

El "SHOW DEL HORROR" CINEMATográfico: DESTAPE, SEXO Y REPRESORES DURANTE LA DICTADURA Y LA POS DICTADURA (1982-1986)

POR MAXIMILIANO EKERMAN

The cinematographic "horror show": uncovering, sex and repressors during the dictatorship and post-dictatorship (1982-1986)

Resumen

En el siguiente artículo buscaremos reconstruir una de las facetas del fenómeno del "destape cinematográfico argentino" durante los años ochenta, específicamente aquellas que vincularon el sexo y el erotismo con la violencia política de los setenta y que en los medios gráficos fue denominada como "show de horror". Para ello nos centraremos en aquellos filmes argentinos producidos entre 1982 y 1986 que abordaron el problema de la represión y específicamente el de la figura de los represores, mezclada con imágenes y contenidos de alto impacto erótico y sexual. De esa manera, intentaremos dar cuenta del proceso de modernización y liberalización cultural que el "destape" generó durante el tránsito de la dictadura a la pos dictadura, pero también de las representaciones que circularon sobre la represión y los represores durante esa "larga" reconstrucción democrática. En segundo lugar, marcaremos las diferencias entre el "destape" argentino y el español, donde la violencia fue el contenido distintivo del proceso local. En último término, destacaremos las tensiones que surgieron entre la mirada que esas producciones cinematográficas construyeron sobre los represores y la que el gobierno de Raúl Alfonsín intentaba instalar en la escena judicial y en la opinión pública, lo que muestra la imposibilidad de caracterizar al cine de los ochenta como un cine alfonsinista.

Palabras Claves: cine, represores, sexo, erotismo, destape

Abstract

In the following article we will try to reconstruct one of the facets of the phenomenon of the "Argentine film uncovering" during the eighties, specifically those that link sex and eroticism with the political violence of the seventies and that in the graphic media was called as "horror show". For this we will focus on those Argentine films produced between



1982 and 1986 that addressed the problem of repression and specifically the figure of repressors, mixed with images and content of high erotic and sexual impact. In this way, we will try to account for the process of modernization and cultural liberalization that the “uncovering” generated during the transition from dictatorship to post-dictatorship, but also the representations that circulated about repression and repressors during this “long” democratic reconstruction. Secondly, we will mark the differences between the “uncovering” in Argentina and the Spanish, where violence was the distinctive content of the local process. In the end, we will highlight the tensions that arose between the view that these cinematographic productions built on the repressors and that the government of Raúl Alfonsín tried to install in the judicial scene and in public opinion, this shows the impossibility of characterizing the cinema of the eighties as an Alfonsinist cinema.

Key Words: cinema, repressor, sex, eroticism, uncovering

Introducción

El jueves 8 de abril de 1982, en los cines de todo el país se estrenó el filme argentino *Últimos días de la víctima* del director Adolfo Aristarain, protagonizadas por Federico Luppi y Soledad Silveyra. Basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann, la historia se centra en la figura de Raúl Mendizábal (Federico Luppi), un asesino a sueldo, contratado por poderosos empresarios corruptos vinculados a la dictadura militar (Goty y Oubiña, 1994). En ésta ocasión se le encargará vigilar y asesinar a un tal Külpe (Arturo Maly), una persona que en teoría “sabe demasiado” y se ha vuelto lo suficientemente peligra como para ser eliminada.

El erotismo, la violencia y las drogas estarán presentes en el filme como algo novedoso. Por ejemplo, en la secuencia donde Mendizábal observará a Külpe— emulando la famosa película de Hitchcock *La ventana indiscreta*— manteniendo relaciones sexuales con dos mujeres mientras se inyectan heroína para aumentar el placer. Situación que excita y perturba al protagonista, sobre todo porque una de las participantes es Cecilia Ravenna (Soledad Silveira), la mujer de otra de sus víctimas y de la cual se siente atraído. El filme finaliza cuando Külpe asesina a Mendizábal por encargo y los/as espectadores/as entienden que todo ha sido una trampa para matarlo a él, un hombre que, al parecer, también “ya sabía demasiado”.

Su estreno coincidió con la guerra de Malvinas, lo que le restó posibilidades de ser un éxito de taquilla, aunque superó los 250.000 espectadores/as.¹ La prensa local recibió con beneplácito la película, incluso un diario oficialista como *La Razón*, aunque por lo insólito de la propuesta, sostenía:

El estremecimiento es grande cuando aparecen los desnudos femeninos y se emplea un lenguaje sin tapujos [...] También sacuden la forma en que se

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

realizan los asesinatos, con salpicaduras de sangre por todas partes y demás pormenores de violencia [...] El lesbianismo y otras escenas eróticas se ven a través de la lente telescópica de una máquina fotográfica, lo que agrega “morbo” mirón o voyerista [...] Un verdadero desafío al “¿qué dirán?” el breve trabajo de Soledad Silveyra, en la *ninfómana, lesbiana y drogadicta* (1982).

Como se puede ver —a través de esta y otras críticas similares— el contenido erótico y violento sorprendía, era reconocido como un logro y una audacia para ser aplaudida. En muchos de los artículos periodísticos de la época, se caracterizó a la película como ejemplo de un cine “valiente, adulto y comprometido”, en contraposición a lo que se venía haciendo en los años anteriores. De manera que el foco más crítico de la película, su eventual contenido político y sus alusiones veladas al fin del ciclo político, quedaron desdibujados frente a los elementos explosivos del sexo, las drogas y la violencia. Estos elementos más visibles y menos políticos fueron, sin duda, efectivos para la venta del filme, pero también permitieron experimentar la libertad en ciernes, lo cual es a su manera también un ejercicio político de creadores y espectadores/as.

Por otro lado, lo que ese periodista estaba describiendo era lo que sus contemporáneos comenzaban a llamar el “destape argentino”. En sintonía con lo planteado por Milanesio, entendemos que el “destape fue una transformación vasta y profunda que se manifestó no solo en la sexualización de los medios de comunicación y la cultura popular sino también en la forma que los argentinos comprendían, discutían y vivían la sexualidad”. Según la autora, esto permitió revelar diversos aspectos de la cultura sexual argentina que estaban ocultos, reprimidos o velados (2021: 12). Pero, a diferencia de los postulados de Milanesio, creemos que la violencia también formó parte de ese proceso de época y terminó otorgándole al “destape argentino” su impronta propia, diferente a la de otros procesos similares como el “destape español” (Ardanaz Yunta, 2018).

Es por ello que nuestra hipótesis sostiene que el sexo y el erotismo vinculado con la violencia y la represión fueron uno de los tópicos más abordados por la cinematografía del período en consonancia con lo que estaba ocurriendo en los medios gráficos y que fue denominado como “show del horror”, es decir, la publicación y difusión de los “hallazgos” y “descubrimientos” de fosas con cuerpos sin identificación y de los detalles macabros sobre los crímenes y métodos de tortura utilizados por el gobierno militar para hacer desaparecer a miles de personas (Feld, 2015: 274). Por lo tanto, al igual que, con lo sucedido respecto a la sexualidad, ello permitió develar rasgos ocultos o velados sobre la represión que fueron discutidos públicamente por gran parte de la sociedad argentina.

