

# **Universidad Nacional de General Sarmiento**

## **Maestría en Historia Contemporánea**

**“Luz, cámara y control”: La industria cinematográfica  
Argentina durante la dictadura militar de 1976-1983**

**Autor: Maximiliano Adrián Ekerman**

**Director: Gustavo Aprea**

**Fecha: 2014**

## **Resumen**

Cuando se analiza la cultura durante la última dictadura militar y especialmente el cine, se lo asocia con la censura, las prohibiciones, la desaparición o el exilio de directores, actores y técnicos. Pero rara vez se tiene en cuenta que el cine fomentado por el Estado a través del Instituto Nacional de Cinematografía nos permite echar luz sobre la compleja relación que se estableció entre la dictadura y la sociedad.

En el siguiente trabajo me propongo analizar el cine desarrollado en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983), con el objetivo de marcar cómo la Junta Militar intentó combinar coerción con consenso y crear una visión hegemónica sobre lo que sucedía en nuestro país. Al mismo tiempo también me propongo abordar los espacios de resistencia que generó la industria cinematográfica frente a la dictadura, así como también los mecanismos de adaptación y las representaciones sociales que dicho cine elaboró durante los años más duros de nuestra historia.

Por lo tanto, el análisis de la producción cinematográfica nacional entre 1976 y 1983 me permite mostrar que: lejos de ser un cine homogéneo, pasatista y liviano, nos deja ver que las relaciones que estableció ésta industria cultural con la dictadura fueron más complejas y su producción mucho más heterogénea de lo que se cree sobre un pasado reciente colmado de tensiones.

## **Abstract**

When the culture is analyzed during the last dictatorship military and especially film, it is associated with censorship, bans, the disappearance or the exile of Directors, actors and technicians. But rarely is taken into account that the film promoted by the State through the National Institute of cinematography allows us to throw light on the complex relationship that was established between the dictatorship and the society.

In the next job I intend to analyze the film developed in Argentina during the military dictatorship (1976-1983), in order to check how the military Junta tried to combine coercion with consensus and create a hegemonic vision about what was happening in our country. At the same time I also intend to address spaces of resistance generated by the film

industry against the dictatorship, as well as also the mechanisms of adaptation and social representations that this film developed during the harshest years of our history.

Therefore, the analysis of national film production between 1976 and 1983 allows me to show that: far from being a homogeneous film, entertaining and light, it lets us see that relations which established this cultural industry with the dictatorship were more complex and its production was much more heterogeneous of what is believed about a recent past filled with tension.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Capítulo 1: El Instituto Nacional de Cinematografía y el Ente de Calificación Cinematográfica durante el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983)</b> .....	15
1.1 El Instituto Nacional de Cinematografía.....	16
1.2 El Ente de Calificación Cinematográfico.....	17
1.3 Los mecanismos de censura.....	22
<b>Capítulo 2: La industria del cine y la dictadura militar</b> .....	29
2.1 Productores, distribuidores y exhibidores frente al Estado: un permanente juego de ajedrez.....	29
2.2 La industria cinematográfica nacional: “la eterna crisis del cine nacional”.....	34
2.3 Los extraños intereses de la industria cinematográfica norteamericana.....	43
<b>Capítulo 3: La rápida adecuación del cine nacional</b> .....	48
3.1 Aventuras y policiales.....	49
3.2 Familia, patria y religión.....	56

3.3 Entre la propaganda y la historia.....	60
<b>Capítulo 4: La resistencia inorgánica e individual del cine nacional.....</b>	<b>69</b>
4.1 La metáfora y la alegoría como crítica 1976-1980.....	70
4.2 Entre el género, el humor y la moral 1981-1983.....	78
<b>Capítulo 5: Las zonas grises del cine nacional.....</b>	<b>89</b>
5.1 El humor picaresco y pasatista.....	89
5.2 Los filmes para jóvenes y niños.....	94
5.3 “El cine adulto y comprometido”.....	98
5.4 1983: La transición.....	105
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	121
Fuentes.....	125

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecer a Gustavo Aprea quien como director de la tesis me ha acompañado, corregido y aconsejado con gran lucidez y generosidad desde el inicio del proyecto hasta la concreción del mismo.

En segundo término, también quiero reconocer a la Universidad de General Sarmiento, especialmente al Instituto de Desarrollo Humano y a la carrera de Maestría en Historia Contemporánea, quienes hacen posible que uno pueda realizar un posgrado y seguir su formación en la localidad donde ha nacido, ha estudiado y donde trabaja día a día.

También quiero retribuir a quienes me han acompañado en mi formación y que a través de sus clases o por medio de consejos y sugerencias han sido fundamentales para la elaboración del trabajo, por eso muchas gracias a: Andrea Andújar, Andrés Bisso, Ernesto Bohoslavsky, Pablo Buchbinder, Alejandro Cattaruzza, Humberto Cucchetti, Julio Djenderedjian, Silvia Finocchio, Natalia Fortuny, Marina Franco, Cora Gamarnik, María Paula González, Karin Gramático, Emmanuel Kahan, Florencia Levín, Daniel Lvovich, Silvana Palermo, Marisa Pineau, Karina Ramacciotti, Laura Rodríguez, Gonzalo Ruy Farías y a Germán Soprano.

En cuarto termino quiero agradecer la ayuda prestada por la biblioteca del ENERC (INCAA) y a todos quienes trabajan allí por facilitarme el material de archivo para la investigación, así como a los miembros de Memoria Abierta que también han colaborado conmigo para poder realizar el trabajo.

Por último y no menos importante, quiero agradecerle a mi familia por su acompañamiento y paciencia, especialmente a Alejandro Zanghi, quien a través de sus lecturas críticas, correcciones y apoyo, se convirtió en una pieza fundamental para que pueda finalizar la maestría y el trabajo final.

## Introducción

En un gran número de trabajos es común que se relacione a la última dictadura militar con el terrorismo de Estado, las desapariciones, las torturas y un sin fin de mecanismos coercitivos que la Junta Militar utilizó para imponer su proyecto político, económico y social. Junto a estos mecanismos, los gobiernos militares entre 1976 y 1983 intentaron por medio del control y la censura ejercer un predominio sobre la cultura con el cual poder construir consensos y adhesiones en amplios sectores de la sociedad. El cine fue una expresión que no se mantuvo al margen de dicho proceso.

Cuando se analiza a la cultura durante la última dictadura militar y especialmente al cine, se lo asocia con la censura, las prohibiciones, la desaparición o el exilio de directores, actores y técnicos. Pero rara vez se tiene en cuenta que el cine fomentado por el Estado a través del Instituto Nacional de Cinematografía nos permite echar luz sobre la compleja relación que se estableció entre la dictadura y la sociedad. Un cine que muchas veces es tildado de liviano o pasatista, que, aunque formalmente tuvo algunas de estas características, estuvo lejos de expresar una mirada inocente sobre la sociedad. Un cine que si bien se centró en el entretenimiento, no aspiró a ser un cine de propaganda ni a generar un consenso activo de la sociedad, pero si a fomentar determinados valores que para la dictadura eran fundamentales como: Dios, patria, familia y el “ser nacional”. Es por eso que una revisión de la cinematografía de esos años nos permite edificar una mirada mucho más interesante para la reconstrucción de este período histórico.

En el siguiente trabajo me propongo analizar el cine desarrollado en nuestro país durante la última dictadura militar con el objetivo de marcar cómo la Junta Militar intentó combinar coerción con consenso para crear una visión hegemónica sobre lo que sucedía en nuestro país. Aunque ello no excluyese contradicciones, se desarrolló una política acorde a los cánones oficiales donde *Dios, Patria, Familia y la recuperación del “ser nacional”* (Valdez, 2007: 790) eran ejes centrales. Al mismo tiempo también me propongo abordar los espacios de resistencia que generó la industria cinematográfica frente a la dictadura, así como también los mecanismos de adaptación y las representaciones sociales que dicho cine elaboró durante los años más duros de nuestra historia. Por último y no menos importante, podremos ver, que lejos de ser éste un momento del cine nacional con poca importancia para la cultura, generó una forma de hacer cine que, en cuanto a temáticas, actores,

directores y estética, será la base fundamental para las producciones del cine nacional en los primeros años de la democracia.

Por lo tanto, el análisis de la producción cinematográfica nacional entre 1976 y 1983 me permite mostrar que: lejos de ser un cine homogénea, pasatista y liviana como lo han caracterizado la mayoría de los especialistas que abordaron este período, nos deja ver que las relaciones que estableció ésta industria cultural con la dictadura fueron más complejas y su producción mucho más heterogénea y rica de lo que se cree sobre un pasado reciente colmado de tensiones.

Para poder llevar adelante mi trabajo me propuse como objetivos generales: en primer término, analizar las políticas culturales llevadas adelante por la última dictadura militar, especialmente las referidas a la cinematografía. En segundo lugar, detectar cuáles fueron los objetivos políticos - ideológicos por parte de la dictadura que buscaron fomentar a través del cine. En tercera instancia, buscaré reconstruir las diferentes estrategias utilizadas por la industria cinematográfica ante las pautas establecidas por la dictadura, en cuarto y último lugar, analizaré el tipo de representaciones sociales que el cine nacional generó durante la última dictadura militar.

En referencia a los estudios sobre cine e historia, hay que tener en cuenta que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial a mediados del siglo XX, la renovación historiográfica no sólo desde el punto de vista teórico – metodológico, sino también en lo referente al aumento de temas de interés, ha provocado la necesidad de incorporar nuevos tipos de fuentes para un mejor entendimiento de los procesos históricos, antes subestimadas o marginadas: éste es el caso del cine.

Uno de los primeros teóricos que estableció las relaciones que existían entre historia y cine fue el alemán Sigfried Kracauer, quién en 1947 publicó su trabajo titulado *De Caligari a Hitler* (1985). Allí demuestra como el análisis del cine alemán realizado entre 1919 y 1933, puede ser un elemento crucial para entender el clima de época del período de entreguerras y la anticipación de la llegada de Hitler al poder.

Como plantea Peter Burke (2001), es importante aclarar 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 y evocar el

espíritu de tiempos pretéritos. Por lo tanto su utilización como fuente histórica podría ser fundamental para el conocimiento de la historia.

Durante los años 1970 y 1980 las ciencias sociales comenzaron con mayor fuerza a acercarse al cine como objeto de estudio. Fue entonces cuando se publicaron los trabajos más importantes sobre la relación historia – cine. Entre los autores más destacados se encuentran, los franceses Marc Ferro (1995) y Pierre Sorlin (1985), y el norteamericano Robert Rosenstone (1997). El historiador de *Annales*, Marc Ferro, fue el pionero en la utilización del cine como fuente histórica. Según él, en un principio el cine intervino como agente de la historia, como un instrumento del progreso científico o de la institución militar con significado doctrinario o ensalzador. En segundo lugar, el cine, sostiene Ferro, es una fuente documental. La imagen que ofrece el cine resulta válida como fuente histórica sea en los filmes documentales o de ficción. En su opinión, el cine produce el efecto de desorganizar, de destruir la imagen reflejada que cada institución, grupo social o individuo se había formado ante la sociedad. La cámara revela su funcionamiento real, dice más sobre esas instituciones y personas de lo que ellos querrían mostrar, devela sus secretos, muestra la cara oculta de la sociedad, sus fallas. Para Ferro la cuestión es metodológica: no hay que buscar en las imágenes que ellas ilustren, confirmen o desmientan el conocimiento que nos viene de la tradición escrita, sino considerarlas por sí mismas. Con los elementos apropiados para ese abordaje, el cine no cuenta sólo por lo que atestigua, sino por el acercamiento socio - histórico que permite. Así se explica que el análisis no contemple necesariamente al conjunto de la obra sino, que pueda basarse en fragmentos, examinar series o establecer relaciones.

El sociólogo Pierre Sorlin, retoma muchas de las ideas de Ferro acerca del cine: la primera, es que el cine puede generar un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro; en segundo lugar plantea, que nos permite realizar una comparación en el espacio y el tiempo y por último, un clavado hacia el pasado. Sorlin rescata, por otro lado, la cuestión de la recepción. Mira al cine como un proceso social donde no sólo intervienen los productores o realizadores, sino también los espectadores de esas representaciones. Por lo tanto, para él, el cine es un documento esencial para el historiador en la medida en que proveen imágenes a sus espectadores y, por la fuerza de convicción, crean una idea a veces fantásica pero muy fuerte del pasado.

Por último, el principal aporte de Robert Rosenstone, ha sido igualar al cine como lenguaje a través de imágenes, con el de la historia escrita. Dicho autor, basa su argumento en la idea que la historia, incluida la escrita, es una reconstrucción, no un reflejo directo de lo que ocurrió. Tal como la practicamos es un producto cultural e ideológico del mundo occidental en un momento histórico determinado, al igual que el cine. Por lo tanto concluye con la idea que ni el cine, ni la historia pueden ser analizadas como espejos de la realidad en cuanto construcciones culturales. En segundo lugar afirma que la historia no puede ser reducida sólo al ámbito de la escritura para su entendimiento. Hay muchos otros elementos que ayudarían a mejorar su interpretación y el cine es sin duda uno de ellos.

En nuestro país los estudios sobre cine comenzaron a fines de 1959 y principios de 1960 con la obra de Domingo Di Núbila (1960), *Historia del cine argentino*. En ella, dicho autor, organiza los datos existentes, enumera películas, directores, actores, argumentos, periodiza, cuenta algunas anécdotas e intenta esbozar una hipótesis que relaciona al cine con la historia. Como lo había hecho Kracauer un tiempo atrás, establece especialmente una analogía entre el peronismo y los usos del cine como instrumento de propaganda similar al que los totalitarismos europeos habían hecho con anterioridad.

Desde 1960 y hasta 1990, los estudios sobre cine repitieron una y otra vez las hipótesis y la metodología del trabajo de Di Núbila. Como lo plantea Clara Kriger (2009: 14-15) la utilización del tiempo lineal, la no exposición de contradicciones, la insistencia en la serialización de nombres de actores y películas o la utilización de metáforas biológicas o evolucionistas, fueron moneda corriente de los diferentes estudios realizados.

En cuanto al análisis del cine durante la última dictadura militar (1976-1983), el primer trabajo en abordar la temática fue el de Jorge Miguel Couselo (1984), titulado *Historia del cine argentino*, de 1984. Si bien el texto guarda ciertas continuidades con la propuesta de Di Núbila, sobretodo porque es un libro que intenta explicar de manera lineal toda la historia del cine en nuestro país, incorpora algunas innovaciones con respecto a éste. En primer lugar, tiene una mirada mucho más comprometida en cuanto a la relación historia – cine, posiblemente por el momento de producción. Es decir la vuelta a la democracia, ya que a lo largo de todo el texto está muy presente la relación cine, democracia, dictadura y censura.

Otra de las características originales del texto, es que Couselo es el director de un trabajo en el que participan muchos especialistas, cada uno escribiendo sobre un período determinado. No es un texto de un solo autor, eso lo hace más interesante por su profundidad y desarrolla una periodización muchas veces diferente a la de Di Núbila. Por último, el texto de Couselo, con sus innovaciones y sus continuidades se convertirá en un nuevo modelo teórico para una gran variedad de especialistas en cine interesados en vislumbrar las relaciones que han existido entre el cine y la historia hasta el día de hoy.

Uno de los principales continuadores del trabajo de Couselo fue César Maranghello, quien ya había participado de la obra de éste especialista. En su libro *Breve historia del cine argentino* (2005), sienta las bases fundamentales sobre la relación entre cine y dictadura que serán repetidas y continuadas por muchos otros especialistas. Dentro de los elementos fundamentales de ésta relación, Maranghello marca los siguientes tres: en primer lugar, pone el acento sobre la utilización y la profundización de la censura a partir de 1976 y hasta 1982; en segundo término, plantea que las producciones culturales elaboradas durante la dictadura, al estar controladas por la censura y al sufrir prohibiciones sólo han generado una producción homogénea, vacía de contenido, pasatista y de poca calidad estética; en último lugar, pone un fuerte acento en la censura, la prohibición, la persecución y la desaparición de personas como las variables de control de la dictadura sobre el cine, pero no profundiza en el análisis de las producciones nacionales y su contenido como instrumento de control y generador de consenso ideológico.

En ésta misma línea de análisis se pueden encuadrar los trabajos de Octavio Getino (2005), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, el de Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich (2006), *La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado": 1933 – 2003*, y el reciente trabajo de Fernando Peña (2012), *Cien años de cine argentino*. Con matices propios, cada uno de ellos analiza al cine argentino desde una perspectiva de larga duración que los lleva a dejar poco espacio para el análisis puntual del período de la última dictadura militar, la censura, las diferentes producciones, los directores, etc. que finalmente termina siendo una repetición de los trabajos anteriormente citados.

Una nueva perspectiva en cuanto a la relación de la dictadura con el cine nacional se abre con el trabajo dirigido por Claudio España (2007) titulado *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983*. Dicho trabajo terminará generando una revisión del

tema en cuanto a metodología y contenido que dará como resultado el surgimiento de una serie de artículos de diferentes especialistas, entre los que se encuentran Gustavo Aprea (2007), María Valdez (2007), Andrés Insaurrealde (2007), Elena Goity (2007) y Ana Laura Lusnich (2011), quienes ponen en cuestionamiento muchos de los supuestos establecidos por los trabajos de Couselo y Maranghello. Dentro de los principales cambios de ésta nueva mirada, uno de los más importantes es el de dedicar más espacio al cine durante la dictadura, entendiendo que, a diferencia de los autores anteriores, había mucho más en esas producciones nacionales de lo que se había visto hasta el momento. Otro tópico en cuestión es el referente al inicio y la distensión de la censura, no compartiendo las cronologías tradicionales y proponiendo algunas revisiones sobre las mismas. Por último, y no menos importante, incorporan la idea de que muchas de las producciones realizadas durante la dictadura de 1976 al 1983, ya sea desde el punto de vista estético o temático serán de profunda significación para el cine nacional en los primeros años de la democracia y también serán una escuela fundamental para los jóvenes directores que serán protagonistas del cine argentino durante el alfonsinismo.

Esto terminará dando como resultados trabajos independientes y específicos sobre el cine durante la última dictadura militar como son los de Judith Gociol y Hernán Invernizzi (2006) o el de Fernando Varea (2008), que intentan ocuparse de dichas experiencias de manera separada del resto de la historia del cine argentino, asegurando que sus especificidades y particularidades ameritan la necesidad de un trabajo de mayor profundización que recién está en formación. Es en ésta discusión en la que se insertará mi trabajo de investigación que versa sobre las relaciones que estableció la industria cinematográfica Argentina con la última dictadura.

Metodológicamente, la presente tesis prevé un trabajo de investigación basado, principalmente, en el análisis de la producción cinematográfica nacional generada entre 1976 y 1983. Creyendo que las producciones fílmicas son insuficientes para poder realizar un trabajo en profundidad, también se utilizarán, para estudiar la relación entre el Estado y la industria cinematográfica, las leyes y decretos con que la dictadura intentó regular a las producciones nacionales. A parte de lo ya citado, también recurriré a una serie de datos estadísticos y artículos de la prensa especializada que me permitirá complejizar el panorama con respecto a la relación del cine con la dictadura.

En cuanto a su estructura, en un primer momento, abordaré la relación que estableció la dictadura con la industria cinematográfica. Para ello haré hincapié en tres instituciones fundamentales que regularon durante el período 1976-1983 la actividad cinematográfica: la Secretaria de Información Pública (SIP), el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y el Ente de Clasificación Cinematográfica (ECC). Para desarrollar éste eje, utilizaré las leyes, los decretos y los artículos de las revistas especializadas.

En un segundo momento, en base a los trabajos sobre censura y dictadura en relación al cine, abordaré las complejas relaciones establecidas entre los productores, exhibidores, distribuidores, ya sean nacionales o extranjeros, con la dictadura. Propondré entonces una cronología más porosa, que se origina en 1974 con la elección de Paulino Tato al frente del Ente Calificador y que comienza a mostrar sus fracturas, también antes de lo comúnmente pensado, con la crisis económica de 1980 – 1981. Para ello utilizaré como ejemplos las producciones cinematográficas, algunos artículos de la prensa especializada y los datos estadísticos recogidos.

En un tercer momento, mostraré la heterogeneidad de la producción de dicha industria. Para ello organizaré la producción del período en tres grandes conjuntos: el primero de ellos, estará integrado por las películas que se adecuaron rápidamente a las pautas impuesta por el Estado y que exaltaron a la dictadura militar o a los valores sostenidos por ella; en segundo lugar se encuentran, otro grupo de películas que intentaron, a través de diferentes formas, elaborar una crítica del proceso por el cual estaba atravesando nuestro país; por último, están aquellas películas que conformaron toda una zona gris, frente a los dos grupos anteriormente citados, me permitirán ver que las relaciones entre la industria cinematográfica y el gobierno dictatorial fueron mucho más compleja que el simple binomio “colaboradores-resistentes” y la existencia de una ambigüedad ideológica en el trabajo de mucho de los directores del período, así como también se podrá ver que esa porosidad dará origen a un tipo de cine que será fundamental durante los primeros años de la democracia alfonsinista.

Dicho todo esto, es importante aclarar que el acento en mi tesis estará puesto sobre las producciones nacionales comerciales realizadas entre 1976 y 1983, es decir aquellas producciones que tuvieron una circulación más o menos masiva, ya que en ellas se pueden observar las marcas y los límites de las políticas gubernamentales con mayor claridad.

Estoy hablando de las películas apoyadas por las autoridades militares a través de los Entes correspondientes, dejando así por fuera, aquellas producciones que pudieran circular de forma clandestina o el cine realizado en el exilio por cineastas argentinos, así como también las producciones extranjeras estrenadas en el país. También es importante aclarar que de las 193 películas estrenadas en estas condiciones en nuestro país, he encontrado aproximadamente unas 70, esto se debe en parte a la falta de una política de conservación del cine nacional en el pasado, así como también a características propias del funcionamiento la industria cinematográfica local. Por una cuestión de extensión del trabajo y de saturación de las fuentes, he seleccionado unas 35 películas de las 70 encontradas para incorporar a esta investigación. Por todo lo planteado, mi intención entonces, no es la de concluir con el tema, sino por el contrario iniciar un proceso de trabajo que tenga continuidad en el futuro.

A diferencia de aquellos trabajos que han abordado la problemática de la censura, los condicionamientos de producción y los contenidos de los filmes por separado, como si el primero fuera un problema político, el segundo uno económico y el tercero uno estético, sin relación entre sí, la originalidad del siguiente trabajo radicaría en relacionar las tres dimensiones como parte de un solo problema global y no fragmentado, esto nos permitirá tener una visión mucho más clara del funcionamiento de la actividad cinematográfica y del comportamiento de sus diferentes actores.

En cuanto a lo que faltaría realizar, me interesaría extender la tesis en el recorte cronológico hacia atrás comenzando por el año 1974, cuando tras la muerte de Juan Domingo Perón, se produce la intervención del Ente de Calificación Cinematográfica e ingresa Paulino Tato como censor y extenderla hacia los primeros años del gobierno radical de Raúl Alfonsín. También sería importante incorporar los demás filmes dejado de lado por una cuestión de espacio, así como también agregar las producciones de los años previos e inmediatamente posteriores a la dictadura. A dichas dos intenciones debería sumársele también, una serie de entrevistas que estaban pensadas para esta tesis con gente vinculada al mundo de la cinematografía durante el período abordado y un capítulo que no fue incorporado por cuestiones de extensión que abordaría la trayectoria de algunos de los más importantes directores de la época más allá del período trabajado.

## **Capítulo 1: El Instituto Nacional de Cinematografía y el Ente de Calificación Cinematográfica durante el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983)**

El Golpe de Estado de 1976 provocó la intervención del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) por parte de la Junta Militar. La Marina fue el arma que asumió dicha intervención y puso, en un primer momento, al frente del INC al Capitán de Fragata Jorge Enrique Bitleston, quien rápidamente estableció las pautas con las cuales se debía regir el cine nacional si esperaba ser financiado por el Ente y/o permitida su exhibición. El 30 de abril de 1976, Bitleston les decía lo siguiente a los representantes de la industria del cine acerca el tipo de producciones que esperaba y que el Ente iba a financiar:

“(…) todas la 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 (…)”<sup>1</sup>

Si bien el Capitán de Fragata, Jorge Enrique Bitleston, fue reemplazado inmediatamente por el Comodoro (r) Carlos Bellio al mando del Instituto Nacional de Cinematografía, las pautas ya estaban fijadas y respondían a lo establecido por los decreto-ley 17.741/68 elaborados durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, lo que marca claramente la continuidad de ciertos aspectos de la política cinematográfica del último gobierno militar con las del onganiato.<sup>2</sup>

Según el comunicado de la Secretaría de Información Pública, organismo del cual dependía la actividad cinematográfica, dado a conocer el 5 de mayo de 1976 y con firma de su titular, el Capitán de Fragata Carlos A. Conti, quedaron establecidas tres clasificaciones diferentes en cuanto a la producción de filmes:

---

<sup>1</sup> Nuevas pautas para hacer cine. (1976, 7 de mayo). *Heraldo del cine*, n° 2321.

<sup>2</sup> El decreto-ley 17.741/68 y el 18.019/68 firmados durante el gobierno de facto del Gral. Juan Carlos Onganía establecía entre otras cosas: la necesidad del control del Estado por medio del Instituto de todo aquello que se filmara o exhibiera, el fomento de las producciones nacionales que reivindicaran el carácter nacional y cristiano de nuestra cultura, 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, etc.

“Una categoría de obras que muestran al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia, contra el materialismo, el egoísmo y el desaliento, la venalidad y la corrupción, debatiéndose por su dignidad y la de sus hijos, por su libertad y por su honra y su religión o por sus principios, sin entregarse nunca a los recursos fáciles o el descreimiento. A esta categoría de producciones les daremos, directa o indirectamente, toda la ayuda concebible para que puedan realizarse y representarnos en todos los países (...)

(...) Obras cinematográficas que, sin ser la concreción óptima de los ideales a los cuales aspiramos en estos momentos de lucha por la reconstrucción nacional, no solamente no estarán fuera de la ley sino que se beneficiarán en conjunto y aún en casos particulares de la expansión de la industria y del apoyo que se preste a la comercialización y exportación. Estarán en esta categoría las producciones de mero entretenimiento, las que pueden calificarse de vanguardia o de enfoques no transitados previamente y en definitivas todas aquellas cuya exhibición sea autorizada, con las restricciones adecuadas a la preparación de los espectadores para recibirlas (...) La categoría de producciones que carecen totalmente de valor artístico o de entretenimiento o que atentan contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos. Estas obras de disolución no serán permitidas y su exhibición será prohibida en forma parcial o total, temporaria o permanente (...)” (Gociol e Invernizzi, 2006: 44)

## **1.1 El Instituto Nacional de Cinematografía.**

El Instituto Nacional de Cinematografía, continuando con el régimen legal vigente durante el períodos anteriores, estaba regido por un director general, pero además lo integraban dos directores adjuntos y uno o dos secretarios, dependiendo el momento. El director general y sus adjuntos eran designados por el Poder Ejecutivo, al igual que el secretario, pero con la diferencia de que éste último era sugerido por el director al Ejecutivo. Eran funcionarios públicos designados por la Presidencia de la Nación de entre las filas del ejército, ya fueran en actividad o retirados. Por lo tanto eran personas consideradas confiables para llevar adelante un segmento de la política cultural de la última dictadura. No ocurría lo mismo con el Ente Calificador Cinematográfica, el cual estaba a cargo de personal civil.

La función del INC era la de fomentar y promocionar la industria del cine, tenía el poder de censurar, imponía sanciones, cobraba multas, tenía autoridad para allanar locales y el poder para incautar bienes, su funcionamiento se mantenía a través de la administración

de fondos propios. Las autoridades del Instituto estaban acompañadas por el Consejo de Asesores Honorario, integrado por quince miembros. Según el artículo 9 de la Ley 18.019, “...*algunos de sus miembros debían representar a instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad...*”<sup>3</sup>, como los representantes de la Liga de Padres y Madres de Familia, o La Liga por la Decencia de Rosario, todas con fuertes vínculos con la Iglesia Católica. El resto de los miembros eran hombres vinculados a los organismos públicos como la Secretaria de Información del Estado (SIDE) o del Ministerio del Interior.

Según Gociol e Invernizzi (2006: 49), cuando había dudas sobre los pasos a seguir por las autoridades del Instituto o no había acuerdos entre los miembros del Consejo Asesor Honorario, se solicitaba la colaboración de asesores especiales, ya sea a título individual o institucional, uno de los hombres a los que recurría el Instituto asiduamente era monseñor Justo Laguna, lo cual demuestra, junto a lo dicho con anterioridad, las relaciones que existían entre el gobierno militar y ciertos sectores de la sociedad civil y eclesiástica.

## **1.2 El Ente de Calificación Cinematográfica.**

Ahora bien, si de continuidades se trata, ésta no es la única, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) dependía de la Secretaria de Información Pública (SIP), pero no era el único organismo dedicado al cine. El esquema se completaba con el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC). El decreto-ley firmado durante el período de Onganía, reorganizó el viejo Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica, cambiando su nombre por el de Ente Calificador Cinematográfico (ECC). Este cuerpo, de acuerdo con las nuevas disposiciones dejó de estar integrado por “los representantes de instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores morales de la comunidad” como lo eran: la Liga de Madres de Familia, la Liga por la Decencia de Rosario, la Liga de Padres de Familia, la Organización de Orientación Para la Joven o la de Obras Privadas de Asistencia al Menor, que pasaron a formar parte de un Consejo Asesor, y

---

<sup>3</sup>Artículo 9 de la ley 18.019, aprobada durante la autodenomina “Revolución Argentina”, gobierno dictatorial encabezado por Juan Carlos Onganía (1966-1970), Marcelo Levingston (1970-1971) y Agustín Lanusse (1971-1973).

la misma normativa estableció que las funciones del control quedaran a cargo de un director general y dos directores adjuntos designados por el Poder Ejecutivo.

Mientras que el INC se encargaba especialmente del financiamiento de las películas, el ECC se ocupaba de controlar y censurar los guiones y filmes a estrenarse, con el objetivo de que se adecuaran a las pautas establecidas por el decreto-ley 17.741/68 y el comunicado referido con anterioridad.

A cargo del ECC durante la última dictadura militar estuvo, en un primer momento, Miguel Paulino Tato, un ex-director y crítico de cine, quién había ocupado el cargo en 1974, luego de la muerte del presidente Juan Domingo Perón y el desplazamiento de Octavio Getino, al frente de dicho organismo, en un fuerte avance de la derecha peronista.

Miguel Paulino Tato, ya había estado relacionado con estas actividades, había sido periodista del diario “*El Mundo*” entre 1928 y 1936, donde se había caracterizado por sus incisivas críticas hacia las producciones cinematográficas norteamericana, las cuales le valieron en más de una oportunidad una fuerte reacción por parte de los distribuidores estadounidenses. Luego de transitar por otros medios gráficos y radiales, durante el primer y segundo gobierno de Perón, Tato ocupó cargos en la Secretaria de Información, especialmente en el área de cine, debido a su amistad y cercanía ideológica con su secretario Raúl Apold.<sup>4</sup> Tras la “Revolución Libertadora”, trabajó durante diez años en Salta, donde estuvo a cargo de la radio LV9 Radio Güemes y luego se incorporó al *staff* de Canal 9. Finalmente, el 1 de septiembre de 1974 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 burocráticos que continuaron en su cargo luego del Golpe de Estado de 1976. De tendencia nacionalista y católico, 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, por lo menos en un primer momento. En este sentido no se marca una fuerte ruptura en cuanto a las políticas de censura ya impuestas durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón (momento en que Tato llega a la dirección del organismo) y el Gobierno Militar.

---

<sup>4</sup> Tato: ¿La censura también se jubila? (1978, 26 de septiembre). *Gaceta de los espectáculos*, Año XI – nº 557. pp. 157 – 158.

La censura, las prohibiciones, las “listas negras” y las persecuciones contra actores, directores, productores y técnicos no comenzaron en realidad con el Golpe de Estado de 1976, sino mucho antes. Ya desde la muerte de Perón se había producido un cambio fundamental en la política cinematográfica con la separación de Octavio Getino de su cargo al frente del ECC. Hombre vinculado al Cine de Liberación, desde su cargo de director, había promovido películas como “*La Patagonia rebelde*” (1974, Héctor Olivera), “*Quebracho*” (1974, Ricardo Wulicher), “*La tregua*” (1974, Sergio Renán), “*Juan Moreira*” y “*Nazareno Cruz y el lobo*, (1974 y 1975, Leonardo Favio) entre otras.

Las amenazas y atentados durante el gobierno peronista provenían de la Alianza Argentina Anticomunista o Triple A, grupo parapolicial y paramilitar de ultraderecha relacionado con el Ministerio de Bienestar Social y su titular José López Rega. Su acción fue responsable de muchos exilios y persecuciones, con episodios tan sangrientos y brutales como el asesinato del militante Julio Troxler. Se convirtió en víctima de las Tres A por su participación en el filme de Pino Solanas, “*Los hijos de Fierro*”; además por haber sido sub-jefe de la policía de la Provincia de Buenos Aires, haber participado en la Resistencia peronista, ser un superviviente de los fusilamientos de José León Suárez y haberse interpretado a sí mismo en el filme *Operación Masacre*, película basada en el libro homónimo de Rodolfo Walsh entre otras cuestiones. A partir de dicho hecho, la escalada de violencia comenzó a crecer y ya el 25 de septiembre de 1974 el diario *Crónica* hacía pública las amenazas de la Triple A:

“Este mediodía, la autodenominada Alianza Anticomunista Argentina hizo llegar a varios medios de difusión un comunicado: “El Tribunal Nacional del Comando Supremo de la AAA informa que, habiendo comprobado la acción disociadora a favor del marxismo en el medio artístico, se condena a muerte a Norman Briski, Nacha Guevara, Héctor Alterio, Luis Brandoni y Horacio Guarany. En el momento oportuno la sentencia será cumplida por el grupo de acción número Uno del Comando Darwin Passaponti”<sup>5</sup>

Ante estas amenazas, la Asociación Argentina de Actores paralizó todas las actividades durante veinticuatro horas, mientras una comisión integrada por María Vaner, Perla Santalla, Dulio Marzio, Víctor Laplace, Zelmar Gueñol, Federico Luppi y Jorge

---

<sup>5</sup>Comunicado de la AAA. (1974, 25 de septiembre). *Crónica*. p. 8.

