasta que tomen una decisión, pero a ustedes los van a largar, si no les sirven para nada.

⁵⁹ Pablo Díaz, Claudia Falcone, Horacio Ungaro, Francisco López Muntaner, Daniel Racero, Claudio de Acha y María Clara Ciocchini. (Todos desaparecidos a excepción de Pablo Díaz). Vale aclarar que no son los/as únicos/as adolescentes secuestrado en la ciudad de La Plata durante la última dictadura, ni que la lucha por el boleto estudiantil haya sido la causa de sus secuestros y desapariciones.

Tres elementos claves aparecen en este diálogo y tienen como objetivo la construcción del relato de los jóvenes como víctimas. Por un lado, se trata de una conversación entre alguien que está “metido”, que tiene autoridad y sabe quién es “pesado” y quién no. En segundo lugar, el trato entre ambos, Osvaldo lo llama “Pablito”, en alusión a su corta edad y su inocencia, es un chico. Finalmente y para que quede bien claro, Osvaldo se encarga en todo momento de llamarlos “perejiles”, en alusión a su falta de responsabilidad política y por tanto su inocencia. A su vez, al reforzar la idea de la existencia de víctimas inocentes, también pareciera establecer que existieron otras que no lo fueron, legitimando en cierta manera la acción represiva.



La noche de los lápices Imágenes 10 y 11. (Fuente: *enamorado del celuloide*)

Para acentuar el dramatismo aún más, mientras los/as jóvenes transitan la experiencia concentracionaria, sus madres deambulan desesperadamente por las dependencias militares y religiosas con el objetivo de encontrar información sobre la situación de sus hijos/as. Pareciera que ambas instituciones están al tanto de la situación, pero la respuesta que recibe no es más que la indiferencia y el maltrato. En una de las escenas donde la madre de Claudia Falcone (Tina Serrano), junto a otra mujer buscan datos sobre sus hijas/os, se produce el siguiente cruce de palabras:

Capitán: No hay nada, sus hijos no son reclamados por ninguna fuerza. Las acompaño.

Mamá: Pero ¿Por qué no nos dice la verdad?

Capitán: Señora no se ponga así. Usted ni se imagina en que andaba su hijo.

Mamá: Capitán, son chicos.

Capitán: Señora, eso no tiene nada que ver. Usted no sabe lo que son la UES, la Juventud Guevarista, el GESA, todos esos grupos que activan en las escuelas, son criaderos de subversivos, el apoyo logístico de la guerrilla.

Mamá: No entiendo nada, usted dice que no sabe nada, que nadie los tiene, ahora dice que son subversivos.

Capitán: Señora, no me mal interprete, si su hija andaba en algo, lo más probable es que se encuentre en la clandestinidad o se haya ido al exterior, hay muchos casos de esos.

Mamá: Yo conozco a mi hija, en cualquier lugar que ella esté se comunicaría conmigo, yo sé cómo la crié.

El diálogo busca reproducir el discurso militar difundido durante la dictadura y también en la pos dictadura, que vinculaba a los/as adolescentes y su actividad política en los centro de estudiantes como el paso previo a su incorporación a la militancia y la lucha armada. Pero como en paralelo va contando lo ocurrido con los/as jóvenes, ese discurso y las imágenes terminan construyendo un sentido totalmente inverso al que la dictadura había edificado. El/la espectador/a entiende que todo ello fue una mentira utilizada para ocultar la represión ilegal, la tortura y la muerte de jóvenes inocentes, que es el objetivo del film.

En una nota publicada por *La Nación* durante el rodaje de la película, Olivera sostenía que “nuestro cine debe servir para plasmar temas contemporáneos y definitivamente desterrarlos”, mientras que Pablo Díaz argumentaba que era “necesario que el cine argentino aborde estos episodios para dejar implícito un documento que obligue a meditar”.⁶⁰ La idea de que un film podía mostrar “la realidad” y que además tendría un fin pedagógico era un pensamiento compartido entre quienes estaban vinculados a la película.

Como hemos marcado, la idea del cine como instrumento pedagógico de concientización ha atravesado toda la década de los ochenta, al parecer era algo extendido y generalizado. Tras su estreno, en los diarios se podían leer titulares que sostenían “una obra de visión obligatoria para abolir el olvido”, “excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico”, “la memoria del horror”, o “a veces la ficción se queda corta frente a la realidad”.⁶¹ El público también acompañó la propuesta, su estreno fue en el mes de septiembre aprovechando el décimo aniversario del hecho y en

⁶⁰ “El cine enfrenta la realidad y narra la desaparición de varios adolescentes”. *La Nación*, 13 de julio de 1986, s/p.

⁶¹ Martín, Jorge Abel. “El dolor y la ternura en un notable film de Héctor Olivera”. *Tiempo Argentino*, 5 de septiembre de 1986, s/p.; “La memoria del horror”. *Clarín*, 5 de septiembre de 1986, s/p.; López, Fernando. “Vigor testimonial en ‘La noche de los lápices’”. *La Nación*, 5 de septiembre de 1986; o López, Daniel. “Excepcional registro de Olivera de un dramático hecho auténtico”. *La Razón*, 5 de septiembre de 1986, s/p.

cuatro meses fue vista por 670.042 espectadores/as.⁶² Por otro lado, hubo algunas voces disonantes como la de Daniel Cholakian, quien reivindicaba la lucha política de lo/as jóvenes y criticaba la benevolencia del director frente a Iglesia Católica y a los cuadros intermedios militares, generando un producto ideológicamente ambiguo que hacía “difícil diferenciar entre el film proyectado y el que la memoria e imaginación del espectador está creando”.⁶³

Más allá de las críticas de Cholakian, el film se ajustaba a las visiones que el gobierno radical buscó difundir y a su vez ayudaba a consolidarlas. Por un lado, desnudaba la barbarie y la crueldad de la represión llevada adelante por las Fuerzas Armadas, demostraba que dicha represión se trató de un plan sistemático y organizado, desligaba de sus “acciones” a los cuadros intermedios de las fuerzas de seguridad y por último, demostraba la inocencia de la gran mayoría de las víctimas, aunque manteniendo sus críticas sobre el accionar de los grupos revolucionarios armados.

6.3.2 Los/as jóvenes ante el “flagelo de las drogas”

Pero no todos los films del período buscaron abordar la relación entre los/as jóvenes y ese pasado autoritario reciente. Al igual que durante el primer período de la dictadura (1976-1980) la temática de la juventud vinculada con la droga, la violencia y la delincuencia también fue de interés para algunos directores. Films como *Pasajeros de una pesadilla* (1984) y *Sobredosis* (1986) de Fernando Ayala o *Las barras bravas* (1985) de Enrique Carreras son una muestra de dicha preocupación.

Estos dos últimos films se insertan en una coyuntura muy especial, durante el período 1984-1986 las discusiones en los medios de comunicación y en el parlamento sobre lo que se denominó el “flagelo de la droga” tuvo un lugar destacado. Por un lado, había grupos que abogaban por una defensa del derecho individual, criticando los paradigmas legales más represivos y prohibitivos, buscando despenalizar la tenencia para el consumo personal. Por el otro, estaban aquellas posiciones más punitivas, que seguían asociando la droga con la juventud, la delincuencia o el “vandalismo”, esta

⁶² Fuente: Centro de Cómputos del Instituto nacional de Cinematografía, Área Despachos y Estadística, 1991.

⁶³ Cholakian, Daniel. “Ambigüedad ideológica”. *Clarín*, Carta de Lectores, 25 de octubre de 1986, s/p.

mirada será la que se termine consolidando luego del año 1986 y la que quedará cristalizada en la Ley N° 23.737 sobre tenencia y tráfico de estupefacientes de 1989.⁶⁴

Como veremos a continuación, los films que analizaremos ayudaron a construir y consolidar el paradigma punitivo y lejos de generar una mirada sobre la relación entre los/as jóvenes y las drogas diferente a la desarrollada durante la última dictadura, nuevamente, la falta de límites, la desintegración familiar, la noche, el rock, el bar, el local bailable, la delincuencia, el “desenfreno sexual”, la homosexualidad y la muerte seguirán siendo los tópicos más comunes para abordar la temática. Así podemos advertir que pese a la modernización que muchos sectores de la nueva democracia pretendían llevar adelante, seguían presentes y en circulación las mismas representaciones que habían sido hegemónicas durante el tercer gobierno de Juan Perón e Isabel Perón y durante la última dictadura también.

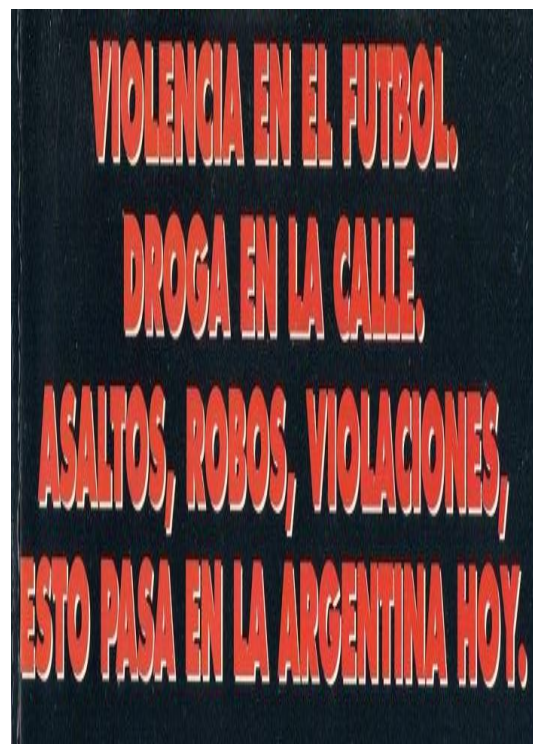
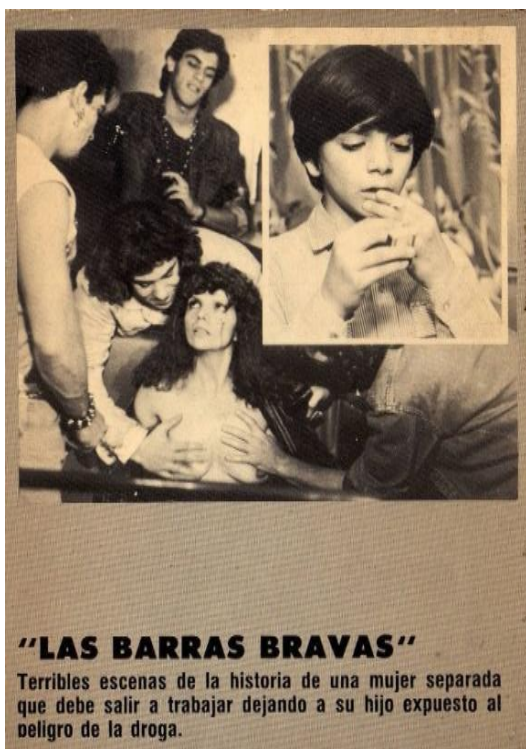
En el film *Las barras bravas*, Carreras intenta abordar la problemática de las drogas vinculadas al fútbol, sus dirigentes y a las “barras bravas”. La historia se centra en la vida de una “madre separada”, María Castro (Mercedes Carreras), que vive con su hijo de 11 años llamado Juan (Martín Esquenazi). Debido al excesivo trabajo de su madre y a la falta de una figura paterna, Juan se relacionará en la plaza de su barrio (un espacio peligroso) con unos jóvenes mayores a él y que son parte de las “barras bravas” de fútbol. Ellos lo iniciarán en el consumo de drogas como la marihuana y la inhalación de pegamento, que son mostrados en el film como “drogas de inicio”, hábitos que terminarán llevando al joven a la muerte. En busca de venganza, su madre se encargará de ayudar a la policía con el objetivo de desbaratar a la banda de “narcotraficantes” que vende drogas a niño/as y adolescentes desde una disquería (otro espacio peligroso), lugar donde se “compran música y drogas”.

A lo largo del film se muestra a “las barras bravas” como una “horda de jóvenes salvajes y violentos” que circulan en trenes hacia los estadios de fútbol, pegando, robando, rompiendo autos y hasta violando mujeres delante de sus hijo/as, todos hechos delictivos producto del consumo de drogas (Imágenes 12 y 13). En una de las escenas los protagonistas están mirando en la televisión un debate sobre la relación del fútbol, las drogas y los/as jóvenes (participan Juan Alberto Badía, Julio Ricardo y Canela). Allí se asegura que “no se trata solo de un problema del fútbol, la cuestión de las drogas y la

⁶⁴ Manzano. “La legalidad de las formas represivas...”, *op. cit.*, 67-80.

violencia entre los/as jóvenes, se ha convertido en un estilo de vida de la época, está presente en los festivales de rock y en los salones de baile”, con ello se mantiene la idea vigente de la asociación de todos los rasgos de la vida juvenil como algo negativo. La democracia ha traído mayor libertad, pero con ello mayor “descontrol”, reforzando los discursos que circulan durante la época sobre la “diferencia entre libertad y libertinaje”.

El periodista Julio Ricardo también sostiene en el film, “le pedimos a las fuerzas policiales que actúen y luego nos quejamos por los excesos, luego viene un abogado que interfiere alegando que hubo violación a los derechos humanos”. Polémico comentario para un contexto en que los derechos humanos eran uno de los ejes en torno a los cuales se estaban llevando a cabo los juicios a las Juntas. Por otro lado, la solución seguía siendo punitiva, debía haber mayor represión por parte de las fuerzas de seguridad. Como vemos, todo ello marca una continuidad que vuelve poroso cualquier intento de pensar límites o cambios definidos entre el período dictatorial y el pos dictatorial. En todo caso, se modifica la visibilidad de unos y otros discursos y el predominio de algunos de ellos por sobre otros.



Imágenes 12 y 13. *Las barras bravas* (Fuente: Paparruchadaz.blogpost.com/RarosVHS.com)

Tita Merello encarna en el film a la madre del encargado del edificio donde viven María y Juan. Carreras la convierte en la voz “del sentido común”. A lo largo de toda la película se la escucha decir frases como “los jóvenes no saben utilizar la libertad, se la confunden con libertinaje”, argumento que los grupos conservadores solían sostener para criticar al “destape”. Ella suele enojarse con su hijo (un hombre de unos 40 años), porque mira por televisión películas –luego del horario de protección al menor– con escenas de sexo y sostiene que “debería haber un horario de protección a la decencia”. Recordemos que luego de la incorporación en el CAEC (1986) de los miembros que representaban al culto católico, se logró la prohibición de proyectar films para mayores de 18 años por televisión luego del horario de protección al menor.