Es a partir de estas vinculaciones que en el siguiente artículo buscaremos reconstruir una de las facetas del fenómeno del “destape cinematográfico argentino” durante los años ochenta, específicamente aquellas que vincularon el sexo y el erotismo con la violencia política de los setenta. Por el carácter cualitativo del trabajo, nos centraremos solamente en aquellos filmes argentinos producidos entre 1982 y 1986 que abordaron el problema de la represión y específicamente el de la figura de los represores, mezclada con imágenes y contenidos de alto



impacto erótico y sexual.² De esa manera buscaremos dar cuenta del proceso de modernización y liberalización cultural que el “destape” generó durante el tránsito de la dictadura a la pos dictadura, pero también de las representaciones que circularon sobre la represión y los represores durante esa “larga” reconstrucción democrática. En paralelo a ello, daremos cuenta de las tensiones que surgieron entre la mirada que esas producciones cinematográficas construyeron sobre los represores y la que el gobierno de Raúl Alfonsín intentaba instalar en la escena judicial y en la opinión pública.

Es por eso que algunas de las preguntas que recorrerán el artículo estarán vinculadas a examinar: ¿Cuáles fueron las características del “destape cinematográfico argentino”? ¿Qué relación tuvo con el denominado “show del horror”? ¿Qué representaciones sobre la violencia y la represión construyeron? ¿Qué vínculos se establecieron entre erotismo, sexualidad y represión en los filmes? ¿Qué tensiones y conflictos generaron con las estrategias judiciales llevadas adelante por el gobierno de Alfonsín ante los crímenes de la dictadura? ¿Cuáles fueron los alcances y las limitaciones del “show del horror cinematográfico”?

El fin de la censura cinematográfica y los inicios del “destape”

La expresión “destape” se originó en España a fines de 1975 —tras la muerte de Francisco Franco— cuando un periodista de espectáculos acuñó ese término para referirse al filme *La trastienda* de Jorge Grau. En la película se pudo ver por primera vez en la historia del cine español un desnudo frontal, protagonizado por la actriz María José Cantudo, que solo duró tres segundos, eso bastó para convertirla en un rotundo éxito de taquilla (Eslava Galván, 2006). Gran parte de las producciones realizadas durante el “destape español” tuvieron una gran influencia sobre el cine argentino de la transición, a raíz de los estrechos contactos que había entre ambos países, proceso que se fue acentuando a partir de la restauración democrática con los intercambios culturales transnacionales (Manzano, 2020; Suárez, 2024) y especialmente por el vínculo que se gestó entre Manuel Antín, director del Instituto Nacional de Cine tras el triunfo de Alfonsín y su homóloga española durante el mandato de Felipe González, Pilar Miró (Ekerman, 2022).³

Sobre este punto es importante aclarar dos cuestiones. Primero, el destape cinematográfico argentino no fue del todo igual al español. Mientras en la península ibérica el sexo y el erotismo fue la característica preponderante en estos tipos de filmes (Ardanaz Yunta, 2018), en el destape argentino, a lo sexual y erótico se le sumó uno de carácter más político vinculado con

2. Para un análisis sobre el “destape” cinematográfico argentino más amplio ver: Ekerman, 2022; o D’Antonio y Eidelman, 2025.

3. Entre el 11 y 17 de agosto de 1983, se realizó en Buenos Aires el Festival del Cine Español. Estuvieron presentes Pilar Miró, José Sacristán, Jaime de Armiñan, María José González Sinde, Alfredo Landa, María Casanova, Luis Escobar y Assumpta Serna, lo que marcaba la importancia que el cine ibérico tenía en la Argentina. En un solo fin de semana, 50.000 espectadores vieron los preestrenos españoles (Suvcoplas, 1983: 9-12).

los “años de plomo”.⁴ Posiblemente ello se deba a las diferentes formas en que cada uno de estos países cursó su transición hacia la democracia, mientras en España, la transición “pactada” provocó la impunidad de los crímenes del franquismo, la transición por “colapso” argentina permitió abrir un proceso judicial contra los represores, lo cual se refleja en las diferentes formas que tuvo el cine de abordar ese pasado violento. En segundo término, el “destape argentino” también formó parte de un proceso global vinculado con la expansión de la sexualización de la cultura que se fue intensificando desde los años ochenta en los Estados Unidos (Mc Nair, 2004:11). Es por ello, que no nos debe extrañar que, junto a la influencia ejercida por el cine español, también fuera fundamental la cinematografía estadounidense de los ochentas para entender el proceso, basta con citar algunos ejemplos como *Porky's* (Clark, 1981), *Cadenas calientes* (*Chained heat*, Nicholas, 1983), o *Déjala morir adentro* (*Julie Darling*, Nicholas, 1983), que fueron sucesos de taquilla en la Argentina e inspiraron a muchas producciones locales (Ekerman, 2022).

Las transformaciones que el llamado “destape” habían generado en España en los contenidos de los filmes tuvieron una rápida repercusión en Argentina. En 1977 el semanario católico *Esquiú* publicó un comunicado de un grupo de “padres de familia de España” donde se condenaba el excesivo liberalismo sexual que ello había producido y se acusaba a los partidarios de esa “pseudoliberalización” de tener solo fines económicos y comerciales (Manzano, 2020; Fabris, 2011).⁵ Este tipo de declaraciones alarmistas, contrariamente a sus objetivos, fue creando en Argentina una atmósfera propicia para comenzar a discutir los alcances de la censura y la libertad de expresión cinematográfica.

Es importante recordar que para finales de 1978 el censor Miguel Paulino Tato— titular del Ente de Calificación Cinematográfica desde 1974— había sido desplazado de su cargo y reemplazado por Alberto León, abogado vinculado a la Liga de Padres de Familia y con una vasta trayectoria en cuestiones vinculadas con la censura en el cine y la TV. El cambio de titular del Ente generó una cierta distensión de la censura cinematográfica, que se fue acentuando a partir de 1981, cuando el general Roberto Viola tomó el poder e intentó un acercamiento a los partidos políticos. En ese contexto, las movilizaciones y presiones por parte de las entidades que nucleaban la actividad cinematográfica argentina en favor de la eliminación de la censura se volvieron más intensas y frecuentes, y tuvieron un impacto importante sobre el contenido de las producciones (Ekerman, 2014; Ramírez Llorens 2023).

4. En el cine de “destape español” fue muy magra la cantidad de filmes que buscaron retratar y denunciar a la dictadura franquista, los pocos que se realizaron no tuvieron éxito entre el público español que buscaba dejar el pasado atrás, más que removerlo. Algunos ejemplos fueron: *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979/estrenada en 1981); *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977); *La escopeta nacional* (Berlanga, 1977); *Volver a empezar* (García, 1982) y *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán Gómez, 1982) (Tusell, 2005: 396-397).