Rivera López reclamaba ante el Ministerio del Interior de la Nación una pronta intervención e investigación de los atentados. Lejos de detener las amenazas, las mismas continuaron y se ampliaron. En octubre de 1974, una segunda lista engrosó la nómina de amenazados por la Triple A, el texto decía lo siguiente:

“Comunicado al pueblo argentino: El grupo de Acción Distrito 1° del Comando Teniente Coronel Gimeno procederá a ejecutar a Juan Carlos Gené, David Stivel, Marilina Ross, Armando Bo, Isabel Sarli, Carlos Monzón, Susana Giménez, Héctor Pellegrini, Daniel Tinayre, Fernando Ayala y Héctor Olivera, por su nefasta influencia sobre el pueblo argentino y su accionar inmoral, obsceno, disolvente, y pro marxista, que ataca las bases occidentales y cristianas de nuestra sociedad, que el gobierno popular defenderá a toda costa. Los condenados tienen setenta y dos horas para abandonar el país; de lo contrario serán ejecutados en el lugar que se los encuentre, siguiendo con la depuración iniciada, la que proseguirá sin desmayos a corto plazo. ¡Viva Perón! ¡Viva la Patria! ¡Vivan las Fuerzas Armadas! Alianza Argentina Anticomunista.” (Stolovitzky, 1995: 77-78)

La lista siguió creciendo y el 25 de abril de 1975 un nuevo panfleto amenazó a otras dieciséis personas del ámbito cultura, entre los que se encontraban: Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Luisina Brando, Leonor Manso, Sergio Renán, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, y Tomás Eloy Martínez. Posteriormente otras amenazas alcanzaron a Pepe Soriano, María Vaner, Dulio Marzio, China Zorrilla, Luis Politti, Lautaro Murúa, Carlos Gorostiza, Inda Ledesma, Federico Luppi, Víctor Laplace, Julio Márbiz y Marcelo Simón. (*Ídem*, 1995: 76-77)

El 12 de mayo de 1975, una delegación integrada por Nélide Lobato, Golde Flami, Graciela Araujo, Víctor Laplace y Marcelo Simón se entrevistó con el presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri (yerno de José López Rega), para solicitarle la creación de una comisión bicameral que investigara las amenazas. Sin respuesta por parte de las autoridades, el gremio de actores decidió sacar una solicitada el día 16 de mayo de 1975, que bajo el título “*Todos estamos amenazados*”, decía lo siguiente:

“Somos simplemente actores, escritores, bailarines, periodistas, músicos, artistas plásticos, gente de cine, trabajadores que hasta ahora tuvimos la suerte de no ser amenazados. Pero por eso mismo nos sentimos más comprometidos todavía...Por eso ponemos nuestras firmas. Para que el pueblo todo sepa que damos la cara por la convivencia, en el marco de la

democracia. Las entidades y personas firmantes convocan a la CGT, a los partidos políticos y organizaciones populares a impulsar la creación de una comisión de apoyo a la investigación paralelamente de estos hechos.” (*Ídem*, 1995: 81-82)

Una vez establecidas, luego del Golpe de Estado de 1976, las autoridades a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y del Ente de Calificación Cinematográfica (ECC), la censura, las persecuciones, los secuestros, los exilios y las desapariciones se profundizaron. La revista *Movimiento* en sus números 5 y 6 de abril-mayo de 1983 publicaba una lista de artistas prohibidos, por lo menos hasta abril de 1981, entre ellos se encontraban: 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 Vilafañe, entre otros.<sup>6</sup>

Directores como Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez y Pablo Szir, fueron desaparecidos por la dictadura militar en 1976, como también fueron desaparecidos el asistente de dirección Alberto Imas y el productor Diego Muñiz Barreto, y los actores Silvia Shelby, Diego Botto, Juan Rubén Bravo, Mirta Britos de Ruarte, Polo Cortés, Fabio Goldryn, Hugo González, Raúl Iglesias, 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 y Gregorio Nachman, el escritor Haroldo Conti y el periodista y cortometrajista Enrique Raab. Otros fallecieron durante el exilio, son los casos del director Jorge Cedrón, que murió en París, el actor Luis Politti en España, Rodolfo Kuhn en México o Rubén Salguero en Brasil, a esto debe sumársele aquellos como el guionista y militante Montonero Francisco Paco Urondo que murió en un enfrentamiento contra el ejército. Por último, otros debieron reconstruir su carrera fuera del país, son los casos de la actriz Hebe Lorenzo que trabajó en Francia y Antonio Ameijeiras que se instaló en Brasil.

Quienes se quedaron y continuaron trabajando en el país durante la última dictadura tuvieron que adaptarse a las normativas y pautas establecidas por la Secretaria de

---

<sup>6</sup>*Movimiento*, Buenos Aires, n° 5 y 6, abril-mayo de 1983.

Información Pública (SIP), y los organismos dedicados a la actividad cinematográfica, es decir, el Instituto y el Ente. En una entrevista televisiva realizada por Magdalena Ruiz Guiñazú con respecto a su trabajo de censor, Miguel Paulino Tato afirmaba lo siguiente:

“Hemos prohibido 125 películas, estoy muy satisfecho de la tarea de higiene realizada. Espero que nos dejen llegar a las 200 películas que es ideal para un año.”<sup>7</sup>

Según sus declaraciones en varios medios de comunicación, Tato aseguraba haber censurado durante su gestión a cargo del Ente, es decir entre 1974 y 1978, unas 1.200 películas entre nacionales y extranjeras, de las cuales 337 no pudieron ser exhibidas porque fueron prohibidas en su totalidad. En otra entrevista televisiva realizada por Antonio Carrizo, el funcionario definía a la libertad de expresión y a su trabajo como censor de la siguiente forma: “La libertad tiene un límite, cuando se traspasa ese límite, se convierte en libertinaje, los grandes no son diferentes a los chicos, les hace falta que les prescriban pautas elementales en el consumo de espectáculos.”<sup>8</sup>

En declaraciones a la prensa decía sobre su trabajo lo siguiente: “Estoy al pie del cañón y mientras no me echen seguiré desempeñando esta obra patriótica que realizo. Soy un servidor público gratuito y estoy ejerciendo la profilaxis e higiene dentro del cine. Además, tengo el respaldo del Ejército, la Curia y, por sobre todo del pueblo y las familias argentinas.”<sup>9</sup>

### **1.3 Los mecanismos de la censura.**

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 filme. Las autoridades utilizaban los otorgamientos de dinero como elemento de promoción para aquellos realizadores que se adaptaran a las pautas establecidas por el organismo. Es así que existían casos como el de Leopoldo Torre Nilsson y su producción *Piedra libre*, que no recibió el subsidio y se prohibió, pero luego

---

<sup>7</sup>Barreiro Y. Gómez R. Moreno Uriburu, M. & Ortiz, G. (2006). *El cine durante la dictadura*. Buenos Aires. Universidad del cine. En: <http://www.youtube.com/watch?v=ljR9eb-pG9A>. Sitio web visitado el 17 de octubre de 2012.

<sup>8</sup>*El cine durante la dictadura, Ídem.*

<sup>9</sup>Tato: ¿La censura también se jubila? (1978, 26 de septiembre). *Gaceta de los espectáculos, op. cit.* p. 157.

de apelaciones ante la justicia, la película se estrenó casi un año después de su realización con una calificación de prohibida para menores de 18 años, lo que terminó provocando el fracaso del filme y la ruina económica de su director. En el otro extremo, Ramón “Palito” Ortega recibía los subsidios adelantados, antes de terminar la película a realizar y sin necesidad de presentar los guiones, adelantos de filmaciones o tener el producto terminado.

En segundo lugar, toda película que pretendía un subsidio debía presentar en primer término el guión para ser aceptado y poder comenzar el rodaje, allí el Instituto realizaba los primeros cortes y arreglos. Luego de aprobado el guión, 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 y luego el filme se volvía a recalificar. En este sentido, los directores, pero especialmente los productores y distribuidores buscaban la calificación de apta para todo público, la que significaba mayor cantidad de espectadores, mayores ganancias y la recuperación de la inversión.

La censura no fue tan homogénea como plantean algunas versiones (Maranghello, 2005). El ECC realizaba una primera censura sobre las producciones, pero luego cada provincia podía realizar sus propias evaluaciones. Por lo tanto muchas veces escenas que estaban prohibidas en algunas provincias, eran permitidas en otras. Lo mismo sucedía con los actores, filmes protagonizados por determinados artistas podía exhibirse en determinadas provincias y en otras no. Prueba de la ambigüedad de actos de censura pueden encontrarse en casos como el sucedido en marzo de 1979 con el filme 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; o el de la prohibición del filme *El tambor* de Volker Schlöndorff en Salta, permitido por ejemplo en Buenos Aires.

En el marco de esa ambigüedad de la censura, existía una serie de micro cines en los regimientos militares que proyectaban muchas veces las películas antes de producirse los cortes y las censuras. Estas funciones privadas alcanzaron un promedio anual de 500 aproximadamente: en el Círculo Naval, en el Círculo Militar, en el edificio Centinela de Gendarmería, en el Comando Primero del Ejército e inclusive en los micro cines de las

diferentes guarniciones militares, donde se podían ver las últimas películas de James Bond o el filme *Sólo para sus ojos* de John Glenn, sin cortes. (Gociol e Invernizzi, 2006: 57 - 60)

Si bien César Maranghello (2007) sostiene que la censura era mucho más rígida con el cine nacional que con el extranjero, los datos estadísticos nos dicen lo contrario. Por ejemplo, en declaraciones realizadas por el censor Paulino Tato a la *Gaceta de los espectáculos* con motivo de su alejamiento del Ente, decía lo siguiente: “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.”<sup>10</sup>

Al parecer Tato hacía referencia en estas declaraciones, al filme de Alejandro Doria *Los años infames*, que fue el primer filme prohibido por el Ente en 1975 (Invernizzi, 2014: 308). Lo que el censor no declara es que junto con las prohibiciones funcionaron otros mecanismos de control como: los cortes parciales y las calificaciones arbitrarias; las desapariciones y los exilios sufridos por actores, directores, guionistas o técnicos.

También ignora el principal mecanismo de control que era el manejo discrecional de los subsidios a la producción que hicieron que la autocensura funcionara exitosamente. Era fundamental la plata que el organismo entregaba, ya sea en forma de crédito o de reintegros para poder sostener el costo de producción y obtener ganancias del filme, por lo tanto adaptarse a las pautas era asegurarse no perder dinero haciendo cine.

Siguiendo esta línea de reflexión, otros autores, como Daniel López (2007), sostienen lo contrario, y afirman que era el cine extranjero el más perjudicado. En referencia a éste tema Gociol e Invernizzi (2006:41-42) plantean que el país con más películas censuradas totalmente, es decir, cuyas producciones fueron prohibidas fue Estados Unidos con un promedio de 25 a 27 filmes por año, seguido de Italia con un número de 24 y Francia con un número de 16 filmes prohibidos.

La partida del censor Miguel Paulino Tato del frente del ECC es un tema que generó controversia. 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 realizando su tarea como censor. Sin embargo, por otro lado, las fuentes indicarían que el alejamiento no estaría relacionado con la enfermedad del funcionario, sino con su alto perfil mediático que incomodaba a ciertos sectores de la Junta

---

<sup>10</sup> (1978, 26 de septiembre). *Gaceta de los espectáculos*, Ídem, p. 157.

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<sup>11</sup>.

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, Miguel Paulino Tato le contesta al Comodoro (r) Carlos Bellio, director del Instituto Cinematográfico Argentino, en referencia a críticas vertidas por éste último el día de la asunción del nuevo director de Ente de Calificación Cinematográfica. Dicen lo siguiente en relación con las diferencias entre las políticas de censura para el cine nacional y extranjero:

“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.”<sup>12</sup>

El hombre a cargo del ECC después de la partida de Tato en 1978 y hasta el final de la dictadura en 1983 fue el abogado Alberto León, por entonces miembro de la Comisión Directiva de la Liga de Padres de Familia. Había sido ya integrante del Consejo Asesor del Ente durante la gestión de Ramiro de la Fuente, jefe máximo de la censura durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, y jefe de asuntos jurídicos de la Dirección General de Radio y Televisión durante la última dictadura militar.<sup>13</sup> A pesar de haber estado a cargo del Ente durante casi cinco años, posiblemente por su bajo perfil, su trayectoria frente al organismo público, haya sido muy poco abordada por los investigadores dedicados al tema.

Al asumir, en declaraciones realizadas al *Heraldo del cine* decía lo siguiente: “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.”<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Nos visitó un alto ejecutivo de Columbia. (1979, 10 de mayo). *Heraldo del cine*, n° 2474.

<sup>12</sup> El doctor León ya asumió funciones. (1978, 7 de noviembre). *Gaceta de los espectáculos*, Año XI- N°550, p. 184.

<sup>13</sup> Alberto León, nuevo titular del Ente. (1978, 21 de septiembre). *Heraldo del cine*, n° 2440.

<sup>14</sup> ¿Una nueva política en el Ente? (1978, 9 de noviembre). *Heraldo del cine*, n° 2448.

Como dijimos con anterioridad Alberto León estaba muy vinculado a los grupos católicos como Tato, pero no a los de corte nacionalista, sino más bien a los grupos católicos liberales. Al asumir, las moderadas expectativas de la industria del cine estaban vinculadas a la posibilidad de la creación de una nueva ley de cine y a una mayor flexibilización de la censura, a la cual acusaban de ser uno de los mayores males de la actividad.

El día 7 de diciembre de 1978, apenas asumido Alberto León, el titular de la Asociación de Productores de Películas y miembro del Directorio de Patagonia Films, Carlos Alberto Gaffet declaraba en un artículo titulado “*La censura es nuestro flanco más débil*” para la revista el *Heraldo del cine* lo siguiente:

“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 campaña tendenciosa acerca de la realidad en la que vivimos. Hay mucha mala fe en dicha campaña, 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.”<sup>15</sup>

Junto a las presiones de la industria local sobre la censura, también los representantes de la industria extranjera hacían lo suyo para flexibilizar los controles y obtener mayores beneficios, como 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, y 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 era acordar los filmes que se estrenarían en nuestro país durante ese año, ya que según dichos del mismo

---

<sup>15</sup> La censura es nuestro flanco más débil. (1978, 7 de diciembre). *Heraldo del cine*, n° 2452.

Mc Conville, “...se incrementaría no solo la calidad sino en cantidad de títulos a partir de una política agresiva de compras...”<sup>16</sup>

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, entre las que se encuentran: Columbia Pictures, Walt Disney Productions, Metro Goldwyn-Mayer Film Co., Paramount Pictures Corporation, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Universal Pictures, y Warnes Bros. Inc. entre otras. El objetivo de la visita fue reforzar y profundizar la penetración en los mercados internacionales, especialmente latinoamericanos y argentino, de los productos fílmicos norteamericanos, ya que para la industria cinematográfica estadounidense, el mercado internacional representaba el 47 % de los ingresos brutos de la industria. De esa cifra Latinoamérica aportaba alrededor de un 15 %.<sup>17</sup>

Los reclamos no provenían sólo del sector de la producción o distribución cinematográfica, ya sea nacional o internacional, sino también directores y actores se quejaban por los excesos de la censura y los perjuicios que ella producía a la industria cinematográfica. En 1981, el Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino elevó al Instituto un pliego de siete puntos, en los que resumía las medidas imprescindibles para supera la crisis que atravesaba la industria de cine, el petitorio decía lo siguiente:

“1) Autonomía económica del Instituto Nacional de Cinematografía y la reimplantación del 10 % sobre las entradas cinematográficas, para integrar el fondo de fomento, 2) Cumplimiento riguroso de la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas; 3) Estimular la exhibición y producción de películas argentinas, mediante la disminución de impuestos a sus producidos; 4) Organización de la distribución de películas argentinas en los mercados del exterior; 5) Construir el Consejo Asesor Permanente del Instituto Nacional de Cinematografía, con inclusión de representantes de entidades del trabajo cinematográfico; 6) Supresión de la censura, salvo la calificación para la salvaguarda de la minoridad; 7) Total y absoluta libertad de trabajo.” (Insaurralde, 2007: 705)

Esta no era la primera vez que los directores, productores y actores se quejaban de las normativas sobre la censura o sobre la crisis del sector. Desde la misma asunción del

---

<sup>16</sup> Nos visitó un alto ejecutivo de Columbia. (1979, 10 de mayo). *Heraldo del cine*, n° 2474.

<sup>17</sup> Jack Valenti: nuevas políticas para Latinoamérica. (1980, 13 de noviembre). *Heraldo del cine*, n° 2553.

gobierno militar las quejas y los pedidos eran reiterados. Ahora bien, ya sea por la crisis desatada tras el fracaso del plan económico del Ministro Alfredo Martínez de Hoz, que afectó profundamente a la industria del cine provocando un aumento de los costos de producción, especialmente del celuloide para filmar, que provenía de los Estados Unidos, ya sea por las presiones de los distribuidores norteamericanos o de los productores, directores y actores argentinos, a partir de 1980 comienza una lenta distensión de la censura como mecanismo de control.

Esto puede verse más claramente en cuanto a los actores que comienzan a filmar nuevamente luego de años de prohibición. El primero es Héctor Alterio, que en 1980 vuelve a la Argentina para participar del filme *Tiro al aire* de Mario Sábato, junto a Graciela Dufau. Lo siguen figuras como Luis Brandoni, Soledad Sylveira, Bárbara Mújica, Federico Luppi, Miguel Ángel Solá y Ulises Dumont, entre otros.

También entre los directores habría cierta renovación, a los ya instalados Héctor Olivera, Fernando Ayala y Sergio Renán, se le sumarían Alejandro Doria, Adolfo Aristarain, María Luisa Bemberg y Eliseo Subiela, quienes incorporarán desde 1979-1980 temáticas mucho más abiertas, sobre todo a través de las alegorías y el humor, que pondrán en cuestión a la sociedad en su conjunto. Por ejemplo, aparecen películas vinculadas a la violencia, la corrupción, clima de época o a cuestiones de género. En este sentido puede afirmarse que la distensión de la censura no fue producto del fracaso de los militares en la Guerra de Malvinas y el inicio de su retirada, sino un proceso anterior. Este antecedente resultará fundamental para el cine de los primeros años de la democracia, al introducir temáticas y modos de abordaje que cuestionaban explícitamente aquel convulsionado contexto.

Como ejemplo de ello, podríamos citar *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979), *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980), *La conquista del paraíso* (Eliseo Subiela, 1980), *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquis, 1981), *El agujero en la pared* (David Kohon, 1981), *Plata Dulce* (Fernando Ayala, 1982), *Volver* (David Lipszyc, 1982), *El arreglo* (Fernando Ayala, 1983), *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983) o *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983).

## Capítulo 2: La industria del cine y la dictadura militar

Como hemos marcado en el capítulo anterior, el Estado ha sido un factor fundamental a la hora de pensar en la industria cinematográfica en general y en particular durante la última dictadura militar. Desde el financiamiento, pasando por el control de entradas y la censura de los guiones de los filmes, hasta la estampilla final de exhibición y calificación, el Estado ha ejercido sobre la industria un control, aunque no absoluto, muy importante.

Ahora bien, junto al Estado, la industria cinematográfica cuenta con otros elementos que la componen y que la vuelven mucho más compleja. Ellos son los productores, los distribuidores y los exhibidores, que han jugado un papel fundamental sobre la industria a lo largo de su historia incluyendo el último período militar.

En el siguiente capítulo haremos hincapié sobre estos tres sectores de la industria cinematográfica y su relación con los organismos del Estado directamente relacionados con la producción cinematográfica como el Instituto Nacional Cinematográfico Argentino, el Ente de Calificación Cinematográfica, es decir con el Estado dictatorial y centraremos la investigación sobre las características de dichas relaciones, así como también abordaremos los intereses de los grupos extranjeros en el mercado cinematográfico local.

### **2.1 Productores, distribuidores y exhibidores frente al Estado: un permanente juego de ajedrez.**

Las producciones cinematográficas nacionales han estado subsidiadas por el Estado desde los años 1940, esto se debe a varios factores: en primer lugar, a que el mercado argentino sea muy pequeño, por lo tanto es muy difícil recuperar el costo de producción sólo por medio de la venta de entradas. Para el período analizado se necesitaba alrededor de 1.230.000 mil espectadores para cubrir los costos de un filme que podía llegar a rondar una cifra de 200 mil dólares para su producción (Gociol e Invernizzi, 2006: 21), cosa poco común para los estrenos nacionales. Entre los filmes nacionales que se han acercado a esa cifra durante el período analizado se encuentran por ejemplo: *Fotógrafo de señoras* (1978), *La fiesta de todos* (1979), *Expertos en pinchazos* (1979), *Los éxitos del amor* (1979), *Los fierecillos indomables* (1982), *Brigadas en acción* (1977), *El tío disparate* (1978), *Dos locos del aire* (1976), *Los parchís contra el inventor invisible*. (1981). Aquellas

producciones que no llegaban a tener tantos espectadores podían recuperar la inversión con los reintegros que el Estado les realizaba por medio del Instituto Nacional de Cinematografía.

Un segundo factor a tener en cuenta es la competencia desigual entre el cine nacional y el extranjero. Por ejemplo, durante el período 1976-1983 en nuestro país se estrenaron 193 filmes nacionales, un promedio de 24 filmes anuales, contra unos 2077 filmes extranjeros, es decir un promedio de 260 filmes al año. En otras palabras, la industria nacional cinematográfica sólo representaba el 10 % del total de los estrenos anuales.

Si a estos dos factores le sumamos que nuestra industria no produce muchos de sus insumos, por lo tanto es fundamental la compra de cámaras y cinta para filmar en el exterior y lo combinamos con las reiteradas crisis económicas que devaluaron el peso frente al dólar, sostener la industria cinematográfica sin ayuda del Estado se hacía cosa casi imposible en nuestro país. Esta situación volvía a los productores en sujetos dependientes de los subsidios y créditos para el desarrollo de sus producciones y por lo tanto permeables a las pautas y presiones por parte del gobierno militar. Es importante aclarar que esta situación no se origina en 1976. Sin embargo, vale decir que a partir de dicha fecha el problema se agudiza aún más.

Los créditos consistían en préstamos con tasas y condiciones generales preferenciales y adaptadas a la dinámica de ésta peculiar industria. El productor accedía a unos de éstos créditos a bajas tasas y luego lo pagaba a partir de la recuperación obtenida tras el estreno del filme. Los subsidios eran premios o reintegros de dinero que el Instituto Nacional Cinematográfico Argentino entregaba al productor a lo largo de los dos años posteriores al estreno, según la cantidad de entradas vendidas. Había películas que eran declaradas de “interés simple” pudiendo recibir hasta un 75 % del costo de producción y otras declaradas de “interés especial” que recibían hasta el 100 % del costo de producción. Como sostienen Gociol e Invernizzi:

“Incentivos como éste significaban que si un productor recibía un préstamo oficial de 500 mil pesos, a pagar en los dos o tres años siguientes al estreno, podía recibir un reintegro igual al monto del crédito. De donde resultaba que el préstamo le salía gratis. Eso dependía de la cantidad de entradas que fuera capaz de vender: a más entradas vendidas, mayor

reintegro, aunque con tope estricto en el costo de producción reconocido.” (Gociol e Invernizzi, 2006: 32-33)

El mercado de producciones nacional no era muy grande, por lo tanto existían pocas productoras. Tras la muerte de Ángel Luis Mentasti, dueño de Argentina Sono Film, el 10 de enero de 1977 y el posterior cierre y remate de sus estudios ubicados en la localidad de Martínez, se cerraba para nuestro país un ciclo dorado para la industria cinematográfica nacional que había comenzado hacia los años 1940.

Entre las más importantes productoras nacionales se encontraba Aries Cinematografía Argentina S.A. propiedad de Héctor Olivera en asociación con Fernando Ayala, quienes habían adquirido además el 49 % de los estudios Baires, ubicados en la ciudad de Don Torcuato y los habían convertido en una de las productoras más importante a nivel local. Gran parte del éxito de Olivera y Ayala durante la década de 1970 y 1980 se debe a la combinación de producciones artísticas con filmes musicales o humorísticos y picarescos protagonizados por Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Moría Casán y Susana Giménez, entre otros, que se convirtieron en éxito de taquilla del cine nacional, permitiéndole a la productora afrontar los vaivenes propios de la industria cinematográfica.

Otras productoras importantes del período fueron: la Productora General Belgrano, propiedad de Enrique Carreras; Producciones Chango SCA, propiedad de Ramón “Palito” Ortega; Estudios Baires, cuyo 51 % restante estaba en manos de Cloris A. de Bedoya, viuda del fundador; Patagonia Films, de Carlos Alberto Gaffet; Gea Cinematográfica; Gaucho Producciones y Productores Americanos S.A.

Casi todos los productores que tuvieron una continuidad durante el período formaron parte de la Asociación de Productores Cinematográficos de la Argentina, una entidad encargada de gestionar y solucionar todas aquellas dificultades que la industria podía presentar frente al Estado. Su presidente fue durante el lapso estudiado, Héctor Olivera, posiblemente por ser el principal productor de la Argentina.

Según datos presentados por Octavio Getino (2005: 90), durante la última dictadura militar la productora Aries obtuvo el 30 % de los subsidios otorgados por el Instituto, es decir unos 9 millones de dólares; le siguieron la Cinematografía Victoria, Argentina Sono Film y Chango Producciones 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 1980, Olivera se definía frente a la dictadura de la siguiente manera: “Nosotros no somos hombres de izquierda enfrentados a un gobierno de derecha, sino ciudadanos progresistas que apoyan al gobierno de las Fuerzas Armadas y desean que tenga el mayor de los éxitos en su gestión.”<sup>18</sup>

El de los distribuidores fue otro de los sectores que conformaron la industria del cine en nuestro país. Ellos eran los encargados de la distribución de los filmes que debían estrenarse: a mayor cantidad de películas aprobadas por el Estado, mayor era el nivel de distribución y por lo tanto las ganancias. A raíz de ello, su principal interés estaba en la habilitación de la mayor cantidad de filmes posibles para su estreno, más allá de las cuestiones estéticas, artísticas o políticas, a los distribuidores lo que más le interesaba era que los filmes se estrenaran, aunque ello implicara cortes o censuras. Estos fueron los casos de filmes como *Los chicos crecen*, *No toquen a la nena* o *Volver*.

Para la dictadura fueron una pieza fundamental en el control de los contenidos, ya que ellos se encargaban de distribuir los filmes luego de estar aprobados por el Ente. Por lo tanto debían procurar que dichos filmes llegaran a destino con los cortes y censuras correspondientes, más allá de ello, Estado y distribuidores lograron establecer un cierto equilibrio negociando permanentemente cantidad y censura. Los distribuidores se encargaban de adecuar los productos a las exigencias de las autoridades del Ente, a cambio de negociar con los distribuidores más poderosos la cantidad de filmes a estrenar. De ésta manera ambas partes podían cumplir con sus intereses.

El mercado argentino estaba dominado por las sedes locales de grandes empresas estadounidenses como la Columbia Pictures, Walt Disney Productions, Metro Goldwyn-Mayer Film Co., Paramount Pictures Corporation, Twentieth Century-Fox Film Corporation, Universal Pictures, y Warnes Bros. Inc. Estas distribuidoras eran un factor de gran poder en el mercado del cine: llegaban a gran cantidad de espectadores, manejaban capitales importantes, representaban a empresas internacionales, contaban con lobbistas como los que ya hemos visto en el capítulo anterior y hasta hundían sus raíces en la mismísima embajada norteamericana y la CIA.

---

<sup>18</sup> Olivera: “Nosotros somos hombres de cine”. (1980, 24 de julio). *Heraldo de cine*, n° 2538.

Junto a las distribuidoras internacionales, se encontraban una serie de más modestas distribuidoras de origen nacional como lo eran Cine Internacional de Argentina, Aconcagua, Neptuno, Centuria, Aries, Patagonia y Gamo, entre otras.

Por último, se encontraban los exhibidores: aquellos dueños de una sala o cadenas de salas encargados de proyectar las películas extranjeras o nacionales permitidas por la dictadura militar. Allí el panorama era más complejo, ya que existía la necesidad de vender entradas. Por lo tanto su objetivo era tener la mayor cantidad de público posible en las salas.

Para ello se utilizaron varios mecanismos. Los exhibidores buscaban las películas que podrían ser más taquilleras, especialmente las extranjeras o las nacionales que movilizaban mayor caudal de gente. Muchas veces, los exhibidores evadían la censura y proyectaban los filmes sin los cortes correspondientes. No lo hacían como una muestra de resistencia frente a las políticas de censura del gobierno dictatorial, sino como una forma de atraer al público a la sala y de esa manera asegurarse poder cubrir los costos y obtener ganancias, corriendo el riesgo que lo descubran. (Gociol e Invernizzi, 2006: 67)

También se producían casos de censuras irregulares, por ejemplo en las ciudades pequeñas del interior los exhibidores eran más controlados, por lo tanto se dificultaba la tarea de evadir la censura, pero como contrapartida posiblemente tenían el monopolio de proyección por ser la única sala del pueblo. En cambio en las grandes ciudades ocurría un proceso inverso, como la competencia era mayor y las salas más numerosas, muchos exhibidores aprovechaban ésta situación para sortear la censura y así conseguir mayor número de público.

Como se ve, el complejo panorama de la industria cinematográfica nacional favorecía a la dictadura para poder ejercer el control sobre lo que ella producía. El esquema de control se cerraba aún más teniendo en cuenta que existía, durante este período, un solo laboratorio encargado de procesar el material fílmico: Alex. Sobre él se ejercía un celoso control por parte de las autoridades militares.

## **2.2 La industria cinematográfica nacional: “la eterna crisis del cine nacional”.**

La industria cinematográfica nacional ha tenido dificultades diversas para su desarrollo a lo largo de su historia: problemas de financiamiento, cantidad de público, escaso número de salas para la exhibición de los filmes, valores altos de las entradas y la competencia con el cine internacional, entre las más importantes. Durante el curso de los años 1976-1983 no se produjeron excepciones en cuanto a los principales inconvenientes que tuvo que enfrentar la industria cinematográfica, pero con el agravante de que a las dificultades ya mencionadas debemos sumarle una no menor, la censura ejercida por el gobierno dictatorial.

El Golpe de Estado de 1976, como habíamos marcado con anterioridad, provocó la intervención del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) por parte de la Junta Militar. La Marina fue el arma que asumió dicha intervención y puso, en un primer momento, al frente del INC al Capitán de fragata Jorge Enrique Bitleston, quien rápidamente, como marcamos con anterioridad, estableció las pautas con las cuales se debía regir el cine nacional si esperaba ser financiado por el Instituto y/o permitida su exhibición.

En los primeros meses de 1977 el gobierno militar presentó un proyecto de ley para el fomento de cine, posteriormente conocida como la ley N° 21.505, que pretendía modificar algunos artículos de la ley anterior, la 17.741 de 1973. La nueva ley buscaba dinamizar y fomentar la industria cinematográfica, mejorar la calidad y el número de los filmes nacionales, flexibilizar los créditos a partir de los costos reales, disminuir los avales exigidos, liberalizar totalmente los subsidios, y otorgar un 30 % más sobre el presupuesto en conceptos de publicidad a los filmes considerados de “interés especial” y del 20 % al resto de los filmes.

El director y productor Carlos Borcosque (h) presentaba para la misma época el panorama de la crisis del cine nacional en la revista *Redacción* de la siguiente manera:

Los motivos por los cuales el cine no es negocio se abonan por las siguientes razones: 1) las circunstancias económicas generales, que afectan a todo el mercado; 2) el elevado costo de producción. Una película promedio cuesta 7.000 millones de pesos. En ellos se suman los costos de laboratorio, publicidad, tasas de interés e impuestos; 3) la fuerte y difícil competencia con el cine extranjero que avasalla el mercado [...] a igual precio de nuestras películas; 4) la tremenda promoción internacional que ayuda al lanzamiento de la película; 5) la inexistencia de directores locales que hayan sido formados en escuelas nacionales de

cine; 6) la falencia de infraestructura industrial; 7) antes, los actores provenían de la severa forja del teatro, hoy lo hacen de la apresurada de la televisión; los autores provienen de la TV y aportan las consiguientes deformaciones.<sup>19</sup>

En agosto de 1977 el Secretario de Información Pública, organismo del cual dependía el Instituto Nacional de Cinematografía, el Capitán de navío Pablo Carpintero, recibía en la Casa Rosada a una delegación de la Asociación de Productores Cinematográficos, presidida por Atilio Mentasti, de Argentina Sono Film, e integrada por Héctor Olivera, Nicolás Carreras y Luis Osvaldo Repetto (Aries Cinematográfica), Juan Carlos Garate (Sono Film) y Emilio Spitz (Productores Americanos S.A). Durante la reunión los productores solicitaron a los titulares del Instituto: la posibilidad de generar un mayor índice de recuperación y reinversión; la disminución de las retenciones en el pago de subsidios; el aumento en los topes de producción; tener en cuenta la devaluación de la moneda; la reconsideración de las calificaciones de películas; la participación de la industria en la redacción de una nueva ley de cine; que los canales de TV (todos estatales) adquirieran filmes nacionales y actualicen sus precios de compra.<sup>20</sup>

Ante las presiones de los diferentes miembros que componían la industria nacional cinematográfica, en agosto de 1978 el gobierno militar dio a conocer un proyecto sobre una nueva ley de cine, en su artículo 1º el proyecto destaca que el Instituto:

“[...] tendría a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica para que ésta constituya mediante el desarrollo de sus aspectos culturales, artísticos, técnicos, industriales y comerciales, un medio positivo de educación para la comunidad y de difusión de la cultura nacional en el país y en el extranjero.”<sup>21</sup>

El punto más controvertido del proyecto era la necesidad de obtener un Certificado de Rodaje que el Instituto otorgaría a los productores una vez presentado, analizado y aprobado el proyecto. El mismo podía no ser otorgado, si el Ente entendía que el filme en cuestión atentaba contra la seguridad nacional, o por considerar que contradecía el estilo de la vida nacional, las pautas morales y culturales de la comunidad, o por ir en detrimento de

---

<sup>19</sup> (1977, junio) *Redacción*, n° 52. p.76.

<sup>20</sup> Martín, Jorge Abel. (1978). *Cine argentino 1977*, Buenos Aires, Metrocop. p. 42.