Lo mismo ocurre en la vía pública cuando el personaje de Tita increpa al diariero por tener en exhibición revistas con mujeres desnudas o semidesnudas. Ese personaje se complementa con el de Juan Carlos Altavista, quien encarna a un compañero de trabajos de María. El personaje sostiene que Juan (hijo de María) “necesita un hogar normal y un padre”, por supuesto dejando entender que hay hogares y padres normales como también hogares y padres anormales, pero también que la falta de la figura paterna es la que llevará al joven a la droga. En un contexto donde se está discutiendo la leyes de divorcio y la patria potestad compartida, el film apuesta por la alternativa conservadora.

Sin duda, esto está relacionado con la trayectoria de Carreras, durante la dictadura filmó *Los drogadictos* y otros film de corte conservador, con argumentos que no se alejan mucho de los esgrimidos en este “nuevo” film. Pero también su mirada es parte de amplios sectores sociales, conformados por grupos conservadores, la Iglesia Católica, las ligas vinculadas al catolicismo, e incluso por hombre del radicalismo como Antonio Tróccoli, que ven en las transformaciones que produce la democracia un exceso de libertades que deben ser contenido debido a su “peligrosidad”.

En *Sobredosis* se cuenta la historia de un adolescente llamado Daniel (Gabriel Lenn) perteneciente a una familia de clase media urbana y cuyos padres, Lucía (Dora Baret) y Pedro (Federico Luppi) tras su separación (muy traumática para el protagonista), intentan compensar su ausencia por medios de regalos costosos que no llenan el vacío producido por la ausencia de ambos progenitores, lo que termina llevándolo a la adicción a las drogas. El mismo Ayala en una entrevista para *Tiempo*

Argentino aseguraba que “una de las causas más serias e importantes de la drogadicción juvenil es la incompreensión en la vida familiar”.⁶⁵

El padre es un adicto al trabajo y al fútbol. La relación con su hijo se da a través de sus intentos para que el joven se “vuelva hombre” obligándolo a tener sexo con la empleada que trabaja en la casa o con una prostituta contratada.⁶⁶ Lo que desnuda ciertas prácticas patriarcales que todavía perduran en el mundo adulto, no así en el joven que se niega a ese tipo de relaciones. La madre, mientras tanto viaja a Europa, le trae regalos caros y mira hacia otro lado cuando su hijo comienza a consumir sus pastillas antidepresivas y ansiolíticas (nuevamente la idea de drogas de inicio). Ambos comportamientos son el síntoma de una “familia disgregada y ausente”, que al igual que en el film de Carreras, terminará llevando al hijo al consumo de drogas como vía de escape ante los problemas familiares.

Daniel conocerá a una mujer unos años mayor que él llamada Érica (Noemí Frenkel) una mezcla de rockera *punk* y *new romantic*, que transita por la noche porteña, frecuenta los boliches bailables y participa de los recitales de las nuevas bandas de rock surgidas al calor de la democracia, mientras consume todo tipo de sustancia y experimenta el sexo libremente. Ella será quien lo inicie en el sexo y en las drogas, (algo que pareciera estar entrelazado) hasta que el joven muera de una sobredosis. Nuevamente la disgregación familiar, el divorcio, la noche, el rock, el sexo y las drogas se presentan entretnejidos y será la explicación del film para entender el consumo de drogas juvenil.

Como en la película *Los drogadictos* de Carreras (1979), Ayala asocia las drogas con los bares que frecuentan los/as jóvenes, con la noche, con los “boliches” y los recitales de rock. Según Farhi las similitudes en los enfoques sobre la juventud y las drogas en la cinematografía argentina de la dictadura y la democracia se deben a la continuidad de ciertas representaciones construidas durante la dictadura (mucho antes también) que no se desarticulaban luego.⁶⁷ Incluso, ni siquiera las alas más liberales y progresistas del alfonsinismo, que habían buscado discutir la represiva Ley 20.771 y generar cambios en las políticas vinculadas con el consumo de drogas durante el trienio

⁶⁵ “La drogadicción tema de un filme nacional”. *Tiempo Argentino*, 15 de abril de 1986, s/p.

⁶⁶ Acha, Omar. “Las sirvientas asesinas...” *op. cit.* pp. 63-127.

⁶⁷ Farhi. *Una cuestión de representación...*, *op. cit.*, p. 52.

1984-1986, lograron generar cambios sustanciales sobre las visiones heredadas del tercer peronismo y la última dictadura militar.⁶⁸

Además de ello, al igual que en *Plata Dulce* y *El arreglo*, las mujeres vuelven a ser la encarnación de las desviaciones masculinas. Los personajes de Patricia, Graciela y Érica son las encargadas de “corromper” al mundo masculino. Otra continuidad está vinculada al espacio de la habitación. Tanto en *Los drogadictos* como en *Sobredosis*, las habitaciones se convierten en un lugar de refugio y aislamiento para los “jóvenes drogadictos” que las reconocen como un espacio propio y donde los/as padres/madres no intervienen.⁶⁹

Por último, el protagonista morirá luego de una sobredosis, droga que será provista por un “homosexual sádico” que lo obligará a tener sexo con otro hombre (a falta de dinero para comprar la droga) para saciar sus fantasías sexuales. Aquí también la homosexualidad aparece vinculada a la droga y a la perversión, robusteciendo otras imágenes similares que circularon durante los primeros años de la democracia y que hemos analizado en films como, *El desquite*, *La búsqueda*, *Todo o Nada* o *Atracción peculiar*. Como vemos, no alcanza con el surgimiento y la visibilización que cobran los nuevos movimientos en favor de los derechos de las minorías sexuales para modificar alguno de los estereotipos heredados del pasado que criminalizaban las sexualidades diversas.

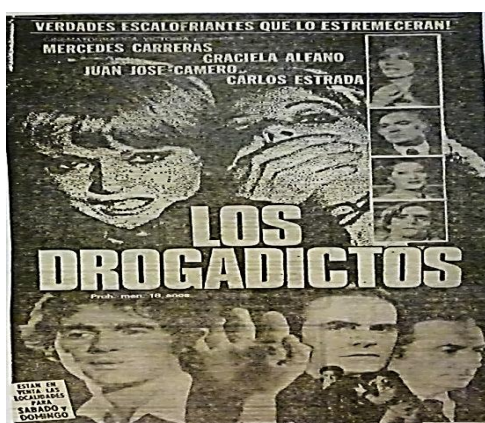


Imagen 14. *Los drogadictos*
(Fuente: *La Nación*, 13/9/1979)



Imagen 15. *Sobredosis*
(Fuente: *La Nación*, 25/5/1986)

⁶⁸ Manzano. “La legalidad de las formas represivas...”, *op. cit.*, pp. 67-80.

⁶⁹ Sánchez Trolliet, Ana. “Haciendo el amor en la cocina”: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 13, núm. 1, 2018, Junio, pp. 85-102. Pontificia Universidad de Javeriana, Bogotá, Colombia.

Como vemos con estos ejemplos y siguiendo los planteos de Manzano, estos materiales culturales fueron los soportes que jugaron un papel muy importante en la construcción de un “régimen de memoria” sobre la dictadura, régimen en el que primó la victimización y en donde los adolescentes desaparecidos representaron las principales víctimas de los años de plomo. La idea de los jóvenes como víctimas fue esgrimida por el gobierno alfonsinista como forma de legitimar los Juicios a las Juntas y conseguir conformar un amplio consenso social sobre su importancia.⁷⁰ Pero también las representaciones cinematográficas mostraron que el triunfo de la democracia no bastaba para terminar con “los peligros que acechaban a la juventud”. La problemática de las drogas asociada con la violencia y la delincuencia siguieron siendo tema de frondosos debates y su abordaje no difirió sustancialmente con respecto al construido por la cinematografía durante la dictadura militar.

6.4 Lo que vendrá: posmodernidad y “juventudes líquidas” (1987-1989)

Luego del fracaso del Plan Austral y la derrota del radicalismo en las elecciones de 1987, el gobierno de Alfonsín comenzó a palidecer lentamente a lo largo de los tres años siguientes. Como lo hemos explicado, el lanzamiento del “Plan Primavera” fue el último intento por parte del poder Ejecutivo de tomar las riendas de la situación y estabilizar la economía nacional. Sin embargo, el plan no hizo más que intensificar la crisis económica, especialmente por su posición frente a los acreedores internacionales y los exportadores agrarios, lo que llevó a que los problemas económicos se transformaran en una crisis política también.⁷¹

Durante sus últimos tres años, Alfonsín debió enfrentar los embates de la Confederación General de los Trabajadores, junto a un renovado Partido Justicialista liderado por Carlos Menem. A ello debe sumársele dos rebeliones militares lideradas por el teniente coronel Aldo Rico en repudio a las políticas de juzgamiento a los militares que participaron de crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura y un ataque a una repartición militar en La Tablada por parte del Movimiento “Todos por la Patria” liderado por Enrique Gorriarán Merlo.⁷²

⁷⁰ Manzano. “Juventud en transición...”, *op. cit.*, pp. 175-184.

⁷¹ Tedesco. *Alfonsín...*, *op. cit.*, pp. 104-151.

⁷² Lvovich y Bisquert. *La cambiante memoria...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

Las decisiones tomadas por Alfonsín de promover las leyes de “Punto Final”, y la de “Obediencia Debida”, no hicieron más que confirmar la decepción que amplios grupos sociales comenzaban a tener respecto del rumbo del gobierno.⁷³ Todos estos elementos junto con el fracaso del “Plan Primavera” y la hiperinflación produjeron un coctel explosivo que terminó generando el adelanto de las elecciones y la entrega anticipada del poder. Con ello concluyó la primera experiencia democrática luego de la última dictadura, pero también se desvanecieron muchas las esperanzas que la democracia había traído consigo.

La desilusión generada por el fracaso de la primera experiencia democrática impactó profundamente sobre las juventudes. Producto de ello, muchísimos jóvenes comenzaron a alejarse de la participación política y la cantidad de afiliados/as jóvenes en los diferentes espacios políticos comenzó a disminuir.⁷⁴ En paralelo, empezaron a circular por los medios de comunicación vinculados a la cultura juvenil, términos como “posmoderno” o “light”. Estos conceptos hacían referencia a aquellos grupos de jóvenes interesados solo por el consumo, la frivolidad, la superficialidad y que no demostraban ningún interés por las cuestiones políticas o la militancia en ninguna agrupación o espacio político juvenil.⁷⁵

Es más, Manzano sostiene que un punto determinante en cuanto a la despoltización de los/as jóvenes se vio durante el Festival de Amnesty del año 1988 en el estadio de River Plate. En *El porteño* se lamentaban por la falta de una participación de jóvenes militantes al estilo “tradicional” y se los acusaba de “militantes yogurt”, en alusión a su falta de compromiso y convicciones políticas en comparación a los/as jóvenes de los sesenta y setenta.⁷⁶ Algo similar también ocurrió ese mismo años con el festival “Tres Días por la Democracia” desarrollado en la Avenida 9 de Julio. Como lo plantea Sánchez Trolliet, los diarios remarcaron la diversidad de los asistentes sin referencias políticas, siendo la única bandera visible la del club de fútbol Boca Juniors. Ello constituía un símbolo de la desafiliación a la política de partidos por parte de los jóvenes asiduos asistentes a los eventos de rock.⁷⁷

⁷³ Lvovich y Bisquert. *La cambiante memoria...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷⁴ Manzano. “Juventud en transición...”, *op. cit.*, pp. 190-194.

⁷⁵ Manzano. “El psicobolche...”, *op. cit.*, p. 268.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 270.

⁷⁷ Sánchez Trolliet. “Cultura rock, política y derechos humanos...”, *op. cit.*, p. 167.

En los ámbitos universitarios la situación no era diferente. Como lo ha mostrado Cristal, “el optimismo con la democracia fue dejando su lugar a una creciente desilusión que tuvo su expresión en el ascenso de la liberal UPAU (Unión Para la Apertura Universitaria) en las elecciones de 1987”.⁷⁸ Con un discurso “anti política” y fuertes lazos de conexión con la UCEDE (Unión del Centro Democrático), partido liberal dirigido por Álvaro Alsogaray, el triunfo de la UPAU significó un giro hacia la derecha dentro de los ámbitos estudiantiles.⁷⁹ Algo que pareciera ser solamente la punta del iceberg de un proceso más generalizado, teniendo en cuenta el giro hacia la ortodoxia de las políticas económicas de Alfonsín y el triunfo de Carlos Menem en 1989.

Posiblemente la desilusión generada por el fracaso de la experiencia alfonsinista alejó a mucho/as jóvenes de la militancia y del compromiso político partidario, pero también es importante marcar que no se trató solo de un fenómeno vinculado a la esfera nacional. En el año 1989 cayó el Muro de Berlín, lo que puso fin al denominado socialismo real y como consecuencia produjo la consolidación del neoliberalismo. Fueron los años del “fin de las utopías” e incluso “de la historia”. En ese clima general los/as jóvenes especialmente comenzaron a ser entendidos o presentados como meros consumidores de una cultura globalizada.

Con respecto a la industria cinematográfica específicamente, como ya lo hemos marcado en los primeros capítulos, a lo largo del período 1987-1989 presenciamos un rápido declive en la cantidad de producciones y posiblemente el inicio de la peor crisis que tuvo el sector industrial del cine. La escasez de recursos para el desarrollo de las producciones y las constantes devaluaciones hizo de la industria una tarea casi imposible de llevar adelante. Tengamos en cuenta que para 1989 solamente se estrenaron 13 films argentinos, tendencia que continuó a la baja hasta el año 1995.⁸⁰ En este contexto, muchos productores se refugiaron en el cine infantil y en las comedias familiares, apuntando a la masividad como forma de sobrevivir hasta que las condiciones volvieran a cambiar.

En cuanto al cine, uno de los ejemplos más paradigmáticos del período lo podemos encontrar en el film *Lo que vendrá* (1988) de Gustavo Mosquera. Se trata de la

⁷⁸ Cristal. “El movimiento estudiantil...”, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁹ *Ibidem.* pp. 122-130.