5. El semanario *Esquiú* fue fundado por el padre Agustín Lucchía Puig junto a su hermano Luis. Llegó a ser la revista católica de mayor difusión en América Latina y durante las décadas de 1970 y 1980 se constituyó como la voz oficial de la jerarquía eclesiástica. Una de sus plumas más destacadas fue la de Miguel Paulino Tato, quien luego de estar al frente del Ente de Calificación Cinematográfica entre los años 1974 y 1978, se dedicó desde el semanario, a desarrollar una feroz campaña contra el “destape” cinematográfico. (Farbris, 2015).



A partir de aquí y hasta la elección de Alfonsín como presidente, el debate por el “destape argentino” se volvió cada vez más intenso. Desde revistas como *Esquiú* —en coincidencia con los comunicados de la Conferencia Episcopal Argentina— se abogó por un mayor control de los contenidos que circulaban en los medios.⁶ En cambio, un amplio abanico de diarios y revistas como *Tiempo Argentino*, *El Porteño*, *Humor*, *Eroticón*, pero también publicaciones más tradicionales como *La Nación*, *Clarín*, *Gente*, *Siete Días* o *Para Tí* se encargaron de publicar cartas de lectores y notas a personalidades del mundo de la cultura y el espectáculo con el objetivo de abrir un debate más plural sobre el “destape” (Manzano, 2020).

El “show del horror cinematográfico”

La vuelta a la democracia, no hizo más que potenciar el proceso de “apertura” que se venía desarrollando —con sus limitaciones— desde 1981. Como sostiene Milanesio (2021), con el fin de la dictadura se produjo la expansión de lo que el público podía ver, leer y escuchar sobre sexualidad. El destape se convirtió en una manifestación comercial de la cultura de masas, pero también en un proceso de descubrimiento y liberación sexual individual y colectivo y al mismo tiempo de denuncia social del sexismo, la homofobia y la injusticia sexual. Pero esta apertura también se hizo extensiva a la temática de la violencia vinculada al pasado reciente a partir de su convergencia, como lo adelantábamos más arriba, con lo que se denominó el “show del horror”, es decir, con la publicación y difusión de los detalles macabros sobre los crímenes y métodos de tortura utilizados por el gobierno militar.

Por lo tanto, no se puede pensar el “destape” en la Argentina solamente en términos de la expansión de los contenidos sexuales o eróticos, ya que sexo, erotismo y violencia formaron un intrincado entramado de imágenes e información, en donde los cuerpos se encontraron en el centro de la escena. Como sostiene Verzero:

Los años ochenta se destacan por la primacía de la corporalidad, los cuerpos sexuados irrumpen de la mano del feminismo, travestismos y demás minorías. Los cuerpos de los ochenta son cuerpos desnudos, extasiados, orgiásticos, gozosos, dionisiacos, que estallan a carcajadas, beben, se tocan y bailan. Pero también son los cuerpos de los desaparecidos, de los soldados mutilados en Malvinas, de las mujeres que luchan por la igualdad de género, de los enfermos de S.I.D.A., impugnados moralmente (2016: 12).

Revistas como *Gente*, *Perfil*, *Libre* o *La semana* mostraban a mujeres jóvenes y sexis posando en la tapa, junto a notas sobre los descubrimientos de cuerpos NN o de simulaciones que explicaban cómo las fuerzas armadas arrojaban los cuerpos al Río de la Plata (Manzano, 2020; Feld, 2015). Incluso en la televisión esta convergencia de libertades contra lo silenciado

6. “Una carta al presidente” (*Clarín*, 19/10/1981: 17).



y prohibido estaba presente. El público podía ver u oír debates abiertos sobre asuntos sexuales, programas con contenido erótico, o vinculados a la violencia dictatorial como entrevistas y noticiero. Todo ello demuestra que la convergencia entre la sexualidad, erotismo y violencia formaron una trama de elementos indisolubles que caracterizaron al “destape argentino” y le otorgaron a la transición democrática un carácter particular y diferente a otras experiencias de igual tenor.

En diálogo con lo que sucedía en los medios gráficos, en el cine, también el sexo, el erotismo y la violencia, formaron una combinación perfecta para lograr el éxito comercial, y a su vez, para atender a las inquietudes de una sociedad, que ahora se encontraba ávida de saber qué había ocurrido durante la dictadura y todo parecía ser mostrable y decible. Al filme ya citado, se le sumaron otros, cada vez más osados y explícitos, como *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983), *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984), *La búsqueda* (Juan Carlos Desanzo, 1985), *Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo, 1986), *Obsesión de venganza* (Emilio Vieyra, 1987), *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987) y *Bajo otro sol* de Francisco D’Intino (1988).

Estos tipos de películas, no se trataron solamente de elementos que sirvieron para generar evasión, distracción y entretenimiento, sino que también funcionaron como un ejercicio de libertades, vinculados en un sentido político, al derecho de gozar y disfrutar libremente de la sexualidad y el erotismo, antes prohibido o restringido por la censura y la moralidad social conservadora, pero, también relacionado al derecho y a la libertad de vivir en democracia y por tanto saber qué sucedió con la violencia y la represión durante el proceso dictatorial. Aquí podemos ver, como en el denominado “show del horror”, donde el exhibicionismo y la estetización del horror se mezclaron con lo erótico y sexual, se relacionan con el “destape”, donde sucedieron articulaciones similares.

Es importante tener en cuenta que gran parte del desarrollo de este tipo de cine fue posible a partir de la eliminación del Ente de Calificación Cinematográfica, el antiguo órgano encargado de la censura, por parte del gobierno radical (España, 1994). Sin embargo, a pesar de los esfuerzos puestos por ciertos sectores del nuevo gobierno para desarrollar un cine sin censura y con la mayor libertad posible, la necesidad de permisos especiales para filmes “condicionados” generó una “batalla por el destape” y desnudó los límites de la libertad de expresión que gobierno de Alfonsín estaba dispuesto a permitir (Ekerman, 2022). Igualmente, y más allá de las disputas vinculadas a los “alcances y limitaciones” de la libertad de expresión, el aprovechamiento comercial de lo sexual y lo violento, la mercantilización de los cuerpos o las distinciones entre contenidos “culturales y groseros”, el cine argentino generó diferentes tipos de producciones que podemos caracterizar como cine de “destape” en esta particular configuración que adquirió en la Argentina.

Sexo y represores en la cinematografía de los ochenta

Los filmes de “destape” que podríamos caracterizar, por su contenido y estética, como parte del “show del horror”, son en su mayoría hibridaciones entre un género más cercano al



thriller y al policial de denuncia. En las películas de este grupo, los delitos y el sexo están presentes, pero a diferencia de los filmes policiales más clásicos, hay aquí un eje argumentativo puesto en la crítica política. Así, los protagonistas tienen un fuerte vínculo con el pasado dictatorial, normalmente porque fueron parte de las fuerzas de la represión y ahora utilizan esa “experiencia” para nuevos “negocios”.

Mientras el gobierno de Alfonsín juzgaba a las cúpulas militares y dejaba afuera de la escena judicial a los perpetradores, la pregunta que instalaban estas producciones estaba vinculada con la reinserción social y el destino de aquella “mano de obra” que durante la dictadura se había encargado de secuestrar, torturar y asesinar a miles de argentino/as, y que ahora, en democracia, circulaban por la calle con total impunidad. Como vemos, mientras el gobierno de Alfonsín buscaba construir una explicación sobre la represión que dividiera las responsabilidades y se centrara en los ideólogos, el cine ponía en tensión el discurso oficial y su estrategia judicial preguntándose sobre los torturadores, pero también sobre las actitudes sociales frente a la represión. Todo ello, también demuestra la imposibilidad de hablar de un “cine alfonsinista” (Zarco, 2016). Veamos algunos ejemplos:

Todavía en dictadura, se estrenó el filme *Los enemigos* de Eduardo Calcagno (1983). La película narra la historia de Carlos María Gloria (Ulises Dumont), un personaje gris, triste y conflictuado, que tiene sexo con su joven mucama del interior (Esther Goris) para liberar todas sus represiones, a espaldas de su madre Serafina (Nelly Prono)—una mujer conservadora, ultra católica y “castradora”— que le gusta someter a su hijo a sus deseos perversos. El protagonista trabaja en la funeraria que heredó de su padre, un ex militar que fundó su negocio a partir del enterramiento clandestino de personas durante la dictadura.⁷ Carlos sueña con ser un actor de cine, pero a pesar de ello no encaja en un mundo que se muestra demasiado moderno y “libertino” para este hombre adulto que todavía vive con su madre.

El conflicto comienza cuando una pareja de jóvenes se muda al edificio de enfrente y desde la ventana de su departamento Serafina los observa mientras se pasean desnudos por su hogar, ríen, juegan, reciben a sus amigos y hacen el amor. Símbolo todo ello de las libertades que empiezan a experimentar los/as jóvenes con la inminente vuelta a la democracia. A medida que el filme transcurre, Serafina se irá obsesionando con la joven pareja, que, con sus acciones, pondrán en cuestionamiento y en “peligro” todos los valores tradicionales que ella representa, es decir una metáfora del final del ciclo autoritario. Ante esta situación, Serafina ejercerá su poder sobre Carlos con el objetivo de que la pareja “reciba un escarmiento por sus acciones impúdicas”. La cinta finaliza cuando Carlos, alentado por su madre y vestido con el uniforme militar de su padre, dispare contra los jóvenes en un intento de frenar un proceso, que, como la recuperación democrática, ya no tiene vuelta atrás.

La película fue muy bien recibida por la crítica especializada. En *La Prensa* se la caracterizaba como una película “comprometida con una realidad inmediata” (Vera, 1983), mientras que en

7. En octubre de 1982, un grupo de familiares de desaparecidos había realizado una presentación en la justicia pidiendo que se investigara la inhumación de personas no identificadas en el cementerio de Grand Bourg, Provincia de Buenos Aires (Gandulfo, 2015).

el *Cronista Comercial* se la definía como “Escalofriante y esplendida” (Magrini, 1983). En *Crónica*, se elogiaba al filme por abordar la temática de los desaparecidos de manera alegórica. Las críticas fueron más duras por parte de algunos de los espectadores/as que por medio de cartas de lectores generaron un debate que se prolongó durante semanas. *Tiempo Argentino* publicó una serie de cartas donde se caracteriza al filme, por su alto contenido de escenas sexuales, como “una basura, un signo de inmadurez, una bajeza, ejemplo del libertinaje y del “destape” copiado de Europa”, algo que seguramente –sostiene la carta– fue aplaudido por “liberados, superados, asumidos y psicoanalizados” (s/a, 1983). La publicación fue apoyada por otras, que, en el mismo sentido, solicitaban un mayor control sobre la cultura, argumentando que como contrapartida de la censura en el pasado no podía ser que “ahora tengamos de aceptar el ‘destape’ y la inmoralidad pública” (s/a, 1983). Todo ello, finalmente terminaba confirmando y reforzando de alguna manera los argumentos de la película, dándole mayor visibilidad y publicidad. No obstante, también eran signos de un cambio de época que había comenzado antes del triunfo de Alfonsín.

Tras la restauración democrática, el filme *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) mezcló elementos de la estructura del cine policial con los del *thriller* y los conjugó con personajes sacados de ese reciente pasado dictatorial. Cronológicamente, es la primera película argentina que trató explícitamente la temática de los desaparecidos y el accionar de los “grupos de tareas” durante la dictadura. Fue escrita por Desanzo, junto a José Pablo Feinmann y Santiago Carlos Oves a partir de la información extraída de las noticias que los diarios y las revistas publicaban en el marco del “show del horror”, cuyo clímax se produjo durante el verano de 1983-1984 (Feld, 2015).

En retirada está ambientada durante el tramo final de la dictadura, en plena campaña electoral de 1983. El personaje principal se llama Ricardo “El Oso” (Rodolfo Ranni), un integrante de los “grupos de tareas” encargados de secuestrar, torturar y matar durante la dictadura.⁸ Con el advenimiento de la democracia pareciera no haber lugar para personas como él. Su ex jefe, Arturo (Gerardo Sofovich), al enterarse de que Ricardo está siendo seguido por el padre (Julio De Grazia) de un joven a quien secuestró y mató, le pide que desaparezca por un tiempo, hasta que la “cosa se calme y nos toque el turno nuevamente”. Esto explica por qué el afiche publicitario anunciaba que “aunque estén *En retirada* todavía conviven con nosotros”, entrecomillando las palabras “En retirada” que no solo hacía alusión al título del filme sino a una situación de dudosa veracidad y a un clima marcado por el escepticismo con respecto a la perdurabilidad en el tiempo de la nueva democracia.

Es así como Ricardo decide esconderse en su pueblo natal. Estando allí se genera una de las escenas más eróticas de cinta, cuando tiene sexo con una antigua novia, Cecilia (Edda Bustamante), que incluye un desnudo total de la actriz, no así del protagonista masculino. Pero en lo sucesivo ese erotismo también estará acompañado de una alta dosis de violencia, cuando Ricardo, en un momento del acto sexual, se encargue de golpear, violar y torturar a Cecilia con una

8. La utilización del apodo “Oso” para este tipo de personajes será recurrente en el cine. El mismo sobrenombre utilizaba Rafael Ranier, miembro del Servicio de Inteligencia del Ejército, infiltrado en el Ejército Revolucionario del Pueblo durante los sucesos ocurridos en el ataque al Batallón de Arsenales de Monte Chingolo el 23 de diciembre de 1975 (Ragendorfer, 2016).



picana eléctrica improvisada mientras en su mente escucha los gritos de las mujeres torturadas y abusadas por él en los centros clandestinos de detención. Nuevamente se problematiza sobre el destino de los torturadores y la impunidad que permitiría que muchos “Osos” transiten libremente por las calles. Pero también propone otra discusión que para ese momento no era parte de los discursos que circulaban en la esfera pública y tenía que ver con la violencia sexual que acompañó la violencia represiva dentro de los centros de detención clandestinos.

Si bien la escena en cuestión no está ubicada en un centro de tortura, las características de la habitación, la picana eléctrica, la cama metálica que simula una “parrilla”, la música de fondo que proviene de una radio prendida y los gritos de las víctimas que recrea *En retirada* comenzarán a conformar una forma de representación cinematográfica repetida sobre la tortura. Ello no solo servirá para “develar en imágenes” lo que hasta ese momento solo estaba puesto en palabras, sino que funcionará como un modelo visual para futuros filmes como *Asesinato en el Senado de la Nación* (Jusid, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) e incluso persistirá hasta el reciente *thriller* de los hermanos Onetti *1978* (2024).

En esa dirección, lo mismo ocurrirá con la escena del secuestro del hijo del personaje encarnado por De Grazia. Un grupo de personas no identificadas irrumpe por la noche en el domicilio de la víctima mientras duerme. Allí veremos al muchacho con el torso desnudo, jean, golpeado y ensangrentado, mientras es arrastrado de los pelos por el secuestrador, que generalmente, viste de civil, con pantalones de traje, zapatos y campera de cuero. Estas imágenes son a su vez similares a la de los represores que podemos encontrar en filmes anteriores como *Pubis angelical* (de la Torre, 1982), *No habrá más penas, ni olvido* (Olivera, 1983), y más adelante, en *La noche de los lápices* (Olivera, 1986).

Finalmente, sin el apoyo de sus compañeros y desesperado, Ricardo intenta juntar dinero para escapar. Primero decide extorsionar al directivo de una empresa extranjera a quien le prestó sus “servicios” en el pasado y luego intenta vender su historia a una revista sensacionalista que publica noticias sobre las “intimidades de la guerra sucia” junto a fotografías de mujeres desnudas. Lo interesante de esta secuencia es que, para ese mismo momento, *La Semana* comenzó a publicar una serie de entrevistas realizadas al ex cabo Raúl Vilariño, quien formó parte del Grupo de Tareas 3.3.2 de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Bajo el título “Yo secuestre, maté y vi torturar en la Escuela de Mecánica de la Armada”, Vilariño daba cuenta del funcionamiento de los centros clandestinos de detención. Como sostiene Feld: “en sus relatos se nota crudeza, ironía, deshumanización, falta de remordimiento” (2015), todas características que podremos encontrar también en el personaje interpretado por Ranni.

En búsqueda del director de la revista, la película incluirá una sesión fotográfica erótica muy subida de tono para la época interpretada por la actriz Norma Kreider, donde, totalmente desnuda, se erotiza con un cuerno de marfil simulando ser un pene gigante. El negocio no se concreta porque el director le pide “que ponga la cara”, y agrega —haciendo referencia al “show del horror”— “si la realidad es horrible, nosotros tenemos que venderla más fea”. Finalmente, al igual que Mendizábal, en la película anterior, Ricardo terminará siendo asesinado por uno de sus compañeros porque él también “sabe demasiado”.

La película fue bien recibida por el público, concurrieron a verla unos 498.353 espectadores/as y estuvo entre los diez filmes nacionales más vistos durante 1984.⁹ La crítica también fue un éxito, *Clarín* sentenciaba que “se trataba de una realidad argentina palpitante y reconocible” (s/a, 1984) y unos días después aseguró que el “Sexo y la violencia no están en retirada” (Vinelli, 1984). En *La Prensa* se afirmó que Desanzo hacía una cuidadosa radiografía de este personaje (en referencia a Ricardo), y que “rescata para aquellos que tengan magra memoria, en toda su dimensión, a uno de los personeros del horror”. Agregando que “*En retirada* se torna en una propuesta poco amable pero rigurosa que justifica su violencia, casi inusitada, a la luz de los acontecimientos del pasado” (Vera, 1984).

En esta misma línea, el 19 de junio de 1984 en el suplemento de cultura y espectáculos del diario *La Voz* se publicó un artículo crítico a raíz del estreno de la película *Pasajeros de una pesadilla* de Fernando Ayala (s/a, 1984). La película cuenta los asesinatos de Mauricio Schoklender y de su esposa Cristina Silva —presuntamente a manos de sus dos hijos varones— en una trama donde el sexo, el incesto, la homosexualidad, las drogas, la corrupción y los negociados con la dictadura estaban fuertemente vinculados con dichos crímenes.¹⁰ La película fue un éxito de taquilla, contó con la concurrencia de 1.202.217 espectadores/as y fue el segundo largometraje argentino más visto ese año.¹¹

En la cinta podemos ver al personaje de Mauricio Schoklender (Federico Luppi) como un empresario corrupto, ligado a la venta de armas al Estado dictatorial, beneficiario de la política económica de Martínez de Hoz, pero también vinculado con las drogas, el sexo homosexual, las orgias y la promiscuidad. La misma imagen cosecha su esposa Cristina Silva (Alicia Bruzzo), que, a partir de repetir los comportamientos promiscuos de su marido, su situación se agrava por insinuar el supuesto abuso sexual sobre sus hijos, situación que justificarían sus asesinatos. Nuevamente el sexo, las drogas, la represión se unen para generar un éxito de taquilla.

En el mismo artículo que citamos más arriba, se aseguraba que “luego de años de mordazas, miedos y autocensura, en la Argentina se empiezan a caer los tabúes, los temas que `por orden de arriba´ no se podían tocar. Libros sobre terrorismo de Estado, obras de teatro con duras críticas a la Iglesia, programas de televisión sobre homosexualidad, desaparecidos, golpe de Estado y drogadicción se vuelven moneda corriente. Y el cine, no podía ser la excepción” (s/a, 1984). Como vemos, no se trató solo de un fenómeno de la prensa escrita, sino que trascendió a la pantalla grande y a otras expresiones artísticas o comunicacionales.

La búsqueda es otro filme paradigmático, también dirigido por Juan Carlos Desanzo, estrenado en 1985. La trama cuenta la historia de una familia de clase media alta que ve interrumpida

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

10. El caso ocurrió el 30 de mayo de 1981, cuando el matrimonio fue presuntamente asesinado por sus hijos, Sergio y Pablo Schoklender. Mauricio Schoklender era un ingeniero que trabajaba para el Grupo Pittsburgh, una compañía alemana que proveía armas a las fuerzas armadas durante la última dictadura (1976-1983).

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



su tranquilidad cuando una banda de delincuentes liderada por un ex policía exonerados de la fuerza tras la vuelta a la democracia (Rodolfo Ranni), irrumpen en su casa para robarles. La situación se complica cuando el dueño de la casa, Beltrán (Rodolfo Machado) es asesinado, su esposa (Marta González) forzada a tener sexo oral con uno de los delincuentes, y su hija Patricia (Andrea Tenuta) violada. Todo tiene lugar delante del hijo menor del matrimonio (Walter Louzan), quien queda en estado de *shock*. Como podemos ver, nuevamente la violencia y el sexo combinados en una situación extrema, explícita y sin eufemismos, se vuelven en el principal atractivo de la cinta.

La experiencia traumática provocará en Patricia un cambio radical y durante una de sus recorridas nocturnas por los espacios *glam* que comienza a frecuentar, conocerá a Mónica (Luisina Brando), una mujer mayor, que ha ejercido la prostitución y ahora dirige un “sauna para caballeros” frecuentado por los delincuentes que entraron a su casa. Es a partir de allí que Patricia se convertirá en una especie de “vengadora anónima”, e irá asesinando a todos los miembros de la banda de las maneras más sádicas y sangrientas posibles. Finalmente, concretada la venganza, Patricia comenzará una nueva vida junto a su hermano —ya recuperado— y su nueva amiga Mónica, reconstituyendo un nuevo lazo familiar no tradicional.

El filme se asemeja a los otros: crímenes, prostitución, sexo, drogas, ex represores, un sistema policial corrupto y la venganza, pero *La búsqueda* cuenta con un elemento particular. Está protagonizada por una mujer, algo novedoso para este tipo de filmes policiales donde los protagonistas solían ser los hombres. En general el papel de las mujeres aparecía relegado a los roles tradicionales de género —amas de casa, hijas, trabajadoras o *sex simbol*— pero en esta ocasión cumple la función de “heroína”. Este mismo fenómeno lo advertiremos también en las películas de corte erótico de género carcelario, típicos de este periodo también, donde las mujeres son las protagonistas y además, presentadas como heroínas de la marginalidad.¹²

El “ocaso del horror”

Aprovechando la buena recepción de estos filmes, en el año 1986 se estrenó *Seguridad personal*, dirigido por Aníbal Di Salvo y producido por Víctor Bó. La idea surgió a partir de una serie de historias que Guillermo Patricio Kelly¹³ le contó al productor —posiblemente sobre la banda liderada por el ex represor Aníbal Gordon—¹⁴ y Bó, las transformó en un guion de cine con la ayuda de Rubén Tizziani (España, 1986).

El filme se anunció como “La película más fuerte del cine argentino” y ante posibles reacciones legales por su contenido, pero también, como parte de una campaña publicitaria, la pro-

12. *Atrapadas* (Di Salvo, 1984) – *Gatos, prostitución de alto nivel* (Borcosque, 1985) – *Sucedió en el internado* (Vieyra, 1985) – *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986) – *Las esclavas* (Borcosque, 1987).

13. Guillermo Patricio Kelly fue un periodista y militante político peronista. Durante la última dictadura denunció al general Suárez Mason de robo y con la vuelta a la democracia ganó notoriedad denunciando los crímenes cometidos por el Emilio Massera y por una banda liderada por Aníbal Gordon.

14. Aníbal Gordon fue miembro de la SIDE, participó del grupo parapolicial denominado Triple A entre 1973 y 1976. Durante la dictadura militar Argentina, entre 1976 y 1983, Gordon comandó el “grupo de tareas” que operaba desde el Centro Clandestino de Detención conocido como Automotores Orletti.



ductora sacó una solicitada en todos los diarios que decía: “Víctor Bó producciones hace saber que el señor Guillermo Patricio Kelly no tiene vinculación alguna con la película *Seguridad personal*, la cual relata episodios de la ficción, vinculados con la realidad vivida en nuestro país”. A pesar de la campaña, no tuvo mucho éxito de público y fue duramente criticada por su “carácter oportunista”, posiblemente se trataba de un agotamiento de la temática, más que un problema con su contenido, que no difería de otras películas semejantes (Tarelli, 1986).

La película se centra en la historia de un personaje llamado —no casualmente— Rafael (Rodolfo Bebán), al que apodan “el coronel” (como a Gordon), no por haber realizado la carrera militar, sino —como afirma su custodio— por “haber ganado los galones en los chupaderos” (centros de tortura). Rafael es un ex represor, que está casado con una mujer muy sensual llamada Silvia (Katja Alemann), a quien llena de regalos costosos, pero le resta importancia. El conflicto se desatará cuando Silvia, atraída sexualmente por su nuevo custodio, el señor Ledesma (Darío Grandinetti), comience una relación amorosa que no escatimará en momentos eróticos y de explícito contenido sexual. El filme finalizará cuando Rafael, enterado de la traición, mande a asesinar a su esposa y al custodio.

Con la vuelta a la democracia, “el coronel”, se ha vuelto un empresario exitoso, tiene una financiera como fachada, pero sus verdaderos negocios están vinculados a los secuestros extorsivos, los asesinatos, el tráfico de drogas, la protección a ex dictadores latinoamericanos y la realización y comercialización de películas pornográficas, es decir, todo lo que un filme de “destape” debía contener. La cinta pretende ser una denuncia sobre las actividades ilícitas de la llamada “mano de obra desocupada”, por ello, para darle realismo y que el/la espectador/a pueda generar esa relación, en la primera escena se escucha una radio de fondo donde se habla de los secuestros extorsivos de Sergio Meller, Enrique Menotti Pescarmona, Ricardo Lanusse y Osvaldo Sivak (Valeiro, 1985).

De esta manera, a lo largo de la cinta, entre escenas de sexo entre Silvia y “el señor” Ledesma, filmaciones de películas pornográficas con actos de lesbianismo, secretarias sexis semidesnudas y clases de gimnasia aeróbica con mujeres en *cola-less*, vamos descubriendo ese pasado terrible, pero también ese presente violento, sádico y represivo que tiene “el coronel”. En *La Razón* se sostenía —sarcásticamente— “que cada una de las líneas de diálogo obliga al espectador al esfuerzo de descubrir alguna ‘valentía’, alguna denuncia, alguna revelación sensacionalista” (López, 1986). Es notable como todo este grupo de filmes no se centraron tanto en el pasado dictatorial sino en la continuidad de ese pasado en el presente. Resulta evidente que la combinación de sexo y violencia con las denuncias sobre las actividades ilegales de los ex represores en democracia atraía a una buena cantidad de público y era parte de un conjunto de silencios que el “destape” venía a mostrar, a la vez que dejaba en evidencia las limitaciones de la estrategia radical de enjuiciar solamente a las máximas autoridades de la dictadura.

Una de esas revelaciones la encontramos en la escena en que Rafael vuela con uno de sus guardaespaldas —también apodado “Oso”— de Buenos Aires a Montevideo, y éste le comenta: “Coronel, se acuerda de las buenas épocas, mire si habremos tirado ‘montos’ y perejiles”. Una clara alusión a lo que luego se terminó denominando como “los vuelos de la muerte” y que para el



período transicional había sido un tema de interés pasajero para las revistas ilustradas. En 1984, en su primer número, la revista *Libre* había realizado una nota titulada “Así arrojaban desde el aire a los detenidos de la guerra sucia”, acompañada por una fotografía que mostraba a un hombre encapuchado con una bolsa negra, mientras otro le inyectaba el “pen-naval del traslado” —como decía la nota—, es decir, el anestésico para poder arrojarlo en vuelo (s/a, 1984). Para el año 1986 las publicaciones con este tipo de contenido habían mermado, pero en el cine todavía seguían perdurando algunos rasgos de ese “show de horror” y, a la vez, había más información disponible producto de las revelaciones de la CONADEP y el Juicio a las Juntas de 1985. Por otro lado, si esta película debiera leerse en consonancia con el tipo de denuncias del “el show del horror”, deben considerarse desfasajes propios de los “tiempos largos” de las producciones cinematográficas.

Asimismo, para reforzar el cinismo de Rafael y, por extensión, el de las fuerzas de seguridad y mostrar la colaboración de Estados Unidos durante la dictadura, en un encuentro entre Rafael y el embajador de ese país, “el coronel” se queja de la situación política argentina y sostiene que después de ocho años de lucha contra la subversión para restablecer el orden y la paz están en el banquillo de los acusados. Estas palabras, dichas por un personaje tan perverso y despiadado como el que compone Bebán en el filme, refuerzan los discursos oficiales y el creciente consenso social en cuanto a la responsabilidad principal de los militares por los crímenes de miles de personas. A su vez, dado que la producción es de 1986 —luego del juicio a las Juntas— también produce un llamado de atención sobre aquellos otros represores, que como Rafael o “El Oso”, podrían quedar impunes y continuar delinquiendo apoyados en las estructuras delictivas generadas durante la dictadura.

A partir de 1987 en adelante, en un contexto político diferente, marcado por la Ley de Punto Final, los levantamientos militares de Semana Santa, la aprobación de la Ley de Obediencia Debida y el agotamiento del “destape”, este tipo de cine fue perdiendo tanto su componente erótico como su costado “denuncialista”. Ejemplos de ello es la película *Obsesión de venganza* (Emilio Vieyra, 1987), donde Arturo Bonín encarnará a un abogado que tras el asesinato de su esposa e hijo en manos de una banda de “piratas del asfalto” buscará venganza, ayudado por una prostituta redimida interpretada por Alicia Zanca. También la película *Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987), donde Ricardo Darín interpretará a un exiliado que vuelve a la Argentina en 1982 y busca vengar la muerte de su mejor amigo desaparecido por la dictadura, argumento repetido al año siguiente en el filme *Bajo otro sol* de Francisco D’Intino (1988), donde un abogado rural que fuera maestro durante la dictadura, regresa a su provincia para vengar a un compañero desaparecido.

Los tres filmes, fueron criticados duramente por la prensa y el público tampoco los acompañó, se trataba del final del “destape”, y del interés del público por los hechos violentos ocurridos durante la dictadura, nuevos problemas se avecinaban en el horizonte, crisis económica, hiperinflación, falta de alimento se volvieron los temas emergentes y nuevamente el cine no se mantuvo al margen de ello, pero esa es otra historia (Adair, 2023).

Conclusiones

La distensión de la censura a partir de 1981 y la posterior vuelta a la democracia, permitió la producción de filmes que incorporaron dentro de sus repertorios temas vinculados con el sexo, el erotismo y la violencia de los setenta de una manera explícita y descarnada. En consonancia con lo ocurrido en las revistas y diarios de la transición, temas como los secuestros, la desaparición de personas, los “vuelos de la muerte” o los crímenes sexuales producidos durante la dictadura, se mezclaron muchas veces con otras cuestiones como el tráfico y consumo de drogas, la prostitución y la corrupción judicial, dando origen a un cine que podríamos denominar como “el show del horror cinematográfico”.

Así surgió el destape cinematográfico argentino, nombre que tomó como producto de la influencia de la España pos franquista, pero que también se nutrió del cine norteamericanos de los ochenta y a su vez, tuvo su propia particularidad, principalmente la incorporación de la violencia política reciente como temática de fondo. Sobre este punto podemos afirmar que las características disimiles entre el cine de destape español (más vinculado a explotar las tramas sexuales o eróticas) y el argentino (caracterizado por un fuerte contenido sexual y violento) está relacionado con las diferentes formas en que se desarrollaron sus respectivas transiciones y los problemas abiertos en ambos países a partir de ello.

En ese sentido, otra de las particularidades que podemos observar sobre éste tipo de películas, es su preocupación por la figura de los torturadores. Mientras los filmes dramáticos como *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984), *Cuarteles de invierno* (Murúa, 1984), *Contar hasta diez* (Barney Finn, 1985) o *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), centraron sus historias sobre las víctimas y ayudaron a construir su figura, las películas del “show del horror” lo hicieron sobre los perpetradores. En ellas, los criminales no eran mostrados como parte de un complejo engranaje militar, sino como personajes solitarios, fríos y violentos, al servicio de una organización “incorpórea” a la cual le vendían su “fuerza de trabajo”. En la mayoría de estas películas el acento estuvo puesto, no sólo en el pasado reciente de dichos personajes, sino en el destino inmediato de esos criminales y su inserción social en el nuevo escenario democrático, aunque es importante destacar que en todos los casos estos perpetradores terminan su vida de manera trágica, posiblemente, un anhelo de los directores frente a la falta de justicia, o una manera de eliminar a quienes atentan contra la vida en paz y democracia.

Sobre ello es importante destacar que mientras el alfonsinista trató de imponer un discurso sobre los perpetradores de “responsabilidades estratificadas” y juzgar solamente a las cúpulas militares, el “show del horror cinematográfico” puso en tensión la estrategia gubernamental visibilizando el problema y denunciando la continuidad de las actividades criminales de los torturadores aún en democracia, producto de la falta de justicia. Por ello es imposible caracterizar al cine de la transición como un cine alfonsinista, ya que se trató de un cine muy heterogéneo, el cual por momentos sirvió para reforzar los argumentos oficialistas sobre la necesidad de justicia, pero por otro, puso en tensión gran parte de sus relatos, como las responsabilidades estratificadas o incluso la teoría de los dos demonios.



Es a raíz de ello, que estos filmes —si bien tuvieron una intencionalidad comercial y oportunista— fueron una pieza fundamental para develar los aspectos más oscuros de la represión dictatorial. Su mezcla de sexo, erotismo y violencia, resultó muy atractiva para el público, sobre todo entre 1982 y 1986, que acudió a los cines en importantes cantidades a ver dichos filmes. Finalmente, a partir del año 1987 notamos una fuerte reticencia por parte del cine en abordar temas vinculados con la sexualidad, el erotismo y el pasado reciente. En ese sentido podría ser producto de una preocupación por parte de los cineastas de temas vinculados al presente, también el efecto del agotamiento temático, o fruto de una mayor accesibilidad a contenido erótico y pornográfico a partir del avance del VHS. En todo caso, y más allá de las razones, con el fin de la primavera alfonsinista se produjo también el final del “destape argentino”.

Bibliografía

- Adair, Jennifer (2023). *1983. Un proyecto inconcluso*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ardanaz Yunta, Natalia (2018). *El cine de destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género*. [Tesis de doctorado. Barcelona: Universitat de Barcelona]
- D'Antonio, Débora y Ariel, Eidelman (2024). “Cine argentino cuir en los años ochenta: Sexo, amor y erotismo entre alcobas y celdas. Insausti, Santiago Joaquín (ed.). *Pasados queer en Latinoamérica: historias de la sexualidad en el siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Ekerman, Maximiliano (2014). *Luz, cámara y control. La industria cinematográfica durante la dictadura militar 1976-1983* [Tesis de maestría. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento]
- Ekerman, Maximiliano (2022). *La ‘transición democrática’ en 35 milímetros: cine, cultura y política en la Argentina de los años ochenta (1981-1989)* [Tesis de doctorado. San Martín: Universidad Nacional de San Martín]
- Eslava Galván, Juan (2006). *Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX. La Transición*. Madrid: Diario El País, colección: La Mirada del Tiempo, Volumen 7.
- España, Claudio (comp.) (1994). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fabris, Mariano (2011). *Iglesia y democracia. Avatares de la jerarquía católica Argentina post dictadura (1983-1989)*. Rosario: Prohistoria ediciones.
- Fabris, Mariano (2015). “Revisar el pasado reciente. Las revistas *Criterio* y *Esquiú* y la cuestión de los derechos humanos, 1981-1985”. *Quinto Sol*, vol. 19, N° 3, 1- 21.
- Feld, Claudia (2015). “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: discurso del ‘show del horror’”. Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gandulfo, Juan (2015). “Los límites de la justicia. Las causas por las tumbas NN en el cementerio de Grand Bourg”. Feld, Claudia y Franco, Marina (directoras). *Democracia, hora cero. Ac-*

- tores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Goty, Elena y David, Oubiña (1994). "El policial argentino". España, Claudio (comp.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Manzano, Valeria (2020) "Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta". Mora, n° 25 (135-154).
- Mc Nair, Brian (2004). *La cultura del striptease. Sexo, medios y liberalización del deseo*. Barcelona: Editorial Océano.
- Milanesio, Natalia (2021). *El destape. La cultura sexual en Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentinos.
- Ragendorfer, Ricardo (2016). *Los doblados. Las infiltraciones del Batallón 601 en la guerrilla argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- Ramírez Llorens, Fernando (2023). "Últimos días del victimario: el fin de la censura cinematográfica en Argentina y su aporte a la transición democrática". Conceptos, año 98, N°518, agosto.
- Suárez, Marina (2024) "Desbordes culturales entre Madrid y Buenos Aires. El caso de Daniel Panullo: entre Los Painados Yoli y Los Productos Lola". Papeles de trabajo, 18 (34), julio-diciembre, (152-172).
- Suvcoplas, Hugo (1983). "Buenos Aires: un mercado para el destape". Cine en la cultura argentina y latinoamericana, n° 2, septiembre, (9-12).
- Tusell, Javier (2005). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.
- Verzero, Lorena (2016). "Cuerpos irreverentes: los años 80 más contraculturales que nunca". Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (comp.). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. La Plata: EDULP.
- Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Fuentes gráficas

- España, Claudio (1986). "Tiene tono de denuncia un policial que trama hechos pasados y presentes". *La Nación*, 4 de abril, s/p.
- López, Daniel (1986). "Poco convincente 'thriller' policial de Aníbal Di Salvo". *La Razón*, 4 de abril, s/p.
- Magrini, César (1983). "Escalofriante y esplendida". *Cronista Comercial*, 19 de agosto, s/p.
- s/a (1984). "Así arrojaban desde el aire a los detenidos de la guerra sucia". *Libre*, n° 1, 17 de enero, p.6.
- s/a (1984). "Es eludida la realidad en Pasajeros de una pesadilla". *La Voz*, 19 de junio, p. 23.
- s/a (1982). "Insólitas audacias en un film nacional". *La Razón*, 9 de abril, s/p.
- s/a (1983) "Sobre 'liberados - superados - asumidos - psicoanalizados' a propósito de 'Los enemigos'". *Tiempo Argentino*, Carta de lector, 6 de septiembre, s/p;
- s/a (1982). "El destape y la censura". *Tiempo Argentino*, Carta de lectores, 8 de septiembre, s/p.



- s/a (1984). "Un marginado en busca de su identidad real". *Clarín*, 27 de junio, s/p.
- Tarelli, Osvaldo (1986). "No es hora de dormirse en los laureles". *El cronista comercial*, 7 de abril, s/p.
- Valeiro, Juan Carlos (1985). "Víctor Bó, en la senda del productor". *Clarín*, 16 de octubre, s/p.
- Vera, Mariano (1983). "Los torturados 'enemigos'". *La Prensa*, 19 de agosto, s/p.
- Vera, Mariano (1984). "El terror se encuentra 'En retirada'". *La Prensa*, 29 de junio, s/p.
- Vinelli, Aníbal (1984). "Sexo y violencia no están en retirada". *Clarín espectáculos*, 29 de junio, s/p.

Fuentes audiovisuales

- Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982)
- Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983)
- En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984)
- Pasajeros de una pesadilla* (Fernando Ayala, 1984)
- La búsqueda* (Juan Carlos Desanzo, 1985)
- Seguridad personal* (Aníbal Di Salvo, 1986)
- Obsesión de venganza* (Emilio Vieyra, 1987)
- Revancha de un amigo* (Santiago Carlos Oves, 1987)
- Bajo otro sol* de Francisco D'Intino (1988)

Maximiliano Ekerman (Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ)/ Centro de Estudios de Historia e Historia del Arte (CEHHA) - Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES-UNSAM)

maxiekerman@gmail.com

Doctor en Historia (IDAES-UNSAM) y Magister en Historia Contemporánea (UNGS). Es docente e investigador en la UNPAZ y miembro del Núcleo Política, Sociedad y Cultura en la Historia Reciente del Cono Sur (EIDAES-UNSAM). Se especializa en estudios vinculados a la relación del cine y la política durante la última dictadura argentina y la transición democrática, sobre lo cual ha publicado varios artículos. Ha participado de los libros *Terror y consenso. Las políticas comunicacionales de la última dictadura* (EDULP) y *Sociedad y dictadura. Conceptos, claves y fuentes para pensar las actitudes sociales: Argentina, 1976-1983* (UNICEM-UNGS).