<sup>21</sup> Martín, Jorge Abel. (1979). *Cine argentino 1978*, Buenos Aires, Cero Seis. pp. 46-47.

los intereses de la nación. Esas mismas causales podían provocar que el Instituto negase, una vez finalizado el filme y proyectado ante las autoridades, los certificados de exportación y exhibición, cuotas de pantalla y subsidios.

El reclamo de los productores no se hizo esperar y poco tiempo después de presentado el proyecto, la Asociación General de Productores Cinematográficos elevó un memorándum al nuevo Secretario de Información Pública, el Contralmirante Oscar Franco. Allí se cuestionaba que el Instituto se había olvidado del fomento del cine de entretenimiento, que había establecido demasiadas restricciones temáticas, se discutía el exceso de burocratización del Instituto y el Ente, y la desproporción del intervencionismo Estatal sobre una actividad que consideraban debía estar en manos privadas.

En diciembre de 1978, en la sala del teatro SHA, bajo la consigna “El cine argentino es posible”, se realizó una semana de exhibición de filmes nacionales, que organizaron conjuntamente Argentores, la Asociación Argentina de Actores, Directores Argentinos Cinematográficos y el Sindicato de la Industria Cinematográfica. Estas instituciones con la adhesión de la Asociación de Cronistas Cinematográficos, partir de esa fecha integraron el Comité Permanente de Defensa y Promoción del Cine Nacional.

El objetivo de dicha convocatoria era protestar contra la disminución de estrenos nacionales que se había producido desde la instalación del gobierno militar, los cuales habían descendido de un promedio de 37 filmes por año para el trienio 1973-1975, a 21 filmes anuales promedio para el trienio 1976-1978. Además, se cuestionaba la consecuente disminución del trabajo que ello provocaba, ya sea para directores, actores, técnicos o autores y también, el desaliento que éstas políticas generaban sobre los productores que preferían ante tantas restricciones no arriesgarse a invertir dinero en la realización de una producción nacional por miedo a perder su capital.

Las conclusiones debatidas y elaboradas durante esa semana de exhibiciones de cine nacional fueron entregadas al Comodoro Bellio, titular del INC, el 20 de diciembre de ese mismo año. Ellas pueden resumirse de la siguiente manera: 1) la censura aplicada sobre el cine nacional provoca el desinterés del público y la falta de espectadores y beneficia a las producciones extranjeras; 2) la necesidad que el INC maneje la política cinematográfica con un único criterio, en detrimento de ECC; 3) necesidad de recuperar el mercado externo;

4) revisar la política crediticia del INC; y 5) la necesidad de una legislación nueva realizada por todos los sectores que componen la industria del cine nacional.<sup>22</sup>

En un artículo publicado en enero de 1979 en la revista *Medios*, el especialista en cine, Miguel Couselo acusaba al proyecto de ley de cine elaborado por la dictadura de ser totalitario, y al Estado de pretender dirigir el tipo de producciones controlando los temas y el financiamiento de las producciones y agregaba que:

“La censura previa o posterior ha desteñido a un cine que otrora gozó de la confianza pública y trascendió las fronteras. Los condicionantes, desde el libro-proyecto al film terminado, han distanciado al cine de la bullente realidad nacional, colocándolo en inferioridad de competición con el cine extranjero.”<sup>23</sup>

A mediados de 1979, el Comité Permanente de Defensa del Cine Argentino elevó al Teniente General Jorge Rafael Videla, Presidente de la Junta Militar y máxima autoridad del país, un documento referido a la crisis por la que estaba atravesando la industria del cine y le solicitó una audiencia para hacerle conocer algunas de sus propuestas, entre los firmantes se encontraban Roberto Tálice, Ulises Petit, Luis Brandoni, Lucas Demare, Federico Luppi, Alfredo Alcón, Raúl Soldi, Antonio Berni, Graciela Borges, Astor Piazzolla, Abel Santa Cruz, Mario Sábato, Luis Landriscina, Enrique Dawi y Jorge Miguel Couselo entre otros. Los representantes fueron recibidos en septiembre de 1979 por el Secretario de Informaciones, General Antonio Llamas. Durante la reunión, los representantes del Comité le solicitaron a Llamas que considerara, por el bien de la industria cinematográfica nacional, la posibilidad de generar una mayor libertad temática y la posible participación de las diferentes organizaciones vinculadas al quehacer del cine en el estudio y elaboración de las modificaciones de la ley del cine.

Ese mismo año, nuestro país había participado del XI Festival de Cinematográfico de Moscú, situación habitual durante la última dictadura militar. En esa oportunidad para presentar el filme de Mario Sábato, *El poder en las tinieblas*, basado en el libro “Informe sobre ciegos” de su padre, el escritor Ernesto Sábato.

---

<sup>22</sup>Martín, Jorge Abel, (1979). *Cine argentino 1978*, Buenos Aires, Cero Seis. p. 64.

<sup>23</sup>Couselo, Jorge Miguel. (1979, enero). *Cine argentino hoy. Medios*, n° 2.

Durante dicho festival y bajo el lema: “Para humanizar el arte del cine, por la paz y la amistad entre naciones”, se proyectó el filme sueco *Murallas de libertad*, que narra la historia de exiliados por la dictadura. El filme produjo un fuerte rechazo de la delegación argentina, integrada por el Dr. Ernesto Rodríguez (del INC), el realizador Mario Sábato, y los actores Leonor Benedetto y Gerardo Romano, ya que según los mismos “mostraban escenas lesivas” para nuestro país. Este altercado provocó el retiro del filme y la delegación argentina amenazó con retirarse en forma unánime, lo que marca hasta qué punto había una clara conciencia y oposición de los productores, realizadores y actores hacia las políticas cinematográficas llevadas adelante por la dictadura.

Si bien hubo algunas modificaciones en el proyecto de ley de cine, los cambios no fueron substanciales y las cosas continuaron iguales, aunque valdría aclarar, que 1979 cerró con un número mayor de estrenos que los años anteriores, mientras que entre 1976 y 1978 el promedio anual había sido de 21 estrenos como ya habíamos explicado con anterioridad, durante 1979 los estrenos ascendieron a 31 filmes y para 1980 el total de estrenos nacionales llegaron a 34 filmes. (Getino, 2005: 177)

En julio de 1980 la industria cinematográfica sufrió un duro revés cuando el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz anunció la generalización del IVA (impuesto al valor agregado). Tras esa medida el Ministerio de Economía se quedaba con un 10 % de la recaudación cinematográfica, la cual desde 1944 había sido utilizada para el fomento de la actividad cinematográfica. La respuesta del Comité de Defensa no se hizo esperar y criticaron la medida alegando que el Instituto perdería sus recursos directos y, su autarquía, por lo que ahondaría aún más la crisis de la producción cinematográfica local.

Junto a esta situación, el otro problema era el aumento permanente de las entradas de cine, que pasaron de 28 centavos de dólar en 1976, a 99 centavos en 1977, a 1, 90 dólares en 1978, a 2,20 dólares en 1979 y a 5, 10 dólares en 1980, provocando una importante caída en la cantidad de espectadores que rondó un 8 %. A su vez, la nueva situación económica benefició a los distribuidores internacionales que cobraban en dólares, especialmente para las norteamericanas, que vieron sus ganancias aumentadas.

A ello debe sumársele los datos aportados por Artemio Abba en un interesante trabajo del 2010, en el que aborda la evolución de las salas de cine en la Ciudad de Buenos Aires entre 1960 y 2001. Si bien, el estudio se concentra sólo en la Ciudad de Buenos

Aires, los datos son esclarecedores, allí demuestra por medio de datos estadísticos como disminuyen la cantidad de salas de cine y la cantidad de butacas entre 1970 y 1980. Los datos que arrojan su investigación nos habla de un pasaje de 186 salas de cine en 1960 a 120 en 1970 y 112 en 1980, con respecto a la cantidad de butacas los datos van en el mismo sentido, con una evolución de 174.370 butacas en 1960, se pasa a 123.380 en 1970 y baja hasta 113.330 en 1980. (Abba, 2010)

Una nueva crisis se produjo en el Instituto Nacional de Cinematografía hacía mediados de 1981, cuando renunció su titular el Comodoro Bellio y asumió como Director el Comodoro Julio César Boitier, quien fue puesto en ese cargo por el flamante Secretario de Información Pública, el General de Brigada Raúl Ortiz. En mayo Boitier renunció y fue suplantado por el Comodoro Francisco Pítaro al frente de la dirección y como subdirector fue nombrado el vice Comodoro Enrique Gamas.

Aprovechando los cambios en la Secretaria de Información y en el Instituto Cinematográfico, el Comité de Defensa redactó un nuevo petitorio para las autoridades. En él se solicitaba que: el Instituto volviera a tener autonomía económica; que se le devolviera el 10 % del IVA para financiar la actividad cinematográfica; se cumpliera la cuota de exhibición de las películas nacionales y se mejorara la distribución de los filmes nacionales en el exterior; se creara un Consejo Asesor formado por las entidades que conforman el Comité para asesorar al Instituto; se suprimiera totalmente la censura, salvo la calificación por edades y se garantizará la total y absoluta libertad de trabajo.

En conferencia de prensa realizada el 17 de noviembre, el Comité de Defensa y Promoción del Cine Argentino, dio a conocer las bases para la concreción de “Cine Abierto”, inspirado en el evento conocido como “Teatro Abierto” por autores, directores y actores, ese mismo año con gran éxito. El objetivo del evento era denunciar el empobrecimiento por el que estaba atravesando la industria cinematográfica nacional por falta de políticas coherentes. A tal efecto, durante las diferentes jornadas, se proyectarían una serie de películas nacionales que mostrarían “las problemáticas del país y del hombre argentino”, a través de diferentes géneros.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>Martín, Jorge Abel. (1982). *Cine argentino 1981*, Buenos Aires: Corregidor. p. 56.

Sin respuestas concretas, el 4 diciembre de ese mismo año aparecía en la revista especializada en cine, *Heraldo del Cine*, un obituario redactado por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina que rezaba lo siguiente:

“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.”<sup>25</sup>

En 1982, el poder adquisitivo de la población se retrajo aún más por la situación económica. A ello debe sumársele la angustia colectiva provocada por la guerra contra Gran Bretaña por las Islas Malvinas. Ambos acontecimientos produjeron una reducción del número de espectadores en los cines y una merma en la cantidad de producciones nacionales, pese a cierta apertura de la censura. En dicho contexto se produjo un cambio muy importante, el Instituto Nacional Cinematográfico fue transferido por el Poder Ejecutivo Nacional, al área de la Secretaria de Cultura, a cargo del Doctor Julio César Gancedo. Sin embargo, el Ente de Calificación Cinematográfica que siguió dependiendo de la Secretaria de Información Pública.

Ya para ésta época las críticas hacia el Ente eran muy abiertas. Por ejemplo, el productor y director cinematográfico Héctor Olivera decía en abril de 1982 al diario *Clarín*:

“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.”<sup>26</sup>

A pesar de las críticas, la industria de cine nacional no pudo escapar al “efecto Malvinas” y el 24 de mayo, en la sala del cine Premier, Directores Argentinos Cinematográficos, inició un ciclo retrospectivo denominado “Diez días de cine argentino”

---

<sup>25</sup> Martín, Jorge Abel. (1982). *op. cit.* p. 61.

<sup>26</sup> Cambios para la industria cinematográfica. (1982, 11 de abril). *Clarín*: Espectáculo, p.7.

(que luego fueron catorce), cuyas recaudaciones fueron destinadas al Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Los objetivos de D.A.C se aclaraban en la tapa del programa:

“Consustanciados con el objetivo supremo de la hora, los directores cinematográficos de la Argentina promueven ésta y otras jornadas de cine nacional no sólo 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.”<sup>27</sup>

El discurso de las distintas entidades vinculadas al mundo cinematográfico comenzó, a partir del fracaso de Malvinas y la descomposición del gobierno dictatorial, a ser más crítico y enérgico con la dictadura, marcando una fuerte diferencia con las etapas anteriores, caracterizadas más por la negociación y el acuerdo. El 30 de junio, los Directores Argentinos Cinematográficos remitieron una nota al Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Julio César Gancedo, en ella 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.”<sup>28</sup>

Más allá de que los directores aseguraran 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, o violencia física y ocultamientos. Hasta 1982, si bien los distintos elementos que formaban parte de la industria nacional cinematográfica cuestionaron al gobierno dictatorial, dichos reclamos eran

---

<sup>27</sup>Martín, Jorge Abel. (1983). *Cine argentino 1982*, Buenos Aires, Legasa. p. 26.

<sup>28</sup>Martín, Jorge Abel. (1983). *Ídem*. pp. 30-31 y 34.

fundamentalmente sobre la cantidad de censuras en los filmes, el problema de la competencia con la industria cinematográfica extranjera, los subsidios, el IVA, pero nada sobre las listas negras, desapariciones, o exilios.

Tras la pérdida en Malvinas y la renuncia de Leopoldo Galtieri, Francisco Pítaro y Enrique Gamas fueron remplazados por Mario Luis Palacio, ex funcionario de cultura en la embajada Argentina en México. Ante el cambio, las entidades cinematográficas elevaron un nuevo petitorio a las flamantes autoridades que 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, restablecimiento de la autonomía del Instituto, eximir 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 prohibidas, que el Ente sólo otorgue certificados de exhibición y normalizar los claustros de profesores de la Escuela de Cine y nombrar directores civiles de probada idoneidad.

El 13 de diciembre de 1982 se desarrolló una marcha hacia la Casa Rosada por parte de los representantes de la industria del cine que entregaron un petitorio que exigía: la plena ocupación; el urgente otorgamientos 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), subsidios y exhibición obligatoria para el cortometraje; la regulación efectiva del cine extranjero; el reemplazo de las autoridades del Instituto. Por primera vez se pide la aparición con vida de Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez, Armando Imas y Julio Carboni.<sup>29</sup>

A partir de 1983 la censura temática se fue haciendo más débil, a medida que el gobierno se vio obligado a transitar hacia la democracia. Los docentes del INC que habían perdido sus cargos se reincorporaron, los artistas prohibidos o perseguidos volvieron al país y muchas de las películas censuradas pudieron ser estrenadas. En éste contexto el 4 de enero de 1983 comenzó la producción de la película *La República perdida*, icono del cine de los primeros años del alfonsinismo y pilar fundamental para el comienzo de una mirada sobre nuestra historia reciente.

---

<sup>29</sup>Martín, Jorge Abel. (1986). *Cine argentino 1983*, Buenos Aires, Legasa. pp. 26-27.

El 27 de abril de ese mismo año, se realizó la segunda marcha por el cine nacional y contra la censura, organizada por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y la Agrupación Nacional de Actores. En la misma se criticó 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. Nuevamente los participantes de la manifestación exigieron lo pedido durante la primera marcha del 13 de diciembre del año anterior.

Luego de las elecciones nacionales de octubre de 1983, ganadas por el candidato radical Raúl Alfonsín, la Asamblea Interpartidaria de la Cultura, integrada por René Mugica (DAC), Jaime Lozano (SICA), Edgardo Pallero (APCI), Jorge Rivera López (AAA), Hugo Ansaldi (FACI), Laboratorios Cinematográficos Argentinos, Realizadores de Cortometraje, Jorge Miguel Couselo (Confederación Socialista Argentina), Enrique Escope (MID), Mario Sábato (Partido Demócrata Cristiano), Raúl Larra (Partido Comunista), Nemesio Juárez (Partido Justicialista), Hebe Clementi (UCR) y Dante Crisorio (Partido Intransigente), dio a conocer un comunicado que bregaba por el desarrollo de una industria cinematográfica nacional que ayudara a la construcción de la futura democracia y entregaron a las autoridades recientemente electas un petitorio con una serie de medidas de emergencia que le solicitaban al gobierno tomar una vez que asumieran el cargo.

En éste contexto, Alfonsín designó al dramaturgo Carlos Gorostiza para ocupar la titularidad de la Secretaria de Cultura de la Nación y finalmente, el 17 de noviembre, le fue ofrecida la dirección del Instituto de Cine a Manuel Antín, quien aceptó el cargo junto a Ricardo Wulicher que se convirtió en el vicedirector del Instituto para comenzar una nueva etapa frente al Instituto Nacional de Cinematografía.

### **2.3 Los extraños intereses de la industria cinematográfica norteamericana.**

Desde la creación de nuestra primera ley de cine en la década de 1930 y el consecuente fomento de la industria nacional cinematográfica que allí comenzó, la cantidad de películas nacionales no pararon de crecer. A partir de los 2 primeros largometrajes sonoros filmados en 1933, para 1950 nuestro país había llegado a una cantidad máxima de 50 filmes anuales. A partir de ese momento la cantidad de producciones nacionales se estanca y se estabiliza

en alrededor de 30 películas anuales con picos de 40 durante los años 1973-1974. Con el golpe de Estado de 1976 el promedio baja a 25 filmes anuales, hasta llegar a su peor momento cuando en 1982 se estrenaron sólo 17 películas.

El estancamiento de producciones a unos 30 filmes anuales no fue sólo una decisión de los productores locales, ni estuvo marcado por el descenso de los espectadores, ni el aumento de los costos de producción o el aumento de los precios de las entradas. Este estancamiento está estrictamente relacionado con la capacidad de las empresas internacionales de controlar y captar la mayor cantidad de mercados posibles en todo el mundo.

Para lograr éstos objetivos, las empresas internacionales contaron con un gran apoyo por parte de los gobiernos locales (especialmente durante la última dictadura militar) que tomaron una serie de medidas de carácter económico y especialmente sobre la industria cinematográfica nacional. Lejos de fomentar el desarrollo de dicho sector lo redujo a una situación crítica. Las medidas tomadas provocaron que el mercado nacional de cine esté repartido entre no más de cinco países extranjeros, que obtuvieron la posibilidad de controlar el 85 % de los estrenos anuales, dejándole al cine nacional un total del 15 %.

Entre los países más beneficiados por las medidas se encuentra Estados Unidos que controla el 29 % de los estrenos, seguido por Italia que obtuvo el control sobre el 11,3 %, Inglaterra con el 9,5 % y Francia con un 6,7 %, más el 20 % de éstos países en coproducción, lo que da como resultado que nuestro país no estrene más del 15 % del total de los filmes proyectados anualmente.

En 1979, en un informe sobre el cine argentino aparecido en la revista *Variety*, reproducido por el *Heraldo de Cine*, se hablaba sobre el buen negocio que llevaban adelante las distribuidoras norteamericanas y argentinas dedicadas a la comercialización de filmes extranjeros de la siguiente manera:

“De las 45 películas que lograron más de 100 mil espectadores en las salas de estrenos durante 1978 – de acuerdo a cifras suministradas por el Instituto Nacional de Cinematografía- 25 fueron distribuidas por compañías norteamericanas, 19 por “independientes” y la restante fue una película argentina. En dólares el vigor económico del mercado argentino de películas se explica por el constante incremento del precio de las localidades, desde menos de un dólar a comienzos de 1976, hasta alcanzar actualmente 2.25

dólares. En términos generales, la comercialización cinematográfica se ha concentrado en el sector pudiente de la población, dado que el poder adquisitivo de los trabajadores no calificados comenzó un proceso de deterioro hace unos tres años. El resultado ha sido mejores ingresos con menos espectadores. Un factor contribuyente a este desenvolvimiento fue la virtual desaparición de películas argentinas como principal competidor a partir de 1975.”<sup>30</sup>

En junio de 1980 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 lo siguiente en una entrevista publicada por el *Heraldo del cine*:

“El 31 de marzo de 1981 finalizará la primera etapa del Proceso de Reconstrucción 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. ¿Mejóro 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.”<sup>31</sup>

Como sostiene Octavio Getino (2005: 37), Olivera suponía que debía existir un “proceso de reconstrucción nacional”, cuando en realidad el país soportaba, bajo las políticas económicas de José Alfredo Martínez de Hoz, una situación de destrucción generalizada que afectaba a todas las actividades productivas nacionales, entre las cuales figuraban las actividades culturales e industriales, incluida la cinematografía y que más tarde va a reflejar su socio Fernando Ayala en el filme *Plata dulce*.

Las medidas tomadas por la dictadura para el fomento del cine nacional, si bien durante el período 1979-1980 significó un repunte en la cantidad de producciones, a largo plazo significaron un deterioro de la industria cinematográfica nacional en beneficio de la industria cinematográfica extranjera, en especial la norteamericana.

---

<sup>30</sup> El cine en el Proceso de Reorganización Nacional. (1979, 6 de septiembre). *Heraldo de cine*, n° 2493.

<sup>31</sup> El proceso de reconstrucción nacional. (1980, 25 de julio). *Heraldo del cine*, n° 2533.

Es importante recordar, como planteamos más arriba que el mercado cinematográfico argentino estaba dominado por las sedes locales de grandes empresas estadounidenses. Estas distribuidoras eran un factor de gran poder en el mercado del cine, llegaban a gran cantidad de espectadores, manejaban capitales importantes, representaban a empresas internacionales, contaban con lobbistas que poseían aceitadas relaciones con la embajada norteamericana y la CIA.

Entre las principales medidas para fomentar la producción de filmes nacionales hay que tener en cuenta, que muchos de los recursos se obtenían a través del aumento de la entrada a los cines, con lo cual se pretendía recaudar más dinero para su fomento, pero provocaba el efecto contrario, ya que la cantidad de espectadores disminuía a medida que las entradas aumentaban. Otro de los problemas surgió cuando se estableció el 10 % de IVA sobre los espectáculos cinematográficos, dinero que iba a para al Ministerio de Economía y no al fomento de cine.

Junto a estas medidas, otras como las vinculadas a la política cambiaria hacia que se introdujeran al país gran cantidad de televisores color, lo que también generaba una disminución de espectadores en los cines, a tal punto que hasta “tanques taquilleros” como las películas de Olmedo y Porcel disminuyeron su público.

También es importante remarcar, como lo hemos planteado con anterioridad que a las presiones de la industria local sobre la censura, se les sumaron también las de los representantes de las industrias extranjeras, con el fin de flexibilizar los controles y obtener mayores beneficios, como fue el caso de la visita del “alto ejecutivo de Columbia” el señor Donald Mc Conville, en 1979, o la del Presidente de la Motion Picture Association of America, Mr. Jack Valenti, en 1980, representante de las diez distribuidoras más importantes del mundo, y así de ésta manera poder reforzar y profundizar la penetración en los mercados internacionales, especialmente latinoamericanos y argentino, de los productos fílmicos norteamericanos.

Estas presiones están vinculadas además con el cambio del titular del Ente de Calificación Cinematográfica Paulino Tato y su remplazo por Alberto León, que además de lo señalado con anterioridad, es importante destacar que luego del apartamiento de Tato de su cargo, con la incorporación de León, la cantidad de estrenos de filmes extranjeros pararon de un promedio de 240 para los años 1976-1979 a más de 310 para los años 1980-

1982, en detrimento de los nacionales que en 1982 cayó a su nivel más bajo con 17 estrenos y apenas 20 en 1983. (Getino, 2005: 177)<sup>32</sup>

Un informe de la Motion Picture Export Association de los Estados Unidos de 1979 confirma estas aseveraciones. En él se destaca que las empresas distribuidoras norteamericanas habían obtenidos ganancias espectaculares en el mercado latinoamericano en comparación con el año 1978. Aseguraba que los ingresos de las mismas habían pasado de 8.800.000 dólares en concepto de películas distribuidas durante 1977 a 14.800.000 dólares para 1979, es decir que, habían crecido en un 59 % más de un año al otro. (Getino, 2005: 38)

En este marco de situación, la industria cinematográfica fue dominada por las grandes empresas internacionales y por un pequeño grupo local que muchas veces terminó convalidando en la práctica, lo que criticaba en teoría, es decir el proceso de destrucción de la industria cinematográfica nacional al negociar con la dictadura sus producciones, cuotas de pantalla, subsidios, etc. con el objetivo de sobrevivir y seguir filmando.

---

<sup>32</sup> Es importante aclarar que durante los años 1966 y 1974, es decir durante el periodo del Onganía y parte del tercer gobierno peronista los estrenos de películas extranjeras ascendían a un promedio de más de 360 filmes anuales. Con la asunción de Paulino Tato, dicha cifra descendió a un promedio anual de 240 filmes, para los años 1975 a 1979, es decir 120 filmes menos por año y volvió a ascender hasta llegar a un promedio anual de más de 310 filmes, durante el periodo de Alberto León al frente del Ente Calificador, es decir entre 1980 y 1982.

### **Capítulo 3: La rápida adecuación del cine nacional**

Como ya planteamos en los capítulos anteriores, producido el golpe de Estado de 1976, la Secretaría de Información Pública fue intervenida por la Marina. Permaneció bajo su órbita durante gran parte del autoproclamado “Proceso de Reorganización Nacional” el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), así como también el Ente de Calificación Cinematográfica (ECC). Los primeros cambios en el ámbito cinematográfico ocurrieron cuando el Capitán de Fragata Jorge Enrique Bitleston, a cargo del INC, estableció las pautas que la industria debería cumplir para su “normal desarrollo”. Entre las normativas se buscaba que las películas filmadas a partir de ese momento exaltaran los valores espirituales, morales, cristianos, históricos y/ o actuales de la nacionalidad, y que afirmaran los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro.

Ante las nuevas pautas, un gran número de realizadores se adaptaron rápidamente a los requerimientos del INC: algunos de ellos posiblemente por convicción, otros porque sus producciones coincidían básicamente con lo que las normativas establecían. Por lo tanto a los primeros no les fue difícil adecuarse y los últimos, simplemente se adaptaron porque era la única manera de conseguir apoyo económico por parte del organismo.

El objetivo de éste capítulo será analizar aquellas producciones que lograron adaptarse sin dificultades a las nuevas normativas establecidas por el gobierno militar, logrando contar con el apoyo financiero del INC y que obtuvieron una calificación de “apta para todo público”, asegurándose así, un mayor caudal de público y por ende la posibilidad de recuperar la inversión sin grandes dificultades. Estas producciones en muchos casos no necesitaron de grandes modificaciones con respecto a sus condiciones teniendo en cuenta la etapa anterior, lo que demuestra ciertas continuidades entre uno y otro período en la industria nacional de cine.

Entre los realizadores que abordaremos a lo largo de éste capítulo y que se caracterizaron por lograr adaptar con mayor o menor éxito la totalidad o gran parte de su filmografía a las exigencias del gobierno militar se encuentran: Ramón “Palito” Ortega, Emilio Vieyra, Enrique Carreras, Mario Sábato, Sergio Renán y Enrique Dawi. Haremos un recorrido por algunas de sus producciones cinematográficas y analizaremos en qué

consistió esa mayor o menor adaptabilidad a las nuevas pautas, así como los significados explícitos o implícitos de sus producciones.

### **3.1 Aventuras y policiales**

Uno de los principales realizadores que supo adaptarse a las nuevas condiciones cinematográficas luego del golpe militar fue Ramón “Palito” Ortega. Había comenzado a tener fama en el mundo del espectáculo hacia mediados de 1960 en el programa televisivo “El Club del Clan”. Allí, junto a otros jóvenes cantantes inició su camino en el mundo de la música. Luego se convirtió en solista generando grandes éxitos musicales. Simultáneamente desarrolló una prominente carrera como actor en películas dirigidas en su mayoría por Enrique Carreras. En el año 1976 fundó su propia productora cinematográfica, Chango Film Producciones, donde producía, dirigía y actuaba sus películas.

Posiblemente Ortega encarnaba todos aquellos valores que los sectores militares encargados del mundo de la cultura aspiraban implantar en la sociedad argentina. Era un joven humilde, que había nacido en el interior del país, de valores cristianos y sencillos. Se había forjado una carrera a base del esfuerzo: pasó de cafetero ambulante en la cancha de River Plate a estrella de la música y el cine nacional. Su matrimonio con Evangelina Salazar - actriz y compañera de Ortega en algunos de sus filmes- fue televisada para todo el país. Se presentó como un marido ejemplar, a lo que se sumó su perfil de padre de familia a medida que sus hijos fueron naciendo.

Su productora Chango a lo largo de su existencia (que coincidió con la de la dictadura) produjo ocho filmes, todos ellos con gran concurrencia de público. Nunca tuvieron menos de quinientos mil espectadores y en algunos casos, incluso superaron el millón, cifras realmente abultadas para el cine nacional de aquella época. Todos ellos se caracterizaron por sostener valores fundamentales para el gobierno de facto: la amistad, el catolicismo, la familia, la alegría, la esperanza, la justicia, el triunfalismo, que junto con su música, en consonancia con esos mismos valores, hacían de sus productos los preferidos del INC. Es por ello que Ortega recibía por parte del Instituto el dinero necesario para sus producciones sin dificultades. Incluso muchas veces no era necesario que presentara los guiones antes de recibir el dinero, como era obligación de acuerdo a la normativa vigente.

El sólo hecho de saber que era un filme de Ortega bastaba para que el organismo le asignara el dinero. Además de ello, sus películas tenían las mejores fechas de estreno para el cine, siempre “apto para todo público”. Es decir, se proyectaban durante las vacaciones de invierno o al final de las de verano en un promedio de 40 salas simultaneas, una gran cantidad para la época, solo alcanzada por los grandes éxitos internacionales.

Los filmes de Ortega no diferían mucho de lo que venía realizando, como actor, antes del golpe militar, por lo tanto no tuvo que adaptar mucho sus producciones a las nuevas pautas. Más bien pareciera que las normativas impuestas por el gobierno militar buscaran fomentar más cine como el de “Palito”. Ahora, si bien es verdad que los contenidos no necesitaban de mucha adaptación, es difícil sostener que Ortega haya sido un colaborador activo y consiente de la dictadura militar. Pero, también es cierto, que durante el proceso militar le dedicó una película a la aeronáutica (*Dos locos en el aire*) y una a las fuerzas policiales (*Brigadas en acción*) que buscaban exaltar el patriotismo y la labor realizada por dichas fuerzas en pos de la defensa nacional contra los peligros que la acechan. En este apartado sólo se tomarán algunos de sus filmes más representativos como ejemplo de éste tipo de producciones que buscaban exaltar ciertos valores promovidos por los militares.<sup>33</sup>

Uno de los filmes característicos de Ortega es *Brigadas en acción*, de 1977. Fue producido, dirigido y protagonizado por el mismo Ortega que interpreta al Principal Alberto Nadal, junto a Juan Carlos Altavista en el papel de Cacho Bongiorno y Carlitos Balá como el Agente Carlitos Firulo. En ella interpretan a un grupo de tareas especiales de la Policía Federal encargado de infiltrarse dentro de diferentes organizaciones criminales dedicadas al tráfico de alcohol, el juego clandestino y otras actividades ilícitas. En ella se exalta la dedicación de las fuerzas policiales en el mantenimiento del orden interno y en la defensa de los ciudadanos contra los criminales. A lo largo de ella podemos encontrar escenas como la siguiente; durante una conversación en el festejo del día de la madre el

---

<sup>33</sup> Otros filmes de Ramón “Palito” Ortega que siguen los mismos lineamientos son: *Amigos para la aventura* (1978), *Vivir con alegría* (1979), *¡Que linda es mi familia!* (1980).

Principal Nadal asegura que: <<la policía no tiene ni sábados ni domingos, una llamada y el policía arriesga su vida>><sup>34</sup>.

A lo largo del filme se muestra en varias oportunidades el museo de la policía y la academia donde se entrenan los efectivos. Son visitadas por Nadal junto a un niño que lo admira y quiere ser policía como él. En la Escuela de Policía, van a ver a la “Brigada Blanca”, grupo de motoristas al que perteneció Nadal en los inicios de su carrera. El objetivo de esas escenas es netamente una propaganda sobre el accionar de la policía: se exhiben las destrezas, el equipamiento y la efectividad de la organización policial. La Escuela de Policía es mostrada como un ejemplo de disciplina y trabajo. Además se muestran tanto el armamento, especialmente el fusil automático liviano o FAL, como las técnicas de lucha y combate cuerpo a cuerpo, el culto al cuerpo y a la disciplina a través de la gimnasia, la educación física y los desfiles. Todo esto se ve con un telón de fondo musical con la canción de Palito Ortega “La sonrisa de mamá” en formato de marcha militar.

Con respecto a los operativos que se ven a lo largo de la película, se caracterizan por que los policías siempre van de civil, llevan en todo momento el arma en la cintura, ya sea por detrás o por delante. Muchas veces están acompañados por militares o la Prefectura Naval. Siempre manejan autos Ford Falcon. Las acciones se desarrollan en la ciudad o en la lugares que simulaban ser las selva (en el Tigre generalmente), en escenas con grandes despliegues de helicópteros, camionetas, autos y lanchas. Lo más extraño es que casi nunca mueren los delincuentes, siempre son rodeados, atrapados y a la voz de alto sueltan sus armas y se entregan. No sucede lo mismo con los policías que sí pueden perder su vida: el Sargento Alvarado (Daniel Miglioranza) es asesinado luego de un operativo. Lo más triste de la situación es que acababa de ser padre. Dicha escena está filmada en el hospital Churruca, perteneciente a la Policía Federal y es acompañada por un tema de “Palito” Ortega con una letra que dice lo siguiente sobre los delincuentes:

<<pobre de esa gente que no sabe a dónde va/ los que se alejaron de la luz de la verdad/  
esos que dejaron de creer también en Dios/ los que renunciaron a la palabra amor/ pobre de

---

<sup>34</sup> Las oraciones encerradas entre los siguientes símbolos << >> son frases textuales de los filmes analizados, serán utilizados para destacar que funcionan como fuentes de primera mano y para diferenciarlo de las citas de textos escritos.

esa gente que olvidó su religión/ esos que a la vida no le dan ningún valor/ los que confundieron la palabra libertad/ los que se quedaron para siempre en soledad/ pobre de esa gente que desprecia a los demás/ pobre del que mata simplemente por matar/ esos que perdieron la esperanza y la razón/ esos que eligieron el camino del dolor>>.

A la escena de la muerte del policía le sucede una sobre la vida, el oficial Nadal debe ayudar a dar a luz a una embarazada en un colectivo. Con ello simbólicamente intenta marcar que los delincuentes están para matar y que las fuerzas de seguridad para dar vida. El policía es aplaudido por el público que se congrega ante el hecho, mostrando que la sociedad civil está a favor de la vida y de las fuerzas de seguridad. Este tipo de escena se pueden relacionar con las que se ven en los cortos de propaganda elaborados por el gobierno militar como: “*¡Estoy herido, ataquen!*” o “*Ganar la paz*”, donde las fuerzas de seguridad son mostradas como víctimas de la violencia y en todo caso la reacción de ellas, es el resultado de la necesidad de defender a la sociedad civil de los ataques de los violentos.