⁸⁰ En 1990 se estrenaron 12 películas argentinas, en 1991 subió a 17 estrenos, pero entre 1992 y 1994 el promedio fue de 12 películas argentinas anuales. En: Getino. *Cine argentino...*, *op. cit.*, p. 177.

opera prima de un joven director de 28 años, formado en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC), quien fue secundado por un grupo de estudiantes de cine que promediaban los 25 años.⁸¹ Esta tendencia hacia la profesionalización y el “opera primismo” es algo que ya habíamos destacado en el capítulo 3 con los trabajos de Alejandro Agresti, Carlos Lemos y Jeanine Meerapfel, todo ello como parte de los cambios que se generaron en la industria cinematográfica argentina durante la gestión de Manuel Antín.

El film de Mosquera se centra en el personaje de Miguel Galván (Hugo Soto), quien tras una larga ausencia, cuyo motivo el film no aclara, vuelve a una Buenos Aires futura (aunque relativamente cercana temporalmente) desbastada, desierta y violenta (tampoco sabemos las razones de tal situación). Allí será alcanzado por una bala policial del grupo represivo liderado por el oficial Morea (Juan Leyrado) al quedar atrapado en medio de una manifestación. En grave estado será llevado por un enfermero interpretado por Charly García a un hospital semi abandonado y con escasa atención, producto de permanentes conflictos gremiales. El argumento inicial está inspirado en un hecho real, se trata del asesinato de un joven de nombre Dalmiro Flores durante una manifestación en Plaza de Mayo en el marco de movilizaciones llevadas adelante por la Multipartidaria en diciembre de 1982.⁸²

Mientras está internado y en una especie de ensoñación, como en personaje de Graciela Borges en *Pubis Angelical* (1982), Galván se pregunta sobre la situación del país, qué ocurre fuera del hospital y qué sucede con la gente. Como sostiene Viviana Montes, las preguntas parecen funcionar con un doble sentido, “por un lado se dirigen a las calles de la ciudad de Buenos Aires en la película, pero, sobre todo, interpela al público como si ese afuera no se manifestara solo en relación al espacio otro respecto del hospital sino, fundamentalmente, al afuera de la pantalla cinematográfica”.⁸³ Para la autora, elementos como el regreso del protagonista, la ambigüedad de su situación, la ausencia de población, la violencia y corrupción policial, junto a la inacción de la sociedad son marcas de un pasado que está vivo en el presente y no deja de

⁸¹ Tirri, Néstor. “Lo que vendrá’ Una pesadilla con anticipación”. *Clarín Espectáculos*. 23 de marzo de 1988, pp. 1-2.

⁸² Ghitta, Víctor Hugo. “Lo que vendrá’: cine para espíritus jóvenes”. *La Nación*, 31 de marzo de 1988, s/p.

⁸³ Montes, Viviana. “Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas”. *Culturas*, (15), 2022, p. 122.

manifestarse, “un pasado que no cesa de hacerse presente durante la transición y no permite la consolidación de la democracia naciente”.⁸⁴

Una vez recuperado y con la ayuda del enfermero, Galván se escapará del hospital para ser perseguido por el policía interpretado por Leyrado, que busca eliminarlo para que no queden pruebas de los abusos de poder, la corrupción y el exceso de violencia en que incurren las “fuerzas del orden”. El film muestra una Buenos Aires apocalíptica, fría, inhumana, un lugar donde no vale la pena alimentar ninguna utopía transformadora. Según el crítico Luciano Monteagudo, se trata del primer film posmoderno argentino. El propio director, aseguraba haberse inspirado en películas como *La Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, *Pink Floyd The Wall* de Alan Parker, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, *Blade Runner* de Ridley Scott o *Mad Max, el guerrero de la carretera* de George Miller.⁸⁵ Todo ello muestra la gran influencia que ejerció el cine norteamericano y británico durante la década de los ochenta, como lo vimos con el “destape” también.

Ahora bien, compartimos la idea de Montes cuando afirma que el film lleva las marcas del pasado reciente dictatorial, pero creemos que, como en los casos de las películas vinculadas a temas de la dictadura producidas luego de 1987 y que analizamos en el capítulo 3, la preocupación no solo está puesta en el pasado, sino, sobre todo en el futuro. El film busca mostrar la perdurabilidad de la violencia y la represión a través del tiempo, es una denuncia que desnuda la incapacidad del gobierno radical de neutralizar las estructuras autoritarias heredadas de la dictadura. Pensemos que el film está enmarcado en experiencias históricas como la ley de “Punto Final”, los levantamientos “carapintadas” y la ley de “Obediencia Debida”, circunstancias y decisiones que alimentaron la desilusión de gran parte de la población con respecto a los alcances de la nueva democracia.

En este mundo tan hostil que nos plantea Mosquera, el joven Galván es representado como la esperanza para acabar con ese futuro apocalíptico. En la escena final se enfrenta con Leyrado hasta la muerte. Pero cuando creemos que nuestro joven héroe terminará triunfando sobre el mal, un asesino a sueldo, de un poder más grande del que Galván pueda entender, asesina a Morea (Leyrado), en una escena que recuerda

⁸⁴ Montes. “Situarse en el presente...”, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁵ Monteagudo, Luciano. “Buenos Aires posmoderna”. *El Periodista de Buenos Aires*, 1 de abril de 1988, s/p.

a lo ocurrido con los personajes de Mendizábal en *Últimos días de la víctima* o al Oso de *En Retirada*. Acto seguido, una voz en *off* le dice a Galván: “usted es un romántico, creía que podría solo, se va a su casa, se mete en la cama y se olvida. Después de todo aquí no ha pasado nada fuera de lo común. Peor será lo que vendrá”. Confirmando la continuidad del poder en las mismas estructuras de siempre, la imposibilidad de enfrentarlas de manera individual y la pérdida de toda ilusión por un futuro mejor.



Imagen 16. *Lo que vendrá* (Fuente: *Clarín*, 23/3/1988)

En las antípodas estética y narrativa de *Lo que vendrá*, pero con miradas que podrían complementarse mucho más de lo que estamos dispuestos a aceptar, se encuentra el film *El profesor punk* (Enrique Carreras, 1988). Se trata, desde el punto de vista de la idea, de una continuidad de aquellos films tan exitosos protagonizados por Luis Sandrini y dirigidos por Fernando Ayala y Héctor Olivera, pero *aggiornados* a los nuevos tiempos.⁸⁶ La prensa recibió la novedad con poco entusiasmo. La comedia fue tildada de liviana, repetitiva y poco original, pero dentro de las críticas se destacó también, que en el film “aparece el tema de las relaciones sentimentales de los jóvenes y sus complicadas maneras de relacionarse. Sus timideces, sus angustias y sus temores”.⁸⁷

⁸⁶ *El profesor hippie* (Fernando Ayala y Héctor Olivera, 1969); *El profesor patagónico* (Fernando Ayala, 1970); y *El profesor tirabombas* (Fernando Ayala, 1972).

⁸⁷ “De lobisones y docentes ‘punk’”. *Clarín*, 9 de julio de 1988, s/p.; “Jorge Porcel es, nuevamente, un tonto personaje”. *El Cronista Comercial*, 8 de julio de 1988, s/p.; o “Jorge Porcel, para la platea infantil”. *La Nación*, 8 de julio de 1988, s/p.

Más allá de la críticas negativas, la película estuvo en cartelera durante el año 1988 y 1989, ocupó el puesto 10° entre las cintas argentinas más vistas durante esos años, con un total de 275.518 espectadores/as.⁸⁸ Un número respetable teniendo en cuenta la gran merma de público por la que atravesaba el cine durante esos años, producto de los diferentes factores ya analizados.

En el film, Jorge Porcel interpreta a Amadeo, profesor en una escuela de clase media alta, que vive con su joven sobrina adoptiva. Se desempeña como docente de música, aunque su pasión es tocar la batería. La historia se centra en su relación con los/as jóvenes estudiantes de 5° año, a quienes ayudará en la realización de su campamento de egresados/as así como también en la organización de su fiesta de fin de curso, las dos preocupaciones fundamentales que alumno/as y docentes tienen a lo largo del film. Ya no hay asambleas, protestas, centros de estudiantes, ni preocupaciones políticas, los que los/as jóvenes quieren es disfrutar y divertirse.

Los/as profesores/as son sexis, cancheros/as, divertidos/as, compinches (Beatriz Salomón, Silvia Pérez, Daniel Fanego y Fernando Lúpiz). Hasta el director, pese a ser estructurado, también hace chistes y tiene buena relación con sus alumnos/as. Ya no vemos un sistema educativo represivo y autoritario como en las películas del primer período de la dictadura. Los/as alumnos/as se muestran en las clases mucho más relajados, similares a como los veíamos en *Las colegialas se divierten*. Los alumnos/as no estudian, todos/as desaprueban salvo el alumno estudioso, tildado de “traga” como un valor negativo. A nadie le preocupa aprender y el mejor alumno ya no es el buen ejemplo, sino todo lo contrario, se lo carga y se lo hostiga, en contraposición a lo que ocurría en *La historia oficial* (1985), donde el conocimiento era un valor fundamental y respetado por los/as compañeros/as y los/as docentes.

Un ejemplo de esa complicidad entre alumno/as y docentes se puede observar en una de las primeras escenas, donde en formato de “videoclip”⁸⁹ al ritmo del “Ritual de la banana” (tema de la banda *reggae Los Pericos*), los/as chicos/as junto a sus profesores/as cantan y bailan el tema en un movimiento coreográfico muy aceitado en las instalaciones del colegio. Inclusive los/as profesores/as contrataran a la banda para

⁸⁸ Fuente: Centro de Cómputos del Instituto nacional de Cinematografía, Área Despachos y Estadística, 1991.

⁸⁹ Para entonces *MTV* había ejercido sobre el cine y la televisión mundial una influencia muy profunda en cuanto a nuevos formatos culturales juveniles, al igual que el programa *Música Total* para el ámbito local.

que toque en el campamento. El tema interpretado será “Nada que perder”,⁹⁰ canción que habla del uso de la marihuana, mientras alumnos/as y profesores/as la corean juntos sin preocuparse del contenido de la letra. Ello resulta llamativo teniendo en cuenta que su director es Carreras y que el film fue producido por Aries, propiedad de Ayala y Olivera, es decir por los directores y productores de *Los drogadictos*, *Las barras bravas* y *Sobredosis*.



Imagen 17. *El profesor punk* (Fuente: *Clarín*, 7/7/1988)

El mundo adulto es ridiculizado y los/as profesores/as intentan actuar como los/as adolescentes. Es decir, ya no se le pide a los/as adolescentes que se vuelvan adultos/as como en tiempos pasados, sino que hay, por el contrario, una búsqueda de los/as adultos/as de prolongar su juventud, imitando y comportándose como adolescentes. En el mismo sentido, en un encuentro entre la policía y los/as jóvenes durante el campamento, se produce el siguiente diálogo:

Policías: Buenas noches.

Alumnos: [a coro] Buenas noches.

Policías: Esta noche han robado en una estancia vecina, ¿han visto por acá gente extraña?

Alumnos: [a coro] No, no. No hemos visto a nadie.

Policías: Bueno, cualquier novedad, por favor, la comunican al destacamento. Buenas noches.

Alumnos: [a coro] Buenas noches.

⁹⁰ Si bien en muchas traducciones la palabra *chala* es utilizada como sinónimo de dinero, pareciera ser una forma de evadir la censura. Con el tiempo los seguidores de la banda cambiarán la letra de la misma y se coreará la estrofa “fúmate/dame/ pásame una chala que está todo bien”.

Como se ve a través de la escena, ya no existe conflicto entre las fuerzas de seguridad y los/as jóvenes, ninguna de las partes simboliza ya un peligro, los policías son correctos y respetuosos, los/as jóvenes atentos/as y predispuestos/as a la colaboración con las “fuerzas del orden”. Como lo anunciaba *El Porteño*, se trataba de una juventud diferente a la de los años sesenta y setenta, una juventud “light” o una “militancia yogurt”, despolitizada y ajena a la represión estatal tan característica en las representaciones juveniles del cine de la “primavera alfonsinista”.⁹¹

Volviendo a *El profesor punk*, tampoco hay conflicto entre los/as profesores/as y alumnos/as, por ejemplo, los/as alumnos/as son castigados con pruebas “sorpresas” de las cuales están enterados. Durante los exámenes se copian mientras el profesor les dice “que los debería inspirar el conocimiento”. Una vez corregidos, el profesor se da cuenta de ello y los perdona dándoles una nueva oportunidad. Nunca hay conflicto entre esos dos mundos y los/as alumnos/as siempre son beneficiados por lo que no hay razón para rebelarse. A diferencia de las docentes de *Juventud sin barreras* o de la *Historia Oficial*, rígidas y autoritarias, los/as nuevos/as docentes tienen relaciones no jerárquicas ni basadas en la autoridad, en cambio se muestran comprensivos y permisivos por demás.

Cuando el “profesor punk” es acusado de robar unas joyas, es uno de los alumnos el que lo defiende y sale de testigo para que lo liberen, mientras que el resto de los/as jóvenes con pancartas y cacerolazos pide por su liberación (parte de ello como reminiscencia de los films de Sandrini). En tanto el profesor asomado por la ventana de la comisaría levanta las manos como si fuera Perón en el balcón de la casa de gobierno. La escena no es solo la muestra del fin del conflicto entre el mundo adulto y el de los jóvenes, sino la banalización de la protesta, de las organizaciones juveniles, de su relación con Perón y hasta del mismo Perón que es satirizado por Porcel.

El film finaliza con la fiesta de egresados/as, en ese momento el baterista de una banda punk se enferma y Porcel, caracterizado como punk, tocará en la fiesta para ayudar a sus alumnos/as. Estamos frente a un mundo juvenil completamente diferente al que mostraban las películas de la dictadura o de la primera parte de la democracia. La sociedad se ha vuelto líquida, como sostiene Zygmunt Bauman,⁹² y si el cine algunas veces se puede anticipar a los hechos, *El profesor punk* posiblemente sea el prólogo de

⁹¹ Manzano. “Juventud en transición...”, *op. cit.* pp. 192-193.

⁹² Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

“*lo que vendrá*”, parafraseando al film de Mosquera. Una “juventud líquida” o “yogurt” como lo profetizaba el artículo de *El Porteño*, ya lejos de la caracterización del *psicobolche* del que nos hablaba Manzano. Para finales de los ochenta, ese personaje no es más que un anacronismo, y su figura era satirizada con nostalgia tanto en cine como en la televisión por personajes como el de Paolo el rockero.

Conclusiones

El 8 de julio de 1989 Raúl Alfonsín le entregó el bastón presidencial al reciente electo presidente Carlos Menem, candidato del opositor Partido Justicialista, quien había triunfado en las elecciones de mayo de ese mismo año. El contexto político y económico del traspaso no fue el deseado por el ex mandatario radical. La crisis desatada durante el final de su gobierno lo obligó a adelantar la transferencia del poder en un clima atravesado por la incertidumbre y un descontento social generalizado.

Si bien la situación era altamente crítica y se había adelantado el proceso institucional, por primera vez desde 1930 un candidato de un partido opositor logró entregar el poder a un nuevo mandatario electo de manera democrática y sin la intervención de las Fuerzas Armadas. En ese sentido, y pese a la crisis, las particularidades del traspaso del mando dan cuenta de un proceso de democratización relativamente exitoso, que se cristalizó en cierta unanimidad, por parte de las diferentes fuerzas políticas, así como también de la mayoría de la sociedad, de llegar a 1989 con un nuevo mandatario electo por el voto popular. La idea de construir una cultura más democrática, con una sociedad más tolerante que pueda resolver sus conflictos a través del debate y el consenso, era algo que había desvelado no solo a los alfonsinistas y a sus intelectuales, sino también a gran parte de la sociedad argentina durante toda la década de los ochenta.

Con el correr del tiempo se fue cristalizando una idea muy extendida que todavía sostiene que la “democracia fue refundada” de manera inmediata y definitiva el 10 de diciembre de 1983. Esas miradas suelen mostrar la “transición” como un proceso teleológico y lineal, carente de matices, conflictos y contradicciones. Junto a ello, estas interpretaciones sugieren que con el advenimiento de la democracia se produjo un “rechazo generalizado” de las experiencias violentas de los años setenta, lo que terminó forjando un pensamiento unánime en torno a entender a la “democracia” como un valor fundamental e innegociable para la constitución de la Argentina pos dictatorial.

En esta investigación nos propusimos indagar el período que denominamos como “la larga transición” desde el ámbito cinematográfico. Particularmente nos enfocamos en la industria del cine argentino y sus producciones entre los años 1981 y 1989, sin dejar de lado su relación con los principales procesos políticos y económicos.

Hemos considerado la “transición” para el ámbito cinematográfico como un momento extenso que abarcó desde los últimos años de la dictadura hasta el final de los años 80. Lejos de pensar la “transición” como un momento corto en el tiempo, creador inmediato y unívoco de sentidos, hemos podido revelar, a través del análisis de muchas las creaciones filmicas del período, que la “transición” se trató de un proceso de largo aliento, complejo y heterogéneo, caracterizado por rupturas pero también por continuidades con el pasado reciente dictatorial. Un ciclo lleno de disputas por los sentidos del presente, del pasado y de futuro en los que nada estaba dado por hecho y todo debía ser edificado. Por su potencialidad afectiva, emocional y visual, pudimos mostrar que el “cine de los ochenta” jugó un papel fundamental durante los primeros años de la democracia, y se convirtió en un vector clave que ayudó a la construcción, consolidación y circulación de sentidos sobre los diferentes problemas que la naciente democracia debía enfrentar. En ocasiones ello fue coincidente con las miradas de los sectores de poder democráticos, pero otras veces en amplia oposición.

A través del análisis del funcionamiento de la industria cinematográfica, algunos de sus actores y producciones hemos podido exponer algunas de las complejidades de un período central para la historia reciente argentina. Creemos que el cine muestra y expresa sentidos, pero a la vez también los construye, y en el caso del “cine de los ochenta” logró cimentar imágenes fuertes y perdurables. Parafraseando a Cora Gamarnik, tengamos en cuenta que las imágenes fílmicas que circulan socialmente actúan bajo un “umbral” de posibilidad, ayudan a representar el mundo, construyen lo real, legitiman y producen acciones. A su vez, por sus características tan particulares, generan emociones e influyen en los estados de ánimo de una sociedad.¹ En definitiva, el “cine de los ochenta” debe ser pensado como un producto que tiene la potencialidad de acercarnos a ese pasado reciente que fueron los ochenta, pero a la vez, su fuerza radica, en que también ayudó (junto a otros productos culturales y políticos) a la construcción de ese proceso histórico.

Fue por eso que trabajamos con un doble objetivo a lo largo de la investigación, por un lado, analizar “el cine de los ochenta” para poder reconstruir cuáles fueron las preocupaciones, los debates, los anhelos y las expectativas generadas en amplios sectores sociales a partir de la etapa que se abría tras la restauración democrática, así

¹ Gamarnik, Cora. “Solo faltaba que alguien se animara a apretar el gatillo”. Revista Plaza, 5 de septiembre de 2022.

como también los miedos, las contradicciones y las dificultades. Por el otro, hemos abordado la “transición” mirada desde el cine y ello nos ha permitido poner en tensión y cuestionar algunas de las interpretaciones “canónicas” sobre este proceso histórico del cual falta mucho por saber. A su vez, el cine como fuente nos ha habilitado a estudiar múltiples procesos relacionados con la historia reciente argentina, y vinculadas a cuestiones políticas, económicas, sociales, de género y diversidad sexual, así como también relacionadas con la historia del arte y el análisis de las imágenes. Es allí donde radica la potencialidad que tiene el cine como fuente para las investigaciones sobre el pasado.

“Cine de los ochenta”: un cine de la transición – un cine en transición

Uno de los primeros problemas que analizamos estuvo vinculado a dar cuenta de la relación entre cultura, cine y transición democrática. Como hemos marcado a lo largo del trabajo, el gobierno de Alfonsín vio en la cultura en general y en la industria cinematográfica en particular un elemento potencialmente poderoso para la consolidación de la nueva democracia. Fue así que el Plan de Cultura del gobierno radical, incorporó mucho de los reclamos y anhelos que la industria del cine venía pregonando desde 1979 cuando se había conformado el Comité Permanente en Defensa del Cine Argentino.

Estas articulaciones entre espacios de “resistencia” al régimen militar y el radicalismo, que no solo se dio en el ámbito cinematográfico sino también en el del teatro, la música, las artes plásticas, etc., dan cuenta de cómo se fueron construyendo muchas de las políticas del nuevo gobierno y de las expectativas e ilusiones que ellas generaron, al recoger los reclamos largamente postergados del mundo de la cultura. Pero también nos permite pensar la importancia que tuvieron organismos como el Centro de Participación Política (CPP) o figuras como la de Jorge Roulet para la diagramación política y el reclutamiento de funcionarios vinculados a la cultura que no habían tenido una trayectoria política partidaria previa a la dictadura militar y que se incorporaron al gobierno alfonsinista a raíz de las expectativas de transformación que se habían generado durante la campaña, como fue el caso de Manuel Antín, director de Instituto Nacional de Cinematografía (INC) entre 1983 y 1989.

De esta manera, las entidades que nucleaban a la industria del cine vieron en Alfonsín al candidato mejor predispuesto a cumplir con sus reclamos y de allí su apoyo, el cual no fue incondicional, ni permanente. Por el contrario, estuvo atravesado por fuertes contradicciones y conflictos, lo que pone en cuestionamiento a aquellas miradas que sostienen la idea del alineamiento automático entre la industria cinematográfica y el gobierno democrático y que, como hemos visto, es necesario matizar. Por ejemplo, el universo cinematográfico apoyó fuertemente al gobierno radical entre los años 1983 y 1986, pero también puso en cuestionamiento su política de justicia por niveles de responsabilidad o los discursos dicotómicos con respecto a la violencia política de los años setenta.

Una vez en el gobierno el nuevo mandatario cumplió con mucho de lo pactado. Antón, un hombre del cine, fue el encargado de llevar adelante las políticas cinematográficas del gobierno radical. Su gestión se caracterizó por la concreción de varios de los reclamos históricos de la industria del cine: logró una mayor inversión para la industria; aumentó de las producciones nacionales; potenció la internacionalización del cine argentino; eliminó todo tipo de censura; y transparentó el otorgamiento de los créditos para las producciones fílmicas. Pero también tuvo sus limitaciones, muchas de ellas estuvieron asociadas al fracaso económico del gobierno radical y a la imposibilidad de seguir sosteniendo una industria cinematográfica muy costosa en sus formas de producir.

Sumado a ello, también es fundamental destacar las dificultades que tuvo la industria cinematográfica para adaptarse a los cambios e innovaciones en las formas de producir y reproducir cine a nivel global. El surgimiento del VHS, la televisión por cable, así como el sistema de “multisalas”, fueron factores que golpearon duramente a la industria, la cual logró recién adaptarse y reorganizarse hacia mediados de la década de 1990 con la aprobación de una nueva ley de cine. Esto nos demuestra la necesidad de evitar los enfoques auto centrados y de pensar los problemas teniendo en cuenta no solo el plano local, sino también cómo juegan los factores externos a la hora de pensar un problema desde una perspectiva histórica.

Finalmente quisiera subrayar que, retrospectivamente, la crisis del cine que se produjo durante los últimos años del gobierno radical opacó todo el período desde el punto de vista cinematográfico y sirvió para consolidar una mirada pesimista sobre el

“cine de los ochenta”. A partir de lo expuesto a lo largo del trabajo hemos podido observar la porosidad que existió entre el período dictatorial y los primeros años de la democracia en las formas de hacer y producir cine, así como también en sus formas estéticas. Pero también sospechamos que existe esa misma porosidad entre el cine producido a partir del año 1987 y lo que generalmente llamamos Nuevo Cine Argentino asociado a los años noventa. Los ochenta dieron origen a trabajos sumamente originales e innovadores, de los cuales gran parte de las nuevas generaciones de cineastas se vieron inspirados, vasta unos pocos nombres para ejemplificar esta afirmación: Emilio Alfaro, Rafael Filippelli, María Luisa Bemberg, Alejandro Agresti, Carlos Echeverría, Juan Bautista Stagnaro, Gustavo Mosquera o Raúl Tosso. Pero esa porosidad no solo está marcada por algunos rasgos estéticos o las formas de producción, gran parte de los/as directores/as que dieron origen al NCA son parte de la generación que se formó como producto de la profesionalización del cine llevada adelante por las políticas de Antín durante el gobierno de Alfonsín o en la Universidad del Cine durante los años noventa, institución que dirigió una vez retirado de la política. Todos estos elementos nos marcan la necesidad de matizar aquellas miradas que todavía sostienen la no existencia de vínculos entre el “cine de los ochenta” y el “nuevo cine”.

Los dos tiempos de la historia: “la persistencia de la censura”

El control y la censura sobre los contenidos cinematográficos es una actividad tan antigua como el surgimiento de la industria misma. Desde los años treinta, cuando se aprobó la primera ley de cine, el Estado buscó regular la actividad. Así fue que se generó una serie de reglamentaciones y un aparato burocrático sumamente sofisticado dedicado a dicha acción. Durante la dictadura militar autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1973), se creó el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), encargado de observar, calificar y censurar, tanto los films nacionales como internacionales. Este cuerpo colegiado se conformó con miembros de las Fuerzas Armadas, los servicios de inteligencias, diferentes ministerios, pero también por funcionarios vinculados al mundo de la cultura, la justicia y la Iglesia Católica. Ello muestra un complejo entramado de vínculos y relaciones no solo entre los diferentes poderes del Estado, sino también entre militares y civiles que proviene de larga data.

Esta estructura censora perduró más allá del gobierno dictatorial del general Juan Carlos Onganía (1966-1970), y siguió funcionando durante los gobiernos democráticos de Juan Perón (1973-1974) y Estela Martínez de Perón (1974-1976), así como también durante la última dictadura militar (1976-1983). Ello muestra la delgada línea que muchas veces puede existir entre los gobiernos dictatoriales y democráticos en cuanto al uso de los mismos mecanismos represivos y de control cultural. A su vez, esta persistencia de la censura, nos obliga a repensar el problema desde nuevos marcos cronológicos, que no siempre coinciden con los político-institucionales y que deben ser contruidos a partir de los problemas que intentamos abordar. Por eso es fundamental considerar procesos y diversos marcos cronológicos y, a la vez, no generar interpretaciones teleológicas que nos hacen perder de vista las especificidades del momento y los procesos históricos en su propia densidad y no por sus resultados o desenlaces.

También hemos visto cómo la Iglesia Católica, las ligas laicas vinculadas a ella y una red de jueces con estrechos lazo con la Iglesia, encargados durante la dictadura de controlar lo que el cine debía o no mostrar, buscaron tras la restauración democrática seguir controlando ese sector de la cultura tan importante para el nuevo gobierno por su potencialidad en la construcción de sentidos. Ni la aprobación de una ley que puso fin a la censura cinematográfica y permitió calificar los films según las edades de los espectadores/as, ni la disolución de ECC y su reemplazo por la Comisión Asesora de Exhibición Cinematográfica (CAEC), bastaron para terminar con las ambiciones de los grupos conservadores, a los cuales se le sumaron incluso algunos miembros del gobierno radical.

Estos datos son muy importantes para comprender que los actores del gobierno alfonsinista buscaron revertir los estragos generados por la última dictadura militar, pero también se enfrentaron con estructuras de poder que habían controlado diferentes áreas de la cultura, la educación y la justicia a lo largo de décadas en la historia argentina. La actividad censora durante los años ochenta fue objeto de fuertes disputas entre el gobierno radical y la Iglesia Católica, y su desarticulación no resultó tan sencilla. Su abordaje nos permitió entender algunas de las complejidades que tuvo que enfrentar el nuevo gobierno. Los conflictos con la Iglesia Católica no se circunscribieron solamente al ámbito cultural o a las discusiones sobre los límites de la libertad de expresión, la

producción y proyección de contenidos eróticos, sexuales o pornográficos. Se enmarcan en una lucha por los sentidos mucho más grande, que se trasladó al ámbito educativo tras la decisión de Alfonsín de realizar el Congreso Pedagógico, pero también a otras esferas de la vida privada de las personas como fue el conflicto desatado por la Ley de Divorcio. A raíz de ello, la transición también puede ser pensada como ese “umbral” en donde lo viejo todavía no terminó de morir, pero tampoco lo nuevo ha terminado de nacer, una zona gris en construcción, una región atravesada por permanentes tensiones y conflictos por los sentidos, que no necesariamente terminan con la transición y se extienden hasta el presente.