En el filme de Ortega tampoco escatima en resaltar valores relacionados con la familia, la religiosidad o la amistad. Por ejemplo, en un momento del mismo, se festeja el día de la madre y concurre toda la brigada a los festejos. Entre los presentes hay una mujer policía (Christian Bach) que está enamorada del Principal Nadal. Sin embargo su dedicación al trabajo le prohíbe tener otro compromiso que no sea el de luchar contra la delincuencia. En cierto tramo de la fiesta, Nadal dice en voz alta que invitará a bailar a la mujer más linda. Entonces, su enamorada está expectante pensando que será la elegida, pero el Principal saca a bailar a su mamá y asegura que es, <<la mujer más hermosa de la fiesta>>.

Lo mismo ocurre en cuanto a los valores católicos. No faltan en la película un casamiento, un sepelio oficiado por un sacerdote, el padrinzago de un niño huérfano y la colaboración de toda la brigada en la quermese que se organiza sobre el final del filme, con el objetivo de juntar dinero para la parroquia barrial. En dicho episodio se produce un altercado entre los brigadistas y un grupo de <<jóvenes borrachos descarriados a los que solo les gusta hacer lío>> que llevan el pelo largo y barba, este conflicto termina en una batalla campal entre los policías y los jóvenes donde no faltan los clásicos tortazos de crema. El último joven que queda de pie, luego que los brigadistas vencieron a todos, es

desmayado de un botellazo en la cabeza por el cura local que asegura, <<que la iglesia está para ayudar a las fuerzas del orden contra la delincuencia>>. Una vez más, se ve claramente como la obra de Ortega siempre ha promovido la defensa de los valores tradicionales y católicos, con la “novedad”, a partir de 1976, de la incorporación de las fuerzas militares como protagonistas acorde al momento histórico en que se vivía.

En ésta misma línea también se destacan los trabajos elaborados por el director y productor Emilio Vieyra, un anticomunista confeso, que en un reportaje hablando sobre éste período dice: “No soy zurdo, toda mi vida fui anticomunista, esa es una de las broncas que tuve con mis críticos” y agrega sobre esos años difíciles: “había grupos secuestrando gente, pero no a la vista de todo el mundo, no eran tan boludos”<sup>35</sup>. En este contexto Vieyra realizó la saga titulada *Comandos azules* y *Comandos azules en acción*, ambas de 1980, donde también se exalta, a través de un grupo de tareas especiales, el accionar de las fuerzas de seguridad en sus luchas contra los enemigos de la patria. Sus películas tuvieron un relativo éxito y fueron totalmente financiadas por el INC, además de recibir la calificación de apta para todo público.

Vieyra en un artículo publicado en el diario *Crónica* niega la existencia de la censura en nuestro país alegando: “...no tengo la necesidad de autocensurarme ‘a priori’. Ni pienso en eso. Yo trabajo y hago películas para obtener el ‘apto para todo público’.<sup>36</sup> Poco tiempo después las cosas parecen haber cambiado, en 1983, aprovechando los nuevos tiempos democráticos que se avecinan, estrena *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”. Atrás había quedó su ferviente anticomunismo y su apoyo a las fuerzas del orden durante la dictadura. Ahora pasa a apoyar en sus películas la naciente democracia y a la libertad de expresión.

La saga de *Comandos azules*, protagonizada por Jorge Martínez (Jorge) y Víctor Hugo Vieyra (Miguel), este último reemplazado en la siguiente película por Germán Kraus. Narra la historia de un grupo comando especial que lucha contra la delincuencia internacional. Como ocurre con *Brigadas en acción* y en otras películas de Vieyra, no faltan las persecuciones, los policías de civil, los secuestros, las torturas y las desapariciones.

---

<sup>35</sup> Declaraciones al programa de TV Cine.doc, de Cuatro Cabezas Producciones, con guión y dirección de Rolando Graña, emitido por Azul TV en 2001.

<sup>36</sup> Emilio Vieyra: Cada uno hace “su” cine. (21 de enero de 1980). *Crónica*.

En la primera entrega de la saga, “los comandos” deben enfrentarse a un grupo indeterminado de criminales internacionales, al parecer soviéticos, que quieren secuestrar a un científico nuclear norteamericano, (Moris Jovet), para obtener sus secretos y utilizar la energía nuclear para la guerra y no para la paz como quieren los norteamericanos.

A lo largo de la película, él científico es secuestrado y se lo intenta sacar del país haciéndolo pasar por muerto. Por supuesto, los comandos que velan por <<nuestra seguridad contra los enemigos internacionales>> rescatan al científico, que logra llegar a tiempo para la conferencia internacional sobre el uso pacífico de la energía nuclear que se realiza en nuestro país. Allí se encargará de agradecerle a los comandos y aclarar que los Estados Unidos ahora tiene un nuevo amigo, nuestro país.

En la segunda entrega de la saga, *Comandos azules en acción*, los protagonistas nuevamente se enfrentan a un grupo de delincuentes internacionales con ramificaciones en nuestro país que quiere secuestrar a un científico argentino que trabaja en la Comisión de Energía Atómica y ha descubierto <<la ventana anti gravitacional>>, un invento que en las manos incorrectas podría destruir al mundo. A continuación una voz en *off* dice: <<En tu Argentina, que es tierra de paz, se está a punto de lograr un fantástico descubrimiento que beneficiará al mundo, pero las fuerzas del mal se han apoderado del poderoso invento para sumir a la humanidad en el caos y el terror, los comandos azules deberán evitarlo.>>

Los comandos tienen la misión de cuidar a la hija del científico (Virginia Álvarez) que dirigió el proyecto y fue asesinado. La hija del científico se infiltra como modelo en una fábrica de ropa donde funciona el cuartel secreto de los enemigos con el objetivo de recaudar información para los comandos. Cámaras escondidas, grabaciones secretas, dobles agentes, secuestros son moneda corriente. Mucho estilo James Bond: autos blindados, intercomunicadores en anillos y relojes, máquinas con descargas eléctricas, inventos, radares, trampas tecnológicas a prueba de balas con bombas, armas escondidas en las lapiceras. Este arsenal presenta una clara alusión a la Guerra Fría.

Tampoco matan a los malos. Son los villanos los que asesinan a lo largo del filme. La excepción es la escena final donde acaban con la organización y rescatan a la hija del científico y a la agente que había sido secuestrada. De todas maneras las muertes son justificadas bajo el argumento de que ha sido para salvar su vida y a la humanidad en peligro.

La moraleja final: la hija del científico dice que el deseo de su padre está cumplido: continuar con sus investigaciones por el bien de la humanidad en Argentina, uno de los pocos lugares donde todavía se puede vivir en paz.

Cerrando este primer apartado se puede citar como último ejemplo de éste tipos de filmes la saga de los Súper Agentes, la cual excede nuestro período de análisis, ya que con 11 filmes en total, comienza en 1975 antes del golpe y se extiende hasta 1986 durante la democracia alfonsinista. Dirigida por diferentes cineastas, uno de los más destacados fue Mario Sábato que las filmó con el seudónimo de Adrián Quiroga. Un ejemplo representativo es *Los súper agentes biónicos*, (1977), que aborda una vez más la historia de una organización mundial de delincuentes que llega a nuestro país para falsificar dinero norteamericano tras el robo de unas placas de impresión. El objetivo de los agentes será desbaratar la banda y devolver al gobierno norteamericano las placas.

La agente Sirena (Gachi Ferrari) se infiltra en el grupo de espías vestida de mucama para obtener información. Es descubierta y secuestrada, pero igualmente logra informar a los Súper Agentes que la tienen secuestrada en una estancia.<sup>37</sup> Allí es amenazada por sus secuestradores, quienes le dicen que tienen un método infalible para hacer hablar a los mudos, haciendo referencia a la tortura.

Los Súper Agentes descubren la localización de la estancia, custodiada por decenas de espías. Utilizando el gas del auto logran confundirlos y despistarlos sin tirar un solo tiro. Reciben apoyo de un helicóptero de la Fuerza Aérea Argentina, y logran llegar al casco de la estancia a pesar del fuerte armamento que tienen los delincuentes: FAL, ametralladoras, lanza misiles, revólveres. Durante el operativo los villanos deciden eliminar a la agente que tenían en cautiverio <<por saber demasiado>>. Sin embargo Sirena vence a uno de sus captores y logra escapar antes de ser asesinada mientras suena de fondo “*La Marsellesa*”.

El operativo termina exitosamente, los Súper Agentes logran salvar a Sirena, a pesar de la gran cantidad de disparos no hay muertos en ninguno de los bandos. Finalmente, los Súper Agentes realizan el último intento por recuperar las placas. Montados en tres motonetas a toda velocidad atraviesan la Capital Federal para llegar al puerto y atrapar a los falsificadores antes de que escapen. Descubren el lugar donde están

---

<sup>37</sup> Denominada llamativamente “El Olimpo” tal como uno de los principales centros clandestinos de detención que posteriormente se conocerían.

escondidos, y nuevamente sin disparar un solo tiro ni matar a nadie, logran desbaratar la banda y atrapar a sus líderes<sup>38</sup>.

En líneas generales éstos tipos de filmes presentan tres características fundamentales. En primer lugar, se presentan como filmes de entretenimiento dirigidos de manera explícita a un público infantil y familiar pese al alto contenido de violencia. Esto se ve claramente si tenemos en cuenta que todos ellos han sido calificados como “aptos para todo público”. De ahí se puede deducir que había un gran interés por parte de las autoridades militares de que fueran vistos por amplios sectores de la población. En segundo lugar, también se caracterizan por presentar una convención genérica caracterizada por el maniqueísmo, dividiéndolo todo en buenos y malos, ciertas declaraciones “pedagógicas” y la permanente exaltación del heroísmo por parte de las fuerzas de seguridad, situación que no es nueva en este tipo de cine y que continuará luego de la dictadura. En tercer y último lugar, estos filmes también muestran cierta tendencia a naturalizar y a estilizar la violencia en consonancia con los tiempos en los que se vivía.

### **3.2 Familia, patria y religión**

Otras de las producciones que se adaptaron rápidamente a las normativas establecidas por las autoridades a cargo de la Secretaría de Información Pública fueron aquellas que abordaron temas relacionados con los valores familiares tradicionales, el amor a la patria y el respeto por las instituciones religiosas. Uno de los principales directores, especialista en estos temas, fue Enrique Carreras. Como muestra de éste tipo de producciones se pueden seleccionar dos películas de su autoría: *Los chicos crecen*, de 1974, pero estrenada recién en 1976 y *Así es la vida*, de 1977.

*Los chicos crecen* es una película protagonizada por Luis Sandrini en el papel de Antonio Cazenave, Susana Campos como Cristina y Olga Zubarry como Susana Zapiola.

---

<sup>38</sup> Otros filmes que podrían integrar éste grupo del periodo son: *La aventura explosiva* (1977), *Amigos para la aventura* (1978), *Los súper agentes y el tesoro maldito* (1978), *La aventura de los paraguas asesinos* (1979), *Los súper agentes no se rompen* (1979), *Los súper agentes contra todos* (1980), *Los súper agentes y la gran aventura del oro* (1980), *Más allá de la aventura* (1980), *Operación Comando* (1980), *Súper agentes y Titanes* (1980) y *Un loco en acción* (1983).

Es una readaptación de un clásico de los años cuarenta<sup>39</sup> que, narra la historia de un solterón, Cazenave, que le gusta salir e ir a las milongas, trabaja como secretario privado de un importante estanciero (Eduardo Rudy) que tiene una doble vida. Susana Zapiola (Olga Zubarry) es su esposa legítima, con la cual no tiene hijos, y Cristina (Susana Campos) es su amante, con quien tiene tres hijos. A raíz de las sospechas por parte de su esposa, el estanciero obliga a su secretario Cazenave a hacerse cargo de Cristina, su amante, y de sus tres hijos como si fueran suyos.

A medida que la historia transcurre, Antonio Cazenave se va encariñando con los tres chicos, los ayuda con sus tareas, los saca a pasear, se divierte con ellos y va cumpliendo con el verdadero papel de padre que el estanciero ausente nunca cubrió. Pero no sólo él se encariña con los chicos. Los chicos lo quieren y Cristina termina enamorada del personaje interpretado por Sandrini. Resultado de ello, finalmente el estanciero queda viudo y solo por completo, es decir, sin su amante e hijos que a esa altura formaron una “verdadera” familia con su empleado.

La película busca valorizar la idea de que no se es padre solo por el hecho de tener hijos, se es padre en la medida en que uno cumple con su rol de padre. Antonio Cazenave lo hace tan bien que la vida lo premia con algo que jamás se hubiera imaginado tener: tres maravillosos hijos y una esposa hermosa. Mientras el estanciero adúltero termina castigado con la viudez y la soledad.

La particularidad de este filme es que al terminarse, -a pesar de ser una readaptación de un viejo filme y una obra teatral -, el Ente Calificador lo prohíbe para menores de 14 años, porque no creen correspondiente la idea de la amante y la adopción de los hijos de otros. No son valores que correspondieran con los de la familia tradicional. Eso indignó a Enrique Carreras y a Luis Sandrini. Por un lado, porque era la primera vez que los prohibían. Por otro, porque una calificación de ese tipo no les permitiría la concurrencia necesaria de público para recuperar los costos de la producción. Ambos realizaron gestiones insistentes y llevaron la situación a la justicia. Gracias a ello la película se estrena

---

<sup>39</sup> “*Los chicos crecen*” es una obra escrita en 1937 por Camilo DARTHÉS y Carlos DAMEL, recibió ese mismo año el Premio de la Comisión Nacional de la Cultura. La primera versión cinematográfica es de 1942, fue dirigida por Carlos Hugo CHRISTENSEN y protagonizada por Arturo GARCÍA BUHR. Con anterioridad Luis ARATA la había protagonizado pero en el teatro.

en 1976, dos años después de su rodaje con una calificación “apta para todo público” y una leyenda enorme en la cartelera que decía: << ¡La película dedicada a toda la familia! >>. <sup>40</sup>

Este episodio no es un hecho aislado en la historia de la cinematografía durante el período abordado. En todo caso es una prueba de las contradicciones que muchas veces se suscitaban con respecto a la censura y el poder de negociación que tenían algunas productoras como Sono Film o personajes como Enrique Carreras o el mismísimo Luis Sandrini.

Otra de las películas vinculadas a revalorizar el rol de la familia tradicional es *Así es la vida* de 1977, también dirigida por Enrique Carreras y con las actuaciones de Luis Sandrini en el papel de Ernesto Salazar y Susana Campos como Eloísa Castañares.

Dicho filme es otra readaptación de un clásico de los años treinta y cuarenta <sup>41</sup>. La historia comienza durante el Centenario y narra la vida de una familia “típica” argentina: descendientes de inmigrantes, casados con dos hijas mujeres, un hijo varón y un tío solterón. Viven todos juntos en una casa “chorizo” con un patio central donde dan las habitaciones y donde, a su vez, se desarrolla la mayor parte la película.

La producción contó con la ayuda financiera del INC y fue calificada como apta para todo público. También fue muy importante la colaboración del Comando en Jefe del Ejército Argentino, el Regimiento de Granaderos a Caballo, el Regimiento de Patricios, la Escuela de Caballería de Campo de Mayo y la Sociedad Rural Argentina. A lo largo del filme hay varios desfiles, marchas militares y utilización de locaciones ligadas a dichas instituciones.

Más allá de estos detalles *Así es la vida* cuenta los avatares de una familia de clase media que ve crecer a sus hijos e irse del hogar uno por uno. En primer lugar la hija mayor se casa con un abogado chileno. Luego, su único hijo varón al fracasar en la universidad decide, - pese la negativa de su padre - probar suerte en la Europa de la pos Primera Guerra. La única hija que se queda con ellos fue Felicia, (Gabriela Gilli), enamorada de Carlos (Andrés Percivale), un joven socialista que estudia magisterio y que al padre no le gustaba por ser <<demasiado idealista>>. La pareja finalmente no prospera, sin que quede claro el

---

<sup>40</sup>(10 de mayo de 1976). *Última hora*.

<sup>41</sup> El filme es una adaptación de la obra teatral escrita por Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. Una primera versión fue filmada en 1939, estuvo dirigida por Francisco Múgica y protagonizada por Enrique Muiño y Sabina Olmos. Durante el año 1976 en el Teatro General San Martín se estrenó una adaptación de la misma obra protagonizada por Eduardo Rudy y Aída Luz, con el título de *Dulce...dulce vida*.

porqué de su separación, pero entre el idealismo de Carlos y la enfermedad de su madre, Felicia, decide resignar su amor para cuidar de sus padres.

Poco a poco el tiempo va transcurriendo y esa casa que había quedado vacía se vuelve a llenar con la vuelta de sus hijos acompañados de un montón de nietos. La felicidad le llega a todos, incluida a Felicia, que se vuelve a encontrar con Carlos y finalmente deciden estar juntos.

El filme no solo es una evocación a los valores familiares, tradicionales y patrióticos propio de las pautas establecidas por la dictadura. También incluye una clara crítica a la clase política argentina. Dentro de la familia está Alberto Castañeira (Ángel Magaña), un “vago y atorrante”, al que le gustan el juego, la bebida y las mujeres. Representa a un caudillo radical, corrupto pero simpático, leal con la familia y el partido. Carlos, el novio de Felicia, representa a un joven socialista. Aunque sus ideas son mostradas como las de un idealista, el padre de la familia se preocupa por sus lecturas y por sus juntas. Cuando va a visitar a su casa a Carlos se produce el siguiente diálogo:

<<Ernesto Salazar: Una cosa es cambiar la política pero otra es ser socialista.

Carlos: Quiero el voto limpio, que participen las mayorías, educar al pueblo, no estafar a las clases populares, más de justicia en el mundo, no somos ni delincuentes, ni asesinos.

Ernesto Salazar: Si uno tiene dieciocho años y no quiere salvar a la patria es un idiota, y si a los cuarenta intenta salvarla, es un idiota también>>.

El personaje interpretado por Sandrini es un conservador. Cree que las cosas como están van bien, que no es necesario ningún cambio, que los políticos son todos corruptos y que no le solucionan nada a la gente. Simplemente se benefician ellos dándose una buena vida. El cree que los hombres se forjan solos- como él lo hizo- en base al ejemplo. Siempre está preocupado por lo que digan los demás, por el honor de la familia. A pesar de las críticas que recibe por parte de sus hijos, sobre el final del filme todos vuelven al hogar a vivir con él, confirmando la certeza de sus valores conservadores.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Otros filmes que se relacionan con temáticas que reivindican los valores tradicionales durante éste periodo son: *Te necesito tanto, amor* (1976), *El casamiento del laucha* (1977), *Jacinta Pichimahuida se enamora* (1977), *La mamá de la novia* (1978), *La rabona* (1979), *Vivir con alegría* (1979), *¡Que linda es mi familia!* (1980), *Toto Paniagua* (1980) y *Mire que es lindo mi país* (1981).

Estos tipos de filmes se caracterizaron por buscar reforzar los valores más tradicionales de la sociedad Argentina, todos ellos ligados a una ideología imperante dentro de los círculos más tradicionales de las fuerzas armadas, la iglesia y los sectores más conservadores de la sociedad Argentina como son: la institución del matrimonio, la familia, la religiosidad, el respeto por las instituciones militares y religiosas, el amor a la patria, etc. Para ello, muchos de estos filmes, financiados y promovidos por el INC, se hicieron a partir de *remakes* de películas exitosas producidas entre los años 1939 y 1942, es decir durante lo que comúnmente se denomina la Argentina Conservadora.

Estas producciones estuvieron protagonizadas por figuras de la vieja guardia cinematográfica como: Luis Sandrini, Ángel Magaña, Libertad Lamarque y Niní Marshall entre otras. Que los filmes sean viejas *remakes* que exaltaban los valores más tradicionales de la sociedad Argentina y que estuvieran protagonizados por las estrellas de antaño, puede pensarse como una reacción frente a las transformaciones del cine producido entre los años 1973 y 1975, en que la política y el sexo ocuparon un lugar fundamental.

### **3.3 Entre la propaganda y la historia**

La dictadura utilizó la desaparición, el exilio, la censura, la autocensura, los subsidios y el sistema de clasificaciones para que se desarrollara en nuestro país un tipo de cine pautado. El tipo de cine que pensaba era el que correspondía para forjar una sociedad con valores patrióticos, nacionalistas, cristianos y familiares. Lo que se hizo poco y mal, posiblemente por incapacidad o por falta de necesidad, fue desarrollar de manera consistente un cine de propaganda o uno histórico que pudiera ser utilizado para legitimar su poder y lograr así una mayor adhesión de la población al proyecto dictatorial, si bien hubo publicidad sobre el proyecto económico, así como también sobre la política de “pacificación y lucha contra la subversión”, la dictadura no buscó un consenso activo, más bien buscó la inmovilidad, cosa que sí ocurrió en otros momentos dictatoriales como durante el gobierno militar de Juan Carlos Onganía<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> En la época de la autodenominada “Revolución Argentina” (1966-1972) se filmaron películas históricas como “*El santo de la espada*” (1970) o “*Bajo el signo de la patria*” (1971) que exaltaban los valores patrióticos y el rol central del ejército en las luchas por la independencia.

Sin embargo, hubo algunos intentos de realizar algunos filmes de propaganda explícita por parte del gobierno dictatorial. Uno de los primeros ensayos fue un corto de 1977 titulado “*Estoy herido, ¡ataque!*” del director Federico Alegre, un filme de propaganda que exalta el accionar de las Fuerzas Armadas en su lucha contra “la subversión armado” en Tucumán, durante 1975. Esta ficción presenta una versión del enfrentamiento conocido como “Combate del Río Pueblo Viejo” ocurrido en febrero de 1975 en el marco del Operativo “Independencia”.

Lo que podría considerarse el único largometraje propagandístico que la dictadura realizó durante el período, según autores como María Valdez (2007: 790), es: *La fiesta de todos* de 1979, dirigida por Sergio Renán<sup>44</sup>, con libro cinematográfico de Mario Sábato y Hugo Sofovich, con Adolfo Aristarain<sup>45</sup> como director de producción y el financiamiento de la familia Capozzolo.

El punto de partida del filme es el material registrado por la empresa brasileña Milton Reisz Corp., que había obtenido la concesión de la filmación del Mundial realizado en la Argentina durante 1978. La productora Argentina Inversiones Cinematográficas S.A compró el material al gobierno dictatorial brasileño. Esto generó controversias con la empresa brasileña, específicamente con los periodistas que habían registrado las imágenes. Los que habían filmado durante el mundial pretendían realizar un filme documental con sentido social y crítico, pero finalmente la película no se realizó y el conflicto quedó en la nada.

*La fiesta de todos* es una especie de *collage* que desborda de optimismo, triunfalismo y sentimientos nacionalistas. Para ello reúne imágenes de los distintos partidos de fútbol, los festejos de la gente en las calles y en las tribunas, la presencia de los dictadores Rafael Videla y Emilio Massera en el estadio de River Plate. Este material es apoyado con leyendas o mensajes como: <<Argentina de pie ante el mundo>>. Además, se completa con una serie de *sketches* realizados por personalidades del mundo artístico, periodístico y hasta académico<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Vale aclarar que Sergio Renán pidió públicamente perdón, años después, por haber realizado este filme. En: Valdez, María, *op. cit.* p. 797.

<sup>45</sup> Adolfo Aristarain que cumplió el papel de co-director y productor se hizo quitar de los títulos. En: Valdez, María, *op. cit.* p. 790.

<sup>46</sup> Como: Juan Carlos Calabró, Mario Sánchez, Ricardo Espalter, Luis Landriscina, Julio De Grazia, Nélida Lobato, Félix Luna, Martha Lynch, Roberto Maidana, César Luis Menotti, José María Muñoz, Luis Sandrini,

El título inicial del filme era *Nuestra fiesta*, pero finalmente se decidió por *La fiesta de todos* ya que tenía mayor relación con el *slogan* de venta que afirmaba que era: “¡La primera película donde el protagonista es usted!”. Como sostiene Fernando Varea (2008: 77-78), la voz en *off* de un locutor se encarga de promover lo que el espectador debe pensar sobre lo que está viendo, prodigando elogios tanto sobre el director técnico y los jugadores de la selección nacional, como sobre el comportamiento del pueblo argentino.

El filme comienza por con el testimonio del periodista Roberto Maidana, afirmando que: <<Las oficinas, las fábricas, los clubes, fueron campos de batalla donde se enfrentaban vehementemente dos bandos: los optimistas y el de los contras>>. Otro de los entrevistados es el historiador Félix Luna, que tras el triunfo de la selección argentina en el Campeonato Mundial afirma: <<Es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado o marginado, y tal vez por primera vez en el país, sin que la alegría de unos signifique la tristeza de otros>>.

Los episodios humorísticos, se basan principalmente, en el trato despectivo y hasta agresivo hacia personajes indiferentes o críticos respecto al Mundial. Entre ellos se encuentran los extranjeros, los peluqueros afeminados y los opositores, que son sometidos a todo tipo de destrato por sus actitudes. Por ejemplo, en el caso de los opositores al Mundial se encuentra el *sketch* de Juan Carlos Calabró, donde interpreta su clásico personaje de “El contra”. Luego de criticar absurdamente todo y sin sentido, termina diciendo: <<Las ideas no se matan>>.

El filme fue estrenado el 24 de Mayo de 1979, un día antes de nuestra principal fecha patria y contó para su realización con la ayuda de la Policía Federal y la Fuerzas Armadas Argentinas. Por supuesto fue financiada totalmente por el INC y clasificada como apta para todo público. Se estrenó en más de cincuenta salas de las principales ciudades argentinas y cosechó un número de público inédito para el cine nacional, atrayendo a más de 1.700.000 espectadores.

---

Malvina Pastorino, Diego Bonadeo, Héctor Drazer, Néstor Ibarra, Enrique Macaya Márquez, Gogó Andreu, Aldo Barbero, Elsa Berenguer, Amalia Bernabé, Rudy Chernicoff, Ricardo Darín, Alfonso De Grazia, Gustavo Garfagna, Ulises Dumont, Alberto Irizar, Miguel Jordan, Jorge de la Riestra, Margarita Luro, Jesús Pamplonas, Susú Pecoraro, Silvina Rada, Atilio Regolo, Elena Sedova, Jorge Villalba, Meme Vigo y Marcos Woinsky.

Lo más controvertido del filme son las lecturas posteriores, ya que no se trata tan solo de una campaña a favor de la política del gobierno, sino que mientras se desarrollaba el Mundial, cercano al estadio de River Plate, cabecera del evento, funcionaba el principal centro clandestino de detención de la dictadura, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Este hecho se ve agravado porque algunos testimonios, entre ellos el de Adolfo Pérez Esquivel, hacen referencia a que durante el Mundial de 1978, los represores torturaban mientras se escuchaba a la gente festejar en el estadio. O bien se conocen testimonios que reflejan situaciones en donde los detenidos podían escuchar los partidos, generando una contradicción entre el festejo y el encierro al que estaban sometidos.<sup>47</sup>

En cuanto al cine histórico en sí mismo, nuestro país cuenta con una larga trayectoria al respecto. Los primeros filmes de ficción argentinos cuentan la Revolución de Mayo y El fusilamiento de Dorrego.<sup>48</sup> A partir de allí se han filmado una infinidad de películas histórica: biografías de San Martín y Belgrano; las guerras de la independencia, Facundo Quiroga y hasta Rosas, han sido los protagonistas de numerosas producciones. Extrañamente, durante la última dictadura militar las películas con personajes históricos brillaron por su ausencia, posiblemente para evitar cualquier debate o controversia histórico que ellas generaran, no siendo así con filmes de época, los cuales si se realizaron durante éste período tales como: *Allá lejos en el tiempo* o *Un idilio de estación*.

Al igual que con el cine de propaganda, la dictadura intentó incursionar primero en el cine histórico con una serie de cortos de 5 minutos para el cine y la televisión producidos

---

<sup>47</sup> El testimonio de Adolfo Pérez Esquivel, premio Nobel de la Paz, vale como reflejo de la significancia del Mundial y los sentimientos encontrados, liberado dos días antes de la final de su cautiverio en la Unidad 9 de La Plata, recuerda, como él lo llamó, “el nudo de una contradicción para muchos incomprensible”. “En la cárcel, como los guardias también querían escuchar los partidos, el relato radial nos llegaba por altoparlantes. Era extraño, pero en un grito de gol nos uníamos los guardias y los prisioneros. Me da la sensación de que en ese momento, por encima de la situación que vivíamos, estaba el sentimiento por Argentina.”. En: <http://perlitasdelahistoria.blogspot.com.ar/2014/05/mundial-78-fuimos-parte-de-un-pais.html>. Sitio web visitada el 28 de agosto de 2014.

La misma declaración se encuentra en el filme titulado: *Mundial '78, la historia paralela*. Realizada por: Gonzalo Bonadeo, Diego Guebel y Mario Pergolini. (2009). Según Adriana Calvo, miembro de la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos (AEDD), testimonia: "Para los que estuvimos desaparecidos, el fútbol es sinónimo de dictadura: desde la ESMA se escuchaban los gritos de festejos en el estadio Monumental durante el Mundial 78". En: [http://noticias.lainformacion.com/mundo/adolfo-perez-esquivel-critica-la-banalizacion-que-supone-comparar-el-futbol-con-los-desaparecidos\\_cDStmqL6H3DQDrRxvLmnh1/](http://noticias.lainformacion.com/mundo/adolfo-perez-esquivel-critica-la-banalizacion-que-supone-comparar-el-futbol-con-los-desaparecidos_cDStmqL6H3DQDrRxvLmnh1/). Sitio web visitada el 28 de agosto de 2014.

<sup>48</sup> Ambos fueron dirigidos por el inmigrante italiano Mario Gallo en 1909-1910 durante el clima de festejos del Centenario.

durante el año 1977. Según Jorge Abel Martín<sup>49</sup>, se trató de un total de 20 cortos que componen un ciclo llamado *La historia de la Patria*. Fueron financiados por el INC en asociación con la empresa Ford Motor Argentina y su red de concesionarios. El objetivo de ciclo era abordar una serie hechos y situaciones poco conocidas de nuestra historia, para culminar con la exaltación de las grandes gestas militares.

Algunos de estos cortometrajes se titularon “*Éxodo jujeño*”, “*Las mujeres de Ayohuma*”, “*Los sargentos de Tambo Nuevo*”, “*Galope histórico*”, “*Tucumán, Muerte de Belgrano*”. Fueron dirigidos por Horacio Casares, quien tuvo bajo sus órdenes un equipo de producción integrado por 72 personas, incluyendo historiadores, asesores históricos, guionistas, técnicos, especialistas en armas, vestuaristas y escenógrafos. A ello debe agregarse la participación de más de 100 actores, 2000 extras y la confección de unos 200 uniformes y vestidos de época. Lamentablemente, al igual que en el caso anterior, muy poco ha quedado de ese material.

Con respecto a los largometrajes, como en el caso de los propagandistas, los militares sólo llegaron a realizar un filme. Se tituló *De cara al cielo*<sup>50</sup>, se estrenó en 1979 y fue dirigida por Enrique Dawi. Con el financiamiento del INC, y una clasificación de apta para todo público. Contó con la participación de la Fuerza Armada Argentina, la sastrería militar, el Círculo Militar, la Escuela de Caballería, el Comando de Intendencia, el Comando de Arsenal, la VII Brigada de Junín y San Martín de los Andes y el Comando Cuerpo Ejército V.

La película transcurre en la Patagonia Argentina en torno al año 1884. Narra la historia del Coronel Alvarado (Gianni Lunadei), héroe de “la conquista del desierto”. Dicho filme tiene dos razones para su realización: primero conmemora los 100 años de la ocupación del territorio sur por parte del ejército argentino al mando del General Julio Argentino Roca, exaltándolo como una gran gesta patriótica. Pero también tuvo una intensión más contemporánea a la de sus creadores. Por ese entonces, Argentina había entrado en un conflicto con Chile por los territorios de la zona sur de ambos países que había llevado al borde de la guerra a los dos países vecinos. En dicho contexto, la película busca generar en la sociedad un fuerte apoyo a la dictadura en su controversia con el país

---

<sup>49</sup> Martín, Jorge Abel. (1978). *Cine Argentino 1977*. Buenos Aires, Metrocop. pp. 49-50.

<sup>50</sup> El filme se basa en el argumento original escrito por el coronel (R) Florencio Díaz Loza. Otro de los títulos perteneciente al mismo autor es: *Geopolítica para la Patria Grande* de 1983.

trasandino, tal como lo demuestra el artículo periodístico del diario *Convicción*, perteneciente a Emilio Massera, del 5 de mayo de 1979 que dice con respecto al filme:

“Toda obra, aunque sitúe la acción un siglo atrás, apunta a describir caracteres o situaciones actuales. *De cara al cielo* no es la excepción. Este film de Dawi intenta hacer ver la necesidad de defender la soberanía nacional en la zona patagónica”<sup>51</sup>.

Esto no es lo único que llama la atención sobre el filme. Junto con estas intenciones se busca la exaltación de la figura del Coronel y del ejército para demostrar que las fuerzas armadas siempre han estado para salvar a la patria de los males internos, -en éste caso lo indígenas-, y externos,- representados en el filme por los chilenos y también por las potencias extranjeras como Inglaterra que lo único que buscan es apoderarse de las tierras a expensas de los intereses nacionales.

La película transcurre durante 1884 en un lejano fortín de Neuquén. Allí se muestra la dura vida que los soldados que defienden la patria. Padecen frío, hambre, falta de comodidades, mientras deben luchar con el indígena. La presencia del ejército junto a la iglesia católica y los valores del modelo de familia tradicional están presentes a lo largo de todo el filme. Por ejemplo, en el comienzo de la trama el Coronel habla con sus soldados sobre la importancia del casamiento para los buenos cristianos. Incluso él, que se ha dedicado toda su vida al ejército también debería casarse, aunque comenta que no sabe lo que es la licencia ya que lleva 20 años defendiendo la frontera. No sólo eso, también se ven escenas donde se entierran a los militares, ceremonias religiosas, cruces en el cementerio, y comentarios como <<Dios acoja a estos buenos hijos de la patria>>. También se aclara que a los “indios” se los ha enterrado, no en el cementerio cristiano, pero si se los ha enterrado, porque es de buen cristiano hacerlo. En otra escena, los indígenas son alimentados y el sacerdote les da la comunión, por respeto por el enemigo. Los soldados no pueden tocar a las mujeres indígenas, bajo la amenaza de ser excomulgados.