Las cambiantes representaciones cinematográficas sobre el pasado reciente

El pasado reciente fue uno de los principales nudos temáticos por donde transitaron muchos de los films producido durante los años ochenta. Las películas de corte crítico y que buscaron dar cuenta de lo ocurrido durante la década de los setenta comenzaron a ser producidas y exhibidas entre los años 1981 y 1982 como parte de los efectos de la distensión de la censura y del creciente clima anti dictatorial. Nuevamente se advierte la imposibilidad de pensar el año 1983 como el comienzo de una nueva etapa, en este caso vinculada a la construcción de los primeros estatutos de memoria cinematográfica sobre la dictadura.

Como lo hemos analizado a lo largo de la investigación, esas primeras películas compartieron entre sí una visión negativa sobre lo ocurrido durante la primera etapa dictatorial, especialmente desde el punto de vista económico y contaron con una gran afluencia de público. Ello demuestra que algunos temas controvertidos no solo podían ser abordados por el cine, sino que tenían audibilidad y cierta masividad. También podemos sostener por un lado que, la habilitación de la crítica sobre el modelo económico de Martínez de Hoz pareciera estar más relacionadas con los enfrentamientos intramilitares que por un afán “liberador” por parte de la dictadura. Por el otro, la faceta represiva de la dictadura militar no aparecía todavía tematizada en los films a pesar de que las denuncias sobre violaciones a los derechos humanos ya tenían una fuerte presencia en el espacio público. Igualmente podemos destacar que algunas producciones intentaron introducirlas por medio de metáforas o alegorías, y mucho de

esos films fueron protagonizadas por actores y actrices que hasta ese momento habían estado prohibidos/as.

Sobre el tema de la violencia política, podríamos preguntarnos si los/as productores/as o directores/as no querían hacerlo por miedo, no podían todavía introducir temas tan espinosos y que posiblemente superaban el límite de lo decible o simplemente no les interesaba hacerlo. Una pista para responder estas cuestiones la podemos encontrar en los reclamos que la industria le solía hacer al gobierno dictatorial. Entre los años 1979 y 1982 las exigencias eran casi exclusivamente económicas, recién después de la derrota en la guerra de Malvinas y la inminente caída del gobierno, las entidades de cine incorporaron en sus reclamos consignas como el cese de las prohibiciones; la vuelta de los exiliados; y la aparición con vida de los artistas desaparecidos, así que no nos debe extrañar la tardanza en abordar estos temas tan sensibles en los films.

Estas transformaciones que comenzamos a percibir a partir de 1982 en el discurso de las organizaciones vinculadas al quehacer cinematográfico, la tenemos que pensar como parte un proceso que se insertó a su vez en un cambio en la circulación de sentidos más amplios, heterogéneos y abiertos, en el cual las cuestiones vinculadas al accionar represivo y sus consecuencias se fueron instalando en el espacio público y no pudieron ser evadidas ni siquiera por las Fuerzas Armadas. Junto a ello la tematización sobre la violencia política durante los años setenta apareció como elemento central en muchos de los films producidos entre 1982 y 1983. En las películas realizadas durante esos años se argumentaba que la violencia política había comenzado antes del golpe de Estado de 1976, producto del enfrentamiento de “dos bandos irreconciliables”, la derecha y la izquierda peronista. Según ese relato, la escalada de violencia que ello había generado (la cual incluía secuestros, torturas, atentados y fusilamientos), provocó la intervención militar, que con mayor violencia que la que enfrentaban, intentaron acabar con el conflicto intrapartidario del peronismo.

Este tipo de producciones muestran las huellas de sentidos previos sobre la existencia de “dos bandos” enfrentados, pero que también circulaban entre la ciudadanía, en los comunicados de la Iglesia Católica y las Fuerzas Armadas, e incluso abonaba la teoría de los “excesos” y de la responsabilidad del peronismo por lo ocurrido durante la dictadura. En este punto sería pertinente preguntarse cuán importante pudo

haber sido el impacto en la circulación de sentidos sobre el pasado reciente de este tipo de interpretaciones desde el cine, considerando un electorado que finalmente eligió a Raúl Alfonsín y no al candidato peronista. Esto también permite complejizar las miradas que tienden a poner el acento en la explicación cristalizada que responsabiliza de la derrota al candidato peronista Herminio Iglesias, la quema del “ataúd radical” o la denuncia del pacto militar-sindical de Alfonsín. En todo caso esos elementos pudieron reforzar las interpretaciones que ya circulaban en las salas de cine y que eran consumidas por miles de personas desde 1982, al mismo tiempo que los/as productores/as cinematográficos tampoco fueron una novedad en el vacío, ellos/as expresaron y fijaron sentidos y climas sociales existentes, en este caso adversos al peronismo.

Tras la restauración democrática el cine argentino produjo una gran cantidad de films que abordaron distintos aspectos de la política represiva de la dictadura militar, muchas de ellas inspiradas en la información que circulaba en los medios de comunicación, en muchos casos de corte sensacionalista y amarillista, y de las investigaciones gubernamentales llevadas adelante por la CONADEP. Estos films se presentaron como “reveladores de la verdad” y además se les adjudicó un fin pedagógico, el “saber” que revelaban debía permitir que “nunca más” se volviera a repetir semejante atrocidad. Estas premisas comenzaron a ser ampliamente compartidas por gran parte de la sociedad transicional, es por ello que la mayoría de estos films no solo circularon por las salas de cine con un gran éxito de público, sino también fueron proyectados en festivales, eventos culturales, sociedades de fomento, comités barriales y escuelas, multiplicando su potencialidad constructora de sentidos.

Como características a destacar, en los films de los primeros años de la democracia se produjo un desplazamiento temporal en sus interpretaciones sobre los inicios de la violencia política y un cambio en la visión sobre sus responsables. En todos los casos analizados hemos podido ver que las historias transcurren durante la dictadura o en los primeros años de la restauración democrática y que además, es el golpe de Estado de 1976 donde la violencia se origina y los militares son sus principales responsables. En este sentido el cine nos permite ver y pensar cómo se fue produciendo ese desplazamiento social de sentidos, que para el gobierno de Alfonsín fue fundamental porque le permitió vencer al peronismo primero, y luego incorporarlo al

juego democrático. A su vez, posiblemente esas producciones ayudaron a la construcción de un consenso muy amplio sobre la responsabilidad de las Fuerzas Armadas en los crímenes cometidos durante los años setenta y la necesidad de su enjuiciamiento.

En base a lo analizado podemos observar que si bien ciertos sentidos construidos por esos productos culturales solían coincidir con el discurso oficial y ayudaron a cimentarlo, a su vez, también se distanciaron de algunas de las interpretaciones alfonsinistas e incluso las criticaron fuertemente. Al contrario de lo que comúnmente se sostiene, como hemos mostrado el cine de los primeros años de la democracia puso en cuestión el discurso radical que tendió a equiparar a las Fuerzas Armadas con las organizaciones revolucionarias de izquierda o peronistas. En los films analizados vemos que la figura del “guerrillero” o “subversivo” está invisibilizada, prácticamente es una figura ausente en los relatos fílmicos, ya sea porque no se problematiza o porque cuando se lo hace se trata de un sujeto que está desaparecido. A su vez, la manera en la que fueron representadas las Fuerzas Armadas en los films (en el marco de los descubrimientos atroces sobre sus crímenes) y el contraste con las imágenes de sus víctimas, produjeron un efecto diluyente sobre todo lo que pudo haber sucedido antes de 1976 o de cualquier tipo de acción violenta por parte de los grupos revolucionarios de izquierda o peronistas.

En este mismo sentido los films también ponen en tensión el discurso radical que sostiene la idea de la “ajenidad social” o la “inocencia” con respecto a la violencia o la represión. En todas las películas analizadas no solo se responsabiliza a sectores civiles como la Iglesia Católica, los empresarios nacionales e internacionales por lo sucedido, sino que también se cuestiona el papel que tuvieron amplios sectores sociales, especialmente altos y medios, en el accionar político y económico de la dictadura. En muchos casos aparece una fuerte preocupación por problematizar la “complicidad social” como elemento fundamental que permitió que la violencia se desarrollara. Estos discursos y narrativas fílmicas condenatorias convivieron con otras más benevolentes y conciliadoras, ejemplo de ello fueron las comedias ambientadas en regimientos militares o cuarteles policiales. La convivencia de estos diferentes discursos fílmicos nos permite pensar al proceso transicional desde varias aristas. Pero por sobre todas estas argumentaciones, lo que queda claro, es que la circulación de sentidos sobre el pasado

reciente no solo era heterogénea y compleja, sino que habilitaba la realización de estas películas tan contradictorias entre sí, pero a la vez de masiva concurrencia.

Desde 1987 en adelante podemos notar que los films referidos al pasado reciente dejaron de ser un tema de interés tanto para productores/as, directores/as, como para el público en general. Las pocas películas que se produjeron fueron realizadas por directores/as jóvenes y con capitales extranjeros. Además, todas ellas compartieron una mirada pesimista sobre los resultados del proceso democrático en general y los judiciales en particular, atestiguando un cambio en el humor social. La desazón y derrotismo son sus marca de época y si el cine no solo nos permite entender la circulación de sentidos del período en que fue realizado, sino que también funciona como una ventana al futuro (el arte como anticipación), estos films podrían estar preanunciándonos el ciclo de “desmemoria” y apatía generalizada, que terminarán sirviendo como marco para que Carlos Menem lleve adelante los indultos pocos años después.

Los usos del pasado: un modelo dicotómico para armar

Si los sentidos construidos por el cine sobre el pasado reciente fueron heterogéneos, cambiantes y en ocasiones opuestos a los relatos oficiales, no ocurrió lo mismo en cuanto a los sentidos construidos sobre el pasado lejano. El cine, en consonancia con los discursos alfonsinistas, elaboró un relato fílmico del pasado que buscó reivindicar a determinados personajes y acontecimientos, convirtiéndolos en mojones de una historia “democrática argentina” que tuvo como objetivo aportar espesor histórico a la construcción de una cultura de la democracia.

En sus discursos y plataformas partidarias hemos podido ver que para Alfonsín y el radicalismo, la “larga crisis política argentina” había sido producto de la incapacidad de una minoría económica y políticamente privilegiada de aceptar las reglas del juego democrático tras la aprobación de la ley de “sufragio universal” de 1912. Por lo tanto, desde 1930 en adelante, esos grupos minoritarios en alianza con las Fuerzas Armadas habían generado una serie de interrupciones constitucionales y una democracia tutelada, algo que debía ser eliminado para siempre. Para todo ello, era crucial la construcción de

sujetos democráticos y defensores de la república. Fue en esa construcción de sentidos donde el cine cumplió un papel fundamental.

En esta línea, podemos sostener que el “cine histórico”, ya sea documental o ficcional, abonó el relato teleológico construido por el alfonsinismo y los intelectuales que lo rodeaban. En los films nos encontramos con una historia argentina siempre atravesada por “dos bandos irreconciliables”, en este caso, “los demócratas y los autoritarios”. Para muchos directores/as el cine de reconstrucción histórica tenía el mismo fin que el cine sobre el pasado reciente: “develar”, acercarnos a la “verdadera historia”, a una verdad “no oficial”, para “no olvidar” y “no repetir” los errores del pasado.

El cine fue construyendo un panteón de “héroes de la democracia”. Personajes como Hipólito Yrigoyen, el general Enrique Mosconi, Lisandro de la Torre, Eva Perón y Arturo Illia, se convirtieron en piezas fundamentales para la construcción de esos sentidos democráticos. También acontecimientos como la ley de voto “universal” de 1912, el golpe de Estado 1930, el asesinato del senador Enzo Bordabhere, la ampliación de derechos laborales durante el primer gobierno de Juan Perón, el voto femenino en 1947, los bombardeos sobre Plaza de Mayo de 1955 y los golpes de Estado de 1966 y 1976, fueron utilizados para contraponer las virtudes de la democracia frente a la violencia autoritaria. Incluso hubo directores/as que ubicaron el origen de esa violencia autoritaria más atrás en el tiempo histórico y centraron sus historias en épocas del rosismo o la durante la generación del ochenta, para llegar a las mismas conclusiones.

Por lo tanto, así como cien años antes la generación del ochenta buscó construir un sentido de nación frente al “aluvión inmigratorio” generando un panteón de “héroes nacionales” y una serie de prácticas patrióticas difundidas principalmente en las escuelas de todo el país, el alfonsinismo creyó también que la cultura y la educación serían los ámbitos más apropiados para la tarea de difundir el “nuevo credo cívico-democrático”. Pensemos en acciones como el Congreso Pedagógico, en la incorporación de materias escolares como Educación Cívica o Historia de las Instituciones Políticas Argentinas, o en el fomento de centros de estudiantes, para entender la relevancia que el gobierno le dio a la educación para llevar adelante dicho proceso. Es allí donde el cine también cumplió un rol fundamental. A lo largo y ancho de todo el país, docentes de escuelas públicas y privadas proyectaron durante toda una década la mayoría de los

films de reconstrucción histórica o documental analizados en la tesis, algo que además se vio favorecido por la irrupción del VHS en las instituciones escolares. En este sentido lo que quedaría pendiente por vislumbrar es cómo fueron utilizados esos recursos fílmicos y qué resultados dieron.

La sexualización de la violencia, nuevas feminidades y las diversidades (in)tolerables

La distensión de la censura a partir de 1981 y la posterior vuelta a la democracia, permitió la producción de films que incorporaron dentro de sus repertorios temas vinculados con el sexo, el erotismo y las sexualidades diversas, así como también, la violencia de los setenta de una manera más explícita y descarnada que los films “canónicos”. Temas como los secuestros, la desaparición de personas, los “vuelos de la muerte” o los crímenes sexuales producidos durante la dictadura, se mezclaron muchas veces con otras cuestiones como el tráfico y consumo de drogas, la prostitución, el mundo carcelario femenino y la venganza, para generar un universo de producciones que satisficiera el morbo de los/as espectadores/as y con ello el bolsillo de los/as productores/as.