Una de las situaciones más llamativas está representada por la apropiación que hace el Coronel de la hija del cacique vencido, (Leonor Manso). El sacerdote le dice que no la puede tocar porque será excomulgado y que, además, le avisará al presidente. El Coronel

---

<sup>51</sup> Pagés, Roberto. (5 de mayo de 1979). “De cara al cielo”, film nacional sobre la Conquista del Desierto. *Convicción*.

responde que la bautice porque la convertirá en su hija adoptiva, le dará un nuevo nombre cristiano y una nueva identidad. Lo que llama poderosamente la atención en esta escena es que el militar vencedor se apropia de la hija de su enemigo, le cambia el nombre, la identidad y la vuelve una buena cristiana.

Lo mismo ocurre con otra de las escenas donde los ingleses piden a los militares que les den la seguridad necesaria para desarrollar sus negocios. Ya no se sabe si están hablando del presente o del pasado, a continuación y ante la entrega de tierras a los ingleses el Coronel recuerda a los que dieron su vida por la patria diciendo “cabo Funes presente” – “sargento Oliva presente” – “teniente Enrique presente”.

Lo más inverosímil de la película llega sobre el final cuando el Coronel da su opinión sobre la entrega de tierras a los ingleses:

<<Hay que defender la soberanía nacional con sangre, lo que se aprende con sangre se cumple con convicción”. “Camaradas que yacen de cara al cielo lucharon con el indio, no contra el indio, el indio es hijo de esta tierra de Dios, esa es la soberanía que hay que defender, no se vende a los mercaderes>>.

Estas palabras cobran un mayor significado cuando uno las pone en su contexto de producción y se tiene en cuenta que la dictadura militar ha elegido a José Alfredo Martínez de Hoz como Ministro de Economía. Luego de las medidas aplicadas ha terminado vendiendo, contra lo que plantea el filme, al país a los mercaderes. Acto seguido el Coronel les otorga tierras al cacique y sus indígenas, fundando la colonia del <<Malleu>>, quedando en oposición de lo que aspiraban los ingleses y estancieros colaboracionistas nacionales.

Sobre el final una frase cierra el filme: <<...y ésta sangre olvidada fue la que afirmó nuestro histórico derecho sobre el lejano sur... tan argentino!>> Es importante remarcar que el filme se basa en el texto de Díaz Loza, un militar de corte nacionalista y defensor de los “derechos nacionales” frente a las potencias extranjeras, especialmente a Inglaterra como se ve en el filme, dichos postulados no son igualmente compartidos por todo el arco militar y esto se ve claramente cuando pensamos las características por ejemplo del modelo económico llevado adelante durante la primer etapa de la dictadura, como lo plantea en su

libro con claridad Paula Canelo, y donde pareciera que el único acuerdo dentro de las Fuerzas Armadas gira en torno a la eliminación de la subversión. (Canelo, 2008: 34-35)

En síntesis, como hemos visto, apenas iniciado el proceso militar la Secretaría de Información Pública y el Instituto Nacional de Cinematografía establecieron una serie de normativas que debían ser cumplidas por productores, directores, distribuidores y exhibidores, no sólo porque de otra manera no recibirían las ayudas económicas por parte del organismo, muy importante para poder producir un filme, sino porque de lo contrario no hubiesen sido habilitadas dichas producciones para su estreno.

Frente a ésta realidad, una gran parte de los directores y productores nacionales decidieron adaptar sus creaciones a los requerimientos dictados por el gobierno militar, algunos porque estaban de acuerdo con los objetivos de dicho proceso como en el caso del director y productor Emilio Vieyra y sus *Comandos azules*. Ferviente anticomunista, creía estar haciendo no sólo un negocio con sus filmes sino también fijando ciertas posiciones frente a los avatares por los que estaba atravesando el país.

Otros directores y productores también adaptaron rápidamente sus contenidos a los requerimientos del Instituto. Tal es el caso de Ramón “Palito” Ortega. Se podría afirmar que no le costó mucho el cambio porque sus películas de tono familiar y pasatistas se adaptaban perfectamente a las pautas requeridas. Esto lo hacía uno de los “preferidos” de la dictadura. Sin embargo, a pesar de ésta continuidad, no es menos cierto que durante el proceso militar le dedicó un filme a la aviación y a la Policía Federal, exaltando su valor y patriotismo en la lucha contra la delincuencia y los enemigos de la patria.

Lo mismo ocurrió con Enrique Carreras. Tampoco le costó mucho adaptar sus producciones a los requerimientos de la dictadura, él también ha sido uno de los productores y directores “favoritos” del proceso. Sin embargo, tuvo que sufrir los embates del Ente de Calificación Cinematográfica como vimos más arriba y su filme, *Los chicos crecen*, debió esperar dos años para su estreno con una clasificación “apta para todo público” como él y Sandrini esperaban.

Más complejos son los casos de Sergio Renán y Mario Sábato. Ambos directores han realizado durante el proceso analizado todo tipo de filmes. En éste caso se los encuentra vinculados a trabajos como la saga de los Súper Agentes o a películas que pretendieron ser propagandísticas como *La fiesta de todos*. Sin embargo, a medida que

transcurre su filmografía crean filmes críticos sobre la dictadura, como veremos más adelante.

Finalmente, y no menos importante, es fundamental aclarar que -a pesar de algunos tímidos intentos-, el gobierno militar nunca aspiró seriamente crear un cine de propaganda con el objetivo de influir directamente sobre los espectadores y de esta manera generar un consenso activo. Más bien se conformó con establecer una serie de pautas y hacerlas cumplir, aplicando la censura, generando la autocensura así como controlando el financiamiento, las calificaciones, salas de estreno y fechas de estreno, favoreciendo de ésta forma al cine que ellos creían era el más adecuado a los “intereses nacionales”.

Como conclusión, es importante marcar la debilidad en el uso de la propaganda directa en el cine por parte de la dictadura, posiblemente esto se deba a las contradicciones internas de las Fuerzas Armadas en cuanto al proyecto político y económico que el país debía seguir y como plantea Paula Canelo, a una unidad basada sólo en un acuerdo general sobre la idea de la “eliminación de la subversión”.

A partir de ello pareciera que las Fuerzas Armadas no consideraron que el cine pudiera ser un instrumento esencial para desplegar la propaganda en pos de la “lucha antsubversiva” y a favor del proyecto económico de Martínez de Hoz como lo será la televisión, donde hicieron uso y abuso de ella con el fin de difundir sus ideas.

Con respecto al cine específicamente, la dictadura se conformó más bien con la idea de poder generar una “reconstrucción” de los valores tradicionales más que buscar una adhesión activa a sus políticas, todo lo contrario al uso de la televisión, que cuando se creyó necesario fue utilizada como un instrumento para generar el consenso activo, como ocurrió con el Mundial de 1978 o la Guerra de Malvinas.

## Capítulo 4: La resistencia inorgánica e individual del cine nacional.

La dictadura militar que gobernó nuestro país entre 1976 y 1983 se caracterizó por establecer un proceso violento y sistemático de represión, donde no estuvieron ausentes los secuestros, los exilios, las torturas, ni la desaparición de personas. En el ámbito de la cultura, dicho proceso se caracterizó por la utilización, además de los mecanismos mencionados, el control y la censura sobre todas aquellas actividades artísticas sospechadas de violar los valores que la dictadura intentaba imponer.

Como sostiene Gustavo Aprea<sup>52</sup>, para el ámbito específicamente de la cinematografía Argentina, éste período fue muy negativo, ya que “la actividad cinematográfica quedaba sometida a una censura institucional poderosa que se jactaba de su arbitrariedad y debilitada por una política económica que aumentaba su dependencia del financiamiento estatal”.

Sin embargo, y siguiendo los planteos de Aprea, esto no significó que algunos productores y directores no hayan intentado dentro de las instituciones cinematográficas generar formas de resistencia individual a las pautas establecidas por la dictadura. Se advierte que no se trató de proyectos que articularon propuestas políticas con una estética y sentido ético común como había ocurrido durante la década de 1960 y principios de 1970, sino más bien de esfuerzos individuales que se movieron por los estrechos intersticios que la rígida regulación de la dictadura intentaba imponer. Por lo general, esta forma de resistencia cinematográfica inorgánica abandonó la iniciativa política y pasó a desarrollar una crítica de tipo moral sobre la situación social.

Este tipo de cinematografía no es sólo importante por su carácter disruptivo frente a las producciones complacientes con el régimen militar -analizadas en el capítulo anterior- sino también porque su carácter lineal en cuanto a la narración, su sentido pedagógico y moralista, sus denuncias por medio de la alegoría y el humor de las atrocidades cometidas por la dictadura – represión, desapariciones, exilios, torturas, descalabros económicos,

---

<sup>52</sup> Aprea, Gustavo. (2013). “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.

corrupción – se convertirán en el centro de las temáticas y estilos cinematográficos durante los primeros años de la democracia.

El objetivo de éste capítulo será analizar aquellas producciones que lograron generar ciertas resistencias a las nuevas normativas establecidas por el gobierno militar. Todas ellas son películas que a través de las metáforas y las alegorías, en una primera instancia, y del humor, después, siempre desde un discurso moralizador, intentaron denunciar algunos de los abusos cometidos por la dictadura sobre la sociedad en su conjunto.

Los filmes de los realizadores que abordaremos a lo largo de éste capítulo se caracterizaron por intentar generar un cine más crítico y complejos que el denominado “pasatista”. Entre los que rompen con algunas de las exigencias del gobierno militar se encuentran algunas de las películas de: Alejandro Doria, José Martínez Suarez, David Kohon, Adolfo Aristarain, Fernando Ayala, Héctor Olivera y Mario Sábato, aunque esto no significa que no hayan, sobre todo los últimos cuatro directores citados, desarrollado producciones que respetaron las pautas establecidas por la dictadura, lo cual, en todo caso, no hace más que reforzar la idea de la complejidad de la actividad cinematográfica durante éste período. Por lo tanto, haremos un recorrido por algunas de sus producciones cinematográficas y analizaremos en que consistió esa menor adaptabilidad a las nuevas pautas, así como los significados explícitos o implícitos de sus producciones.

#### **4.1 La metáfora y la alegoría como crítica 1976-1980<sup>53</sup>.**

Entre 1976 y 1980 se produjeron en nuestro país los años más violentos en cuanto a la represión estatal. Un sinnúmero de secuestros, desapariciones, centros clandestinos de detención, torturas y exilios generaron en la sociedad cierto miedo y parálisis. El mundo de la cultura no estuvo ajeno a ello, especialmente el de la cinematografía, que como ya dijimos con anterioridad sufrió la persecución, la desaparición y el exilio de muchos de sus artistas, técnicos y directores.

---

<sup>53</sup> El concepto alegoría hace referencia a una situación de ficción por la que una cosa representa otra diferente. Utilizando éste concepto, muchos cineastas en nuestro país durante la época de la dictadura de 1976-1983 pudieron representar por medio de la ficción algunas de las situaciones por las que estaba atravesando nuestro país en aquellos años.

Durante dicho proceso se establecieron pautas muy rígidas en cuanto a lo que se podía o no filmar, el otorgamiento de créditos a la industria, las calificaciones, los cortes y las prohibiciones, provocando que los productores y directores tuvieran que adecuarse rápidamente a las nuevas normativas. Sin embargo, no todos los directores y productores tomaron el mismo camino y muchas veces intentaron a través de sus creaciones generar una crítica sobre lo que estaba sucediendo u oscilaron entre la adecuación y la crítica. Entre 1976 y 1980, los años más duros en cuanto a represión por parte de la dictadura militar la forma de realizar estas críticas fue a través de las alegorías y las metáforas, con mensajes muchas veces un tanto ambiguos y encriptados que hacían referencia a un clima marcado por la opresión. Esta situación se evidencia en algunos de los casos que abordaremos a continuación.

Uno de los primeros filmes que se estrena una vez que el golpe de Estado se hace efectivo y el Instituto se encuentra intervenido es *Los muchachos de antes no usaban arsénico* de 1976<sup>54</sup>. Fue dirigido por José Martínez Suarez y cuenta con la participación de cuatro astros de la industria cinematográfica argentina: Mecha Ortiz, que representa el papel de una vieja estrella del cine nacional, (Mara Ordaz); Arturo García Buhr, en el papel del marido de la estrella, (Pedro); Narciso Ibáñez Menta; que interpreta al médico de la estrella (Norberto Imbert), y Mario Soffici como el administrador y cuñado de la vieja actriz (Martín Saravia).

El conflicto arranca cuando la vieja actriz entra en contacto con la joven rematadora Laura Otamendi (Bárbara Mujica) con el objetivo de vender el viejo caserón del Tigre donde viven los cuatro ancianos, para mudarse junto a su marido a un departamento en Capital Federal. Bajo su apariencia apacible, encantadora y bondadosa, estos octogenarios son capaces de asesinar a quien sea, incluso a sus esposas y esconder los cadáveres para que no los encuentren. Su objetivo es preservar su pequeña y particular sociedad de cualquier amenaza interna o externa, representada por sus esposas o la agente inmobiliaria.

La película finaliza cuando los tres ancianos, por medio de una serie de artilugios, obligan a la vieja actriz y a la joven rematadora a tomar arsénico para morir. Entonces

---

<sup>54</sup> Si bien el filme de José Martínez Suarez se produjo durante 1975, es decir antes del Golpe de Estado, ya se refleja en él, el clima de violencia y desaparición que comenzó antes de 1976.

esconden ingeniosamente sus cadáveres como lo habían hecho antes con la esposa del administrador y la del médico.

No solo los ancianos inofensivos pero asesinos puede remitir a la imagen de los militares en el poder, como lobos disfrazados de corderos, sino que a lo largo de la película, se hace alusión a tumbas falsas que no tienen los cadáveres correspondientes. La estrella de cine no sabe qué ha pasado con una de las mujeres que vivía con ella y que desapareció repentinamente por la noche para nunca más volver a ser vista. Lo mismo sucedió con la hermana de la actriz, que habría muerto en su ausencia bajo extrañas condiciones y su cuerpo enterrado en una tumba falsa.

A lo largo de todo el filme las citas bíblicas son utilizadas para justificar las acciones de los ancianos, tal como lo hacían los militares en sus declaraciones públicas. Por ejemplo, al finalizar la película una cita bíblica de Salmos XXXVII 1 y 2 decía: <<No tengas envidia de los que hacen inequidad porque como hierba serán pronto cortados>>.

Sin embargo, es importante aclarar que la película fue filmada durante el año 1975 cuando la dictadura militar todavía no había tomado el poder. Para algunos especialistas sobre el cine de éste período como Fernando Varea (2008: 24), ello está relacionado con la capacidad del director de poder intuir un clima de época. Mientras para otros especialistas como Fernando Martín Peña (2012: 195), el filme es una alegoría profética, es decir, estaría relacionado con la capacidad que tienen muchos artistas de anticiparse a los acontecimientos. Más allá de estas observaciones, como aclaramos anteriormente, el clima de violencia y desaparición ya se hacía evidente en épocas del gobierno de Isabel Perón, que fue cuando se produjo el filme, mientras en la obra de Martínez Suarez los viejos matan a jóvenes, hay que tener en cuenta que Leopoldo Torre Nilsson ya había estrenado en 1975 su filme *La guerra del cerdo* sobre un libro de Adolfo Bioy Casares, donde a la inversa, en éste último son los jóvenes lo encargados de matar a los viejos.

Más allá de toda posible interpretación, en una entrevista realizada a su creador, José Martínez Suarez<sup>55</sup>, sobre la relación de su creación con la última dictadura militar, él respondía:

---

<sup>55</sup>Es importante aclarar que el director tiene una hija, María Fernanda Martínez Suarez, que fue secuestrada y luego liberada. Su marido, Enzo Panebianco, también fue secuestrado pero no corrió la misma suerte que la hija de Martínez Suarez, ya que aún se encuentra desaparecido.

“Cualquiera que haya vivido aquellos dramáticos y nefastos años y visto la película, no puede dejar de advertir, bajo ningún aspecto, la segunda clara e inminente lectura que tiene todo lo relacionado con la desaparición de personas en el film. Era una metáfora tan explícita como evidente.”<sup>56</sup>

En 1979 Héctor Olivera también utilizó el humor negro y la mordacidad para realizar un retrato crítico y poco optimista de la sociedad argentina de ese período a través de *La Nona*, basada en una obra teatral de Roberto Cossa<sup>57</sup>. El elenco estaba integrado por Pepe Soriano en el papel de La Nona, Juan Carlos Altavista y Osvaldo Terranova, Eva Franco, Guillermo Battaglia y Graciela Alfano entre otros. Participó del festival cinematográfico en Cannes (Francia), donde fue rechazada y en el de Moscú (URSS) donde fue muy bien recibida.<sup>58</sup>

*La Nona* narra la historia de un matrimonio de clase media que da albergue a una “inofensiva anciana”, pero con un apetito fenomenal que hace que se devore todo lo que encuentra a su paso. Ante la imposibilidad de mantenerla, ésta familia de clase media que va perdiendo todos sus ahorros y bienes materiales al ritmo de hambre voraz de la vieja, apela a las más variadas situaciones para eliminarla: tratan de hacerla desaparecer o matarla, pero ella es indestructible. Frente a cada intento de acabarla los diferentes integrantes de la familia terminan trágicamente muertos, mientras “La Nona” sigue comiendo y devorándose todo con un apetito interminable.

Mucho se ha discutido sobre el significado del filme, especialmente en torno a la figura metafórica de “La Nona”. Por ejemplo en un artículo publicado en el diario *Convicción* en 1979 acerca del estreno de la película, el periodista Roberto Pagés reflexionaba sobre el tema escribiendo:

“Desde el punto de vista social, ¿es la Nona un ente rector y desconocido que obliga a los componentes de la sociedad a ofrecer su trabajo ininterrumpidamente? O, quizás, como alguna vez lo dijo el mismo Cossa, ¿será la respuesta atávica de los hombres a una

---

<sup>56</sup>Varea, Fernando. (2008). “Un muchacho de antes querido por los de ahora”, entrevista a José Martínez Suarez. En: <http://espaciocine.wordpress.com/2009/01/23/jose-martinez-suarez/> Sitio web visitada el 21 de octubre de 2013.

<sup>57</sup>Obra estrenada en 1978.

<sup>58</sup> Es importante aclarar que durante el periodo 1976-1983 nuestro país mantuvo una política de intercambio comercial cinematográfico muy importante con la URSS, participando de muchos de los festivales que allí se realizaban o en otros países bajo el régimen comunista. Muchos de nuestros filmes obtuvieron importantes premios, algunos de ellos fueron por ejemplo: *La Nona* y *Las Locas*.

concepción de la familia frustrante para cada individuo? Por último, ¿significará- acaso- el vientre de la Tierra insaciable que siempre necesita más? Cualquiera hayan sido las intenciones – sociales, políticas o metafísicas – no son claras en el film dirigido por Olivera.”<sup>59</sup>

Otro crítico de cine, como Jorge Miguel Couselo<sup>60</sup> sostiene que la metáfora de “La Nona” simboliza un desafío a los tabúes de la sociedad Argentina, a su moralina, a su falso color de rosas. El mismo Pepe Soriano interpreta la metáfora de “La Nona” como simbología del Estado que se consume todo con su hambre voraz.<sup>61</sup>

Más allá de todo lo expuesto, al igual que en el filme *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, nuevamente una anciana que parece ser inocente es la protagonista de las desgracias y la muerte de la gente que los rodea. Puede leerse como una metáfora de la visión de la sociedad sobre los militares, o posiblemente de las políticas económicas llevadas adelante por José Alfredo Martínez de Hoz, que terminaron destruyendo el poder adquisitivo de los sectores bajos y vaciando al país dejándolo en ruinas, como la vieja a su familia y a su casa.

La película no es muy clara, como plantean Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich, posiblemente sea por la propia ideología ambigua del director. Estos autores sostienen, en su libro sobre cine, que: “La sociedad Ayala-Olivera será responsable de algunas de las más comprometidas películas que analizamos en este trabajo y paralelamente producirán muchas de las más criticadas” (2006: 142). Esta ambigüedad radicaba en que la dupla Ayala-Olivera era capaz de producir filmes críticos como *Plata Dulce*, pero a su vez sostener y mantener sus estudios con los filmes de Olmedo y Porcel, sin que ello les causara ninguna controversia, como se vio con claridad a la hora de hacer declaraciones de agradecimiento a la dictadura y de neutralismo político públicamente.

Otro filme alegórico sobre el momento por el que estaba atravesando nuestro país, pero muy diferente a los abordados más arriba, fue el realizado en 1979 por Mario Sábato. Titulado *El poder de las tinieblas*, parte de una adaptación libre del texto “Informes sobre ciegos” escrito por su padre Ernesto Sábato, incluido en el libro *Sobre héroes y tumbas*. La

---

<sup>59</sup> Pagés, Roberto. (11 de mayo de 1979). Discreta versión de “La Nona”, dirigida por Héctor Olivera, *Convicción*.

<sup>60</sup> Couselo, Jorge Miguel. (11 de mayo de 1979). Valiosa apertura temática, *Clarín*.

<sup>61</sup> Entrevista a Pepe Soriano en INCAA TV, “En foco” (separadores), 2013.

película está protagonizada por Sergio Renán (Fernando Vidal), Franklin Caicedo, Graciela Dufau, Leonor Benedetto, Carlos Moreno. Entre otros, participó y ganó premios en el festival cinematográfico de Madrid (España).

El filme narra la historia de Fernando Vidal (Sergio Renán), un hombre separado con una hija y una vida sencilla, que se encuentra con un amigo de la infancia, interpretado por Caicedo y que le hace recordar un extraño suceso de aquellos años. De niños les quitaban los ojos a los pájaros para ver como volaban sin ellos. Ésta es la excusa para contarle, de manera perturbada, que existe una confabulación de ciegos de la que nadie sabe. Aquellos que la denuncian o sospechan de ella son hechos pasar por locos, desaparecen o son asesinados.

Parece evidente la relación del argumento con los secuestros y las desapariciones por las que estaba atravesando el país por aquellos años. Asimismo la metáfora de los falsos ciegos podría relacionarse con el rol de la sociedad civil ante el hecho de las desapariciones. Otros elementos llaman la atención: en la reunión que mantienen Fernando y su amigo, éste último le pide, no sólo que le crea, sino además, que a partir de allí escriba un informe sobre lo que está ocurriendo para que otros se enteren de lo que está pasando. Su amigo le dice que no se tienen que enterar que tiene una hija, ya que <<ellos golpean donde más duele>>. No solo lo perseguirían a él sino a su familia, lo volverían loco perseguido noche y día. El amigo no sabe nada de las bibliotecas, ni de las organizaciones, ni de cómo reclutan gente. Solo sabe que lo persiguen, que lo van a matar, que es un cobarde que escapa como una rata, que es un pobre tipo que busca a alguien en quien confiar, alguien que le crea a pesar de que puede convertirlo en víctima.

A lo largo de la película aparecen otras metáforas interpretables a partir del clima del momento: se relaciona la idea de que los ciegos tienen la sangre fría como la de los reptiles y que estos a su vez son verdes, intentan atropellar al protagonista con un Ford Falcon oscuro, posiblemente verde, conducido por un hombre con anteojos, seguramente un ciego de la organización. Quienes rodean a Fernando comienzan a desaparecer o a quedar ciegos por causas accidentales.

El filme culmina cuando los hombres de la beneficencia (la organización) se llevan a otro de los amigos (Moreno) del protagonista. Entonces Fernando, cree que va a morir y decide seguir a su amigo engeguado por un accidente y a los de la beneficencia. Llega a

un lugar cuya dirección es 666, comúnmente asumido como el número del diablo. Fernando se hace pasar por ciego y se infiltra, descubre un sótano, se desmaya y al despertar está rodeado por ciegos. Huye por las alcantarillas y sólo ve ciegos, un mundo subterráneo de ciegos. Sale a la superficie y toma el subte, allí se encuentra nuevamente con otros ciegos, incluido el maquinista, que resulta ser su amigo. En la escena final un niño se mete en una casa a robar y encuentra la grabación, es el informe que el desaparecido Fernando ha dejado.

Como se ve a lo largo de la película, las imágenes transcurren de noche, por los subterráneos o en el alcantarillado, como si existiese un mundo paralelo que acontece ante los ojos de unos pocos y si otros lo descubren pasan a ser víctimas por ese conocimiento. Este tipo de estética es propia del cine de terror y sirve como excusa perfecta para evadir o sortear el problema de la censura, es ficción, un mundo subterráneo que no existe, no se está hablando de la realidad.

En ésta misma línea de trabajo se insertan dos filmes del director Alejandro Doria: *La isla* de 1979 y *Los miedos* de 1980. Por medio de las alegorías y metáforas, el director nos invita a dudar y reflexionar sobre la poca distancia que existe muchas veces entre la ficción y la realidad.

*La isla* fue un proyecto en el que Doria trabajó durante varios años. Algunos de sus actores debieron ser reemplazados por otros porque para ese entonces o estaban prohibidos o en el exilio. El filme participó del festival cinematográfico en Montreal (Canadá), donde fue premiado y el INC la preseleccionó para concursar en los Oscar, en Hollywood (EEUU).

La película fue filmada en una quinta de Parque Leloir y protagonizada por Graciela Dufau, Erika Wallner, Luisa Vihil, Hugo Arana, Alicia Bruzzo, Sandra Mihanovich y Héctor Bidonde. Narra la historia del confinamiento de un grupo de hombres y mujeres de distintas edades: locos, débiles mentales o inadaptados. Entre situaciones de impotencia, de hipocresía descubierta, de hartazgo y rebeldía -como sostiene Fernando Varea- se pronunciaban frases muy ambiguas que propician diversas interpretaciones: <<Afuera hay otras cosas>> o <<Nadie puede sacar a nadie de aquí>>. (2008: 95)

En una de las escenas un joven interpretado por Lizardo Laphitz escucha a su padre encerrado allí (Héctor Bidonde) que se lamenta por la muerte de un hijo después de robarle

y escapar de su casa. El padre se pregunta durante la charla si aquello hubiera ocurrido si su esposa no hubiera tenido la manía <<de revisarlo todo: los cajones, la ropa, los papeles>>. En un dialogo anterior el joven comenta sobre su hermano mayor: <<Se fue un día...y no volvió>> que puede ser interpretado como una alusión al exilio o las desapariciones.

En *Los miedos* Doria trabaja sobre la desesperada huida de cuatro mujeres y tres hombres de una ciudad asolada por la peste hacia el sur, lugar de salvación y escape. En el camino todos los personajes irán muriendo, excepto una mujer embarazada (Soledad Silveyra). Durante la dramática huida, la población recibe directivas oficiales similares a los comunicados militares. Por ejemplo: <<Cualquier intento de salir de sus respectivos sectores, será reprimido por la fuerza>>. El elenco se completa con las actuaciones de Tita Merello, Miguel Ángel Solá, Sandra Mihanovich, Lito González, María Leal y Aníbal Morixe. El filme hace recordar al libro de Albert Camus titulado *La Peste*, y más hacia el plano local se puede relacionar con la historieta *El eternauta* de Héctor Oesterheld<sup>62</sup> y Francisco Solano López.

Fernando Martín Peña (2012: 202) sostiene que: tanto *La isla* como *Los miedos* son dos filmes de alegorías opuestas: el primero, nos habla de un espacio de confinamiento en el que la fuga de los personajes se da hacía el terreno íntimo de la alienación; en el otro, la fuga se plantea hacia parajes remotos, hacía el afuera, en este caso hacia el sur. Este tipo de alegorías sobre el encierro son muy recurrentes a lo largo de la filmografía que abarca el período de la última dictadura militar. Lo mismo sucede con los lugares imprecisos, los diálogos poco claros, que sugieren más que afirman. Otro filme en esta dirección podría ser *Crecer de golpe* de Sergio Renán, que será abordado más adelante.<sup>63</sup>

Como hemos visto hasta aquí, algunos de los filmes producidos durante los primeros años de la dictadura más que denunciar lo que estaba ocurriendo en nuestro país, se caracterizaron por mostrar lo que podríamos denominar “el clima de época”. Situaciones de opresión, incertidumbres, silencios, vacíos, la sensación de que algo malo estaba ocurriendo pero que no estaba bien claro que era, el ocultamiento, fueron las características de éste tipo de filmes, posiblemente ello se deba a la falta de certezas y a su vez a las fuertes sospechas de la situación por la cual atravesaba el país.

---

<sup>62</sup> Héctor Oesterheld fue secuestrado y asesinado junto a sus hijas por la dictadura cívico militar.

<sup>63</sup> Otros filmes que podrían integrar éste grupo del periodo son: *Proceso a la infancia* (1978), *La parte del León* (1978), *Contragolpe* (1979) y *El hombre del subsuelo* (1981).

Otra de las características de estos tipos de filmes fue la apelación a un género que utilizó el terror, el suspenso y el grotesco como formas de poder comunicar las sensaciones de los realizadores, de encontrarse ante una sociedad que parecía estar viviendo en una especie de estado de ensoñación, como aletargada o anestesiada, una sociedad que no quería o no podía darse cuenta de las cosas que estaban ocurriendo casi frente a ellos. Para ello, la literatura y el teatro fueron grandes fuentes de inspiración y grandes escritores de ambos campos tuvieron mucho que ver con los guiones de estos tipos de filmes: entre ellos podemos encontrar nombres como los de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Manuel Puig, Haroldo Conti, Roberto Cossa, Osvaldo Soriano, Beatriz Guido, Aida Bortnik y José Pablo Feimann entre otros.

#### **4.2 Entre el género, el humor y la moral 1981-1983.**

A partir de 1981 se empiezan a visualizar profundas divisiones entre los miembros de las Fuerzas Armadas en torno al proyecto político y económico. La eliminación de los grupos armados vinculados al peronismo y a la izquierda, sumado al fracaso del proyecto económico liderado por José Alfredo Martínez de Hoz son posiblemente los principales detonantes de estas fracturas.<sup>64</sup> En el plano cultural y específicamente en el cinematográfico, ello se traduce en una cierta distensión de la censura y las prohibiciones. A medida que el tiempo avanza, sobre todo luego de la Guerra de Malvinas, se reducen aún más.

En dicho contexto, las producciones cinematográficas que podríamos calificar como cuestionadoras del régimen político militar, de su proyecto económico y de la pasividad de la sociedad Argentina frente a lo ocurrido, comienzan a abandonar la falta de claridad del período anterior y las alegorías como forma de crítica. A partir de este momento, el humor negro, la tragicomedia, los mensajes directos y claros poco a poco van abriendo una nueva forma de hacer cine que trascenderá a la misma dictadura e influirá profundamente al cine de los primeros años de la democracia.

En cuanto a las temáticas, también se produce una profunda transformación. A la violencia, la desaparición o el encierro -comunes de la primera etapa analizada más arriba-

---

<sup>64</sup>Para profundizar sobre el tema ver: Canelo, Paula. (2008).

se le suman dos temas fundamentales y recurrentes: el impacto de las políticas económicas sobre la sociedad, el deterioro de la industria nacional, la bicicleta financiera, los viajes al exterior del “dame dos”, la burbuja financiera y la crisis tras el fracaso de las políticas económicas de Martínez de Hoz; la segunda temática, menos trabajada pero con una importante presencia, es la referida a los exilios, “voluntarios” o no, el desarraigo, la vuelta, la melancolía, el encuentro con los que quedaron.

Esta nueva etapa podría abrirse con un filme del director Adolfo Aristarain titulado *Tiempo de revancha* de 1981 y ganadora de festivales como el de Cartagena (Colombia), Montreal (Canadá), Biarritz (Francia) y La Habana (Cuba). No es su primera película. En 1978 sorprende a la crítica, más que al público, con el estreno de *La parte del león*, un *film noir* protagonizado por Julio De Grazia, Ulises Dumont, Luisina Brando, Arturo Maly y Julio Chavéz. En los años siguientes incursiona en musicales con *La playa del amor* y *La discoteca del amor* de la que hablaremos en el próximo capítulo.

Más allá de estos antecedentes, *Tiempo de revancha* rompe tanto con lo que hasta el momento había realizado como director, como con la cinematografía nacional de la época. La película trata sobre un hombre llamado Pedro Bengoa (Federico Luppi)<sup>65</sup>, un experto en explosivos mineros. Por tal razón es contratado por una empresa llamada Tulsaco (Texaco), para encargarse de la tarea de dinamitar.

Desde el comienzo del filme, en la entrevista de trabajo que tiene el personaje con uno de los directivos de la empresa, (Rodolfo Ranni), se vislumbran las relaciones con la situación política reinante. Allí el entrevistador le aclara a Bengoa que va a ser contratado por no haber participado en actividades gremiales en otras épocas,- antes de la dictadura- Luppi le responde: <<la política es para los políticos, yo trabajo y ustedes me pagan>>. Acto seguido va a ver a su padre, un viejo anarquista español (Jofré Soares). Al contarle sobre el trabajo también le comenta que falsificó su pasado para poder ingresar sin que se enterasen de su actividad gremial, el padre le responde en forma de reproche: << si se va 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>>, Bengoa le contesta: <<Fui al frente y me dejaron solo>>, también haciendo referencia a la situación política gremial vivida.

---

<sup>65</sup>Federico Luppi vuelve a la pantalla cinematográfica luego de un lustro sin trabajar en el país a raíz de las listas negra confeccionadas desde antes y durante la dictadura.

Una vez que llega a la mina, junto a su esposa, (Haydeé Padilla), para trabajar en la empresa, comienza a interiorizarse de su trabajo y 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, por la falta de seguridad y los excesos de explosivos que utilizan para explotar rápidamente el recurso. Di Toro le advierte en varias ocasiones 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, Pedro Bengoa comienza - tal como el padre le anticipó- a ser él mismo, a reclamar frente los abusos y las situaciones de inseguridad.

Su amigo Di Toro, le plantea un negocio para <<salvarse>>: Le propone hacerse volar en una de las explosiones controlada por Bengoa, ser rescatado y fingir haber perdido la voz para llevar a la empresa a juicio y arreglar un buen dinero. Las ganancias serán repartidas mitad y mitad luego de pagarle a un abogado corrupto que les llevará la causa, interpretado por Julio De Grazia. Sin embargo, el plan no salen bien y Di Toro muere en la explosión. Bengoa queda atrapado y al ser rescatado se hace pasar él, por mudo. Junto al abogado intentarán cobrar el dinero.

La película toma un giro inesperado cuando Bengoa visita junto a su abogado al dueño de la empresa, que lo denigra y lo trata como un estafador. Bengoa reacciona y en ese momento, el intento de estafa de los protagonistas, se convierte en una metáfora de la lucha solitaria de un hombre contra la corrupción de los grupos económicos, que con la anuencia del gobierno defraudan y vacían al país. En esta escena Bengoa escribe en la pizarra <<no estoy en venta>>, y decide hacerle juicio a la empresa. El empresario, le responde amenazante: <<ojo con lo que va a hacer>> <<los testigos pueden volverse mudos>>. A la salida de la reunión, el abogado indignado por haberse perdido el negocio le dice: <<te van a buscar, te van hacer hablar, te van a volver loco>>.

A partir de allí comienzan las escuchas, las persecuciones, las amenazas, los aprietes, y hasta el asesinato de uno de los testigos de la causa, favorables a Bengoa, que es arrojado de un Ford Falcon sin patente a los pies de Bengoa, a plena luz del día, con claros signos de haber sido torturado y golpeado hasta la muerte.

El protagonista gana el juicio y durante el mismo el abogado de la empresa (Arturo Maly) dice una frase muy llamativa: <<un vasco cabeza dura no puede cambiar la historia>>. En una entrevista Aristarain plantea, que debe ser interpretada dándola vuelta y que diría lo siguiente: “muchos vascos cabezas duras pueden cambiar la historia”<sup>66</sup>. Bengoa cobra el dinero, una parte del mismo se lo da al abogado, otra a su hija y la tercera parte la utiliza para irse del país junto a su esposa por miedo a ser asesinado. Antes de ello y frente al espejo la escena más horrorosa de la película, Bengoa toma una navaja, saca su lengua y se la corta para no volver a hablar más, con lo que demuestra que sin ninguna duda ganó, pero el filme plantea la siguiente pregunta: ¿A qué costo?

Este tipo de género fue muy efectivo para Aristarain, ya que le permitió denunciar a las grandes compañías extranjeras, que junto a la complicidad de los grupos económicos locales, realizaban sus negocios millonarios a costilla de los sectores más desprotegidos de la ciudadanía argentina sin sufrir la censura. Tan efectivo fue el género que luego realizó el filme *Últimos días de la víctima* de 1982, también protagonizada por Federico Luppi, que interpretaba a un asesino a sueldo que pasa de victimario a ser víctima, perseguido en una ciudad plagada de sospechas, donde nadie parece confiable, la corrupción es moneda corriente y las muertes violentas se suceden con naturalidad.

Aunque fue rodada en el verano de 1982 *Plata dulce* fue estrenada julio de 1982, en el período pos Malvinas, con una censura ya relativamente distendida. Ésta podría ser una de las explicaciones del por qué se permitió el estreno de una película crítica sobre el modelo económico implementado durante la primera etapa del gobierno militar por José Alfredo Martínez de Hoz. Otra razón podría ser las diferencias internas dentro de la Junta Militar en cuanto a la política económica que debía tomar el país luego del desplazamiento de Martínez de Hoz y su reemplazo por Lorenzo Sigaut.

El guión del filme fue realizado por Jorge Goldenberg y Oscar Viale a partir de la idea original de Héctor Olivera. Fue dirigido por Fernando Ayala y tiene como protagonistas a Federico Luppi (Carlos Bonifatti), Julio De Grazia (Rubén Molinuevo), Gianni Lunadei (Arteche) y Nora Cullen (Hortensia).

El filme narra en un tono tragicómico, las desventuras de dos socios y concuñados dueños de una pequeña industria dedicada a la producción de botiquines. La historia se

---

<sup>66</sup> Entrevista realizado a Adolfo Aristarain por INCAA TV “En foco” (separadores), 2013.

desarrolla a partir del año 1978 en el contexto de las políticas económicas implementadas por Martínez de Hoz. Uno de los socios es Carlos Bonifatti hombre medianamente culto, ya que ha accedido a estudiar en la universidad aunque no ha terminado su carrera. Es el encargado de llevar la contabilidad de la pequeña industria. El otro, es Rubén Molinuevo, un hombre simple y muy trabajador, que es el responsable de llevar adelante las tareas manuales de la fábrica.

En un contexto de apertura económica como el generado por Martínez de Hoz, la fábrica de botiquines de los protagonistas, sufre los avatares de cualquier industria nacional de pequeña monta frente al ingreso irrestricto de productos importados. Es por ello que tras un encuentro fortuito con un ex compañero, un “hombre de negocios” apellidado Arteche, Carlos Bonifatti acepta un negocio que lo hará millonario y que no está ligado con el ámbito de la producción, sino con el de las finanzas.

Así, mientras Carlos se convierte en director de una financiera y va ascendiendo económica y socialmente, cambia de casa, viaja a Miami en *tours* de compras y cambia el auto, su socio Rubén, desconfiando del negocio de su conculñado, continúa intentado seguir adelante con la fábrica, sin mucho éxito. Por ese camino se endeuda y tiene que a buscar alternativas para salir de la crisis. Vende su taller o viaja a Uruguayana para traer productos importados para revender.

El filme termina cuando el fracaso de las políticas económicas de Martínez de Hoz provoca la desaparición de Arteche con todo el activo de los bancos y casas financieras de su propiedad y recae la responsabilidad por los negocios oscuros de éste personaje sobre Carlos su testafarro. Bonifatti termina en prisión visitado por el “pobre” Rubén cuya vida no ha cambiado mucho a pesar de todo lo sucedido.

Una de las primeras imágenes del filme que llama la atención es la de figura del empresario Arteche. El actor Gianni Lunadei fue seleccionado por los productores debido a su parecido al ministro de Economía, Martínez de Hoz. Arteche representando en un juego de roles 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 la *city* porteña en un Mercedes Benz importado, pero a la vez es un hombre desagradable y ambicioso, que no duda en engañar a quien sea con tal de obtener lo que quiere.

Una escena clave es la del encuentro entre Carlos con Arteché. En ella, Arteché le propone a Carlos un negocio que lo hará millonario. Para reforzar la idea de mostrar a Arteché parecido al ministro de Economía, el director utilizó como recurso fragmentos de sus discursos, imágenes en TV y el efecto del vidrio esmerilado que deforma la imagen de Arteché de tal manera que la vuelve parecida a la de Martínez de Hoz.

En la secuencia mencionada, Arteché seduce a Carlos por medio de una propuesta muy atractiva y lucrativa referida a un negocio con el galpón donde funciona la fábrica de botiquines. Allí Arteché le aclara dos cosas fundamentales sobre la propuesta. La primera que no se trata de producir, sino de un negocio financiero relacionado con capitales extranjeros. La segunda es que Argentina - parafraseando el discurso de Martínez de Hoz del 2 de abril de 1976- <<está entrando al mundo>>, mientras Lunadei atraviesa un vidrio esmerilado que lo hace más parecido al ministro. Lo que el director plantea en ésta escena, es la influencia que logró ejercer el ministro Martínez de Hoz sobre la ciudadanía en general. Carlos Bonifatti, como la sociedad, cree que el rumbo económico tomado es el correcto, que lleva a la modernización económica y al ingreso en la economía mundial. Por supuesto a medida que la película va avanzando el personaje de Arteché va mostrando su verdadero rostro. Es un estafador que se aprovecha de la gente en beneficio propio y de los intereses extranjeros.

Pero eso no es todo, a lo largo de la película aparece una serie de escenas cómicas, como las protagonizadas por Hortensia, la suegra de Carlos y Rubén. A través de ellas los realizadores marcan que hasta una jubilada con la mínima pensión, está pendiente permanentemente de los avatares de la economía y específicamente del sector financiero vinculado a la compra y venta de dólares. Todos quieren ganar sin la necesidad de producir, sólo a través de la especulación financiera fomentada por Martínez de Hoz.

Otra de las críticas de la película está relacionada con la destrucción de la industria nacional. Muestra a los argentinos haciendo largas colas en la frontera con Brasil para comprar productos importados. A lo largo del filme de Ayala se hace referencia al proceso de desindustrialización y al consumo desenfrenado. Por un lado, se narran los viajes a Uruguayana de los sectores menos acomodados. Son representados en un tono crítico, ya que la mercadería comprada por el desgraciado Rubén, supuestamente importada, no es más que mercancía Argentina comprada en el exterior y vendida como extranjera. En esta

aventura Rubén pierde el poco dinero que le queda luego de vender su fábrica, apremiado por las deudas y los productos extranjeros. Por otro, se muestran los viajes a Miami de Carlos y su familia con compras masivas de productos importados, son tantas las cosas que adquieren que ya no se sabe para qué fueron comprados. En una charla entre Hortensia y su nieto, la abuela elogia una remera como si fuera importada y por lo tanto de mayor calidad, cuando en realidad era nacional.

Los personajes de Carlos y Rubén representan dos argentinos “tipo”, aunque frente a la crisis actúan de manera diferente. Carlos encarna el nuevo discurso: el hombre de clase media con aspiraciones a ascender socialmente, el consumo, las finanzas como actividad económica, las apariencias, lo material como valor fundamental. A medida que avanza la película ésta nueva forma de vida lo corrompe, que es denunciado por el director, a través de un discurso moralizador. Mientras tanto Rubén representa el discurso tradicional: el conformismo, las aspiraciones sencillas, casi hasta el final apuesta a la industria nacional, la familia, el barrio, el fútbol, el asado. Encarna un ideal del “ser argentino” planteado por los autores, Rubén es el que termina mejor parado, porque no sucumbe totalmente a los engaños de Arteché. La escena final actúa como una moraleja. Carlos está preso por estafa y Rubén lo va a visitar. De repente se larga a llover y Rubén en tono gracioso le comenta a Carlos: <<vos no querías hacer todo líquido, ahí tenés líquido>>, Carlos responde: <<Cortala Rubén, viniste a verdugearme>>, Rubén le replica: <<No. Estoy contento que llueva viste, por el campo>>, Carlos le pregunta: <<¿Vos tenés campos?>> y Rubén le contesta: <<No, está el país. Con una buena cosecha nos salvamos todos. Dios es Argentino>>.

Otro filme del período de lectura moralizante fue *El arreglo* de Fernando Ayala, a partir del libro escrito por Roberto Cossa y Carlos Somigliana, con la participación de Federico Luppi, Julio De Grazia, Rodolfo Ranni, Haydeé Padilla y Susú Pecoraro. Es una comedia dramática estrenada en 1983 y calificada como “apta para todo público”. La película transcurre en un barrio periférico de la provincia de Buenos Aires y comienza cuando una cuadrilla de obreros viene a instalar el agua corriente al barrio, generando que algunos vecinos se enteren que para que les llegue el agua deben “arreglar” con el capataz de la obra interpretado por Rodolfo Ranni. Federico Luppi encarna a Luis Bellomo, un

hombre obstinado y honesto que piensa que la palabra es lo más importante que tiene una persona, que se niega a pagar la “coima”.

Para ubicarnos en el contexto el filme comienza mostrando una parada de colectivo, gente humilde, una persona que pide un cigarrillo y camina a la casa porque a esa altura del mes no le alcanza el dinero que cobra para pagar el boleto. A continuación, la escena se traslada a un almacén, allí también se ve la pobreza y la falta de dinero cuando el almacenero anota las compras de los vecinos en su cuaderno de “fiados”. La gente se construye su propia casa, falta agua en el barrio y cuidan la cuenta de la luz. En general se presenta una crítica al estado general de la economía luego del proyecto económico implementado por la dictadura a través de Martínez de Hoz.

Cuando está bañándose Luis Bellomo, luego de una larga jornada de trabajo, se quedan sin agua. En principio pareciera que es el motor eléctrico que se quemó, por lo tanto usan la bomba manual para sacar agua. Padre e hijo, más allá de las carencias, son felices con lo poco que tienen.

Al día siguiente, Luis Bellomo va al trabajo con su amigo, Vicente (Julio De Grazia), quien se muestra enojado porque es tornero y no consigue trabajo. Alega que la gente compra todo importado, está cansado porque la plata no alcanza y la inflación es constante. Luis Bellomo trabaja como pintor en una casa con riego automático, imagen que busca mostrar la diferencia entre los que tienen mucho y poco. Bellomo es además, descendiente de un supuesto general del ejército de Garibaldi, del cual cree erróneamente, ha ganado una batalla decisiva para la unificación italiana. De moral implacable y una honestidad sin dobleces, la figura del supuesto general sirve como modelo para el protagonista y como contraposición con respecto a la figura de los generales argentinos que meses antes de realizado el filme, se rendían en las Islas Malvinas. Con esta situación se generan chistes como: <<no se puede tener un abuelo general y vivir como nosotros>>, haciendo referencia a la posición social de nuestros generales en contraposición a su situación de pobreza.

Un día aparece una cuadrilla de obreros dirigida por Rodolfo Ranni y el barrio se alborota. Se enteran que van a poner el agua corriente, pero también advierten que no les va a tocar a todos porque el barrio pertenece a dos municipalidades distintas. Inmediatamente el barrio comienza a dividirse entre los que tienen y no agua, quienes van a acceder a tener

una pileta, jardín y revalorizar su propiedad. Afloran el individualismo, la envidia, la falta de solidaridad, cosas que no existían en el barrio cuando nadie tenía nada y se debían ayudar entre todos para poder progresar.

Uno de los vecinos le propone al capataz que le ponga el agua corriente a pesar de estar del otro lado de la calle. El personaje interpretado por Ranni le propone ponerles a todos los vecinos del otro lado de la calle pero a cambio de un dinero. Se reúnen los vecinos, Luis y Vicente están en desacuerdo de pagar una coima. Hay otros vecinos con dudas y otros predispuestos a pagar.

Los materiales y la mano de obra no son gastos, los pone el Estado dice el capataz. Lo que hay que pagar son las “comisiones”. La obra sigue avanzando y algunos vecinos pagan la coima y obtienen agua. En el seno de la familia Bellomo se instala la disputa sobre si se tiene o no que negociar. Su mejor amigo, Vicente arregla también y Luis cada vez se indigna más ante la corrupción de sus amigos y vecinos.

El capataz les plantea a los vecinos que no es una cuestión de dinero solamente: todos deben “arreglar”, para que luego no haya denuncias; todos deben ser cómplices y nadie puede quedar por fuera del hecho de corrupción. Bellomo se encuentra con el capataz y lo increpa, le dice: <<vos sos un reverendo coimero hijo de puta>>. Los vecinos que accedieron al arreglo comienzan a ofenderse con él porque no quiere arreglar. En el club barrial nadie quiere jugar con él a las bochas, pero en el fondo es porque les pesa la conciencia por el hecho de corrupción, no pueden soportar ver a un hombre obstinado pero honesto. En una sociedad corrompida, Luis Bellomo es el único decente y eso no es soportado por el resto de los vecinos. Parte de su familia también lo cuestiona, no tiene sentido ser el único honesto, le dicen. A lo que Luis responde que no le importa ser el único: <<lo que vale es el ejemplo>>.

El agua llega a todo el barrio excepto a la casa de Luis, inclusive a la casa de su hija Graciela, interpretada por Susú Pecoraro, que arregló provocando en Luis un dolor enorme que lo distancia de ella y sus nietas recién nacidas. Sumado a ello las napas se secan y Luis se queda sin agua. La solución es hacer el pozo más profundo, para lo cual el pocero le presta las herramientas y junto a su hijo se pone a cavar. La hija le manda agua, pero él no acepta y le genera una pelea con su hijo y esposa. Sigue cavando, no piensa rendirse aunque flaquea, a esta altura se trata de una lucha por la dignidad, no por el agua.

Finalmente decide ir a ver al capataz, humillarse por su familia, corromperse, aunque vaya contra sus principios, para que le conecten el agua. El capataz le dice que sí, lo humilla y le quiere cobrar el doble para que aprenda la lección. Indignado, Luis se pelea con el capataz hasta el cansancio. Éste lo denuncia ante la policía y así Luis conoce por primera vez la comisaria: los honestos en la cárcel y los corruptos en el poder. Más indignado aún, vuelve a su casa y cava sin parar hasta que un patrullero lo lleva detenido. Es en ese preciso momento cuando por fin el agua brota por el pozo sin parar. Moraleja: el triunfo de la honestidad, la decencia y el honor frente a la corrupción individual y social en la que se encuentra el país.

En síntesis, como hemos visto, no todos los directores se sometieron de manera pasiva a todas las pautas impuestas por el gobierno de facto a través del Instituto Nacional de Cinematografía. Pueden distinguirse algunas actitudes de resistencia inorgánica e individual entre los directores y otras en las que los creadores pivotaron entre actitudes de resistencia y aceptación.

Como marcamos hasta aquí, a partir de 1981 se abre una nueva etapa en cuanto a aquellos filmes que intentan hacer una crítica de la situación por la que está atravesando nuestro país desde el inicio de la dictadura. Si el terror, el suspenso y el grotesco habían sido las características de las producciones de este tipo entre 1976 y 1980, a partir de 1981, el humor negro y la crítica desde una perspectiva moral y no política serán lo corriente.

Valores como el esfuerzo, la honestidad, “la palabra dada”, la ayuda al otro, la solidaridad, la humildad, etc. serán los ejes vertebradores de estos tipos de filmes, donde las apelaciones a géneros y formatos tradicionales no van a faltar. Así como tampoco la presencia en la pantalla de actores muy populares. Todo ello con el objetivo de que sean producciones exitosas desde el punto de vista artístico y en cantidad de espectadores.

Frente a esta situación, podríamos describir en dos etapas los filmes que intentaron construir una mirada crítica de la realidad por la que atravesaba el país por las formas elegidas para resistir. Entre 1976 y 1980, la etapa más dura y violenta del proceso militar, los directores utilizaron preferentemente las metáforas y las alegorías para sugerir algunas de las situaciones, especialmente las referidas a la violencia, desaparición de personas o encierros. A partir de 1981 y hasta 1983, con la censura algo más distendida, luego del fracaso del proyecto económico de Martínez de Hoz, el reemplazo de Videla en el gobierno

y más tarde el fracaso en la Guerra de Malvinas, se pasó de la metáfora a la crítica cada vez más directa a través de la utilización del humor y centrando los ataques en los estragos producidos por el fracaso de las medidas económicas.

Dentro de la primera etapa destacamos los trabajos de directores como José Martínez Suarez, Mario Sábato o Alejandro Doria. Ellos utilizaron las alegorías referidas a la desaparición de personas, el encierro, la perversidad, la violencia, la incertidumbre, el escape y la fuga, para representar todo aquello de lo que no se podía hablar o de lo que se intuía pero no se tenía certezas. Es importante subrayar que dichos directores no siempre presentaron una actitud crítica frente a los procesos políticos. En el caso de Mario Sábato la actitud fue más ambivalente que en los otros dos directores.

En la segunda etapa abordamos algunos de los trabajos de los directores Adolfo Aristarain, Fernando Ayala y Héctor Olivera. Ellos utilizaron el humor y los mensajes moralizadores para criticar, especialmente, el modelo económico de la dictadura, la corrupción generalizada, la violencia política, las relaciones entre los sectores económicamente poderosos y el gobierno militar. También se refieren al exilio, la tortura y la desaparición de personas. Al igual que en el caso anterior, dichos directores, no necesariamente presentaron siempre una actitud crítica, especialmente es el caso de la dupla Olivera – Ayala, que como ya aclaramos fueron los realizadores de las películas más comprometidas sobre la situación de nuestro país, tanto como los productores de muchas de los filmes más criticables del período por su adecuación a las pautas del Instituto.

Para concluir, es importante destacar, que muchas de éstas películas han sido seleccionadas por el Instituto Nacional de Cinematografía para participar de los concursos internacionales donde han cosechado importantes premios. A partir de ello, podríamos observar que la dictadura se manejó con un doble *standard* en cuanto a la actividad cinematográfica. Por un lado, estableció determinadas pautas y aquellos que cumplían con las mismas recibían los beneficios de los préstamos y la clasificación de “aptas para todo público” que equivalía a mayor presencia en salas. Pero a su vez, no eran presentadas en los concursos internacionales. En cambio, las películas más críticas, con calificaciones restrictivas, muchas veces parcialmente censuradas, eran las que terminaban seleccionando para los concursos internacionales. Posiblemente esto se deba a las intenciones de la

dictadura de mostrar una imagen hacia afuera que contrarreste las críticas que recibía nuestro país en cada concurso internacional en los que se presentaba<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Otros filmes que podrían pertenecer a éste grupo del período podrían ser: *El agujero en la pared* (1982), *El poder de la censura* (1983), *Los enemigos* (1983) y *Se acabó el curro* (1983).

## Capítulo 5: Las zonas grises del cine nacional.

Dentro del abanico de posibilidades trabajado hasta el momento, nos encontramos con una serie de producciones que se adaptaron rápidamente a las pautas establecidas por el Instituto de Cinematografía Argentina. Estos tipos de producciones tendieron a naturalizar el uso de la violencia, los secuestros y las detenciones en la vía pública por parte de agentes de civil o uniformados. Así como también buscaron reforzar muchos de los valores que la dictadura buscaba imponer, valores relacionados con la defensa de la nación, el respeto por la Iglesia Católica y la importancia del matrimonio y la familia tradicional. Frente a este tipo de producciones, surgieron aquellas que buscaron por medio de las alegorías y la comicidad reflejar algunas de las situaciones políticas, sociales o económicas por las que estaba atravesando el país. Muchos de estos filmes, aprovecharon los intersticios que la dictadura generaba, para tratar de cuestionar metafóricamente o directamente al régimen.

Fuera de estos dos grupos, hubo una serie de filmes que por sus características más opacas, generaron un tipo de producción que, sin pretenderse crítica o apologética, terminaron componiendo una situación mucho más compleja entre la industria cinematográfica y la dictadura militar. Este capítulo busca analizar algunas de esas producciones para mostrar las aristas de dicha relación.

### 5.1 El humor picaresco y pasatista.

Un aspecto a destacar del cine Argentino realizado durante la última dictadura militar es la abundante cantidad de películas de humor picaresco y pasatista con alusiones sexuales. Estos filmes, casi una quinta parte del total producido entre 1976-1983<sup>68</sup>, no van más allá

---

<sup>68</sup>*El gordo de América* (1976), *El profesor erótico* (1976), *La guerra de los sostenes* (1976), *La noche del hurto* (1976), *Los hombres solo piensan en eso* (1976), *Basta de mujeres* (1977), *El gordo catástrofe* (1977), *Hay que parar la delantera* (1977), *Las turistas quieren guerra* (1977), *Un toque diferente* (1977), *Con mi mujer no puedo* (1978), *El divorcio está de moda (de común acuerdo)* (1978), *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (1978), *Fotógrafo de señoras* (1978), *Mi mujer no es mi señora* (1978), *Custodio de señoras* (1979), *Donde duermen dos...duermen tres* (1979), *El rey de los exhortos* (1979), *Expertos en pinchazos* (1979), *Hotel de señoritas* (1979), *Las muñecas que hacen ¡Pum!* (1979), *A los cirujanos se les va la mano* (1980), *Así no hay cama que aguante* (1980), *Departamento compartido* (1980), *La noche viene movida* (1980), *¿Los piolas no se cansan...?* (1981), *Amante para dos* (1981), *Las mujeres son cosa de guapos* (1981), *Te rompo el rating* (1981), *Los fierecillos indomables* (1982), *Un terceto peculiar* (1982), y *Los fierecillos se divierten* (1983).

de algunos chistes pícaros y la aparición de voluptuosas *vedettes*, modelos o actrices con ropa provocativa o semidesnudas. Esta propuesta generaba que sean calificadas como “prohibidas para 18 años” por el Ente.

En la mayoría de los casos, los protagonistas eran Jorge Porcel y Alberto Olmedo, juntos o separados, con Susana Giménez, Moría Casán, Adriana Aguirre o Graciela Alfano como contrapartes femeninas. El éxito cinematográfico de estos cómicos no comenzó con la llegada al poder de la dictadura. En 1971 Fernando Ayala y Héctor Olivera por la productora Aries, firmaron un acuerdo con Luis Repetto -sobrino de Eduardo Bedoya y uno de los herederos de los estudios Baires Films- con el objetivo de realizar una serie de filmes económicos pero taquilleros para sostener los costos de los estudios y otras producciones no tan rentables. Inmediatamente se asociaron para la concreción del proyecto con Nicolás Carreras -apoderado de Héctor Ricardo García y hermano de Enrique- y entraron en contacto con los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich.

Desde el comienzo mismo los filmes adquirieron características propias. La principal es su tono picaresco, acentuando todo lo referido al sexo. También se repite la presencia de mujeres sexualmente llamativas, en su mayoría reclutadas por Carreras en el teatro de revista o por Olmedo y Porcel en los programas de televisión producidos por los Sofovich. Como sostiene Daniel López aquellas películas funcionaban como un momento de evasión: “noventa minutos de pura risa, chicas lindas mostrando sus tetas y una mínima historia como soporte de *gags* visuales y verbales a partir de los cuales, en definitiva, los actores sólo trataban de conseguir hembras” (2007: 614-615).

Sin embargo, bajo ese aparente erotismo inofensivo y divertimento liviano, se pueden ver en esos filmes profundas cuestiones relacionadas con el *voyeurismo*, el onanismo, el machismo, la homofobia, así como la fuerte represión sexual de la sociedad argentina durante la dictadura. Estas cuestiones provocaron que Olmedo y Porcel cayeran también bajo el control de la censura, especialmente en el período durante el cual Paulino Tato fue el director del Ente de Calificación Cinematográfico.

El primero de los filmes en sufrir “la intervención de la censura” fue: *Mi novia el...*, que originariamente se titulaba, “Mi novia el travesti”, dirigido por Enrique Cahen

Salaberry en 1975, al igual que como ocurrió con otros filmes<sup>69</sup>. En él, Olmedo se enamora de un supuesto travesti, interpretado por Susana Giménez, que se hace pasar por hombre para obtener el empleo de bailarina en un *show* artístico. Una vez que el personaje de Olmedo se entera de la verdad, su problema pasa a ser el de cómo decirle a sus amigos, que lo creían homosexual, que en realidad el travesti es una mujer y no un hombre.

El Ente se preocupó no sólo por el nombre del filme, sino también, por la confusión que generaba la relación. El problema se resolvió planteando que en realidad en su “ser íntimo”, el personaje de Olmedo siempre supo que ella era una mujer. En consecuencia nunca estuvo en duda que le gustaban las mujeres y no los hombres. Sin embargo, a nadie le preocupó, entre ellos al Ente, productores, directores, guionistas y actores, que el personaje de Olmedo y Giménez se conocieran por una apuesta del hombre con sus amigos. Al enterarse que el personaje de Giménez era un travesti, tenía que invitarla a un departamento y una vez allí pegarle por travesti, grabar la situación y luego compartirla con sus amigos como si fuese algo gracioso. Lo que deja como conclusión que mientras la palabra “travesti” era considerada obscena por el Ente, no era obsceno pegarle a una persona por su condición sexual para divertirse. Esto muestra cierta visión de la sociedad acerca de la homosexualidad, la represión y la violencia.

Poco después, un filme de Jorge Porcel que se anuncia como “El macho de América” es objetado por el censor Tato. Según estimaba este simpatizante del peronismo de derecha, el único “macho” de América había sido: “el ya fallecido general Juan Perón” (López, 2007: 616). Esta apreciación subjetiva concluyó con el cambio de título por *El gordo de América*. Algo similar ocurrió con *El gordo catástrofe*, cuyo nombre original era “El gordo Catrasca”. Como su significado más evidente es “cagada tras cagada” el censor solicitó su cambio. La película fue dirigida por Hugo Moser y protagonizada por Jorge Porcel, Graciela Alfano y Moría Casán. Se estrenó en 1977. En esta ocasión Porcel interpreta a un huérfano con muy mala suerte al que todo le sale mal. De allí su apodo y el nombre del filme. Sin embargo, Porcel es humilde, sencillo, noble, inocente, trabaja todo el día, en su tiempo libre cocina para el orfanato donde se crio y ayuda a las monjas con los niños.

---

<sup>69</sup> Paulino Tato comenzó con las prácticas de censura desde su asunción a cargo del ECC en 1974, sus primeros intentos fueron sobre todo contra los filmes de Leopoldo Torre Nilsson como: *Boquitas pintadas* en (1974), *El pibe cabeza* en (1975) y *Piedra libre* ya en 1976.

En una de sus andanzas es atropellado por un auto conducido por Graciela Galíndez (Graciela Alfano), hija de un científico que está a punto de descubrir algo que cambiará el mundo: <<un invento para que renazca el amor entre los hombres y haya paz en la tierra>>. Graciela, sintiéndose culpable, le encuentra un trabajo a Catrasca como ayudante de su padre. Un espía, al parecer soviético, quiere robarle el secreto. Para ello está dispuesto a secuestrar a Graciela con el objetivo de obtener la fórmula del invento.

Mientras tanto, espías llegan a Buenos Aires para robar también la fórmula. La espía por Estados Unidos es Moría Casán, una sensual e inteligente agente. También arriban otros espías rusos, tontos y de pocas convicciones- Por ejemplo, reciben las <<instrucciones del comisariado>> y el espía ruso dice: <<acá las cosas las decido yo, el comisariado me tiene las balalaikas ...llenas>>. Cuando dice que cobrará quinientos mil dólares por la fórmula, agrega que:<<me iré a Hawaii, disfrutaré del capitalismo y que Rusia se meta el Kremlin en el Cáucaso”>>.

Ante el descubrimiento de la fórmula el científico decide hacer una fiesta en su casa que coincide con el cumpleaños de Graciela. El gordo Catrasca confunde una botella de licor con aquella que tiene la pócima y la usa para hacer los tragos. Todos los invitados a la fiesta caen bajo los efectos de la poción, y se empiezan a descontrolar sexualmente. Ante esa situación los rusos que están allí para obtener la fórmula dicen: <<no hay nada mejor que el capitalismo>>. Todo termina cuando los espías son capturados por la policía y se descubre que el científico no era el padre de Graciela, que se la había “apropiado” y que intentaba vender la fórmula al mejor postor. Lo apresan a él también y ella le dona la casa a Catrasca para el orfanato.

En 1980, Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Moría Casán y Susana Giménez, son reunidos por Hugo Sofovich para realizar la comedia *A los cirujanos se les va la mano*. Allí Jorge Porcel y Alberto Olmedo interpretan a dos camilleros de un hospital<sup>70</sup> atorrantes y vagos, que se meten en problemas permanentemente haciéndose pasar por médicos. Como en muchas de estas películas, las mujeres son presentadas como objetos. En éste caso cada vez que pasa unas enfermeras les tocan la cola, los senos, intentan acostarse con ellas y los homosexuales son objeto de cargadas y humillaciones.

---

<sup>70</sup> Algunas imágenes del comienzo se filmaron en Hospital Militar Central.

Susana y Moría interpretan a dos médicas sumamente sensuales, como a ellos les gustan. Los enfermeros se hacen pasar por cirujanos, para invitarlas a salir. Se meten en problemas porque son permanentemente controlados por la jefa de enfermeras, una gordita sargentona y gritona que les dice todo lo que está prohibido en el hospital y que abusa de su poder por su antigüedad y conocimiento del funcionamiento del hospital.

A lo largo del filme se producen una serie de enredos donde no falta escenas relacionadas, con el *voyeurismo*, el onanismo, el machismo, la homofobia. Todo en el marco de la fuerte represión sexual de la sociedad argentina durante la dictadura. Por ejemplo, Alberto acude a un llamado de emergencia de una señorita hermosa del interior que viajó para visitar a su tío. La chica cuenta que el hombre volvió borracho de un *cabaret* y la quiso tocar, besar y violar. Alberto le pide que le describa la situación. Mientras Susana se horroriza, Alberto se excita, hasta tal punto que cuando pasa con la señorita a la cocina quiere recrear la situación. Ante el llamado de Susana, Alberto sale con los pantalones bajos. Más adelante, Alberto y Jorge llevan a las doctoras engañadas a un hotel alojamiento. Quieren tener relaciones sexuales con ellas, pero como se niegan, ellos intentan hacerlo por la fuerza. Para escapar de la situación, las mujeres simulan que les gusta, los besan pero les pegan con el taco, los desmayan y los dejan en ropa interior para que se vuelvan caminando.

Este tipo de filmes se encuentra entre los más vistos en la década de 1970 junto a los de Palito Ortega. Filmados por Aries, la productora de Olivera-Ayala, a muy bajo costo y con una gran cantidad de público en las salas, fueron un negocio extraordinario para la compañía. A diferencia de los filmes que se adaptaron rápidamente a las pautas establecidas por la dictadura, estos tipos de películas no exaltaban ni los valores cristianos, ni patrióticos y muchas veces sufrieron cortes y censuras por sus imágenes “subidas de tono”, lo que generó que la mayoría de ellas fuesen clasificadas como “aptas para mayores de 18 años” por el Ente Calificador.

Ahora bien, a pesar de no exaltar ni los valores cristiano, familiares o patrióticos, estos filmes crearon una visión reprimida y represiva del sexo, donde el machismo, la homofobia y la cosificación de las mujeres estuvo presente en todos ellos y eso si coincidía con la visión predominante en el Ente, en las Fuerzas Armadas y en la sociedad en general.

## 5.2 Los filmes para jóvenes y niños.

Los filmes para jóvenes y niños, aptos para todo público, también fueron un rubro muy importante del cine nacional durante los años de plomo. En el caso específico de los relacionados con la música, funcionaban como promoción de canciones de moda. El plan era utilizar el cine como medio para impulsar la carrera de cantantes populares. Esta idea no era una novedad en nuestro país. Durante los años 1960 habían sido muy útiles para promocionar las carreras de Ramón “Palito” Ortega o la de Roberto Sánchez “Sandro”.

Durante ésta etapa las productoras Aries, los Estudios Baires y Argentina Sono Film en asociación con Microfon Argentina y desarrollaron algunos de los éxitos más importantes del período. Los más destacados fueron: *Los éxitos del amor* (1978), *La carpa del amor* (1979) y *Las vacaciones del amor* (1980) dirigidas por Fernando Siro, o *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980) realizadas por Adolfo Aristarain.

Más allá de las intenciones originales de los productores y las discográficas, muchas de estas películas dejaban translucir algunas de las situaciones por las que estaba atravesando nuestro país en aquellos años o sirvieron como elementos pasatistas y de distracción para una sociedad, que lejos de estar de fiesta, atravesaba una horrenda pesadilla.

Un buen ejemplo de ello podría ser el filme *La discoteca del amor* dirigida por Aristarain en 1980. Luego de haber realizado *La parte del León*, trabaja para Aries. La película es producida por Héctor Olivera y Fernando Ayala y protagonizada por Cacho Castaña, Mónica Gonzaga, Ricardo Darín, Arturo Maly, Tito Mendoza y Tincho Zabala.

El filme comienza con un hombre que corre desesperadamente por el centro de Buenos Aires. Es de noche y está siendo perseguido por otros hombres. Encuentra un teléfono público e intenta llamar a alguien. Conversan sobre un informe que tiene que enviar a la policía. Inmediatamente es asesinado por tres hombres vestidos de civil y su cuerpo arrojado a un tacho de basura. Se trata de una banda de delincuentes encargada de robar los temas musicales a las nuevas estrellas para “piratearlas” perjudicando a la industria discográfica.

Pardo (Velazco Ferrero) investiga el asunto. Es la mano derecha del dueño de la discográfica y tiene una relación amorosa con Mónica Gonzaga, cuyo padre Guillermo

Beaudine, (Tincho Zabala) es detective privado. Lo contratan para descubrir a los ladrones. Debe comenzar por un programa que pasa la música pirata. Se llama <<La discoteca del amor>> y es conducido por Edi (Ricardo Darín) y Savage (Stella Maris Lanzani). A lo largo de la película no faltan los intentos de asesinato, el secuestro de las protagonistas del filme, las traiciones y los dobles agentes. El filme culmina cuando la banda es descubierta y desarticulada.

En la misma línea de filmes musicales se encuentra la serie de Los Parchís, un grupo musical infantil de origen español, que realizó durante aquellos años tres películas en Argentina: *Los Parchís contra el inventor invisible* (1981), *La magia de los Parchís* (1981) y *Las aventuras de los Parchís* (1982). Todas ellas fueron dirigidas por Mario Sábato bajo el seudónimo de Adrián Quiroga.

La primera de ellas, *Los Parchís contra el inventor invisible*, es una de las más emblemáticas de la trilogía. Fue filmada en Mar del Plata, mientras el grupo español se presentaba en un circo durante la temporada de verano. Acompañan a los Parchís, Julio de Grazia, personificando a un científico loco y Javier Portales como el representante del grupo.

El argumento del filme cuenta que el científico loco, está por inventar un rayo de invisibilidad, aunque no funciona como corresponde y necesita algunas correcciones. El jefe de un grupo que quiere conquistar el mundo le manda a través de Los Parchís -sin que ellos lo sepan- cinco cadenas con los elementos necesarios para terminar el rayo. A lo largo de la película, los mafiosos siguen a Los Parchís por un parque de diversiones, los apuntan con armas y les quieren disparar sin que ellos se den cuenta. Ante el fracaso los delincuentes deciden llevar adelante la <<operación secuestro>>. Finalmente los Parchís son secuestrados en el circo a la vista de todos. Les sacan las cinco cadenas, pero una de ellas no sirve porque no es la original, Yolanda se la había dado a su amiguito a cambio de otra. Por lo tanto, el científico loco no puede armar el “invisibilizador”.

Los mafiosos van en busca de la cadena faltante. Secuestran al niño que es novio de Yolanda porque se tragó la cadena. Los Parchís lo ven desde la pista del circo y salen corriendo a ayudarlos. Se suben en un auto de bomberos y lo siguen hasta la casa donde se refugian los delincuentes. Estos le están dando un purgante al niño para que despidiera la cadena. Los Parchís ingresan a la casona y se roban un rayo para convertir a los hombres

en gallinas. Encuentran al niño secuestrado y convierten en gallina al científico. En la persecución se cruzan disparos, llega la policía y detiene a los delincuentes, los Parchís vuelven al circo y terminan el *show*.

Las películas para niños no son menos confusas que las musicales. Solían estar protagonizadas por los actores que eran éxito de la televisión en éste rubro. Entre los más importantes se encontraban Carlitos Balá, Juan Carlos Calabró y Rafael “Pato” Carret. Al igual que lo que ocurría con el cine musical, estos filmes no dejaban de ser pasatistas y de poca profundidad. Sin embargo, también se podía ver, a través de ellos, algunas particularidades sobre la sociedad que los produjo.

Por ejemplo, en 1978 se estrenó el filme protagonizado por Rafael “Pato” Carret, titulado *Patolandia nuclear*. En él una organización internacional, dirigida al parecer por soviéticos, está interesada en robarse los planos de la Central Nuclear de Atucha para poder desarrollar energía atómica con el objetivo de conquistar el mundo. Para ello secuestran al “Pato” Carret, un guía infantil de la Central, y buscan remplazarlo por un espía internacional igual a él, interpretado por el mismo actor. No falta la aparición de niños recorriendo la Central o mostrando el “gran desarrollo” Argentino. Luego de diferentes situaciones divertidas y en tono cómico, los espías son atrapados y el mundo salvado gracias al “Pato” Carret, que tiene como particularidad vestir como marino.

Semejante es la trama de la película titulada *Un loco en acción* (1983), protagonizada por Carlitos Balá, Santiago Bal y Rolo Puente, dirigida y producida por Ramón “Palito” Ortega. En éste caso Carlitos Balá representa a un agente secreto llamado Charly Bonex que llega a nuestro país desde Estado Unidos para desbaratar a una organización, integrada por argentinos, posiblemente alemanes, rusos y chinos, que buscan boicotear el lanzamiento de un motor. Elaborado por Ford, dicho motor, va a revolucionar la industria automovilística porque va a funcionar a lavandina. La organización trabaja para los árabes que perderían el mercado de petróleo si el nuevo invento llegara a popularizarse. Para poder cumplir con el robo, la organización busca reemplazar al agente por un mozo torpe, también interpretado por Carlitos Balá.

El súper agente es secuestrado y reemplazado por el cafetero, que gracias al anillo electrónico es controlado automáticamente. Mientras tanto Bonex (agente secreto de segunda- devaluado) es atado a una cama con una serie de púas con descargas eléctricas

que lo mataran si se mueve o intenta escapar. A lo largo de la película, que fue filmada en la fábrica Ford de General Pacheco<sup>71</sup>, se ve cómo trabajan los obreros, las pruebas que realizan, la tecnología y chicos del colegio primario recorriendo con su maestra las instalaciones, igual que en el filme del “Pato” Carret en la planta nuclear.

Finalmente y después de situaciones desopilantes ambos agentes (el real y el falso) se unen para dar fin a la organización. Van a la Ford, el verdadero agente reemplaza al ingeniero y reúne al personal de seguridad de la fábrica, que extrañamente se encontraba armados como si fueran un ejército civil. Tras una persecución por la zona de pruebas de la empresa, los delincuentes son detenidos sin que se produzca una sola muerte. Es importante destacar que todos estos filmes guardan cierta relación en cuanto a las temáticas, las formas y la estética con el género policial y de aventura que describimos en el capítulo 3.

Por último, y continuando con el mismo formato que las anteriores, podemos destacar las películas de Carlos Calabró, especialmente la secuencia destinada al público infanto- juvenil, *Gran Valor*, dirigida por Enrique Cahen Salaberry, a principios de 1980.

La más emblemática fue la primera, titulada simplemente *Gran Valor*, de 1980, protagonizada por Juan Carlos Calabró y Graciela Alfano. Calabró, (Abel Amoroso), alias “Gran Valor”, es un empleado de una escribanía. Está de novio con Graciela Alfano, tiene un grupo de amigos y vive con sus padres a pesar de su avanzada edad. Por la calle, haciendo trámites se encuentra con una persona igual a él, Luis Altaneli. Toman un café juntos, Amoroso le cuenta que es cadete y Altaneli que vende autos. Amoroso le explica que lleva plata, papeles, etc. En realidad Luis es un ladrón, se dedica a coches robados. Su objetivo es secuestrar a “Gran Valor” y robarle el dinero a la escribanía.

Finalmente se produce el secuestro en un auto. Desmayan a Abel de un golpe, lo llevan a un garaje mecánico que funciona como lugar de detención, lo desvisten, lo atan y con una venda es encerrado en una pequeña habitación del garaje. Luis toma el lugar de “Gran Valor” con el objetivo de robarle el dinero a la escribanía. Mientras el falso Amoroso va a trabajar, el secuestrado entra en relación con los secuestradores, se lo escucha decir

---

<sup>71</sup>Extrañamente, el lugar del secuestro y la cama con electricidad en el filme, se encuentra dentro de la fábrica Ford de General Pacheco. La misma planta que fue intervenida por los militares durante éste período y en donde funcionó, además, un centro de detención clandestino en donde desaparecieron varios dirigentes gremiales de base, por supuesto esto se supo recién después de la caída del gobierno de facto. Ver: Basualdo, V., Ojea Quintana, T. y Varsky, C. Los casos de Ford y Mercedes Benz. En: Verbitsky, H. y Bohoslavsky, J.P. (2013) *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

frases como: <<la fuerza es el derecho de las fiestas>> a lo que el secuestrador corrige: <<de las fieras>>. Un día la escribana le da mucho dinero para depositar. Es la oportunidad que estaba esperando, así que escapa con todo el dinero. Va a un banco y coloca la plata en un plazo fijo a nombre de él. Llega al lugar de captura y deja libre a Gran Valor. Al libéralo le dicen: <<No preguntes nada más, así vas a llegar enterito a tu casa>>. Se despide de los secuestradores con los que se había encariñado y ellos con él. Lo sacan vendado del lugar y lo liberan en un descampado, le dicen que se saque la venda una vez que ellos se vayan.

La policía logra detener a los dos Calabro, pero debe descubrir quién es quién, y dónde está la plata. Durante el encuentro de Gran Valor y Luis en la comisaria, éste último le dice: <<Si sos decente y tenés miedo ¿Qué te puede pasar? ¡Nada!>>. Finalmente Luis sale de prisión culpando a Abel de haber organizado todo. Abel se escapa de prisión y llega para el casamiento de Luis con Graciela (Silvia), los persigue en una bicicleta, los intercepta y lo golpea, saca un revolver y lo mata. La película termina cuando, de repente, Abel se despierta y se da cuenta que todo fue una pesadilla. Va al trabajo como todos los días y se encuentra con su doble como en el sueño y sale corriendo.

Gran parte del cine dirigido a los jóvenes y niños estuvo plagado de escenas de secuestros, conspiraciones, agentes internacionales infiltrados, mezclados con una dosis de defensa de valores como la amistad, el amor a la patria, la fidelidad y hasta el matrimonio. Podríamos afirmar que resultaban una combinación justa entre un filme de Palito Ortega por sus valores, pero sin la utilización de las temáticas militares o policiales, con uno de los Súper Agentes por su acción, pero evitando la violencia explícita características de las películas de los tres Súper Agentes.

### **5.3 “El cine adulto y comprometido”.**

Existió durante la última dictadura militar, un formato de cine que buscaba trabajar sobre temas considerados “adultos y comprometidos”. En ellos se abordaban cuestiones como la locura, las drogas, el alcoholismo, la delincuencia juvenil, la prostitución, la crisis económica y el encierro. Las películas seleccionadas para éste apartado han tenido la particularidad de abordar dichas cuestiones de forma más directa, aunque en su mayoría,

lejos de la denuncia y la crítica dejaban al espectador más bien, en una situación confusa y ambigua.

A partir de marzo de 1976, los dramas testimoniales de interés para el INC son los que buscan promover instituciones con las que la dictadura se sentía afín. Por eso surge una serie de filmes que, si bien buscan denunciar los flagelos producidos por problemáticas como la locura, las drogas o la delincuencia juvenil, otorgan un lugar central al Estado y elogia su funcionamiento, mostrando que a través de sus instituciones, se logra encausar a los descarriados. Una de esas películas que sirve de ejemplo de éste tipo de cine es *Las locas* (1976) dirigida por Enrique Carreras y protagonizada por Mercedes Carreras, Leonor Manso, Leonor Benedetto, Juan José Camero y Alicia Bruzzo.

La propuesta de Carreras busca abordar un tema espinoso basado en hechos reales a partir del cual se teje una historia en donde se interrelacionan la locura, el funcionamiento de los hospitales psiquiátricos, la delincuencia, el alcohol, las drogas y la complicidad de algunos agentes de la salud en estos delitos. En *Las locas*, Mercedes Carreras interpreta a una internada Gabriela Ferri, a punto de ser dada de alta tras transitar un largo tratamiento por un problema de alcohol que la ha llevado hasta la locura y la alucinación. Su médico, Ricardo Asaldúa (Juan José Camero), cree que está lista para salir. Pero una de las internas, Carucha (Leonor Benedetto), una delincuente que se hace pasar por loca tras haber cometido un asesinato en un robo, en complicidad con una de las enfermeras, Mónica Flores (Alicia Bruzzo), le hacen la vida imposible a Gabriela. Quieren que no salga del internado y denuncie todo lo que allí acontece.

No faltan a lo largo del filme escenas de peleas, gritos, abusos, represión por parte de las celadoras. Aparecen hombres de civil que entran en los parques del nosocomio por las noches esperando a las internadas, con el visto bueno de la celadora, para tener relaciones sexuales con las internas. El desorden culmina con el asesinato de la directora del hospital.

Finalmente los médicos, con la ayuda de algunas de las internas, especialmente Renata (Leonor Manso), logran descubrir las relaciones que existen entre los delincuentes, las enfermas y algunas de las internadas. Estas son denunciadas a la policía y las encierran en prisión. El filme termina cuando Gabriela Ferri logra gracias a la ayuda de su médico superar la adicción. Sin embargo las secuelas que le ha dejado el alcohol y ésta experiencia

traumática hacen que se suicide en un raptó de alucinación. Pero el doctor, interpretado por Camero, que la curó es nombrado director del hospital por su gran contribución a la medicina y su lucha contra la delincuencia.

El filme de Carreras fue muy criticado por algunos especialistas de la época, por ejemplo- Agustín Mahieu escribió en el diario *La opinión* el 24 de abril de 1977 sobre la película: “(muestra una) tendencia a cargar las tintas artificiosas y truculentas, de modo que los hechos que inspiran el argumento, auténtico al parecer, resultan totalmente irreales”<sup>72</sup>. Del otro lado se encontraba el diario *Crónica*, que respaldaba categóricamente afirmando: “Así, puede admitirse, teniendo en cuenta el grado de importancia temática y el hecho de que se enfoque un problema cuya gravedad, hasta el momento, bien podría parecer tabú para un enfoque tan claro y definitorio como suele ser el cine”<sup>73</sup>. Al parecer el INC pensaba como *Crónica*, ya que la película fue seleccionada para participar del X Festival Cinematográfico Internacional de Moscú, en el que Mercedes Carreras obtuvo el premio de mejor actriz, a pesar de que, como apunta Varela, el jurado vio el filme con algunos rollos transpuestos (Varea, 2008: 43-44).

En la misma línea se encuentra el largometraje de Carlos Borcosque (hijo), *Y mañana serán hombres*, estrenado en 1979 y protagonizado por Miguel Ángel Solá, Hugo Arana, Antonio Grimau y Graciela Alfano. Es una nueva versión del filme homónimo realizado en 1939 por el padre del director<sup>74</sup>. La diferencia radica en que en el primer filme se hace referencia a un establecimiento en concreto ubicado en Marcos Paz, mientras que en la nueva versión, si bien transcurría también en los años 1930, no hace referencias concretas al lugar donde se desarrolla la acción, lo que termina generando una visión vaga pero optimista sobre el funcionamiento del sistema de internados para delincuentes menores en general.

El filme cuenta la historia de tres chicos que trabajan para un matón, Garufa, (Antonio Grimau). Terminan en un instituto de menores por ayudar a Garufa a escapar luego de cometer un delito. Dentro del reformatorio los guardia cárceles administran la

---

<sup>72</sup>Mahieu, Agustín. (24 de abril de 1977). “Las locas” explota el sensacionalismo. *La opinión*.

<sup>73</sup>“Las locas”, tema muy comprometido. (19 de abril de 1977). *Crónica*.

<sup>74</sup>...*Y mañana serán hombres* es una película de Argentina en blanco y negro dirigida por Carlos Borcosque según su propio guion escrito en colaboración con Jack Hall basado en el argumento de Eduardo G. Ursini que se estrenó el 25 de octubre de 1939 y que tuvo como protagonistas a Sebastián Chiola, Malisa Zini, Daniel Belluscio y Pablo Palitos.

prostitución, cobran a los presos para obtener privilegios, castigan y golpean a los internados más rebeldes. Se ven permanentemente peleas, trabajos forzados, azotes desnudos en las duchas, etc. Un día “el Loro” (Miguel Ángel Solá) logra escaparse y ayuda a salir a sus dos amigos. Al día siguiente periodistas preguntan sobre la desaparición de los tres chicos, especialmente sobre uno que fue fuertemente golpeado. Finalmente la policía recupera a los fugados, pero el director del penal es remplazado ante el escándalo.

Oliva (Hugo Arana) es un boxeador retirado y juez de box, que pasó gran parte de su infancia en un reformatorio. El Ministro de Justicia le pide que se haga cargo del internado, desprestigiado a partir de la fuga y los golpes a los menores. Una vez allí, toma las primeras medidas: elimina la idea de reformatorio, prohíbe los castigos corporales e incorpora el deporte como modo de resocialización. A través de la de educación, pretende convertir al reformatorio en un hogar, en una escuela, cambiando la tristeza y el resentimiento por alegría. Para ello, se enfrenta con los guardia cárceles. Elimina el látigo pese a que uno de los guardias le dice: <<los tuvimos a raya a fuerza de látigo>>, Oliva responde: <<ahora será a fuerza de corazón>>.

Oliva se entrevista con cada uno de los prisioneros, reflexiona con ellos, los hace pensar. Le echa la culpa a la falta de educación, y se interesa especialmente por los tres chicos que huyeron. Busca cómo encausarlos: les habla con respeto, mientras ellos se quejan de los golpes, abusos y del estado del edificio. Argumentan: <<¿Para quién es la libertad? ¡Para los que tiene plata, no para los pobres, los que no tiene plata, los que no comen!>>

Comienzan las transformaciones y Oliva los hacen trabajar y realizan una cancha de futbol. El director trata de solucionar los problemas de cada interno, siempre con cariño, comprensión, afecto y reflexión. A medida que va escuchando a cada chico, se da cuenta que están ahí producto de los males de la sociedad y no porque sean malos. Apuesta a <<sanarlos>> a partir de infundir valores tradicionales, como el amor, el trabajo, la educación, la familia y la religión cristiana.

Estos dos ejemplos de filmes fueron seleccionados por su carácter ambiguo. Por un lado, se presentan como películas de denuncias, con cierto grado de veracidad y un enfoque amarillista. Buscan denunciar las deficiencias que tienen tanto el sistema penitenciario como el sistema de salud mental. Pero a su vez, con cierto espíritu didáctico y con la

construcción de un sinfín de estereotipos terminan dando un mensaje en el cual gracias a la existencia de grandes hombres dedicados e incorruptibles, como son el caso del jefe del sistema penitenciario interpretado por Hugo Arana y el médico compuesto por Juan José Camero, estos “cuerpos enfermos” son finalmente sanados. Aunque un caso sea demasiado tarde, las dos instituciones estatales, hospital y cárcel, demuestran ser fundamentales en ese proceso de sanación.

Más comprometidas, pero igual de ambiguas han sido aquellas películas que intentaron abordar algunos de los problemas que tenía nuestro país por aquellos años: en torno a la desaparición de personas, los descalabros provocados por las políticas económicas y sus efectos. Sin embargo, estos filmes no llegaban a redondear la idea, quedándose a mitad de camino entre la denuncia y la simple enunciación, provocando finalmente más dudas que certezas.

Uno de los casos más emblemáticos fue el filme de Sergio Renán *Crecer de Golpe* (1976), elaborado a partir de un cuento de Haroldo Conti, (prohibido y desaparecido durante la última dictadura militar) titulado: *Alrededor de la jaula*. Fue adaptado por Aída Bortnik. El filme narra la compleja relación entre Milo (Ludueña), un adolescente, con Silvestre, su anciano protector, (Ubaldo Martínez).

Silvestre y Milo son parte de una feria con juegos en la Costanera Sur y viven austeramente en una pensión. Milo trata al viejo como su padre, aunque no lo es. No se sabe muy bien que ha ocurrido con su madre. La única referencia se da cuando Silvestre comenta sobre la madre del chico que era una mujer que: <<tenía hambre, pero no solamente de comida>>, y que: <<un día desapareció>>. Salen al zoológico de paseo, tienen una buena relación, hablan sobre el encierro de los animales y Silvestre se refiere a la paciencia que hay que tener para ver los cambios. Le comenta a Milo en referencia a las jaulas de los animales: <<cualquier jaula es chica aunque sea grande>>.

Finalmente Silvestre enferma y muere. El niño angustiado al quedarse solo, va al zoológico y libera a uno de los animales para emprender un viaje junto a él hacia el “Sur”, metáfora ya utilizada en otros filmes como sinónimo de escapatoria a un lugar donde no hay tanto control y represión. Sin embargo, el niño es atrapado por la autoridad policial.

Más allá de estos comentarios y metáforas, el traspaso del cuento a la pantalla grande tiene diferencias evidentes. El libro original hace referencias a la ley de alquileres y

crítica el conformismo de los argentinos, cosas que en la película no aparecen. También está cambiado el final. En el cuento, un hombre de civil atrapa al niño luego de bajar de un patrullero y le dice: <<Se acabó la fiesta>> y lo empuja hacía el coche, mientras que en el filme, el policía está uniformado y al sacarle el animal al niño le dice: <<eso no se hace, vos ya sos un hombre>> y lo deja en la calle solo.

En el mismo sentido podría marcarse el caso el filme *Volver* (1982) de David Lipszyc, protagonizada por Héctor Alterio y Graciela Dufau, con 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 que retorna al país, tras 18 años de vivir en el exterior. Tiene que cerrar la filial nacional luego de la crisis económica desatada producto del fracaso de las políticas llevadas adelante por Martínez de Hoz.

Con un tono nostálgico, Caselli recorre con melancolía la ciudad de Buenos Aires de noche, sus pizzerías, quiscos, cafés, librerías, al tono de los acordes de la música de Astor Piazzolla. En el *lobby* del hotel se encuentra con Beatriz (Graciela Dufau), una ex novia, ex cronista de *Primera Plana* que ahora trabaja para una revista superficial, posiblemente *Gente*. También se encuentra con su mejor amigo, el Chino, (Rodolfo Ranni), que le cuenta lo mal que está con la esposa, sobre los hijos, y le comenta que en el país las cosas están mal, que hubiese necesitado que estuviera con él en Argentina para ayudarlo en los momentos difíciles.

Los obreros de la fábrica deciden hablar con Caselli. Le dicen que saben que viajó para cerrarla. Él lo niega e informa que la resolución: <<dependerá de la realidad y que no puedo cambiar la realidad>>. Acto seguido la empresa da una fiesta lujosa, donde abunda la comida, el alcohol y prostitutas. Esto contradice la situación de la fábrica. En la fiesta los directivos también le piden, como los obreros, que haga un informe favorable, Alterio responde: <<¿quieren que mienta?>> y los directivos le dicen: <<los hechos admiten más de una interpretación>>.

A lo largo de la película el protagonista se da cuenta que ya no puede volver el tiempo atrás. Su amigo lo acusa de haberse olvidado de cuando era dirigente gremial y luchaba contra la patronal. Su ex novia le dice que ya no son aquellos jóvenes idealistas: ella socióloga y el dirigente gremial, ambos buscando poder cambiar el mundo. En ese instante el personaje de Beatriz le dice algo de mucha significación para esos tiempos:

<<Nos sacudiste la memoria, la teníamos bien dormida, se va durmiendo de a poco sin darte cuenta y si la despiertan duele>>.

Finalmente y continuando con el tono nostálgico, Caselli decide volver a Estados Unidos. Él no se halla ni en Argentina, ni en Estados Unidos. La temática sobre el desarraigo y el exilio, será retomada más adelante por el cine argentino, durante los primeros años de democracia, pero de manera más comprometida en filmes como *Tango, El exilio de Gardel* y *Made in Argentina*. La película termina con la vuelta de Caselli y la separación de Beatriz, dejando un mensaje desalentador sobre los estragos, no solo económicos o políticos sino también sociales, que la dictadura ha dejado en el país.

El filme intenta hablar sobre el exilio, pero sin ser el protagonista un exiliado político, ni un perseguido, ni siquiera se va durante la dictadura por su accionar gremial. Simplemente es alguien que busca mejorar su posición económica en el exterior. Se hace poca referencia a la situación política y pareciera más referirse a una situación de un individuo que a un problema colectivo. Posiblemente esto se deba, en parte a la mirada del director, pero también está relacionado con la compaginación y los cortes que se realizó en la post producción. Esto desató un escándalo tal que los protagonistas y especialmente la autora, Aída Bortnik, alegó en un artículo publicado por Clarín el 4 de agosto de 1982:

A propósito del inminente estreno de *Volver*, película filmada sobre guión del que soy autora, me parece oportuno informar que, del libro originalmente aprobado por el Instituto Nacional Cinematográfico y, naturalmente, por la producción y dirección de la película, faltan diecisiete secuencias completas y otras cuatro se desarrollaron solo parcialmente, además de la escena final que no refleja, anecdótica ni ideológicamente, la escrita.<sup>75</sup>

Estos dos ejemplos seleccionados, se asemejan a los anteriores por su ambigüedad en cuanto a los temas abordados, buscan establecer un clima de época pero sin terminar de definirlo claramente. El primero de ellos es una metáfora del encierro y el clima de pesimismo de la época. Pero Sergio Renán, su director, elimina de la obra de Haroldo Conti todo aquello que pudiera significar una crítica profunda contra la situación por la cual estaba atravesando el país. El trabajo de David Lipszyc intenta abordar la temática del descalabro económico de nuestro país luego de las medidas de Martínez de Hoz y sus

---

<sup>75</sup>Aída Bortnik aclara. (4 de agosto de 1982). *Clarín*.

consecuencias, pero al igual que Renán, le hace tantos cortes al libro de Aída Bortnik que pierde la profundidad de su obra, hasta tal punto que el final del filme es inentendible.

Ahora bien, se diferencia a su vez de sus predecesores porque ambos filmes fueron concebidos desde sus inicios como trabajos críticos, sin estereotipos, sin mensajes moralizantes y sin rescate de ninguna de las instituciones del Estado, sino todo lo contrario, las obras literarias que inspiraron ambos filmes buscaban despertar las conciencias adormecidas de los espectadores y hacerlos pensar, aunque sus directores no lo hayan conseguido.

#### **5.4 1983: La transición.**

Durante 1983, año marcado por las elecciones de octubre que ponen fin a más de siete años de una feroz dictadura militar, el cine Argentino hace su ajuste de cuentas con el pasado reciente, pero también construye un determinado discurso sobre ese pasado y genera una serie de expectativas sobre el futuro. Ya hemos visto las más que insinuantes propuestas de Ayala en *Plata Dulce*, sobre lo descalabros de la política económica del gobierno militar, junto a esto la violencia política, el exilio y el rol del peronismo comenzaran a ser abordados desde la pantalla grande. Filmes como *La República perdida*, *No habrá más penas ni olvido* o *Se acabó el curro* no sólo se encargaran de establecer un discurso sobre “lo que nos pasó”, sino también generaran una mirada que será bastante funcional a la transición democrática emprendida por el radicalismo tras el triunfo de Raúl Alfonsín.

*La República perdida* es uno de los primeros filmes que se desarrollan durante el año 1983. Su realizador es el montajista Miguel Pérez, quien había participado ya de películas como *Los gauchos judíos* (1975), de Jusid, *La parte del león* (1978), de Aristarain, *La isla* (1979), de Doria, *Momentos* (1980) y *Señora de nadie* (1982), ambas de María Luisa Bemberg.

*La República perdida* es un filme de montaje<sup>76</sup> que aborda los 50 años de historia Argentina que transcurren entre el golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 que derrocó a Hipólito Yrigoyen y finaliza con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que generó

---

<sup>76</sup> La investigación para recuperar el material para el filme, 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.

la última pérdida de la república. Como dijimos con anterioridad éste documental está dirigido por Miguel Pérez en base a la idea de Enrique Vanoli, un dirigente radical y cuenta con la colaboración de Luis Gregorich como guionista, la voz *off* de Juan Carlos Beltrán y la música de Luis María Serra.

El objetivo del filme documental está explicitado desde el afiche con la imagen de la república que lo promociona, allí se puede leer un epígrafe que dice: <<Una película que revive la Argentina reciente, de Yrigoyen a Perón, de Uriburu a Videla, para no olvidar y no repetir lo que vivimos>>, desde allí se ve la intencionalidad del autor, contraponer dos modelos político diferente que han estado en lucha permanente durante los últimos 50 años. Por un lado un modelo popular, con gran apoyo de las masas que ha buscado defender los intereses nacionales y los de los sectores más desprotegidos. Dicho proyecto ha estado encarnado por la figura de Yrigoyen primero y luego Perón. Frente a ello, se levanta un proyecto de una pequeña minoría agropecuaria asociada a los intereses extranjeros que solo se logra imponer a través de la fuerza que le otorgan las Fuerzas Armadas. Esta postura política estaría encarnado por figuras como la de Uriburu, Justo, Onganía, Lanusse y Videla entre otros y sus respectivos ministros de economía, el <<elenco estable>>.

Pero ese es sólo uno de sus objetivos, apenas comenzados el filme aparece un texto en rojo, sobre fondo negro que comunica al espectador el porqué del documenta:

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.

Esta frase marca su tono didáctico, nuestro país ha estado en una lucha permanente entre dos proyectos antagónicos y los males argentino se deben a la desmemoria, por lo tanto, el documental pretende ser una herramienta de protección y recuperación de nuestro pasado para que los espectadores entiendan que cada vez que se ha “perdido la república” es decir, cada vez que se ha producido un golpe de Estado, ha sido en detrimento de las mayorías y en beneficio de uno pocos.

Es más, pretende ser un llamado a la unidad nacional y a la defensa de la democracia. A lo largo de todo el filme se muestra esta contraposición entre los intereses de

la oligarquía argentina, asociada primero a Inglaterra y luego a los Estados Unidos, y el uso de la fuerza para imponer lo que democráticamente no pueden. Por ejemplo: el golpe de Estado contra Yrigoyen, el Pacto Roca- Runciman, el asesinato de Lisandro de La Torre, el golpe de Estado contra Perón, Frondizi e Illia, etc. contra una argentina apoyada por las masas que lucha por defender sus derechos y los intereses nacionales. Por ejemplo: la creación de YPF durante el gobierno de Yrigoyen, el desarrollo de la industria nacional durante el peronismo, la defensa de Illia de los intereses nacionales frente a las grandes corporaciones farmacéuticas y petroleras, etc. Y por si no quedara claro, sobre el final del documental una voz en *off* nos dice: <<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>>.

El crítico de cine Jorge Abel Martín, en su anuario de cine de 1983 nos decía lo siguiente con respecto a *La República perdida*:

“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.”<sup>77</sup>

El filme fue tan alabado como criticado. Muchos especialistas de cine como son los casos de Claudio España, César Maranghello, Eduardo Jakubowicz y Laura Radetich, sostienen que el documental fue gestado desde el radicalismo y contribuyó con la campaña electoral que llevó a Alfonsín a la presidencia. Sin ninguna duda, algo de verdad hay en ello. El filme tiene una marcada tendencia a exaltar los logros del radicalismo, especialmente del yrigoyenismo, así como del gobierno de Illia y de la figura de Balbín. Pero no es menos cierto, que el objetivo fundamental del trabajo de Pérez es el del rescate

---

<sup>77</sup> Martín, Jorge Abel. (1984). *Cine argentino 83*, Buenos Aires, Lagasa. p.12.

de la participación popular, la democracia, la defensa de los intereses nacionales y una fuerte crítica a la violencia política.

En cuanto a la violencia política, llama poderosamente la atención el tratamiento que tiene en el documental, y como lo plantea Fernando Peña (2012: 209), ahí si se ve un marcado antiperonismo que comienzan a tener los filmes de la época. Tal será el caso también de *No habrá más penas ni olvido* de Héctor Olivera que analizaremos más adelante. En *La República perdida* se deja entender que el golpe militar de 1976 fue producto de la violencia política generada por las luchas internas del peronismo, que le dieron la excusa necesaria para poder intervenir.

No es la primera vez que el cine esgrime este argumento. En *Pubis angelical* (1982), un filme de Raúl de la Torre, basado en una novela homónima de Manuel Puig, protagonizado por Alfredo Alcón, Pepe Soriano y Graciela Borges se narra la historia de una mujer relacionada amorosamente con dos hombre: uno (el personaje encarnado por Alcón) vinculado a la izquierda peronista y otro (el personaje de Soriano) vinculado a la derecha peronista. Se escuchan diálogos como los siguientes:

<< Possi (Alcón dice): El peronismo es mucho más grande que un partido político es un movimiento, ahora que murió Perón ¿quién los unificará?, Borges: ¿Sos Montonero? Possi: no, no soy, trato con ellos, quiero modificar al peronismo desde adentro, reaccionamos violentamente porque quienes tienen el poder son violentos, no lo inventamos, reaccionamos. >>

Ahora le toca el turno de enfrentar las críticas y responsabilidades por lo sucedido al peronismo. El filme *No habrá más penas ni olvido* del director Héctor Olivera, en base al libro homónimo de Osvaldo Soriano, con adaptación de Héctor Olivera y Roberto Cossa, se estrena en medio de la campaña presidencial que lleva al triunfo del radical Raúl Alfonsín. Parece hablar no sólo con el pasado sino también con el presente.

El filme 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 Ente de Calificación Cinematográfica obligó a poner. Allí se produce un feroz enfrentamiento entre las distintas vertientes en que se encuentra dividido el peronismo de los setenta. Finaliza sugiriendo que la intervención militar es el resultado de

las luchas intestinas entre las distintas facciones peronistas. En el momento del estreno el filme fue duramente criticado por el Partido Justicialista y diferentes organizaciones vinculadas al peronismo.

El elenco está integrado por los más importantes actores de la época, entre ellos se destacan Federico Luppi, Miguel Ángel Solá, Héctor Bidonde, Julio De Grazia, Patricio Contreras, Ulises Dumont, Víctor Laplace, Rodolfo Ranni, Lautaro Murua, Graciela Dufau y Arturo Maly. La historia fue rodada en Capitán Sarmiento.

La película comienza cuando grupos de la derecha peronista en alianza con el sindicalismo peronista intentan destituir a un funcionario de la delegación municipal al que acusan de ser un marxista infiltrado. Reinaldo, (Víctor Laplace) que representa al sindicalismo, junto a comisario del pueblo, (Rodolfo Ranni) definen a dicho infiltrado como: <<Enemigo apátrida que se ha infiltrado en Colonia Vela>> y agregan expresiones como: <<lo liquidamos hoy mismo>>.

El delegado municipal, un tal Ignacio Funes, (Federico Luppi), toma la delegación en defensa de su compañero acusado de marxista. El “infiltrado” no entiende nada de lo que está ocurriendo y le dice a Funes: <<yo nunca estuve en política, siempre fui peronista>>. El delegado municipal con un grupo de personas: un cabo poco valiente, un empleado, un borracho, se encierra en la municipalidad y la defienden, mientras son apoyados por la Juventud Peronista, que simbolizan lo que se denominó como “la tendencia”.

Luego de un cruce de acusaciones, la policía comienza a disparar sobre la municipalidad. Lo que comienza 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. El enfrentamiento toma otras dimensiones y el intendente interviene con grupos armados de civil que llegan en autos Ford Falcon, anteojos negros, pilotos y camperas de cuero en una alusión evidente a la “Triple A”. Disparan un arsenal sobre la delegación municipal y matan a uno de sus ocupantes. Entonces la escalada de violencia cada vez es peor, y la película va perdiendo el tono humorístico del comienzo para convertirse en una tragedia.

La violencia va en ascenso. Primero, un asesinato, luego todos se arman y se disparan. Se produce el secuestro y asesinato del comisario por parte de la Juventud Peronista, Funes se entrega pero es torturado y golpeado hasta la muerte al igual que el

delegado acusado de marxista por las bandas de la Triple A. A su vez el líder de los grupos paramilitares muere por una bomba al igual que el delegado sindical. En el transcurso de la película, todo el combate se produce al grito de: <<Viva Perón>>. Finalmente la paz llega al pueblo cuando se anuncia el arribo de la intervención militar. Entonces, uno de sus habitantes, un terrateniente acomodado con la derecha peronista, (Rodríguez Larreta) exclama: <<Por fin, estamos salvados, viene el ejército>>.

De esta manera, con filmes como *La República perdida* y *No habrá más penas ni olvido*, se va configurando una conciencia histórica que va a ser fundamental durante los primeros años de la democracia y es la idea de que la violencia fue engendrada por el peronismo y los militares, mientras el resto de la sociedad y partidos políticos eran meros espectadores de esa violencia, dicha suposición fue conocida como “la teoría de los dos demonios”.

Otro de los estrenos particulares que tuvo el año 1983 fue el filme titulado *Se acabó el curro*, dirigida por Carlos Galettini sobre libro de Geno Díaz, protagonizada por Víctor Laplace, Julio De Grazia, Moria Casán, Javier Portales y la participación especial de un cómico peruano llamado Tulio Loza. El nombre original de la película era *Compre antes de que se acabe* y narra la historia de Pablo, personajes de Laplace, que luego de haber perdido una pequeña industria, tras el fracaso de las medidas económicas implementadas por el gobierno militar, está decidido a hacer dinero fácil y rápido a cualquier precio. En ese contexto la Argentina se ha convertido en un país barato para los turistas que llenan la *city* porteña en busca de buenas oportunidades para hacer negocios, Pablo (Laplace) conoce a Nemesio Chupaca (Tulio Loza) que llega de Perú con una importante suma de dólares para hacer negocios y Pablo, decide estafarlo.

Nemesio ha juntado un dinero entre sus amigos y parientes con el objetivo de viajar a Argentina y traer algunos productos importados para luego revender en Perú y hacer una diferencia, antes de partir hacia nuestro país recita unas palabras que son muy sugestivas:

<< ¡Gracias a Dios en Latinoamérica siempre hemos tenido tutores que se han hecho cargo de nosotros, primero España que nos dejó su rica herencia, su inquisición y su ocio, más luego su idioma que el inca repitió como loro y luego se llevó su oro. Como padrastro del norte luego llegó el Tío Sam nos trata como nación hermana llevándose nuestra materia prima, y nos cambió la esperanza verde por un verde sin esperanza que es *Mr. dólar* ese es el

verde que manda en América y me permite visitar un país hermano que está en desgracia como nosotros, un dólar verde que me permite comprar todos los productos *gringos* que venden en Argentina, *grin* de verde *go* de fuera, fuera gringos de América!>>.

Pablo está resentido porque su padre ha perdido el fruto de toda una vida de trabajo a raíz de las especulaciones financieras y la apertura de la aduana a los productos importados. No es un mal hombre, pero está cansado de ser el eterno perdedor a raíz de su honestidad. Dicho esto, se pueden encontrar diálogos en el filme como el siguiente entre Pablo y su padre: << El padre: “Las cosas tienen que cambiar, hay que reabrir las fábricas, en algún momento se van a tener que dejar de robar en la impunidad”, a lo que Pablo responde: <<No seas iluso la mitad del país está liquidado y la otra mitad loco, nos ganó la patria financiera, nos aplastaron como a cucarachas, el país es otro, vos me robas a mí y yo lo cago al vecino. Rematá el taller y poné a laburar la guita. No voy a perder 35 años, yo quiero lo que me robaron aquí y ahora>>. El padre le responde resignado: “Vos no servís para las revanchas”>>.

A lo largo del filme Pablo va a intentar sacarle dinero a Nemesio. Primero a través de la compra y venta de dólares. Luego por medio de su novia a la cual le pide que engañe a Nemesio para poder estafarlo y más tarde le propone la compra de jugadores de fútbol en decadencia haciéndolos pasar por astros de ese deporte. En todos los casos y de manera disparatada las propuestas de Pablo son un fracaso, no sólo no va a poder estafar a Nemesio, el cual con simpatía y sencillez sale siempre adelante, sino que poco a poco Pablo y Nemesio terminarán entablando una amistad. A lo largo del recorrido de la película, no faltan los chistes ácidos sobre la situación de nuestro país. Por ejemplo, cuando Nemesio comente en una rutina de chistes realizados en una de las discotecas que visita:

<< En referencia a Norteamérica nos dice: “ellos nos controlan por medio del Fondo Monetario, nosotros ponemos lo monetario y ellos nos manda al fondo, no tenemos norte por culpa de los norteamericano. (...) La democracia nació en Grecia, nace con un preámbulo y muere con un golpe de Estado, la Argentina se caracteriza por tener grandes generales, los cuales el 99% quiere ser presidente mientras que el 1% ya lo fue”>>.

Nemesio invita a Pablo a viajar a Perú e instalarse allí para comenzar una nueva vida. Pablo se lo comenta a su novia diciéndole que será la oportunidad de su vida que no le

va a volver a pasar lo que le ocurrió acá y agrega: << Cuando todos jugaban con guita grande sin laburar, yo sudaba como un chivo para llevar adelante la fábrica >>, a lo que su amigo Ulises, interpretado por Julio De Grazia, le responde: << porque no se van los que liquidaron el país, no, ellos se quedan para disfrutarla, como si nada hubiera ocurrido >>.

Finalmente Pablo se va a Perú con Nemesio, dejando a su novia y amigo, se instala allí, busca trabajo. Prueba como acompañante femenino, en una estación de servicio, etc. Al igual que en el filme *Volver* -ésta será una temática muy recurrente del cine argentino en los primeros años de la democracia- la añoranza, las amistades, los amores, la familia, la Argentina con todos sus defectos y virtudes provocaran en el protagonista “la vuelta a casa”.

Allí lo estará esperando su amigo Ulises que al encontrarlo en Ezeiza le comenta en alusión a la reciente democracia recuperada: << Aquí la cosa cambió, cambió todo, los giles dijimos basta, la gente salió a la calle, la gente pelea, discute, se junta, tiene fe, no se calla más la boca. Te embroncaste con la patria financiera y te fuiste, te perdiste lo mejor, con el dolor y la bronca se puede poner un motor en marcha, mira si pareces un sobreviviente >>. A lo que Pablo responde con un aire pedagógico y aleccionador que el filme intenta generar entre los espectadores: << Vos tenías razón, ni aquí, ni en ningún lado te podes salvar sólo, para mí también se acabó el curro >>.

Como hemos visto, muchas de estas producciones, especialmente las de humor picaresco protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, continuaron siendo similares a las producidas antes de la dictadura, en todo caso, se debía negociar sobre los títulos o desnudos. Pero lejos estuvieron de generar conscientemente una mirada apologética sobre la dictadura. Sin embargo, sirvieron como distracciones pasatistas frente al horror generado por el gobierno. En la misma línea se encuentran aquellas producciones que podríamos denominar musicales y cine infantil. En muchas producciones hay una fuerte tendencia a la naturalización de los secuestros, desaparición de personas, cambios de identidades y organizaciones clandestinas al son de la música o el cómico del momento.

Casos diferentes son los de aquellas películas que pretendieron abordar temas de “adultos”, como: la locura y los institutos de sanidad, la delincuencia y los reformatorios, los cuales se quedaron solo en intenciones, ya que muchas de esas miradas están muy lejos de la situación de la época con respecto a los lugares de encierro y el rol de Estado. En estas

producciones hay una fuerte revalorización del Estado y de las instituciones sanitarias o carcelarias como lugares de cura, reeducación, salvación o redención.

Más comprometidos pero de poca profundidad, son aquellos filmes que abordaron problemáticas como la de la crisis económica y sus efectos, la nostalgia, la añoranza y las amistades, ya que la tibieza con la que fueron tratados los temas y los desacuerdos entre lo escrito y la adaptación a la pantalla, terminaron haciendo de estos filmes productos más dudosos y confusos que elementos de denuncia, que era lo que originariamente pretendían.

Por último tenemos los filmes de 1983, particulares ellos por el contexto de su producción, la Guerra de Malvinas y la crisis económica habían sentenciado a la dictadura militar, ya en retirada la censura comenzaba a distenderse, los exiliados volvían al país y de a poco comenzaba a hablarse de lo ocurrido. El cine se convirtió en un elemento fundamental en esta coyuntura, ya sea revisando lo ocurrido a lo largo de los últimos 50 años como sucedió con *La República perdida* o lo ocurrido recientemente, ya sea a nivel político como económico, son los casos de *No habrá más penas ni olvido* y *Se acabó el curro*. Estos filmes no sólo se encargaron de crear ciertas representaciones sobre la historia Argentina y sobretodo sobre nuestro pasado reciente, sino que darán sustento a una mirada sobre el pasado, el presente y el futuro que será crucial durante los primeros años de la democracia y del cine de la pos dictadura.

## Conclusiones

Como hemos visto a lo largo del trabajo, la última dictadura militar no sólo utilizó la represión, la tortura, la desaparición o el exilio para disciplinar a aquellos miembros de la sociedad que creían eran, quienes había generado en el país el supuesto caos y desorden que ellos venían a organizar ante la incapacidad de la clase dirigente Argentina. La cultura en general y el cine en particular, fueron entendidos, por el gobierno de facto, como instrumentos fundamentales para intentar generar un amplio consenso y legitimidad, no un consenso activo o movilizador, como en los casos de algunos procesos europeos, sino más bien uno de tipo pasivo, que tendiera a naturalizar ciertas prácticas y discursos.

Así, una vez producido el golpe de Estado, las relaciones establecidas entre la industria cinematográfica y la dictadura fueron sumamente complejas, atravesando por diferentes etapas, algunas veces de mayor acercamiento y de negociación, pero también de conflictos y críticas. Esto se ve claramente reflejado en las diferentes actitudes que tomaron los directores y/o productores frente a las pautas establecidas por el INC, que viraron desde aceptaciones incondicionales, ya sea por coincidir ideológicamente con el régimen o simplemente por una cuestión económica, pasando por actitudes dubitativas y contradictorias, hasta llegar a intentos de resistencias individuales e inorgánicas. Es importante aclarar, que no tenían que ver esto pura y exclusivamente con determinados sujetos de la industria, porque uno mismo podía pasar por estas diferentes instancias en distintos momentos, como se demuestra en los casos como el de Héctor Olivera, Fernando Ayala o Sergio Renán.

La dictadura intentó establecer una serie de pautas para regular la actividad cinematográfica. Estas prácticas no eran nuevas en nuestro país, ya que la industria había estado reglamentada por el Estado desde los años 1940. Sin embargo, la última dictadura utilizó particularmente las normativas producidas durante el gobierno de facto del Gral. Juan Carlos Onganía y muchos de los funcionarios que ocuparon un lugar importante en las tareas relacionadas con la regulación cinematográfica, también habían participado de estas acciones durante el onganato.

Pero, la dictadura no sólo utilizó reglamentaciones y funcionarios de la autodenominada “Revolución Argentina”, también absorbió funcionarios y mecanismos de

control del gobierno peronista, especialmente al titular del Ente de Calificación Cinematográfica, Paulino Tato, quien ocupaba ese cargo desde el gobierno de Isabel Perón. A pesar de la existencia de estas continuidades políticas y determinados cuadros burocráticos, es importante destacar que el régimen militar no se preocupó demasiado por generar un núcleo propio de productores o directores que pudieran funcionar como usina de sus proyectos, sino, simplemente se conformó con que se cumplieran las pautas establecidas.

El Instituto Nacional de Cinematografía, órgano fundamental para la producción de películas en nuestro país, fue intervenido y controlado por las Fuerzas Armadas, específicamente por la Marina. Por su parte, en el Ente de Calificación Cinematográfica, fue dirigido primero por Paulino Tato, un nacionalista católico filo fascista y luego por Alberto León, un católico liberal miembro de la Liga de Padres de Familia, allí abundaron los funcionarios civiles, la mayoría de ellos salidos de las entrañas de Iglesia Católica, la Justicia y del ámbito médico o vinculados a organizaciones de estrechas relaciones con el mundo eclesiástico como lo son la ya nombrada Liga de Padres de Familia, la Liga de Madres de Familia, Liga de la Decencia, etc.

Igualmente, es importante destacar que la actividad censora y represiva contra la industria cinematográfica comenzó ya en 1974, con las amenazas de la Triple A, las listas negras, los exilios, la censura sobre actores, directores y contenidos, intensificándose aún más tras el golpe militar. También es significativo aclarar que estos no fueron los únicos mecanismos utilizados para generar el control. El INC y el ECC se valieron de diversos instrumentos para adecuar las producciones a las pautas establecidas por el gobierno de facto como: el control sobre el financiamiento de los filmes, la calificación por edades, los cortes parciales, la modificación de los libros, las ediciones, las fechas de estreno, la cantidad de salas para los filmes, etc., ya que de todo ello dependía en éxito o no de una película y por lo tanto, de la recuperación del dinero invertido y de posibles ganancias.

Sin embargo, a pesar del riguroso control que el gobierno intentó establecer, a través de los organismos correspondientes, la censura y la vigilancia no se desarrollaron de manera homogénea en todo el país, produciéndose casos en donde determinadas provincias o distritos estrenaban filmes con menos o más cortes que en otro lado, o permitían los estrenos de filmes o no con actores que se encontraban prohibidos según el lugar.

También no es menos cierto que luego de las desapariciones y exilios de directores, actores y técnicos, la adecuación era tal, que los filmes nacionales prácticamente no recibían la prohibición total para sus estrenos. Son muy pocos los casos de filmes Argentinos totalmente prohibidos. Más bien se adecuaban a las pautas. De esta manera funcionaba de manera preferencial el mecanismo de la autocensura, mientras que la mayor cantidad de filmes prohibidos en su totalidad eran de origen extranjero, especialmente norteamericanos, italianos y franceses. Ello terminó generando una fuerte presión de los distribuidores internacionales sobre el gobierno dictatorial, fundamentalmente de los representantes de las compañías estadounidenses, provocando así, el desplazamiento de Paulino Tato de su cargo como censor y el establecimiento de Alberto León en su lugar, con el consecuente aumento en los estrenos de filmes de origen extranjero y el deterioro de la industria nacional cinematográfica, coincidiendo así con el proyecto económico de José Alfredo Martínez de Hoz.

Ante este panorama, la industria cinematográfica local no se quedó de brazos cruzados. No tanto por la preocupación que le generaba la política represiva del gobierno de facto, sino por los perjuicios económicos que la reglamentación y la censura le generaban a una industria sumamente dependiente del Estado. Por lo tanto, distribuidores, productores y exhibidores buscaron diferentes mecanismos de adaptación para que la industria funcionara con cierta normalidad y que el negocio no feneciera. Dentro de estos mecanismos, la negociación permanente fue el más utilizado. Libros, autores, actores, créditos, imágenes, fechas de estreno, todo era materia de negociación entre las partes interesadas. Pero también las marchas, las asambleas, los petitorios y la confrontación fueron mecanismos utilizados por la industria. Esta postura se intensificó sobre todo a partir de 1980 cuando la censura se distendió un poco, producto del desplazamiento de Paulino Tato y más adelante del Gral. Rafael Videla, de sus respectivos cargos.

En este cuadro tan complejo, los tipos de producciones que se generaron entre 1976 y 1983 fueron muy diversos. Por un lado existió una serie de filmes, cuyos productores y directores se adaptaron rápidamente a los requerimientos de la nueva normativa desarrollada por la dictadura. En algunos casos, la adaptación tuvo que ver con una cuestión estrictamente de coincidencias ideológicas o de conveniencia económica, estos podrían ser por ejemplo, los casos de Ramón “Palito” Ortega, Emilio Vieyra o Fernando Siro. En otros

casos, el producto elaborado coincidía perfectamente con los dictámenes del gobierno de facto, como sucedió con muchos de los filmes de Enrique Carreras o Carlos Borcosque (h) o simplemente por una cuestión relacionada con la posibilidad de seguir filmando y esperar a que las condiciones del país cambien, por eso sus producciones suelen resultar tan dispares y contradictorias, ejemplos de ello son directores como Mario Sábato, Héctor Olivera, Fernando Ayala, Enrique Dawi, Sergio Renán, etc.

A través de estos tipos de filmes, la dictadura intentó reforzar aquellos valores relacionados con el esfuerzo, el sacrificio, la patria, la familia, la cristiandad, los peligros del enemigo interno y externo, el anticomunismo, la corrupción política y generar una imagen del ejército vinculada a la salvación de la nación en los momentos más difíciles de nuestra historia.

Lo más llamativo de estos tipos de filmes, ya sea de aventuras, policiales, comedias familiares, de propaganda o de ambientación histórica, es que fueron lo más taquilleros del período. En algunos casos llegan a tener una concurrencia de más de un millón de espectadores, algo excepcional para el cine nacional de la época. Este tipo de comportamiento podría echar luz sobre un tema fundamental, la relación entre los valores que fomentan dichos filmes y el público que lo mira. Se podría pensar que tanta concurrencia se debe, a que en cierto sentido, dicho público comparte, ve como natural o correcto los valores y creencias impartidos por ellos. Es decir, se sienten identificados con lo que ese tipo de cine fomenta y por lo tanto no les produce ningún tipo de cuestionamiento. Es más, lo entienden como un mero entretenimiento, pasatista y divertido.

Igualmente es importante destacar, que más allá de algunos intentos fallidos, la dictadura militar no intentó seriamente generar un cine de propaganda con una estética propia al estilo de otros regímenes de carácter autoritario, como podrían ser el nazismo o el fascismo. Se conformó simplemente con el control y el fomento de ciertos valores relacionados con la triada Dios, patria y familia o el fomento del “ser nacional”, sin buscar un consenso activo, ni generar una movilización permanente de la sociedad.

En el otro extremo, podemos encontrar toda una serie de producciones que intentaron evadir de alguna manera a las pautas impuestas por la dictadura y así lograr generar una especie de resistencia, que lejos de ser como la desarrollada por el Grupo Cine de la Base o el Grupo Cine Liberación, se caracterizó por ser más bien, una resistencia más

de tipo individual e inorgánica, que buscaba impartir una crítica más de tipo moral que estrictamente política. Esto se ve claramente entre 1976 y 1980 en los filmes alegóricos como los producidos por José Martínez Suarez, Alejandro Doria, o Sergio Renán, para 1981 a 1983 tenemos que pensar en filmes como los de Adolfo Aristarain, Héctor Olivera, Fernando Ayala entre otros.

Estos filmes, buscaban de alguna manera denunciar o mostrar la situación por la que estaba atravesando nuestro país, podría organizarse en dos grandes grupos en cuanto a los mecanismos que utilizaron para poder desarrollar su crítica. Entre 1976 y 1980, los años más duros de la dictadura en cuanto a persecución, represión y desaparición, muchos de estos cineastas utilizaron la alegoría como recurso para comunicar lo “no decible”, el terror, la intriga, las metáforas, los encierros, las angustias, las escapatorias, etc. Fueron los recursos por excelencia de filmes como: *Los muchachos de antes no usaban arsénico*, *Los miedos*, *La isla* o *El poder de las tinieblas* entre otras. Hacia 1981 y hasta 1983, momento de una cierta distensión de la censura, el humor y la crítica social fueron los recursos más utilizados para reflejar algunos de los problemas por los que atravesaba nuestro país, especialmente el epicentro estuvo puesto en el problema económico y las consecuencias del mismo, luego del fracaso del proyecto económico de Martínez de Hoz. Alguna de las producciones que abordaron dicha temática fueron: *Tiempo de revancha*, *Plata Dulce* y *El arreglo*.

Entre estos dos grupos se encuentra una vasta “zona gris” que abarca a gran parte de los filmes producidos entre 1976 y 1983, caracterizados por su heterogeneidad en cuanto a rubros, tipologías, temáticas, directores y actores, pero que generaron un tipo de producción que, sin pretenderse crítica o apologética, terminó componiendo una situación mucho más compleja y opaca, entre la industria cinematográfica y la dictadura militar.

Entre estos tipos de filmes se encuentran los que podríamos caracterizar como de humor picaresco y pasatista. Estas producciones ocuparon casi un quinto del total de las películas elaboradas durante la dictadura, se caracterizaron por estar protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel y no escatimaron en escenas subidas de tono, chistes de doble sentido, mujeres semidesnudas, escenas en donde prevalecía la objetivación de las mujeres, un fuerte componente homofóbico y una especie de histeria sexual ante relaciones sexuales que nunca se concretaban. Muchas de estas características fueron las que

generaron que la mayoría de ellas hayan sido calificadas como “apta para mayores de 18 años” y que sufrieran cortes o censuras. Aunque esto no contradice la doble moral o el doble estándar con la que los militares se manejaba, es importante destacar que el elenco del programa *Operación ja ja* de Gerardo Sofovich, fue convocado durante el conflicto de Malvinas para levantar el ánimo de las tropas y entretenerlos y que las películas de Olmedo y Porcel eran pasadas en los micro cines que el ejército tenía en las diferentes compañías.

Otro tipo de filmes fueron los dedicados al público infantil y adolescentes, se caracterizaron por ser una especie de mezcla entre los filmes de aventura y policiales pero con menos violencia y más cuadros musicales. Por supuesto fueron clasificados como “aptos para todo público” aunque no le faltaron las escenas de persecución, secuestros, asesinatos, grupos armados, o referencias a situaciones relacionadas con el espionaje y la guerra fría. Entre ellos se caracterizaron los del grupo español Parchis, *La discoteca* y *La Carpa del amor* o las películas de Carlitos Balá, el Pato Carret o Juan Carlos Calabró.

También existieron aquellas producciones que quisieron abordar temas comprometido y dirigido al público adulto, muchos de ellos en lugar de generar el efecto esperado, ya sea por falta de profundidad y compromiso terminaron desvirtuando su objetivo original o terminaron avalando el rol del Estado en su peor faceta, la más represiva y violenta con sus metáfora sanitarias sobre cuerpos y sociedades enfermas que deben ser sometidas a una limpieza, a una cirugía o intervención por parte de los agentes del Estado. Son los casos de *Las locas*, *Y mañana serán hombres* o por su escaso compromiso o profundidad *Crece de golpe* o *Volver*.

Finalmente un párrafo aparte se merece las películas filmadas durante el año 1983, posiblemente sea por la particularidad de ser un año de transición hacia la democracia luego del desastre de Malvinas que terminó acelerando la retirada de los militares del poder y en el ámbito específicamente cinematográfico terminó por distender la política censora de la dictadura.

Las producciones desarrolladas durante este particular año tienen la característica de no sólo dialogan con su presente, sino que en muchas de ellas ya se refleja algunas de las directrices que acompañaron al cine y a la política de los primeros años del alfonsinismo. Un discurso fuertemente moralizante, una fuerte valorización de la democracia, la libertad, la solidaridad, una profunda crítica a los estragos generados por la política económica de la

dictadura, el abordaje de temas vinculados a la censura, el exilio, la violencia política y la generación de una visión sobre lo sucedido durante esta terrible etapa muy ligada a lo que se denominará la “teoría de los dos demonios” serán las características principales de los filmes de esta época. Aquí se encontrarían filmes como: *La república perdida*, *No habrá más penas ni olvido* o *Se acabó el curro*.

Por todo lo marcado hasta aquí, creo que es fundamental continuar atendiendo a los temas ligados a la represión, la tortura, la desaparición así como también a las políticas económicas de la dictadura, pero creo que también es fundamental ahondar las investigaciones en torno a otros actores sociales que fueron primordiales durante esta etapa tan traumática de la historia Argentina especialmente aquellas relacionadas a las áreas de cultura y especialmente de la cinematografía.

Así podríamos concluir diciendo que existió una determinada política cinematográfica durante la última dictadura militar, la cual se caracterizó no sólo por la censura, la desaparición y el exilio, o por haber desarrollado un cine pasatista y liviano. Sino más bien, se definió, por haber generado una serie de pautas y controles que buscaron fomentar la autocensura, el manejo arbitrario de los créditos y subsidios, los castigos a través de la calificación de los filmes, los aprietes por medio de la habilitación o no de las salas de proyección o las fechas de estrenos, que hicieron, que aquellos productores y directores que pretendieran seguir trabajando, se prestaran a un perverso y complejo juego de “toma y daca” donde la negociación permanente fue su principal característica y por lo tanto donde la complejidad de dicha situación, no pudo más que generar un cine tan complejo como esa misma realidad.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. (2007). Escritores y guionistas, en los años negros. El discurso literario se despliega entre la violencia y la represión. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* pp. 798 – 803. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Aprea, Gustavo. (2007). El cine político como memoria de la dictadura. En: Sartora, J. & Rival, S. *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documento argentino.* (pp. 91-106). Buenos Aires, Librería.
- Aprea, Gustavo. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines: UNGS; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Aprea, Gustavo. (2013). “Dictaduras y resistencias en el cine argentino”. en: Sarmento-Pantoja, Augusto Élcio Loureiro Cornelsen y Tânia Sarmento-Pantoja (orgs). “*Literatura e Cinema de Resistência: novos olhares sobre a memória*”, Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.
- Avellaneda, Andrés. (1986). *Censura, autoritarismo, y cultura argentina (1960 – 1983)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Block de Behar, L. & Rinesi, E. (Eds.). (2007). *Cine y totalitarismo*, Buenos Aires: La Crujía.
- Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica.
- Canelo, Paula. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ciria, A. (2002). *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires: De la Flor.
- Colautti, Carlos E. (1983). *Libertad de expresión y censura cinematográfica*, Buenos Aires: FIEL.
- Couselo, Jorge Miguel. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- De Tomaso, Mariana. (2005). *El cine que nos pertenece: historias de espectadores*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- España, Claudio. (2007). La pantalla en tinieblas. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* (pp. 680- 681). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- España, C. & Manetti, R. (1994). Cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En: Burucúa, José Emilio, *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política.* (pp. 279-310). Buenos Aires: Sudamericana.
- Ferreira, Fernando. (1995). *Luz, cámara, memoria: una historia social del cine argentino.* Buenos Aires: Corregidor.
- Ferreira, Fernando. (2000). *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX.* Buenos Aires: Norma.
- Ferro, Marc. (1995). *Historia Contemporánea y Cine.* Barcelona: Ariel.
- Getino, Octavio. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable.* Buenos Aires: Ciccus.
- Gociol, J. & Invernizzi, Hernán. (2006). *Cine y dictadura: la censura al desnudo.* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Goity, Elena. (2007). 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. Vol.2* (pp. 804 – 811). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Herrera, María José. (1994). 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.* (pp. 119-173). Buenos Aires: Sudamericana.
- Insaurralde, Andrés. (2007). La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* (pp. 682- 727). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Invernizzi, Hernán. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jakubowicz, E. & Radetich, L. (2006). La dictadura y el oscurantismo de la censura (1976 – 1983). En: Jakubowicz, E. & Radetich, L. *La historia argentina a través del cine: las "visiones del pasado": 1933 – 2003.* (Cap. 5, pp. 135 – 146). Buenos Aires: La Crujía.

- Kershaw, Ian. (2004) ¿Resistencia sin pueblo? En: Kershaw, Ian, *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, (Cap. 8, pp. 245- 285). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kracauer, Sigfried. (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- Kruger, Clara. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lagny, Michele. (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Buenos Aires: Bosch.
- Levín, Florencia. (2010). Representaciones sobre la violencia a través del humor gráfico en la Argentina de la década de 1970. El caso del diario Clarín. En: Bohoslavsky, E., Franco, M., Iglesias, M., & Lvovich, D. *Problemas de historia reciente del Cono Sur, Vol. 2* (pp. 201- 222). Buenos Aires: Prometeo.
- Lusnich, Ana Laura. (2011). Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976 – 1983. En: Lusnich, A. & Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registro (1969 – 2009)*. (pp.467 – 485). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Maranghello, César. (2005). Una larga ausencia (1976 – 1983). En: Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*.(pp. 209 – 220). Buenos Aires: Catálogos – Laertes.
- Maranghello, César. (2007). La presión de las fuerzas armadas. Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* (pp. 728 – 759). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, César. (2007). La censura se ensaña con Torre Nilsson. Las autoridades nacionales imaginan que la cultura encierra el mal. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* (pp. 772 – 789). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mestman, M. & Varela, M. (2013). *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Muleiro, Vicente. (2011). *1976. El golpe civil*. Buenos Aires: Planeta.
- Novaro, M. & Palermo, V.(2011). *Historia Argentina. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.

- Novaro, Marcos. (2011). *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Peña, Fernando. (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos- Fundación OSDE.
- Raffo, Julio. (2003). *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.
- Rosado, Miguel Ángel. (1984). Entre la libertad y la censura. En: Couselo, Jorge Miguel (ed.). *Historia del cine Argentino*. (pp. 138 – 165). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rosenstone, Robert. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Sorlin, Pierre. (1995). *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Stolovitzky, Fabián. (1995). *Luis Politti. Cadencias y otros cielos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Suriano, Juan. (2005). *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia, 1976 – 2001*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Valdez, María. (2007). El cine triunfalista del Proceso. La ideología militar pretende “salvaguardar” la moral de la sociedad. En: España, C. Aguilar, G. & Amado, A. *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. Vol.2* (pp. 790 – 797). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Varea, Fernando. (1999). *El cine argentino en la historia argentina*. Buenos Aires: El Arca.
- Varea, Fernando Gabriel. (2008). *El cine argentino durante la dictadura militar: 1976 – 1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Verbitsky, H. & Bohoslavsky, J. (2013). *Cuentas pendientes. Los cómplices económicos de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Wolf, Sergio. (1994). *Cine argentino, la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

## **Fuentes**

### **Revistas de espectáculo**

Anuario Cinematográfico (1976 – 1982). Director Jorge Abel Martín.

Gaceta de los espectáculos (1976 – 1983).

Heraldo de Cine (1976 – 1983).

Todo Cine (1981-1983).

### **Diarios**

Clarín (1976 – 1983).

La Nación (1976 – 1983).

La Prensa (1976 – 1983).

Crónica (1976 – 1983).

Convicción (1976 – 1983).

Diario Popular (1976 – 1983).

Somos (1976 – 1983).

La Razón (1976 – 1983).

### **Leyes, decretos, normativa**

Ley 17.741 (1957 – 1983).

Decreto- Ley 18.019/68 (1968 – 1973/ 1974 - 1977).

Ante proyecto de Ley 20.170 (1973 – 1974).

Decreto- Ley 21.505 (1977 – 1983).

### **Filmes**

*A los cirujanos se les va la mano* (1980) Dirigida por: Hugo Sofovich.

*Amigos para la aventura* (1978) Dirigida por: Palito Ortega.

*Así es la vida* (1977) Dirigida por: Enrique Carreras.

*Brigada en acción* (1977) Dirigida por: Palito Ortega.

*Comandos azules* (1980) Dirigida por: Emilio Vieyra.

*Comandos azules en acción* (1980) Dirigida por: Emilio Vieyra.

*Crecer de golpe* (1976) Dirigida por: Sergio Renán.

*De cara al cielo* (1979) Dirigida por: Enrique Dawi.

*El arreglo* (1983) Dirigida por: Fernando Ayala.

*El gordo catástrofe* (1977) Dirigida por: Hugo Moser.

*El gordo de América* (1976) Dirigida por: Enrique Cahen Salaberry.

*El poder de las tinieblas* (1979) Dirigida por: Mario Sábato.

*Gran Valor* (1980) Dirigida por: Enrique Cahen Salaberry.

*La discoteca del amor* (1980) Dirigida por: Adolfo Aristarain.

*La fiesta de todos* (1978) Dirigida por: Sergio Renán.

*La isla* (1979) Dirigida por: Alejandro Doria.

*La nona* (1979) Dirigida por: Héctor Olivera.

*La república perdida* (1983) Dirigida por: Miguel Pérez.

*La parte del león* (1978) Dirigida por: Adolfo Aristarain.

*Las locas* (1977) Dirigida por: Enrique Carreras.

*Los chicos crecen* (1974) estreno 1976 Dirigida por: Enrique Carreras.

*Los miedos* (1980) Dirigida por: Alejandro Doria.

*Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976) Dirigida por: José Martínez Suarez.

*Los súper agentes no se rompen* (1979) Dirigido por: Julio De Grazia.

*Los súperagentes biónicos* (1977) Dirigida por: Mario Sábato.

*No habrá más penas ni olvido* (1983) Dirigida por: Héctor Olivera.

*Parchís contra el inventor invisible* (1981) Dirigida por: Adrián Quiroga (Mario Sábato).

*Plata dulce* (1982) Dirigida por: Fernando Ayala.

*Pubis angelical* (1982) Dirigida por: Raúl de la Torre.

*Se acabó el curro* (1983) Dirigida por: Carlos Galettini.

*Te rompo el rating* (19981) Dirigida por: Hugo Sofovich.

*Tiempo de revancha* (1981) Dirigida por: Adolfo Aristarain.

*Un loco en acción* (1983) Dirigida por: Enrique Dawi.

*Volver* (1982) Dirigida por: David Lipszyc.

*Y mañana serán hombres (La última jugada)* (1979) Dirigida por: Carlos Borcosque (h).