Así surgió el “destape argentino”, nombre que tomó como producto de la influencia de la España pos franquista. Un tipo de género cinematográfico que también se nutrió de las comedias y los policiales norteamericanos de los ochenta y a su vez, tuvo su propia particularidad, principalmente la incorporación de la violencia política reciente como temática “de fondo”. Sobre este punto podemos afirmar que las características disimiles entre el “cine de destape” español (más vinculado a explotar las tramas sexuales o eróticas) y el argentino (caracterizado por un fuerte contenido sexual y violento) está relacionado con las diferentes formas en que se desarrollaron sus respectivas transiciones y los problemas abiertos en ambos países a partir de ello.

En ese sentido, otra de las particularidades que podemos observar sobre el cine de “destape argentino” es su preocupación por la figura de los torturadores. Mientras los films dramáticos como *Los chicos de la guerra*, *La noche de los lápices* o *Cuarteles de invierno*, para nombrar solo algunos, centraron sus historias sobre las víctimas, las películas del “destape” lo hicieron sobre los perpetradores. En ellas, los criminales no

eran mostrados como parte de un complejo engranaje militar, sino como personajes solitarios, fríos y violentos, al servicio de una organización “incorpórea” a la cual le vendían sus “fuerza de trabajo”. En la mayoría de estas películas el acento estuvo puesta en el destino de esos criminales y su inserción social en el nuevo escenario democrático. En este sentido es importante destacar que mientras el alfonsinista trató de imponer un discurso sobre los perpetradores de “responsabilidades estratificadas” y juzgar solamente a las cúpulas militares, el “cine de los ochenta” puso en tensión la estrategia gubernamental visibilizando el problema y denunciando la continuidad de las actividades criminales de estos personajes aún en democracia, producto de la falta de justicia.

Junto a ello, el cine de “destape” generó una transformación novedosa en los roles femeninos. Mujeres vengadoras, violentas, inteligentes, independientes, eróticas, buscadoras del goce y el placer sexual fueron las protagonistas de muchas de las historias cinematográficas de los ochenta. Los cambios que los movimientos feministas argentinos forjaron tras la restauración democrática también se vieron reflejados en la pantalla de cine. Muchas de esas películas ayudaron en la construcción y la instalación de debates sobre el rol de las mujeres en la nueva democracia; y si bien esos nuevos roles muchas veces fueron criticados desde el feminismo por su cosificación, también transformaron los modos tradicionales en que habían sido representadas las mujeres en la pantalla grande hasta ese momento.

Al igual que lo ocurrido en los ochenta con otras áreas de la cultura y las artes, los cuerpos de las mujeres se convirtieron en un elemento central en los films del período. La exhibición de desnudos femeninos, las imágenes de sexo implícito, el voyerismo, la reivindicación del sexo con fines placenteros y una vocación pedagógico sexual, fueron los emergentes de una nueva etapa fílmica marcada por el desafío a la cultura heteropatriarcal, así como de un intento de retomar el camino del libre ejercicio de la sexualidad y la cultura hedonista que había quedado trunca a raíz de la imposición de una “austeridad moral” tras golpe de Estado de 1976 e incluso desde 1966. Este proceso podría ser pensado también en paralelo con lo que ocurrió con el *underground*, como parte de ese ejercicio del goce corporal y sexual femenino dentro del contexto de transformación que se generó en los ochenta y que Roberto Jacoby denominó como “la estrategia de la alegría”, sin por eso querer generar una igualación entre dos circuitos

artísticos muy disimiles pero influenciados por los mismos cambios que produjo la transición.

Las sexualidades divergentes también tuvieron su aparición en la pantalla de cine, especialmente la homosexualidad masculina. Algunos films mostraron la posibilidad del amor entre dos personas del mismo sexo, aunque con enfoques limitados o constreñidos por la audibilidad de época sobre el tema (en línea con lo que mostraban o decían públicamente organizaciones como la CHA). Los films de los ochenta mostraban a varones blancos, de clase media y profesionales, posiblemente los “más asimilables” para un público mayoritariamente heterosexual de clase media que solía concurrir al cine. Sería muy productivo comparar las representaciones sobre la homosexualidad masculina construida por el cine comercial y el *underground*, eso nos daría una visión más abarcativa y a la vez más clara sobre la cuestión.

Mientras que el cine se animó a tematizar (con todas sus limitaciones) la homosexualidad masculina, no ocurrió lo mismo con la femenina, donde parece haber predominado cierta tendencia a la invisibilización de la cuestión o al menos el tabú. Algo que a su vez no solo se restringió al mundo cinematográfico ya que hemos podido comprobar que dentro del mundo feminista, los movimientoslésbicos también generaban cierta reticencia a la hora de ser integrados a la causa. Algo similar ocurrió con las “travestis” y transexuales, que solían ser “pensados” como una situación extrema de la homosexualidad masculina y no como una forma de sexualidad diferente.

Finalmente, a partir del año 1987 notamos una fuerte reticencia por parte del cine en abordar temas vinculados con la sexualidad, el erotismo y sobre todo con la homosexualidad. En ese sentido podría ser producto del avance de los grupos católicos y conservadores dentro de la CAEC, también el efecto del agotamiento temático, o fruto de una mayor accesibilidad a contenido erótico y pornográfico a partir del avance del VHS. Pero también coincidió con la aparición del HIV/SIDA en Argentina y el desarrollo de discursos moralistas provenientes de diferentes ámbitos (religiosos – científicos). En todo caso, y más allá de las razones, con el fin de la primavera alfonsinista se produjo también el final del “destape argentino”.

El cine como anticipo del futuro: juventud, despolitización y neoliberalismo

Durante la dictadura los/las jóvenes fueron entendidos como sujetos “peligrosos” o “sospechosos” a raíz de la influencia que las “ideas foráneas” habían causado en ellos/ellas. La dictadura militar pretendió a través del cine (entre otros instrumentos), restaurar los “valores tradicionales perdidos”. Las películas buscaron reforzar una imagen de los/as jóvenes como seres confundidos, desorientados, influenciados y capaces de hacerse daño. En ese contexto, el mundo adulto (familia - escuela - religión - Fuerzas Armadas) era mostrado en la pantalla como el encargado de reeducar a esos/esas jóvenes como parte de una obligación para el “bienestar de la patria”. Tras la guerra de Malvinas, el cine comenzó a gestar nuevos sentidos en torno a la juventud. Ahora, frente a un mundo adulto plagado de autoritarismo, violencia y corrupción, los/las jóvenes fueron mostrados como seres racionales, libres, honestos, idealistas, soñadores, comprometidos, trabajadores y rebeldes, todas cualidades positivas.

A partir de estos cambios, podemos notar que el cine, en consonancia con los discursos políticos de la transición, comenzó a construir una serie de imágenes sobre los jóvenes “ideales” funcionales para la reconstrucción y consolidación de la democracia. Esta tendencia se fue consolidando luego de 1983 y terminó cumpliendo una doble función. Por un lado, resultó de gran relevancia para neutralizar aquellas posiciones que justificaban el secuestro, la tortura y la desaparición de miles de jóvenes por su supuesta participación dentro de las organizaciones armadas peronistas o de izquierda. Por el otro, los instaba a participar y comprometerse con la nueva democracia desde un lado no violento. Ahora bien, estas imágenes positivas sobre la juventud, convivieron con otras “residuales” provenientes de las épocas dictatoriales que asociaban a la juventud con el consumo de drogas, la violencia y la delincuencia. Esas imágenes junto a las *razzias*, a las punitivas leyes sobre el consumo de estupefacientes o al accionar controvertido del ministro del Interior del gobierno de Alfonsín, hablan a las claras de ciertas continuidades en cuanto a cómo fueron concebidos los/as jóvenes tanto en dictadura como en democracia.

El colapso alfonsinista generó entre la juventud un estado de desánimo y decepción, que se vio traducido en una importante merma de la participación de los/as jóvenes en la política. La caída del muro de Berlín, el fin del “socialismo real” y la

consolidación del neoliberalismo solo agravaron esta situación. En las producciones cinematográficas estrenadas entre los años 1988 y 1989 podemos percibir la representación de una juventud despreocupada, apolítica, individualista y conformista. Las fronteras entre el mundo adulto y juvenil se han diluido, produciendo una “juvenilización” del mundo adulto. Como en la canción de Luca Prodan la juventud se convirtió en un “divino tesoro” y las instituciones perdieron su rol central en la tarea de “vigilar y castigar”. Ya el film de Gustavo Mosquera *Lo que vendrá* nos lo anticipaba, los ochenta llegaban a su fin y la posmodernidad había comenzado.

Hoy, a casi 40 años del triunfo de Raúl Alfonsín, podemos pensar que, si bien esos sentimientos de época cargados de esperanzas sobre la primera experiencia democrática pos dictatorial naufragaron con la crisis política y económica del gobierno radical, muchos de los sentidos políticos y culturales construidos por aquellos años perduraron a lo largo del tiempo. Las cuatro décadas que le siguieron a la última dictadura militar se han caracterizado, más allá de todas las dificultades y tensiones, por el sostenimiento de la democracia y la no violencia como formas de resolución de los conflictos políticos. Es ahí donde el cine jugó un papel fundamental, entre muchas otras prácticas y artefactos culturales. Su estudio nos permitió ver cómo a lo largo de los años ochenta se construyeron ciertos núcleos de sentido perdurables para el cambio social y político de largo plazo, más allá del éxito inicial o el fracaso posterior del alfonsinismo. El “cine de los ochenta” aparece así en toda su potencia expresiva e histórica

Bibliografía

ABBA, Artemio Pedro. *Metrópolis Argentina. Agenda política, Institucionalidad y Gestión de las aglomeraciones urbanas interjurisdiccionales*. Buenos Aires: Café de las Ciudades, 2010.

ABOY CARLÉS, Gerardo. “Raúl Alfonsín y la fundación de la ‘segunda república’”. En: Gargarella, R., M. Murillo, M. y Pecheny, M. (comp.). *Discutir Alfonsín*, pp. 67-84. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

———. *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens, 2001.

ACHA, Omar. “Las sirvientas asesinas: mal paso, delito y experiencia de clase”. En: *Crónicas sentimentales de la Argentina peronista: Sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo, 2013. Cap. 2. pp. 63-127.

ACUÑA, Carlos (comp.). *La nueva matriz política argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.

ACUÑA, Carlos y SMULOVITZ, Catalina. *¿Ni olvido ni perdón? Derechos humanos y tensiones cívico-militar en la transición argentina*. Buenos Aires: CEDES, 1991.

ADAIR, Jennifer. *In search of the lost decade: everyday rights in post-dictatorship Argentina*. Oakland, California: University California Press.

AGUILAR, Gonzalo. “Escritores y guionistas, en los años negros. El discurso literario se despliega entre la violencia y la represión”. En: España, C. Aguilar, G. y Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.

ALONSO, Luciano. *“Que digan dónde están”*. *Una historia de los derechos humanos en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2022.

ALVIRA, Pablo. “La mirada alerta: notas sobre cine e investigación histórica”. En: Salomón Tarquini, C., Fernández, S., Lanzillotta, M., y Laguarda, P. (editoras). *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2019.

AMADO, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

- ANDERMANN, Jens. *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2015.
- ANDERSON, Leslie. *La democracia a través de las instituciones. Los años de la transición argentina en una perspectiva comparativa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2022.
- APREA, Gustavo (comp.). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012.
- . “Dictaduras y resistencias en el cine argentino”. En: Sarmiento-Pantoja, Augusto Elcio Loureiro Cornelsen y Tânia Sarmiento-Pantoja (orgs). “*Literatura e Cinema de Resistência: novos olhares sobre a memória*”, Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- . “El cine político como memoria de la dictadura”. En: Sartora, Josefina y Rival, Silvina. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documento argentino*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- . *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.
- ASPIAZU, Daniel y SCHORR, Martín. *Hecho en Argentina: industria y economía, 1976-2007*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- ASSUSA, Gonzalo. “El montaje de la historia. Cine argentino y memoria en la transición democrática”. En: Assusa, G., Cabrera, N., Hernández, A., y Reynares, J. *Memoria, política y cultura. Estudios sobre la transición democrática*. Villa María: Eduvim, 2010.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Ciudad de Buenos Aires: la marca editora, 2015.
- AVELLANEDA, Andrés. *Censura, autoritarismo, y cultura argentina (1960-1983)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.
- BACCARO, Andrián. “La historia oficial”. En: Satarain, Mónica. *Plano secuencia: 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- BALDUZZI, María Matilde. *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales y estereotipos*. Buenos Aires: Malisa, 2020.

- BASOMBRIO, Cristina. “Acerca de ciertas apropiaciones del “pasado histórico” por el “pasado práctico” durante el alfonsinismo”. *Temas de historia argentina y americana* N°23, pp. 31-52. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2015.
- . “Intelectuales y poder: la confluencia socialismo-liberalismo durante la presidencia de Alfonsín”. *Passagens. International de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 6, n° 2, pp. 376-398. Río de Janeiro, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BAYER, Osvaldo. *Anarquistas y expropiadores y otros ensayos*. Buenos Aires: Planeta, 2004.
- BELLUCCI, Mabel. *Orgullo. Carlos Jáuregui, una biografía política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Final Abierto, 2020.
- BERNINI, Emilio. “La configuración de un relato. El cine argentino durante el terror de Estado y la democracia”. En: Iribarren, María (coordinadora). *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2017.
- . *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.
- BORRELI, Marcelo. *El diario de Massera. Historia y política de Convicción*. Buenos Aires: Koyatun, 2008.
- . *Las revistas políticas argentinas. Desde el peronismo a la dictadura (1973-1983)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- BRENNER, Fernando. *Adolfo Aristarain*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- BURKART, Mara. *De Satiricón a Humor. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica, 2001.
- CAMPARO, Ricardo Agustín. *Nuevo Cine Argentino: de Rapados a Historia extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

CAMPO, Javier. “Cine-bisagra. El cine de la transición democrática argentina”. En: Veliz, Mariano (comp.). *Cines Latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.

CANELO, Paula. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. Naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.

CASALE, Marta. “El cine en la posdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”. En: Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

CASTELLANI, Ana. *Estado, empresas y empresarios: la construcción de ámbitos privilegiados de acumulación entre 1966 y 1989*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

CATOIRA, Maximiliano. “Funcionarios y autoridades locales de General Sarmiento durante la última dictadura (1976-1983)”. En: Lvovich, Daniel (comp.). *Historias de/en General Sarmiento*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.

CATTARUZZA, Alejandro. “Descifrando el pasado: debates y representaciones de la historia nacional”. En: Cattaruzza, Alejandro (comp.). *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

CIRIA, Alberto. *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor, 2002.

COLAUTTI, Carlos. *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: FIEL, 1983.

CONFINO, Hernán. *La Contraofensiva: el final de Montoneros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

COSUELO, Jorge Miguel. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

CRENZEL, Emilio. “Ideas y estrategias de la justicia ante la violencia política y las violaciones a los derechos humanos en la transición política argentina (1982- 1983)”. En: Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

CRENZEL, Emilio. *La historia del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

CRISTAL, Yann. “El movimiento estudiantil de la UBA en democracia (1983-2001)”. Tesis doctoral. Doctorado de la Universidad de Buenos Aires con mención en Historia. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2019.

CRISTIÁ, Moira. *AIDA. Una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.

CUARTEROLO, Andrea. “La memoria en tres tiempos. Revisión de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En: Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

D’ANTONIO, Débora Carina. “Paradojas de género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina”. *Estudios Feministas*, Florianópolis, 23(3), 2015.

DANSILIO, Florencia. “Entre Teatro Abierto y el under porteño. Conflictos estéticos y políticos del teatro independiente durante la transición argentina”. En: Manzano, Valeria y Sempol, Diego. *Dossier: Los años ochenta y las transiciones en el Cono Sur, Revista Contemporánea*, Montevideo, Universidad de la República, Año 10, Volumen 10, 2019.

DARNTON, Robert. *Censores trabajando. De cómo los Estado dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DE LAS CARRERAS, María Elena. “El control del cine en la Argentina” (Segunda y última parte). *Foro político*. Buenos Aires: Universidad del Museo Social Argentino, Volumen XX, 1997.

DE TOMASO, Mariana. *El cine que nos pertenece: historias de espectadores*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2005.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1960.

EKERMAN, Maximiliano. “La utilización del cine en la escuela secundaria para la enseñanza de la Historia reciente: un desafío metodológico y conceptual”. En: *Clío & Asociados* 18-19. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral; La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 438-453, 2014a.

- . “Luz, cámara y control: La industria cinematográfica Argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. Tesis de Maestría en Historia Contemporánea. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2014b.
- ESEVERRI, Máximo y MARTÍN PEÑA, Fernando. *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- ESLAVA GALVÁN, Juan. *Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX. La Transición*. Madrid: Diario El País, colección: La Mirada del Tiempo, Volumen 7, 2006, p. 144.
- ESPAÑA, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- . *Cine argentino: modernidad y vanguardia 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.
- ESPAÑA, Claudio y MANETTI, Ricardo. “Cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”. En: Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.
- ESPAÑA, Claudio. “La pantalla en tinieblas”. En: España, C. Aguilar, G. y Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.
- ESPECHE, Ernesto. *El mito de los dos demonios. Historia, política, y conflictos en la memoria colectiva de la dictadura*. Mendoza: EDIUNC, 2018.
- FABBRO, Gabriela. “Libertad del artista y libertad del espectador”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- FABRIS, Mariano. “Revisar el pasado reciente. Las revistas *Criterio* y *Esquiú* y la cuestión de los derechos humanos, 1981-1985”. En: *Quinto Sol*, vol. 19, N°3, pp. 1- 21, 2015.
- . *Iglesia y democracia. Avatares de la jerarquía católica Argentina post dictadura (1983-1989)*. Rosario: Prohistoria ediciones, 2011.
- FARHI, Andrés. *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

- FELD, Claudia y FRANCO, Marina (directoras). *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura cero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- FELD, Claudia y STITES MOR, Jessica (comp.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- FELD, Claudia. “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: discurso del ‘show del horror’”. En: Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- FERRARI, Germán. *1983. El año de la democracia*. Buenos Aires: Planeta, 2013.
- FERREIRA, Fernando. *Luz, cámara, memoria: una historia social del cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- . *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- FERRO, Marc. *Diez lecciones sobre historia del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- . *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FONTANA, Carla. *María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- FRANCO, Marina. “La ‘teoría de los dos demonios’ en la primera etapa de la posdictadura”. En: Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- FRANCO, Marina. *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- FREIBRUN, Nicolás. *La reinención de la democracia. Intelectuales e ideas políticas en la Argentina de los ochenta*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.
- GALANTE, Diego. “Baje a la plaza, señor presidente: Madres de Plaza de Mayo y Alfonsín frente al proyecto de justicia transicional en Argentina (1983-1985)”. *Prohistoria*, n° 27, 2017, pp. 79-98.

GAMARNIK, Cora. *El fotoperiodismo en argentina. De siete días ilustrados (1965) a la agencia SIGLA (1975)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2020.

GANDULFO, Juan. “Los límites de la justicia. Las causas por las tumbas NN en el cementerio de Grand Bourg”. En: Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

GARBATZKY, Irina y GASPARRI, Javier (coordinadorxs). *Nuestros años ochenta*. Rosario: Humanidades y Arte Ediciones – H. y A. Ediciones; Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria – CET y CLI, 2021.

GARCÍA OLOVERI, Ricardo. *Luis Puenzo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

GARCIA, Analía y LIGUORI, Mariana. “Participación juvenil y políticas públicas en la década del ochenta en Argentina. El caso de la creación de la Subsecretaría Nacional de Juventud”. En: VV.AA. (eds), *XI Jornada de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.

GARCIA, Fernando. *Crímenes y vanguardia. El caso Schoklender y el surgimiento del underground en Buenos Aires*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

GARGARELLA, Roberto. “Democracia y derecho en los años de Alfonsín”. En: Gargarella, R., Murillo, M. y Pecheny, M. (comps.) *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, pp. 23- 40.

GARIBOTTO, Verónica. *Semiótica y afecto. El cine testimonial en la posdictadura*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2021.

GETINO, Octavio. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.

GILBERT, Abel y ALBACERES, Pablo. *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el rey*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2021.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GOCIOL, Judith e INVERNIZZI, Hernán. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

GOITY, Elena y OUBIÑA, David. “El policial argentino”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.

GOITY, Elena. “Las publicaciones y los críticos, amordazados. La intolerancia y el crimen de Estado nublan la mirada del analista”. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.

GONZÁLEZ BOMBAL, Inés. “1983: El entusiasmo democrático”. *Ágora*, número 7, 1997.

HERRERA, María José. “Años setenta y ochenta en el arte argentino: entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”. En: Burucúa, José Emilio. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

INSAURRALDE, Andrés. “La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación”. En: España, C. Aguilar, G. y Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.

INVERNIZZI, Hernán. *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construir la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

———. *Los nuevos movimientos sociales*. Volumen 1, n° 124, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989.

JENSEN, Silvina. “¿Por qué sigue siendo políticamente incorrecto hablar de exilio? La dificultosa inscripción del exilio en las memorias sobre el pasado reciente argentino (1983-2007)”. *Paginas. Revista digital de la Escuela de Historia*, vol. 1, núm. 1. pp. 131-148, 2008.

KRIGER, Clara. “La revisión del proceso militar en el cine de la democracia”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994a.

———. “Las instancias de comercialización”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994b.

- LACOLLA, Enrique. *El cine en su época. Una historia política del filme*. Córdoba: Editorial Comunicarte, 2008.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Buenos Aires: Bosch, 1997.
- LAÍNO SANCHIS, Fabricio. “Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y el problema de los “niños desaparecidos” ¿”Delitos aberrantes o gestos de humanidad”?” *PolHis*, Año 14, n° 27, 2021, pp. 188-221.
- LANDI, Oscar. “Cultura y política en la transición democrática”. En: Oszlak, Oscar. *“Proceso”, crisis y transición democrática/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- LANDINI, Carlos. *Héctor Olivera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- LARRAQUY, Marcelo. *Los 70: una historia violenta*. Buenos Aires: Aguilar, 2013.
- LASTRA, María Soledad. “La (des)organización del retorno: tiempos, rutas y conflictos en el regreso de los exiliados argentinos (1983-1988)”, ponencia presentada en *VI Jornadas de Historia Reciente*, Universidad del Litoral, Santa Fe, 2012.
- LESGART, Cecilia. *Usos de la transición a la democracia: ensayo, ciencia y política en la década de los ochenta*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.
- LEUCO, Alfredo y DÍAZ, José Antonio. *Los herederos de Alfonsín*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1987.
- LEVÍN, Florencia. *Humor político en tiempos de represión: Clarín, 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- LÓPEZ PEREA, Freda. “Visibilizando. Represión estatal, representaciones, activismo y discurso médico en torno de la homosexualidad, el lesbianismo y el travestismo en la apertura democrática (1983-1988/89)”. Tesis de Maestría en Historia, Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2018.
- LÓPEZ, Marcela y RODRÍGUEZ, Alejandra. *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.
- LORENZ, Federico. *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.

- LUCHETTI, Florencia y RAMÍREZ LLORENS, Fernando. “Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944”. VV.AA. *VI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.
- LUCIANI, Laura. *Juventud en dictadura. Representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2017.
- LUSNICH, Ana. “Marcas del terrorismo de Estado en el cine argentino de la última dictadura militar: crisis institucional y dominación social”. En: Morettin, Eduardo y Napolitano, Marcos. *O cinema e as ditaduras militares. Contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.
- LUSNICH, Ana y KRIGER, Clara. “El cine y la historia”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- LUSNICH, Ana y PIEDRAS, Pablo (Editores). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registro (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- LVOVICH, Daniel y BISQUERT, Jorgelina. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, María Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- MANZANO, Valeria y SEMPOL, Diego. *Dossier: Los años ochenta y las transiciones en el Cono Sur, Revista Contemporánea*, Montevideo, Universidad de la República, Año 10, Volumen 10, 2019.
- . “Juventud en transición: significado político y cultural de la juventud en la Argentina de los ochenta”. En: Brangier, Víctor y Fernández, María Elisa. *Historia cultural hoy. Trece entradas desde América Latina*. Rosorario: Prohistoria Ediciones, 2018, pp. 173-196.

- . “Cultura, política y movimiento estudiantil secundario en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX”. En: *Propuesta educativa*. Buenos Aires, 2011.
- . “El *psicobolche*: juventud, cultura y política en la Argentina de la década de 1980”. En: *Izquierdas*, Vol. 41. Santiago de Chile, 2018, pp. 250-275.
- . “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina en la década del sesenta”. *Desarrollo Económico*, vol. 50, Nro. 199, 2017a.
- . “La legalidad de las formas represivas: drogas y juventud, 1974-1989”. En: Águila, Gabriela., Garaño, Santiago y Scatizza, Pablo. *La represión como política de estado. Estudios sobre la violencia estatal en el siglo XX*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2020a.
- . “Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta”. *Mora*, (25), 2020b, pp. 135-154.
- . *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017b.
- MARANGHELLO, César. “La presión de las fuerzas armadas”. Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura. En: España, Claudio. *Cine argentino: modernidad y vanguardia 1957/1983. Volumen 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005b.
- . *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Catálogos-Laertes, 2005a.
- MARCHESI, Aldo. *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2019.
- MARGULIS, Mario. *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- MARGULIS, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.
- MARTÍN, Jorge Abel. *Cine argentino 1981*. Buenos Aires: Corregidor, 1982.
- . *Cine argentino 1982*. Buenos Aires: Legasa, 1983.
- . *Cine argentino 1983*. Buenos Aires: Legasa, 1984.
- . *Cine argentino 1984*. Buenos Aires: Legasa, 1986.
- MASI, Andrés Alberto. *Los tiempos de Alfonsín. La construcción de un liderazgo democrático*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

- MC NAIR, Brian. *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Editorial Océano, 2004.
- MERELE, Hernán José. *La “depuración” ideológica del peronismo en General Sarmiento (1973-1974). Una aproximación al proceso represivo durante los años setenta constitucionales a partir del caso de Antonio Tito Deleoni*. La Plata, Universidad de La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2017.
- MILANESIO, Natalia. “Sex and Democracy: The Meanings of the Destape in Postdictatorial Argentina”. *Hispanic American Historical Review*. Carolina del Norte: Duke University Press, 2019.
- . *El destape. La cultura sexual en Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentinos, 2021.
- MONTEAGUDO, Luciano. *Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- MONTES, Viviana. “Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas”. *Culturas*, (15), 2022, pp. 115-130.
- MUÑO, Oscar. Alfonsín. *Mitos y verdades del padre de la democracia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, 2013.
- MULEIRO, Vicente. 1976. *El golpe civil*. Buenos Aires: Planeta, 2011.
- NEIFERT, Agustín. *Rosas y su época en el cine argentino*. Buenos Aires: Fabro, 2012.
- NEMEC, Diego. *Pueblos de la “guerra”. Pueblos de la “paz”. Los pueblos rurales del Operativo Independencia (Tucumán, 1976-1977)*. San Miguel de Tucumán: EDUNT, 2019.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. *Historia Argentina. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Tomo 9. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- NOVARO, Marcos. *Historia Argentina. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Tomo 10. Buenos Aires: Paidós, 2009.

- . *Historia de la argentina contemporánea. De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- O'DONNELL, Guillermo, SCHMITTER, Philippe y WHITEHEAD, Lawrence (comps.). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Paidós, 1986.
- OLIVERA, Héctor. *Fabricante de sueños*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 2021.
- OLLIER, María Matilde. *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- ORMACHEA, Luis. “Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría”. En: *Sin acierto. Diario del festival Internacional de Cine Independiente*, año 5, 2005.
- OUBIÑA, David. “Exilio y regreso”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- . “Festivales y premios”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- PAGNONI BERNIS, Fernando Gabriel. “Crisis de la masculinidad en el cine *queer* argentino: desde 1985 hasta hoy”. En: *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*. N° 5. Buenos Aires, 2012.
- PALADINO, Diana. “El cine de entretenimiento, una industria de vacaciones”. En: España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- PÁNIK, Eduardo. *La calificación cinematográfica. Análisis y estadísticas 1984/1987*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1989.
- PAPALINI, Vanina. (comp.). *Promesas y traiciones de la cultura masiva. Balance de 30 años de democracia en Argentina*. La Plata: EDULP, 2014.
- PEDROSA, Fernando. *La otra izquierda. La socialdemocracia en América Latina*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- PEÑA, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- PLIS-STERENBERG, Gustavo. *Monte Chingolo. La mayor batalla de la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Planeta, 2015.
- POGGI, Alberto. *Cine Argentino en Democracia. Una Historia NO Oficial*, Buenos Aires, S/E, 1989.

- PONZA, Pablo. “El Club de Cultura Socialista y la gestión Alfonsín: transición a una nueva cultura política plural y democrática”. En: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2013, pp. 1-16.
- PRIVIDERA, Nicolás. *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos Editorial, 2014.
- PUCCIARELLI, Alfredo (coord.). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Enecé, 2005.
- QUIROGA, Hugo. “El tiempo del ‘Proceso’”. En: Suriano, Juan (comp.). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- . “La reconstrucción en la democracia argentina”. En: Suriano, Juan (comp.), *Nueva Historia Argentina: Dictadura y democracia (1976-2001). Tomo X*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- RAFFIN, Marcelo. “La burla como inclusión excluyente. Las figuras del gay y la travesti en las películas de Olmedo y Porcel”. En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2008.
- RAFFO, Julio. *Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica: comentada: ley 17.741 con las reformas introducidas por las leyes 20.170, 21.505, 24.377 y el decreto 1536/02*. Buenos Aires: Lumière, 2003.
- RAGENDORFER, Ricardo. *Los doblados. Las infiltraciones del Batallón 601 en la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- RAGGIO, Sandra. “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico”. En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- . *Memorias de la Noche de los lápices. Tensiones, variaciones y conflictos en los modos de narrar el pasado reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad nacional de General Sarmiento; Posadas: Universidad Nacional de Misiones, 2017.

- RAMÍREZ LLORENS, Fernando. *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.
- RANALLETTI, Mario (comp.). *La escritura fílmica de la historia. Problemas, recursos, perspectivas*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'Histoire. Essai poétique du savoir*. Seul: Paris, 1992.
- RAPALLO, Armando. *Fernando Ayala*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.
- RAPOPORT, Mario. *Las políticas económicas de la Argentina. Una breve historia*. Buenos Aires: Booket, 2010.
- REANO, Ariana y GARATEGARAY, Martina. *La transición democrática como contexto intelectual. Debates políticos en la Argentina de los años ochenta*. Los Polvorines: Universidad de General Sarmiento, 2021.
- RISLER, Julia. *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.
- RODRIGUEZ PEREYRA, Ricardo. “Adiós, Roberto y Otra historia de amor. Gays en democracia”. En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2008.
- RODRÍGUEZ, Andrea Belén. *Batalla contra los silencios. La posguerra de los ex combatientes del Apostadero Naval Malvinas (1982-2013)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Misiones: Universidad Nacional de Misiones, 2020.
- ROSADOR, Miguel Ángel. “Entre la libertad y la censura”. En: Couselo, Jorge Miguel (ed.). *Historia del cine Argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- ROSSI, María José y AGUILAR, María Sol. “La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica”. En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Ediciones Lea; 2008.

SALA, Jorge. “Crónica de un caso de censura: Kindergarten (1989, Jorge Polaco), la Iglesia y la frágil posdictadura argentina”. *atrio* n° 22, 2016, pp. 218-227.

———. “La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la posdictadura”. En: Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

SÁNCHEZ TROLLIET, Ana. “Haciendo el amor en la cocina”: mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Buenos Aires, 2018.

———. “Cultura rock, política y derechos humanos”. En: Manzano, Valeria y Sempol, Diego. *Dossier: Los años ochenta y las transiciones en el Cono Sur, Revista Contemporánea*. Montevideo: Universidad de la República, Año 10, Volumen 10, 2019, pp. 157-176.

———. *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2022.

SÁNDEZ, Mariana. *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010.

SATARAIN, Mónica. *Plano secuencia: 20 películas para reafirmar la democracia*, Buenos Aires: La Crujía, 2004.

SCHEJTMAN, Natalí. *Pantalla partida. 70 años de política y televisión en Canal 7*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Planeta, 2021.

SCHENQUER, Laura (compiladora). *Terror y consenso. Políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. La Plata: EDULP, 2022.

SCHUMANN, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

SCHWARZBÖCK, Silvia y BERNINI, Emilio. “Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia”. *La Otra*, n° 23, año VII, invierno de 2010, pp. 14-20.

SLIPAK, Daniela. *Las revistas montoneras: Cómo la Organización construyó sus identidades a través de sus publicaciones*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

SMULOVITZ, Catalina. “Prefacio: La ilusión del momento fundante”. En: Gargarella, R., Murillo, M. y Pecheny, M. (comps.), *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. México D. F.: Centro Editor de América Latina, 1995.
- SOTO, Francisco. “La ‘ruptura’ alfonsinista y la política cultural durante la transición democrática”. En: *XVI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia, Facultad de Humanidades*: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017.
- SUÁREZ, Nicolás. “El ‘cine de los ochenta’”. En: Bernini, Emilio. *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018.
- SURIANO, Juan y ÁLVAREZ, Eliseo. *505 días. La primera transición a la democracia. De la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- TACCETTA, Natalia y PEÑA, Fernando Martín. “El amor de las muchachas”. En: Melo, Adrián (comp.). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea, 2008.
- TEDESCO, Laura. *Alfonsín. De la esperanza a la desilusión*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2011.
- USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- VALDEZ, María. “El cine triunfalista del Proceso. La ideología militar pretende ‘salvaguardar’ la moral de la sociedad”. En: España, C. Aguilar, G. y Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Volumen.2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2007.
- VAREA, Fernando. *El cine argentino durante la dictadura militar: 1976-1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2008.
- . *El cine argentino en la historia argentina*. Buenos Aires: El Arca, 1999.
- VÁZQUEZ, Melina y LIGUORI, Mariana. “La gestión estatal de juventudes durante la vuelta a la democracia en Argentina: agendas, escenarios y actores (1982-1987)”. En: *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, Vol. 15, 2018, a1504.
- VELÁZQUEZ RAMÍREZ, Adrián. *La democracia como mandato. Radicalismo y peronismo en la transición argentina (1980-1987)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2019.

- VELIZ, Mariano (comp.). *Cines Latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social. Fragmentos de la teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Editorial Gedisa, 1987.
- VERZERO, Lorena. “Cuerpos irreverentes: los años 80 más contraculturales que nunca”. En: Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (comp.). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: EDULP, 2016.
- VEZZETTI, Hugo. “Los problemas de la democracia: Guillermo O’Donnell y Juan Carlos Portantiero”. En: Altamirano, Carlos y Gorelik, Adrián. *La Argentina como problema. Temas, visiones y pasiones del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2018.
- VILA, Pablo. “Rock nacional, crónica de la resistencia juvenil”. En: Jelin, Elizabeth. *Los nuevos movimientos sociales*. Volumen 1, n° 124, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1989, pp. 83-156.
- VOMMARO, Pablo y COZACHCOW, Alejandro. “Militancias juveniles en los 80: Acercamiento a las formas de participación juveniles en la transición democrática Argentina”. En: *Trabajo y sociedad. Sociología del trabajo, Estudios culturales, Narrativas sociológica y literarias*, N° 30. Santiago del Estero, 2018, pp. 285-306.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- . *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- WOLF, Sergio. *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letras Buenas, 1992.
- ZARCO, Julieta. *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016.
- ZYLBERMAN, Lior. “Estrategias narrativas de un cine post dictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)”. Tesis de Maestría en Comunicación Social, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires, 2011.

Fuentes

Films argentinos mencionados a lo largo de la tesis

Adiós Roberto (Enrique Dawi, 1985)

Asesinato en el Senado de la Nación (Juan José Jusid, 1984)

Atracción peculiar (Enrique Carreras, 1988)
Atrapadas (Aníbal Di Salvo, 1984)
Brigadas explosivas (Enrique Dawi, 1986)
Brigadas explosivas contra los ninjas (Miguel Fernández Alonso, 1986)
Camila (María Luisa Bemberg, 1984)
Contar hasta diez (Oscar Barney Finn, 1985)
Correccional de mujeres (Emilio Vieyra, 1986)
Cuarteles de invierno (Lautaro Murúa, 1984)
El agujero en la pared (David Kohon, 1983)
El amor es una mujer gorda (Alejandro Agresti, 1988)
El arreglo (Fernando Ayala, 1983)
El desquite (Juan Carlos Desanzo, 1983)
El poder de la censura (Emilio Vieyra, 1983)
El profesor punk (Enrique Carreras, 1988)
El telo y la tele (Hugo Sofovich, 1985)
En retirada (Juan Carlos Desanzo, 1984)
Espérame mucho (Juan José Jusid, 1983)
Hay unos tipos abajo (Rafael Filippelli y Emilio Alfaro, 1985)
Juan, como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987)
Kindergarten (Jorge Polaco, 1989)
La amiga (Jeanine Meerapfel, 1988)
La búsqueda (Juan Carlos Desanzo, 1985)
La clínica loca (Emilio Vieyra, 1988)
La cruz invertida (Mario David, 1985)
La historia oficial (Luis Puenzo, 1985)
La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986)
La parte del león (Adolfo Aristarain, 1978)
La República perdida I (Miguel Pérez, 1983)
La República perdida II (Miguel Pérez, 1986)
La Rosales (David Lipszic, 1984)
Las barras bravas (Enrique Carreras, 1985)
Las colegialas (se divierten) (Fernando Siro, 1986)

Las esclavas (Carlos Borcosque, 1987)
Las Lobas (Aníbal Di Salvo, 1986)
Lo que vendrá (Gustavo Mosquera, 1988)
Los chicos de la guerra (Bebe Kamin, 1984)
Los colimbas se divierten (Enrique Carreras, 1986)
Los días de junio (Alberto Fischerman, 1985)
Los drogadictos (Enrique Carreras, 1979)
Los dueños del silencio (Carlos Lemos, 1987)
Los enemigo (Eduardo Calcagno, 1982)
Los gatos. Protistución de alto nivel (Carlos Borcosque, 1985)
Made in Argentina (Juan José Jusid, 1987)
Memorias y olvidos (Simón Feldman, 1987)
Mi novia el ... (Enrique Cahen Salaberry, 1975)
No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983)
No toquen a la nena (Juan José Jusid, 1976)
Obsesión de venganza (Emilio Vieyra, 1987)
Otra historia de amor (Américo Ortiz de Zárate, 1986)
Paraíso relax (Emilio Borreta, 1988)
Pasajeros de una pesadilla (Fernando Ayala, 1984)
Plata dulce (Fernando Ayala, 1982)
Pubis angelical (Raúl de la Torre, 1982)
Rambito y Rambón primera misión (Enrique Carreras, 1986)
Revancha de un amigo (Santiago Carlos Oves, 1987)
Seguridad personal (Aníbal Di Salvo, 1985)
Señora de nadie (María Luisa Bemberg, 1982)
Sentimental (Sergio Renán, 1981)
Sobredosis (Fernando Ayala, 1986)
Sucedió en el internado (Emilio Vieyra, 1985)
Tan de repente (Diego Lerman, 2002)
Tango, el exilio de Gardel (Pino Solanas, 1986)
Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain, 1981)
Todo o nada (Emilio Vieyra, 1984)

Últimos días de la víctima (Adolfo Aristarain, 1982)

Volver (David Lipszyc, 1982)

Films extranjeros mencionados a lo largo de la tesis

Cadenas calientes (Paul Nicholas, 1983)

Deep throat (Gerard Damiano, 1972)

Doña flor y sus dos maridos (Bruno Barreto, 1976)

El diablo en el cuerpo (Marco Bellocchio, 1986)

Eros, el dios del amor (Walter Hugo Khouri, 1981)

Interior de un convento (Walerian Borowczyk, 1976)

La llave (La llave secreta) (Tinto Brass, 1983)

La profecía (Richard Donner, 1976)

La última tentación de Cristo (Nikos Kazantzakis, 1988)

La vida de Brian (Terry Jones, 1979)

Las largas vacaciones del '36 (Jaime Camino, 1976)

Locademia de policía (Hugh Wilson, 1984).

Partners (James Burrows, 1982)

Porky's (Bob Clark, 1981)

Rambo (Ted Kotcheff, 1982)

Yo te saludo María (Jaen Luc Godard, 1985)

Diarios

Clarín

Crónica

Diario Popular

El Cronista Comercial

El Periodista de Buenos Aires

El Porteño

La Época

La Nación

La Opinión

La Prensa

La Razón

La Voz

Tiempo Argentino

Revistas especializadas

Cine Boletín

Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana

Cine Libre

Heraldo del Cine

La Gaceta de los Espectáculos

Montaje

Movimiento

Todo Cine

Revistas de interés general

Gente

Humor

Libre

Revista Radiolandia

Siete Días

Leyes y Decretos

Ley 17.741/68

Decreto-Ley 18.019/68

Ley 20.170/73

Decreto-Ley 21.505/77

Decreto-Ley 22.294/80

Decreto-Ley 22.924/83

Decreto 279/84

Ley 23.052/84

Decreto 2414/85

Discursos, documentos y proyectos políticos (Unión Cívica Radical)

Alfonsín, Raúl. *La cuestión argentina* (1980)

La propuesta de la multipartidaria (Diciembre 1981)

La propuesta de la Multipartidaria (Enero 1983)

Contradicciones fundamentales (Junio 1983) (versión original 1973)

Discurso de Raúl Alfonsín en el cierre de campaña (27/10/1983)

Discurso de Raúl Alfonsín ante la Asamblea Legislativa (10/12/1983)

Alfonsín, Raúl. *Mi propuesta política* (1983)

Plan Nacional de Cultura (1984-1989)

Discurso de Raúl Alfonsín en Parque Norte (01/12/1985)

Datos estadísticos

Centro de Cómputos del Instituto Nacional de Cinematografía Argentina. Área de Despacho y Estadística. (Informe 1991).

Entrevista

Manuel Antín (Director del INCA 1983-1989) realizada el 27 de enero de 2020 en la Universidad del Cine.

Otras Fuentes

Carteleros de cine.

Publicidades de los films en diarios y revistas.

Fotografías de escenas de los films.

Archivos consultados

Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC-INCAA)

Biblioteca del Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”

Memoria Abierta

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda (CeDInCI)

Hemeroteca del Congreso de la Nación Argentina Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira)