

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

LA ARGENTINA EN TRANSICIÓN

JOAQUÍN STICOTTI Y DÉBORA KANTOR LA ARGENTINA EN TRANSICIÓN: IMÁGENES DEL CINE Y LA TELEVISIÓN EN LA RESTAURACIÓN DEMOCRÁTICA/MAXIMILIANO EKERMAN EL "SHOW DEL HORROR" CINEMATOGRAFICO: DESTAPE, SEXO Y REPRESORES DURANTE LA DICTADURA Y LA POS DICTADURA (1982-1986)/FABIO NICOLÁS FIDANZA DESTAPE, SEXO Y POLÍTICA EN LA COMEDIA PICARESCA ARGENTINA DE LOS AÑOS OCHENTA/FLORENCIA ROMANO TODO DERRUMBE TIENE AL MENOS UN SOBREVIVIENTE/PAOLA BENASSAI MUJERES EN LA PANTALLA. LOS "PROGRAMAS FEMENINOS" DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA DURANTE DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA/EUGENIA MARISOL SILVERA BASALLO Y VIOLETA SABATER DISCURSO Y NUEVAS PRÁCTICAS SUBJETIVAS EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: DEBATES Y ALCANCES DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL PROGRAMA 20 MUJERES (1984-1987)/ELINA ADDUCI SPINA LA GENEALOGÍA DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL JUICIO A LAS JUNTAS: REGISTRO TELEVISIVO, DOCUMENTO JUDICIAL Y DERIVA PATRIMONIAL/VIVIANA MONTES TRANSICIONES REENCUADRADAS EN EL SIGLO XXI: *Los 80. Divino tesoro* (CANAL ENCUENTRO, 2023)/MERCEDES ALONSO QUIERO VER LA PELÍCULA/LOURDES CRUZ W. RESEÑA DE *EL CINE DE LUCRECIA MARTEI*/VICTORIA MURPHY LOS PIES DE STROESSNER, O LO QUE QUEDA DE SU DICTADURA/EDGARDO PÍGOLI Y ROMÁN SETTON PRÓLOGO DE *LA FIGURA EN EL TAPIZ* DE EMILIO BERNINI

NÚMERO 13

AGOSTO-DICIEMBRE/2025
ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

ANTONIO RIVERA GARCÍA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPES PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

DISEÑO

DÉBORA KANTOR

MAQUETACIÓN

PAZ HIGGINS

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

LA ARGENTINA EN TRANSICIÓN: IMÁGENES DEL CINE Y LA TELEVISIÓN EN LA RESTAURACIÓN DEMOCRÁTICA JOAQUÍN STICOTTI Y DÉBORA KANTOR.....	5
EL "SHOW DEL HORROR" CINEMATOGRAFICO: DESTAPE, SEXO Y REPRESORES DURANTE LA DICTADURA Y LA POS DICTADURA (1982-1986) MAXIMILIANO EKERMAN.....	11
DESTAPE, SEXO Y POLÍTICA EN LA COMEDIA PICARESCA ARGENTINA DE LOS AÑOS OCHENTA FABIO NICOLÁS FIDANZA.....	29
TODO DERRUMBE TIENE AL MENOS UN SOBREVIVIENTE FLORENCIA ROMANO.....	48
MUJERES EN LA PANTALLA. LOS "PROGRAMAS FEMENINOS" DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA PAOLA BENASSAI.....	66
DISCURSO Y NUEVAS PRÁCTICAS SUBJETIVAS EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: DEBATES Y ALCANCES DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL PROGRAMA 20 MUJERES (1984-1987) EUGENIA MARISOL SILVERA BASALLO Y VIOLETA SABATER.....	91

LA GENEALOGÍA DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL JUICIO A LAS JUNTAS: REGISTRO TELEVISIVO, DOCUMENTO JUDICIAL Y DERIVA PATRIMONIAL ELINA ADDUCI SPINA	105
--	-----

TRANSICIONES REENCUADRADAS EN EL SIGLO XXI: <i>Los 80. DIVINO TESORO</i> (CANAL ENCUENTRO, 2023) VIVIANA MONTES	137
--	-----

RESEÑAS

QUIERO VER LA PELÍCULA MERCEDES ALONSO	150
---	-----

RESEÑA DE <i>EL CINE DE LUCRECIA MARTEL</i> LOURDES CRUZ W.	154
---	-----

CRÍTICA

LOS PIES DE STROESSNER, O LO QUE QUEDA DE SU DICTADURA VICTORIA MURPHY	159
---	-----

ENSAYOS

PRÓLOGO DE <i>LA FIGURA EN EL TAPIZ</i> DE EMILIO BERNINI EDGARDO PÍGOLI Y ROMÁN SETTON	163
--	-----

LA ARGENTINA EN TRANSICIÓN: IMÁGENES DEL CINE Y LA TELEVISIÓN EN LA RESTAURACIÓN DEMOCRÁTICA

POR JOAQUÍN STICOTTI Y DÉBORA KANTOR

Presentación del *dossier*

En este *dossier* nos propusimos reunir trabajos que aportaran a la tarea de repensar el cine y la televisión de la llamada “transición” a la democracia en la Argentina, a la luz de las inquietudes y circunstancias de nuestro presente. Lo hacemos desde un tiempo en el cual, en Argentina y en el mundo, la democracia liberal está siendo cuestionada, tanto por sus limitaciones para resolver necesidades como la salud pública, la educación, el acceso a la justicia y la distribución equitativa de la renta, como por su ostensible fracaso como barrera de resistencia al ascenso de las derechas radicales. Por estos y otros motivos comienza a ser habitual en el debate público la pregunta acerca de si vivimos en una “posdemocracia”; una democracia apenas formal, en la que los procesos de toma de decisión tienden a la concentración extrema y la participación ciudadana ha perdido toda potencia. Medios de comunicación de características prácticamente antagónicas, como el diario *The New York Times* de Estados Unidos o la revista *Crisis* de Argentina, se hacen este tipo de preguntas en sus editoriales. Es en este contexto que nos resulta necesario volver a la llamada “transición” y repensar sus características y periodizaciones.

La categoría de “transición” continúa siendo importante para nuestro modo de comprender el pasado reciente, precisamente porque no ha cesado de ofrecer respuestas para los interrogantes decisivos que rodearon el declive y salida de la dictadura (y que por lo tanto cabe pensar como los desplazamientos iniciales hacia la restitución democrática). Pero también para pensar sus efectos en el largo plazo (ostensiblemente, la transformación irreversible de la relación entre sistema económico y Estado), y sus espectros (el núcleo de terror que no ha cesado de acechar a la vida en democracia). Tomando a la “transición” como categoría histórica y política ligada a la necesidad de organizar en series temporales a los múltiples tránsitos entre un momento y otro, y en diálogo con otros trabajos recientes, pusimos el foco en su carácter abierto e “incompleto”. Así, la transición nos invita a investigar múltiples comienzos y clausuras. De



la guerra de Malvinas a las elecciones; de la elección de Raúl Alfonsín, en octubre de 1983 —la “incertidumbre inicial” que exploran Claudia Feld y Marina Franco (2015)— a la publicación del *Nunca Más*, en noviembre de 1984; de la asunción de Alfonsín, a las leyes de Obediencia debida y Punto final; del Juicio a las Juntas a los Indultos; y, de especial relevancia para este *dossier*, del fin de la censura a la Ley de cine o del regreso de Romay a Canal 9 a las privatizaciones de los canales 11 y 13.

También la categoría de posdictadura ilumina zonas importantes de este fenómeno histórico, político y cultural, poniendo en evidencia las continuidades y persistencias de la última dictadura cívico-militar. Si bien estas continuidades fueron exploradas en sus aspectos económicos (por ejemplo, por Aspiazu, Basualdo y Khavisse, 2004) y en sus aspectos represivos (por ejemplo, en los informes anuales del CELS sobre violencia institucional), las continuidades en el ámbito de la cultura han sido menos exploradas. Por ese motivo nos parece fundamental destacar la publicación en 2016 de *Los espantos: estética y posdictadura*, de Silvia Schwarzböck, una obra clave que ha transformado nuestro modo de pensar el campo de la cultura en la posdictadura.

En los últimos años encontramos numerosos trabajos que regresan a esta época con hipótesis iluminadoras, repensando las periodizaciones e introduciendo nuevas problemáticas que amplían las nociones clásicas de transición desde gobiernos autoritarios que desarrollaron, en la década del ochenta, los politólogos Guillermo O'Donnell y Philippe Schmitter (1986). Estos autores, pioneros en el estudio de las transiciones democráticas desde contextos de dictadura, pensaron el proceso a escala latinoamericana cuando varios países de la región vivían sus procesos de democratización. A la vez, situaron ese proceso en un marco más general a partir de la noción de “democracias de la tercera ola” que habilitaron comparaciones con los países de Europa del Este que abandonaron el comunismo luego del colapso de la Unión Soviética (por ejemplo, Karl y Schmitter, 1991). Trabajos más contemporáneos, nos ofrecen, desde el campo de la historia, interpretaciones situadas en nuestro país que incorporan otros elementos. Marina Franco, por ejemplo, repiensa la transición en términos políticos a partir del resquebrajamiento del poder militar y sus diferentes causas (2018) y suma la perspectiva sobre la efervescencia cultural en los primeros meses de la transición (2023); Natalia Milanesio aborda el “destape” en la prensa gráfica y en otros medios de comunicación para reflexionar sobre las transformaciones en la comprensión y la vivencia de la sexualidad de los argentinos y argentinas (2021); Claudia Feld explora en sus trabajos la televisación del Juicio a las Juntas en la prensa y la televisión (2002) y el “show del horror” en la prensa gráfica (2015); y Nicolás Freibrun piensa la historia de los intelectuales y de los conceptos decisivos de la época (2014).

Los artículos de este *dossier* dialogan a distintos niveles con estos trabajos y con publicaciones recientes en el campo de los estudios sobre cine y audiovisual que han pensado la transición tanto en la Argentina como en clave regional. Dentro de ese corpus bibliográfico destacamos especialmente las investigaciones de Paola Margulis (2012, 2013, 2014) y ponemos el foco en su libro *Transiciones de lo real* (2019), que explora múltiples dimensiones de la categoría de *transición* para pensar los cines de Argentina, Chile y Uruguay en el cine documen-

tal. También la compilación *Cines latinoamericanos y transición democrática* (2018) de Mariano Véliz, que problematiza la transición en los cines de la región subrayando el rol de las distintas cinematografías de Argentina, Chile, Bolivia, Brasil y Uruguay como operadores memorialísticos privilegiados, que introdujeron en el espacio público aquello que había sido invisibilizado desde los espacios de poder.

Dentro del amplio marco que nos brindan estos aportes provenientes de distintos campos disciplinares, creemos que el cine y la televisión constituyen medios decisivos que no han sido lo suficientemente abordados en perspectiva comparada. Desde nuestra perspectiva, toda historia de los medios debería construirse desde una dimensión comparativa. Es por eso que, al imaginar este *dossier*, nos resultó importante ir en busca de los cruces entre el cine y la televisión a través de las trayectorias individuales, las transformaciones y particularidades de los géneros y el rol de las políticas públicas.

Nuestro *dossier* dialoga, también, con la escena de la inmediata posdictadura y las inquietudes y tensiones que brotaron de ese momento inicial. Recuperamos la reunión impulsada por el crítico literario Saúl Sosnowski en el campus de la Universidad de Maryland, a comienzos de diciembre de 1984. En ese “campus extraterritorial” –condición de posibilidad para que las diferencias o, en algunos casos, incluso el rencor, no impidieran el diálogo– pudieron encontrarse algunas de las figuras centrales del campo cultural e intelectual argentino, entre otros: Tulio Halperin Donghi, Beatriz Sarlo, León Rozitchner, José Pablo Feinmann, Luis Gregorich, Osvaldo Bayer, Noe Jitrik y Liliana Heker. Los trabajos que resultaron de ese acontecimiento, reflejo de las tensiones y heridas abiertas que acompañaban el retorno de la democracia, se plasmaron en la publicación *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1985). El encuentro tuvo una segunda edición en el Centro Cultural San Martín en la ciudad de Buenos Aires, en agosto de 1986 y múltiples otros a nivel regional a lo largo de una década. No es, sin embargo, el saldo de estos eventos lo que inspira oblicuamente a este *dossier*, sino aquello que les dio sentido: la necesidad de considerar el papel que la cultura podía y debía desempeñar en la (re)democratización de la Argentina. Esta pregunta, que desplaza el foco, habitualmente puesto en la interrogante acerca de cómo pudo suceder aquello que sucedió, atraviesa decisivamente a los artículos compilados.

Los primeros trabajos abordan algunas transformaciones en el campo cinematográfico entre los últimos años de la dictadura y los primeros años de la democracia. En este período de la década del ochenta, el trabajo de Maximiliano Eckerman aborda el “destape cinematográfico argentino” entre 1982 y 1986. Durante este período, según el autor, se mezclaban las imágenes del destape del erotismo y la sexualidad con las primeras representaciones de la represión y los represores. Eckerman busca también expresar la singularidad del destape argentino estableciendo diferencias con el caso español. Por su parte, el trabajo de Fabio Fidanza se concentra en el subgénero de la picaresca cinematográfica y analiza sus transformaciones temáticas en la misma década del ochenta: en ese período el autor detecta cómo la política, temática que antes no estaba presente en estas películas, comienza a aparecer con mayor frecuencia a partir de la normalización institucional posterior a 1983. El trabajo de Fidanza analiza, a su vez, como



en esta tercera etapa de la picaresca, ya en democracia, la atención del público en el género decrece producto de la amplitud de la oferta cultural en materia erótica. Finalmente, el trabajo de Florencia Romano aborda la singularidad de una película decisiva para pensar el cine de la posdictadura como fue *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987). La característica central que diferencia a esta película de sus contemporáneas es, según la autora, su narración desde el presente para denunciar los crímenes de la última dictadura. El énfasis está en las continuidades, en las prácticas de la dictadura que persisten con el advenimiento de la democracia. Este abordaje genera que la película tenga muchas dificultades para su estreno y difusión durante 1987. Además, el tipo de preguntas que se planteaba sigue generando ecos que se pueden escuchar en el presente, donde la película de Echeverría sigue siendo una *rara avis* dentro del cine que tematiza la dictadura.

El segundo grupo de trabajos que integran este dossier se ocupa de la televisión durante los primeros años del alfonsinismo. El artículo de Paola Benassai se enfoca en un conjunto de programas de no ficción producidos en los canales estatales durante los primeros años del gobierno radical: *Café con Canela*, *La Cigarra* y *20 mujeres*. Analiza cómo estos programas introdujeron, en la televisión de la década del ochenta, nuevas representaciones sobre la cuestión del género y sobre el rol social de las mujeres. Muestra, además, una amplitud en el tipo de figuras femeninas que estos programas ponían en escena contrastando, por ejemplo, las figuras de Canela y María Elena Walsh. El trabajo de Violeta Sabater y Eugenia Silvera Basallo se concentra exclusivamente en el programa *20 mujeres* emitido entre 1984 y 1987 por el canal ATC. Las autoras piensan el programa como representativo de un momento de transición en el que los roles de las mujeres se están redefiniendo. El formato de panel, con numerosas miradas femeninas, permite la convivencia de elementos residuales y emergentes que perfilan un escenario de tránsito y algunas contradicciones.

El tercero y último grupo de trabajos apunta a manifestaciones audiovisuales, cinematográficas y televisivas, más cercanas al presente. En el primer artículo, Elina Aducci Spina analiza la película *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023) en la que, a través de un exhaustivo proceso de montaje, se dan a conocer las imágenes televisivas, muchas inéditas, filmadas en el marco del Juicio a las Juntas de 1985. La autora reconstruye la genealogía del archivo que integra la película de Ulises de la Orden a partir de su recorrido entre diferentes instituciones públicas. Analiza tanto las dificultades de preservación como los límites a la hora de que existan condiciones para visualizar esas imágenes. Finalmente, analiza el documental como una forma de revalorización del patrimonio audiovisual. En el último artículo, Viviana Montes analiza la serie documental *Los ochenta. Divino tesoro* producida en 2023 por Canal Encuentro. La autora plantea que, en el escenario del 40vo aniversario del retorno democrático, la transición se encuentra afianzada como posdictadura. Es en ese marco que la serie vuelve a las imágenes de los ochenta como una década de transición, valora el archivo y apuesta al formato seriado para apuntar a un público contemporáneo. A su vez, analiza cómo la serie, pensada originalmente para la televisión, tiene en el propio medio su fuente principal de material de archivo para caracterizar a la década.

¿Qué papel tuvieron el cine y la televisión en la “reconstrucción” de la cultura planteada a partir de 1983? En el prólogo de la última edición del libro que compila el debate organizado en la Universidad de Maryland, Saúl Sosnowski cuenta que tanto Manuel Antín, referente de la política cinematográfica del gobierno, como Aída Bortnik, una de las principales asesoras del radicalismo en materia televisiva, estuvieron invitados al debate pero no pudieron asistir: ¿Cómo habrían sido sus intervenciones? ¿Qué importancia le habrían atribuido al cine y a la TV en ese foro? No lo sabemos; lo que sí podemos saber es que sus ausencias pueden ser comprendidas como el testimonio de la magnitud de su tarea durante los agitados meses iniciales del gobierno de Alfonsín.

Creemos que es necesario volver a la escena de 1983, y, sin nostalgia, retomar las preguntas, las incertidumbres y las cuentas pendientes que inauguraron la democracia. Esos cimientos, que parecían sólidos, quizá no lo eran tanto; retomar críticamente el período quizá sea una condición necesaria para empezar a comprender algo de la crisis del paradigma democrático que caracteriza al tiempo presente. Lo hacemos en un contexto también signado por “retornos” de la escena de la transición en manifestaciones artísticas diversas como la película *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) o la telenovela, *Argentina tierra de amor y venganza II* (2023) que vuelven a ese momento con una pátina de nostalgia y con cierta fe en el recuerdo como modo de conjurar los peligros que enfrenta la democracia Argentina en la actualidad. Nos gustaría salirnos de una mirada que idealiza ese pasado para acercarnos a las indeterminaciones, a las incertidumbres y a las preguntas que se plantearon en ese momento tan decisivo de la historia reciente; creemos que los artículos compilados en este *dossier* pueden aportar a esa tarea.

Bibliografía

- Azpiazu, D., Basualdo, E. M., & Khavisse, M. (2004). *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*. Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: El discurso del «show del horror». En *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. FCE.
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Social Science Research Council y Siglo XXI España.
- Feld, C., & Franco, M. (2015). *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio: Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2023). *1983. Transición, democracia e incertidumbre*. Ediciones UNGS.
- Karl, T. L., & Schmitter, P. C. (1991). Modos de transición en América latina, Europa del Sur y Europa del Este. *Revista Internacional de Ciencias Sociales - UNESCO*, 2(XLIII). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000088862_spa
- Margulis, P. (2012). El montaje de la transición Argentina. Un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiera oír que oiga*. *Culturales*, Vol 8. pp. 85-122.



- Margulis, P. (2013). Documentaries and politics in post-dictatorship Argentina: *Cuarentena: Exilio y regreso* and *Juan, como si nada hubiera sucedido* by Carlos Echeverría. *Social Identities*, Vol 19. pp. 224-239.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Imago Mundi.
- Margulis, P. (2019). *Transiciones de lo real: Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Librería.
- Milanesio, N. (2021). *El destape: La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Siglo Veintiuno Editores.
- O'Donnell, G., & Schmitter, P. C. (1986). *Transitions from Authoritarian Rule: Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*. John Hopkins University Press.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Cuarenta Ríos.
- Sosnowski, S. (comp.). (2014). *Represión y reconstrucción de una cultura: El caso argentino*. EU-DEBA.
- Véliz, M. (comp.)(2018). *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Prometeo.

Joaquín Sticotti CIS/IDES (CONICET)-UBA

joaquinstiticotti@gmail.com

Joaquín Sticotti es sociólogo y doctor en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, se desempeña como becario postdoctoral del CONICET en el CIS-IDES/UNTEREF. Es docente de la cátedra de “Historia de los medios” en la Carrera de Comunicación de la UBA y de la asignatura “Políticas de la Información II y II” en la Escuela Nacional de Bibliotecarios de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (BNMM). Integra los núcleos de memoria en el IDES, y de Historia Reciente, en EIDAES-UNSAM. Publicó artículos en revistas académicas nacionales e internacionales.

Débora Kantor (EIDAES-UNSAM)

debora.kantor@gmail.com

Débora Kantor es doctora en ciencias sociales por la Universidad de Buenos Aires y magíster en sociología de la cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Cine Documental de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. Ha sido investigadora visitante en la Biblioteca Pública de Nueva York-Universidad de Fordham y en la Universidad de Michigan. Recibió becas de investigación del CONICET y de la Universidad Nacional de San Martín. En 2025 publicó su primer libro *Un judaísmo propio: sujetos, afectos y cartografías de lo judío en el cine argentino contemporáneo*, por AsAECA y Ediciones UNQ.

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 bajez, 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 irrumpen 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, secretarías 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 delinquir 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).

DESTAPE, SEXO Y POLÍTICA EN LA COMEDIA PICARESCA ARGENTINA DE LOS AÑOS OCHENTA

POR FABIO NICOLÁS FIDANZA

Destape, sex and politics in the Argentinian picaresque comedy of the 1980s

Resumen

Entre las modalidades más populares de la comedia en el cine argentino se encuentra el film picaresco. Si bien se mantuvo vigente por más de treinta años, esto no implicó que no sufriera alteraciones. Por el contrario, atravesó un número significativo de reformulaciones al calor de los cambios en la sociedad y en la industria cinematográfica local.

Un punto de inflexión en la historia de la comedia picaresca fueron los años del 'destape'. La proliferación de desnudos femeninos en la televisión y en el cine generó que la picaresca perdiera parte de su atractivo y obligó a los hacedores de estos films a repensar la modalidad para no perder público. A tono con una sociedad que había aceptado la irrupción del sexo en todos los ámbitos de su vida y avalados por un creciente interés por el público de comunicación por aquellos temas que habían estado vedados de los medios de comunicación y las Artes, estas comedias propusieron como novedad un abordaje picaresco de aquello que antes se encontraba por fuera de sus intereses: el mundo de la política.

Palabras claves: postdictadura; destape; sexo; comedia picaresca; cine argentino

Abstract

Among the most popular comedy mode in Argentinian cinema is the picaresque film. While it remained relevant for over thirty years, this did not mean it remained unchanged. On the contrary, it underwent a significant number of reformulations in the wake of changes in society and the local film industry.

A turning point in the history of picaresque comedy was the years of the *destape*. The proliferation of female nudity on television and film caused the picaresque to lose some of its appeal and forced the makers of these films to rethink the genre to avoid losing their



audience. In keeping with a society that had accepted the emergence of sex in all aspects of life, and supported by a growing interest among the media in topics that had been excluded from the media and the arts, these comedies proposed a novel picaresque approach to something that had previously been outside their scope: the world of politics.

Keywords: post-dictatorship; destape; sex; picaresque comedy; Argentinian cinema

Introducción

Entre los cambios sociales y culturales que se sucedieron en Argentina luego del retorno de la democracia se destaca la explosión de un fenómeno al cual la prensa local, y los propios actores, denominaron destape. Fruto de la eliminación de la censura y de la avidez de un público por consumir aquello que en años previos le había estado vedado, el destape produjo en los medios masivos de comunicación un cambio radical en la forma en la que se representó el sexo (Manzano, 2019; Milanesio, 2021). Este suceso fue determinante en la constitución de la cultura visual de la época que se caracterizó por la expansión de los límites de lo representable en materia sexual. Sin embargo, “lejos de representar una democratización absoluta y universal del deseo, el destape estuvo plagado de las tensiones propias de un momento transicional que quería presentarse como una ruptura total pero que todavía no renunciaba del todo al legado del pasado” (Milanesio, 2021: 106).¹

La proliferación de desnudos femeninos en las artes y los medios no solo introdujo cambios en los gustos y prácticas de consumo del público adulto, sino que obligó a realizadores, productores y estrellas de productos del campo audiovisual a reformular sus productos con el objetivo de no perder audiencia. Entre los más afectados por estas novedades se encuentra la comedia picaresca,² que ante el avance de obras del destape perdía parte de su atractivo

1. Estas tensiones también pueden encontrarse en el cine del período. Viviana Montes sostiene que “el cine de esos años se constituye entre el pasado y el porvenir, entre lo que no acaba de retirarse y lo que no acaba de llegar, entre el lastre de los espectros de un pasado reciente sórdido que no termina de disiparse y una novedad que no comienza de manifestarse con insistencia y contundencia hasta mediados de la década siguiente. (2023: 146)”

2. Somos conscientes de que el término picaresca está asociado en la lengua castellana a un género literario específico, la novela picaresca española. Sin embargo, consideramos que esto no impide que utilicemos este adjetivo para referirnos a una modalidad cómica propia de la historia del cine argentino. Alejandro Kelly Hopfenblatt (2017) señala que ya en los años cincuenta existieron publicidades que utilizaron este término para promocionar un conjunto de comedias con el fin de distinguirlas de aquellas en donde el sexo era abordado de forma más conservadora. Obras posteriores se apropiaron del término y lograron instalarlo como una subcategoría de la comedia nacional. Es decir, se forjó un proceso de autodefinición por parte de la modalidad que nos habilita a usarlo. Por otro lado, la descripción que



histórico: representar lo 'prohibido'. Con la voluntad de competir contra aquellas producciones que habían 'usurpado' su terreno, este modo cómico presentó al público una versión renovada de la modalidad. Estas comedias propusieron como novedad un abordaje picaresco de aquello que antes se encontraba por fuera de sus intereses: el mundo de la política. Es decir, ofrecieron como incentivo, para retener a su público y a la vez atraer una nueva audiencia, un tratamiento cómico particular de la realidad nacional, uno en el cual esta fue filtrada para la audiencia a través del tamiz de la comicidad centrada en lo sexual.

Con el propósito de desentrañar cómo se incorporó este elemento, analizaremos una serie de comedias picarescas que se estrenaron luego de la vuelta de la democracia: *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985), *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) y *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986). Consideramos pertinente detenernos en ellas en tanto entendemos que en este tipo de films cómicos es posible leer las maneras en que el contexto social, político y cultural obligó a los hacedores de estas comedias a llevar adelante un proceso de transformación con el fin de adaptarse a un escenario transfigurado.³ A su vez, consideramos necesario pensarlos debido a que, siguiendo la propuesta de Barry Jordan (2004), este cine, si bien ha sido entendido por la crítica especializada y por los estudios académicos como meramente reaccionario, es un producto en el cual pueden apreciarse, antes que ideas firmes y conservadoras acerca del sexo y la política, una serie de discursos contradictorios en lo que respecta al apego y la ruptura de la norma sexual que se entrelazan con ideas en tensión acerca de la democracia, la libertad y el autoritarismo.

Breve historia de la picaresca cinematográfica

La comedia picaresca puede ser caracterizada como un tipo de comicidad centrada en lo sexual que tuvo gran popularidad a lo largo de varias décadas, debido al atractivo que producía la tibia desviación de las normas sociales de sus argumentos, la presencia de semidesnudos femeninos y el histrionismo de sus cómicos. Si bien este formato cómico logró mantenerse vigente durante un período extenso de tiempo esto no implica que haya perdurado inalterable con el paso

elaboró Dominique Maingueneau (2008), del universo de la literatura picaresca está en la misma línea del que crean las películas de este modo: un relato en el cual el protagonista, el pícaro, debe ingeniárselas para poder tener sexo; la presencia de lo carnal como un elemento de transgresión; el uso de recursos como el chiste y el doble sentido con el fin de lograr una comicidad centrada en el sexo; la presencia de valores masculinos y cierta hostilidad hacia la mujer.

3. Como sostiene Gerald Mast, el film cómico "dice algo sobre la relación entre el hombre y la sociedad" (1979: 17), es decir, da cuenta de los conflictos, tensiones y frustraciones de una sociedad, se hace eco del contexto socio histórico en el cual emerge, sosteniendo los valores de una sociedad o poniéndolos en crisis. Lo cómico, tiene la facultad de poner en evidencia los desajustes sobre los que se sostienen las sociedades (Bajtín, 1980; Berger, 1999). La risa, en estas películas, se produce como resultado del trastrocamiento de los órdenes y de las jerarquías que caracterizan a una sociedad en un determinado momento. Por ello es que, siguiendo a Marc Ferro (1980) podemos entenderlas como testimonios de una época, textos impregnados de historia, obras que hablan del mundo que las circunda y al cual ayudan a construir.



de los años. Por el contrario, en tanto producto industrial pensado para un público masivo estas comedias sufrieron una serie de transformaciones con el objetivo de no perder audiencia y poder continuar con su explotación. Siguiendo los postulados que Rick Altman (2000) elaboró en relación al funcionamiento de los géneros cinematográficos es posible pensar que en cada una de las modalidades mencionadas existieron diversos ciclos que se dieron como resultado de las mutaciones en las demandas y gustos del público y de las necesidades de los estudios y productoras. Dentro del ámbito de la comedia picaresca cinematográfica argentina identificamos tres ciclos.

El primero, que da inicio a la modalidad y que siguiendo la denominación elaborada por María Valdez (2005) llamaremos cine de hoteles, surgió en la primera mitad de la década del sesenta, y tuvo como películas iniciales a *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963) y *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966). Fue un tipo de comedia por medio de la cual la golpeada industria nacional intentó procesar en clave liviana algunos de los cambios que la sociedad estaba atravesando, en particular los que se estaban produciendo en la vida sexual de los argentinos, al mismo tiempo que obtener cuantiosas ganancias. Si bien fueron películas realizadas al calor de la modernización política y cultural del país, se las concibió como productos pasatistas alejados del álgido contexto de la época. Entre los elementos que terminaron por convertirse en característicos de esta modalidad podemos mencionar: elencos multitudinarios integrados por actores populares, presencia de personajes femeninos y masculinos arquetípicos, múltiples líneas argumentales que se cruzan en un mismo lugar, ambientación en espacios sexualizados, comicidad centrada en lo sexual, y un erotismo contenido.

El segundo, que se desarrolló por medio de la reformulación de elementos del ciclo inicial, comenzó a ser explotado en la década del setenta y gozó de una gran popularidad hasta que a fines de los ochenta cuando se produjo el fallecimiento de Alberto Olmedo, una de sus máximas estrellas. La mayoría de las películas protagonizadas por la dupla Olmedo-Porcel fueron realizadas en paralelo a la última dictadura cívico-militar. En ese período, desde las oficinas oficiales (el Instituto Nacional de Cine y el Ente de Calificación Cinematográfica) se incentivaba un cine que respetara los valores tradicionales –la familia, la religión y la patria– al mismo tiempo que se amenazaba con prohibir o cortar todo aquello que ofendiera los mencionados valores (Gociol e Invernizzi, 2006). Sin embargo, las películas de la dupla, que tenían por protagonistas a adúlteros y estafadores, no fueron prohibidas, aunque sí tuvieron algunos inconvenientes con la censura.⁴ Entendemos que una de las razones por las cuales no fueron víctimas de las autoridades del Ente de Calificación es el hecho de que, en el fondo, eran películas que reforzaban la moral sexual que el régimen defendía. Algunos censores llegaron a afirmar que estos films representaban al “sexo como algo feo, torpe y vulgar” (Gindin et al, 1987 citado en Milanesio, 2021: 37).

4. La censura, en tiempos en donde todavía regía el Estado de derecho, había intentado avanzar sobre algunas de las películas de la dupla. Ya en dictadura, en 1979, dos de sus películas, *Custodio de señoras* (Hugo Sofovich) y *Expertos en pinchazos* (Hugo Sofovich), sufrieron quitas de subsidios al considerar que eran inmorales. Otras películas protagonizadas por Porcel, *El gordo de América* y *El gordo catástrofe*, también tuvieron con la censura y debieron realizar cambios para poder llegar a las salas (López, 2005).



Luego de esta fase que denominamos ciclo de Olmedo y Porcel nos encontramos con una nueva y última reconfiguración, que se desarrolló durante los primeros años de la postdictadura, a la cual hemos denominado picaresca del destape. Para comprender como afectaron a la picaresca los cambios que se produjeron al calor de este acontecimiento, primero es necesario clarificar qué fue el destape y en qué contexto surgió. A continuación, haremos una breve caracterización para luego analizar sus efectos en la picaresca.

¿Qué fue el destape?

Destape es un término que comenzó a circular en la prensa española durante la transición, período que se extiende entre la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y el triunfo del Partido Socialista Español (PSOE) en 1982, para denominar la forma en los que los medios y las artes abordaron la transformación que experimentó la sociedad española una vez terminado el franquismo. La elección de esta palabra, que implica la acción de dar a conocer algo que está oculto, se debe a la necesidad de resaltar que se estaba frente a la posibilidad de hablar y de mostrar aquello que antes estaba vedado. Es decir que el destape puede ser entendido como una respuesta a las imposiciones ideológicas de las autoridades civiles y militares que ejercieron el poder durante más de treinta años de dictadura (Ardanaz Yunta, 2018). Informados de lo que sucedía en la península, y habiendo visto en salas argentinas algunas de las películas españolas del posfranquismo, el periodismo local tomó prestado el término para describir una situación que entendía como análoga a la que se había dado luego de la muerte de Franco y del fin de la censura.

De acuerdo a Valeria Manzano (2019) el destape en Argentina puede ser comprendido como la explosión de manifestaciones artísticas y culturales que abordaron de manera despreciada, para los cánones de la época, asuntos del mundo de la política, la economía y la cultura. Señala Natalia Milanesio (2021) que, durante los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín se produjo un cambio cultural al interior de la sociedad argentina como reacción a la represión vivida en años anteriores, que se manifestó en “una avalancha de imágenes sexuales y de narrativas que se caracterizaron por alcanzar nuevos niveles de explicitación visual y discursiva sobre el sexo y el cuerpo, tópicos que la dictadura había considerado de mal gusto, inmorales, incontrollables y, por todas esas razones, peligrosos” (2020: 92). En síntesis, el sexo capturó la imaginación social y se convirtió en la estrella indiscutida de la cultura popular. Paulatinamente, el sexo pasó a estar presente en todos lados.

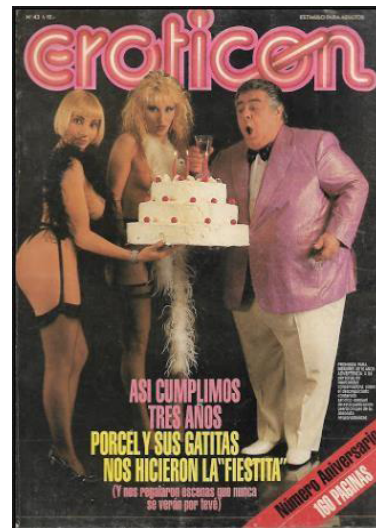
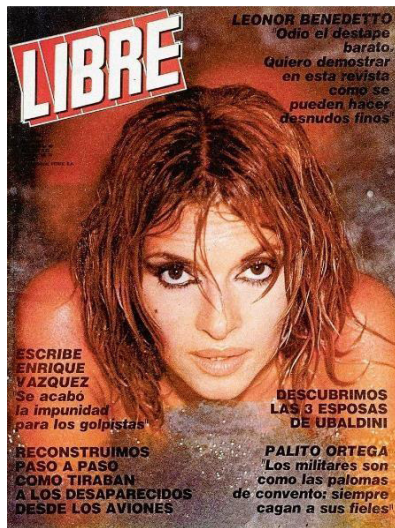


Imagen 1: Leonor Benedetto, protagonista del film picaresco *Las lobas*, posando en la tapa de la revista *Libre*.

Imagen 2: Jorge Porcel, estrella de humor picaresco, junto a dos de sus 'gattitas' en la tapa de la revista *Eroticón*.

El cine fue parte fundamental del destape argentino. Como señala María Elena de las Carreras (1995), luego de la desarticulación del sistema censor que había regido durante la dictadura, la industria cinematográfica aprovechó la coyuntura y se lanzó a la realización de películas comerciales que impactaran al público. Para ello se dedicaron a la explotación de aquellos temas que habían estado prohibidos. De acuerdo a esta autora es posible caracterizar al cine argentino del destape como uno que, si bien recurrió a distintos géneros (comedia, drama, policial), tuvo como matriz narrativa historias en donde los elementos principales eran el sexo y la violencia. Los films de estas características se volvieron atractivos para las audiencias no sólo por las temáticas abordadas sino por la forma sensacionalista en que crearon nuevas representaciones de estas problemáticas. En estas películas los espectadores podían enfrentarse a escenas de sadismo extremo o de consumo de drogas, así como también a otras con múltiples desnudos femeninos en donde el sexo era retratado como un film *softcore*.

Luego de lo expuesto queda claro que este fenómeno cultural, al expandir las fronteras de lo representable en relación al sexo, generó que lo que antes era patrimonio casi exclusivo de la picaresca pasara a ser abordado, de diversas formas, por distintas expresiones culturales. La competencia ya no se limitaba al teatro de revistas, sino que se amplió a otros medios y disciplinas artísticas. Esto obligó a las comedias picarescas a repensar sus fórmulas para continuar siendo un producto atractivo para el público adulto. A continuación, analizaremos el proceso que, productores, directores y actores, vinculados al cine picaresco, llevaron adelante con el fin de actualizar la modalidad y continuar con la realización de un producto al cual consideraban todavía explotable.

El destape y la comedia picaresca

En 1985, luego de un impasse de cuatro años en los cuales la picaresca estuvo ausente de las pantallas cinematográficas,⁵ se estrenaron dos comedias pertenecientes a esta modalidad: *Mirame la palomita* (Enrique Carreras, 1985) y *El telo y la tele* (Hugo Sofovich, 1985). Si bien responden a modelos diferentes –la primera retoma el que fuera explotado por la dupla Olmedo-Porcel y la segunda el del cine de hoteles–, ambas comparten una clara voluntad de señalar su carácter de novedad. Este nuevo ciclo se presentó a sí mismo como una versión renovada del modo, una actualización a tono con la época, es decir a tono con el destape. En ambos films se llevó adelante una lectura particular acerca de este fenómeno moldeada, en primer lugar, por el contexto en el cual se filmaron, la vuelta de la democracia y la primavera alfonsinista⁶ y, en segundo lugar, por una lectura consciente por parte de los realizadores de la historia de esta modalidad cómica.

Si el cine de ficción, como señala Sorlin (1985), se caracteriza por construir representaciones e imaginarios sociales que se conectan con sus contextos de producción, en este caso nos encontramos con un tipo de comedia que llevó adelante una reinterpretación de sí misma adecuándose a las exigencias de la época y colaboró con la construcción de un imaginario que redujo la democracia y la libertad de expresión a poder mostrar y hablar de sexo. Esto se puede apreciar en la forma en que se expresan los personajes principales de la nueva picaresca. Estos verbalizan constantemente su adhesión a una nueva mentalidad, la de la democracia, que se diferencia de una vieja, la de la dictadura.

Esta misma idea también está presente en las declaraciones de agentes pertenecientes al mundo de la picaresca, en particular, en aquellas en donde defienden sus obras. La sexualización de la cultura que implicó el destape no fue un fenómeno exento de polémicas. Por el contrario, fue atacado y defendido por diversos actores. Tanto sectores ligados al progresismo como al conservadurismo fueron muy críticos de las formas por medio de las cuales el mundo de la cultura y del espectáculo retrató el sexo. Incluso algunos miembros del gobierno consideraron que estas producciones eran nocivas.⁷ Los hacedores de la picaresca enfrentaron

5. La última comedia picaresca del ciclo previo fue *Un terceto peculiar* (Hugo Sofovich, 1982). Luego del alejamiento de Hugo Sofovich de Aries Cinematográfica –la productora de los films de Olmedo y Porcel– se produce un giro en la carrera de los cómicos que comienzan a realizar films orientados al público familiar. Denominamos a este nuevo ciclo picaresca para toda la familia (Fidanza, 2019).

6. Siguiendo a Carlos Altamirano (2013) entendemos por primavera alfonsinista a un momento cuya duración es difícil de precisar, en el cual el gobierno radical gozó de apoyo por parte de gran parte de la sociedad y en el cual el discurso del alfonsinismo se volvió parte del sentido común.

7. La política cultural del alfonsinismo tenía como objetivo recomponer el campo cultural que la dictadura cívico militar había fragmentado (Sarlo, 1984). Para ello era necesario garantizar la libertad de expresión en todos los medios de comunicación que había sido obstruida por medio de la censura y de una feroz represión por el gobierno encabezado por la Junta Militar. Esto implicó aceptar aquellas producciones culturales que no eran del agrado de los funcionarios del área cultural del nuevo gobierno democrático. Como señala Mariano Fabris (2012) quienes llevaban adelante el Plan nacional de cultura no solo estaban preocupados por la continuidad de prácticas y actores mediáticos que se popularizaron



estos ataques afirmando que poder mostrar era un “derecho de la democracia” y que atacar ese derecho era no solo una forma de censura sino también un acto antidemocrático. Valeria Manzano (2019) recoge varios testimonios entre los que se destaca el de Gerardo Sofovich, quien durante ambos períodos produjo, escribió y dirigió programas de televisión, obras de teatro y películas dentro del modo picaresco. Sofovich afirmaba, enfrentándose a los sectores progresistas, que “muchacha gente del ambiente intelectualizada que se llena la boca contra la censura, pide que se censuren mis programas” (citado en Manzano, 2019). En sus declaraciones pedía el levantamiento de todo tipo de censura y sugería seguir el modelo español que había mostrado tolerancia incluso ante “los excesos hasta que se calmó”. Podemos decir entonces que, para los hacedores de la picaresca, permitirlo todo, desde un desnudo hasta la pornografía, era sinónimo de democracia.

Esta novedosa forma de pensar se manifiesta en las películas de esta modalidad, en primer lugar, en la adhesión de los personajes a prácticas ‘nuevas’ ligadas al campo de lo sexual –el *topless*, la pornografía, la sexología, etc.–. La incorporación de elementos relacionados al sexo, que en la picaresca previa no habían sido prácticamente nombrados o exhibidos, puede pensarse a partir del concepto “utopías sexuales” (Williams, 1989). Para los personajes masculinos de este cine, la monogamia propia de la vida matrimonial tradicional, implicaba monotonía y aburrimiento por lo que fantaseaban no solo con tener amantes pasajeras sino con acceder a aquellas prácticas que formaban parte de las “utopías sexuales” que la cultura masiva les proponía. Un ejemplo claro de ello es el vínculo que el público masculino estableció con una serie de films europeos en donde la sexualidad era tratada de forma más libre.⁸ Por medio de ellos construyeron un imaginario acerca de la sexualidad femenina extranjera, la cual aparecía constantemente referenciada en los diálogos, a la que caracterizaron como libre de prejuicios y activa y la opusieron a la de sus esposas a las que concebían como carentes de atractivo y deseo.⁹ El destape, por su parte, permitió, entre otras cosas, que aquello con lo que se fantaseaba, y se verbalizaba en la vida cotidiana, en el cine picaresco se volviera relativamente accesible. Así es

durante la dictadura sino también por aquellas producciones que fruto de las libertades que proveía la reciente democracia se habían volcado hacia la realización de obras de explotación sexual netamente comercial. El autor afirma que el Plan Nacional de Cultura, aprobado en 1984, tenía entre sus propósitos “eliminar los programas de carácter grosero, alienantes y que estén en contradicción con la ideología democrática que nuestro pueblo eligió” (2012, p.100).

8. Desde finales de la década del cincuenta con el estreno de *Las hijas del mercader de caballos* (Egil Holmsen, 1955) y *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1955), films suecos en los que el erotismo era uno de los atractivos principales (aunque no el único), que la sexualidad, y las mujeres, de los países nórdicos pasaron a formar parte del imaginario sexual local. Este se puede ver reflejado en algunas comedias picarescas de los setenta. En *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973) uno de los personajes masculinos, el jefe de los protagonistas, le propone a su amante ocasional romper con la rutina y practicar nuevas poses extraídas de un libro que considera hará mella en su vida sexual debido a su procedencia nórdica.

9. En *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977) la mujer extranjera era codiciada por los protagonistas por su mentalidad liberal. Claro que cuando llegaba el momento de concretar el acto sexual con estas mujeres liberales se veían espantados por sus propuestas.

como las revistas con desnudos, la pornografía y los juguetes sexuales se incorporaron a la vida de los argentinos y de allí pasaron al cine picaresco. Podemos decir entonces que, en la nueva picaresca, la apertura democrática se manifiesta como sinónimo de apertura mental y sexual.

Para pensar lo afirmado previamente, detengámonos en una escena del *Mirame la Palomita*. Esta transcurre en un bar en la ciudad balnearia de Mar del Plata, espacio en el cual las dos protagonistas femeninas, Carola (Susana Traverso) y Alicia (Mónica Gonzaga), tienen una discusión en torno a los cambios que se estaban sucediendo en las costumbres de las mujeres en medio del destape local. El intercambio busca enfrentar dos posiciones opuestas en relación a estos cambios, la conservadora (Carola) y la liberal (Alicia). El diálogo es el siguiente:

Alicia: ¡Mirá! ¡Un topless!

Carola: ¡Qué degeneración!

Alicia: ¿Por qué? Sé más evolucionada. Imaginate que estuviéramos en Marbella, Ibiza o Torremolinos

Carola: Pero estamos en Mar Del Plata

Alicia: ¿Qué tiene que ver? ¡Estamos en democracia!

Carola: Si el Turco te llega a ver así, se va del país

En este intercambio, los personajes estructuran su posicionamiento a partir de una serie de oposiciones que colaboran con la construcción del imaginario que los primeros films picarescos de la postdictadura estaban diseñando. En primer lugar, observamos un contraste entre dos concepciones, no solo acerca del objeto central de la discusión, el *topless*, sino también en torno a la posibilidad de que una mujer pueda decidir sobre su cuerpo. Estas quedan esquematizadas a partir del uso de dos palabras contrastantes: degeneración y evolucionada. La mujer de mente evolucionada, liberada de las presiones de la moral y buenas costumbres, se defiende de las acusaciones de degeneración por parte de su amiga, a la que entiende como una persona atrasada y conservadora.

A su vez hay un segundo contraste, ligado al primero, que está estructurado sobre la base de lo que representan en el imaginario de la época dos países que atravesaron períodos dictatoriales y que se están reconstruyendo: Argentina y España. La sociedad española, invocada mediante la enumeración de un conjunto de ciudades balnearias, aparece asociada a la libertad sexual gracias a las revistas y al cine del destape español que circulaban en el país. En cambio, Argentina todavía es vista como una sociedad que no logró desprenderse de las ataduras de la censura y el conservadurismo. La picaresca, desde la perspectiva de sus creadores, formaría parte de este proceso liberador. Por último, se traza una confrontación entre la democracia y un pasado no definido con claridad pero que es entendido como su antítesis. La democracia es valorada positivamente en tanto garantiza libertades, en particular la de mostrar y disfrutar el cuerpo. Se puede hacer *topless* porque se está en democracia. Esta práctica, esta “utopía sexual” a punto de ser concretada, aunque también impugnada, es retratada como un acto democrático.¹⁰

10. El *topless* como un acto de rebeldía y de reivindicación de la democracia fue también un discurso



Sin embargo, aquí aparece una primera contradicción en el discurso construido por esta película. La secuencia comienza con un plano general, que nos ubica en el bar de un hotel de alta categoría, en el cual vemos a ambos personajes sentados a la mesa. A medida que el diálogo se desarrolla, la cámara avanza por medio del uso del *zoom*, hasta que el encuadre se reduce al de un plano medio en donde vemos a Alicia sosteniendo una revista que tapa parte del escote del vestido de su acompañante. El diálogo posterior, en el cual se discute sobre las bondades de esta práctica, fue armado sobre un montaje de primeros planos en los cuales sólo se exhiben los rostros de las actrices. Es decir, el *topless*, lo que encarna la libertad sexual en esta discusión, y los escotes de las intérpretes, no se muestran. Se enuncia una necesidad de liberalizar los cuerpos, pero no se la practica. En esta historia, el *topless* solo será posible al interior del hogar de la protagonista, en soledad frente a un espejo, espacio en donde ya no cumple la función liberalizadora que lo caracteriza.

En *El telo y la tele* podemos encontrar un segundo ejemplo de estas contradicciones. A diferencia de lo que sucede en *Mirame la palomita* en donde la palabra la tenían ciudadanos comunes aquí la tienen profesionales de la salud. La película narra cómo industriales del mundo de la pornografía utilizan un congreso de sexología, denominado P.E.N.E.S. (Primer encuentro nacional de encuentros sexuales), en el cual se van a observar las actividades sexuales de un conjunto de parejas que pagaron por una habitación en un hotel alojamiento, con el fin de hacer un estudio de mercado. El encargado de comandar el simposio abre la primera sesión con el siguiente discurso:

Señoras y señores peneístas, mucho se ha hablado en los últimos tiempos de la capacidad sexual del ser nacional frustrada y reprimida por años de castración autoritaria. Afortunadamente hoy la Argentina está a la altura de los países más sexuales del mundo. Sólo nos hace falta la incorporación de una tecnología y una cosmetología acordes al criterio de esta época.

Mientras este personaje enuncia su discurso se van alternando primeros planos de los distintos especialistas que participan del congreso y que asienten ante las palabras del orador. Los personajes que encarnan el saber científico parecen avalar esta contundente aseveración. Lo que se expone en este discurso está en sintonía con el diálogo que citamos del film *Mirame la palomita*. Aquí nuevamente, aunque de manera más explícita, se deja en claro, por medio del uso de adjetivos contundentes –frustrada, reprimida y autoritaria– que el pasado ha impedido el goce y la libertad sexual y que es la democracia la que va a permitir que se produzca esa

presente en el destape español. Ardanaz Yunta (2018) aborda en su tesis el caso de Susana Estrada, una de las ‘musas del destape’. Estrada es recordada por sus interpretaciones actorales y su canto, y a su vez por ser protagonista de una situación escandalosa: fue sin corpiño a una entrega de premios en el año 1978 (apenas tres años después de la muerte de Franco). Ante las críticas su respuesta fue “No es la gente la que ha pedido que me desnudara, lo ha pedido el país. A mí nunca me ha costado trabajo desnudarme. Fui como un soplo de aire fresco en un momento que todo estaba prohibido” (Ardanza Yunta, 2018: 3). Este tipo de reflexiones aparecen también en las voces de actrices y modelos del destape argentino que prestaron su testimonio para el documental *Nos habíamos ratoneado tanto...* (Marcelo Raimon, 2013). Varias de las testimoniadas afirman haber vivido sus desnudos para cine y gráfica antes que como una imposición del mercado como un momento de libertad.



modernización cultural que termine con la “castración autoritaria” que aqueja a la sociedad argentina.

El film de Sofovich no es la única comedia picaresca en la que el discurso sexológico se hace presente, este ocupa un lugar central en otras películas de la época, por ejemplo, en *Las lobas* (Aníbal Di Salvo, 1986).¹¹ El destape habilitó la discusión en los medios masivos de una serie de problemáticas en torno al sexo que hasta el momento habían estado prohibidas. La dictadura había impuesto una concepción utilitaria del sexo, de acuerdo a la cual este quedaba destinado solo a la procreación y debía ser practicado solo dentro del matrimonio. A su vez desarrolló una visión negativa de la libertad sexual, a la que concebía como la puerta de entrada hacia otras subversiones o desviaciones, como lo era la radicalización política, que a partir del retorno de la democracia comenzó a ser puesta en discusión, en parte, gracias a las intervenciones de un grupo de médicos e investigadores del campo de la sexología que llevaron adelante intervenciones de carácter pedagógico en diversos medios de comunicación (Milanesio, 2021).¹²

Las comedias picarescas de los ochenta están atravesadas por estos discursos, ideas que poblaban los medios de comunicación y que interesaban a gran parte del público. Esta incorporación de la sexología a la comedia picaresca, que en un principio podría pensarse como una actualización y puesta al día ideológica, tiene sus matices. *Las Lobas* narra la historia de dos hermanas, una profesora de gimnasia (Graciela) y una sexóloga (Greta), que vuelven al país luego de la muerte de su padre. Sin herencia y siendo perseguidas por diversos acreedores deciden, junto con su madre, salir a la conquista de hombres a los que puedan sacarles dinero. La herramienta utilizada para obtener lo necesario para pagar las deudas que las aquejan es su atractivo sexual. La película construye, con el sexo como eje articulador, una oposición entre dos grupos: aquellos que gozan libremente versus aquellos que están incapacitados de disfrutar del sexo. Pero a su vez hay una segunda oposición, vinculada a la primera, entre conservadores y liberales.

11. En películas anteriores de esta modalidad son escasas las referencias a la sexología y al discurso clínico acerca del sexo. En general, el discurso sexológico gira en torno de la impotencia sexual masculina –*Las píldoras* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *Hay que romper la rutina* (Enrique Cahen Salaberry, 1974), *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974)– o alrededor de “perversiones” siempre masculinas –*El profesor erótico* (Rafael Cohen, 1976), *Clínica con música* (Francisco Guerrero, 1974)–.

12. Diversos profesionales de la salud sexual y reproductiva tuvieron una presencia importante en la televisión de los ochenta. La sexóloga María Luisa Lerer fue una asidua invitada del programa *Veinte Mujeres*, destinado principalmente al público femenino. Allí respondía tanto consultas de un panel, integrado exclusivamente por mujeres, como del público que llamaba al programa dejando mensajes. El sexólogo Juan Carlos Kusnetzoff formó parte del programa *Cable a tierra* en donde se dedicaba a desarticular mitos sobre la sexualidad masculina y femenina. Los mencionados profesionales, y otros, también eran invitados a programas de distinto tipo –*La cigarra*, un magazine periodístico con perspectiva feminista, y *La noticia rebelde*, que cruzaba el periodismo con el humor, entre otros–. Si bien había un interés por parte del público en estos temas sectores conservadores, en particular de la Iglesia Católica, presionaron para que esta materia no se abordara en televisión. *Cable a tierra* fue levantado del aire luego de una fuerte polémica que se desató producto de un informe acerca de la importancia del tamaño del pene a la hora del sexo (Ulanovsky et al., 1999).



En el primer grupo podemos colocar al jefe de la familia a quien la sexóloga debe ‘curar’. Este no solo es alguien de ideas conservadoras acerca del sexo sino también un empresario con concepciones de la política cercanas al fascismo que vive pendiente de una posible “invasión de zurdos”. Sin ser mencionada directamente la dictadura aparece encarnada en este personaje. De esta forma se la asocia no solo a represión ideológica sino también a represión sexual. En este mismo grupo, podemos colocar a Marité (Georgina Barbarrosa), la esposa del empresario. La incomodidad que tiene este personaje con el sexo se puede ver en el manejo del cuerpo y del rostro que lleva adelante la actriz que la interpreta. Barbarrosa viste trajes oscuros y holgados que la cubren por completo e impiden que se marquen las curvas. A su vez, se puede apreciar una tensión que atraviesa el cuerpo y lo convierte en una figura grotesca: camina encorvada con los hombros hacia adelante, sus piernas y brazos tienen una rigidez tal que le impide llevar adelante actividades físicas. Barbarrosa, suma a esto un uso de las particularidades de su rostro, su nariz y sus dientes, que le permite manifestar el malestar de Marité. En el segundo grupo se encuentra la sexóloga que, a diferencia de los personajes conservadores, pasó una temporada en el extranjero, un espacio que es construido por la película como moderno y liberal en oposición a la Argentina que se encuentra atrasada en temas sexuales. Su corporalidad es la opuesta a la de Marité. No sólo viste trajes sensuales y sofisticados, sino que también camina erguida y segura de sí misma. Greta (Leonor Benedetto) despierta el deseo de los hombres con los que interactúa.

La escena en la cual la sexóloga y Marité hacen gimnasia permite apreciar los contrastes entre los personajes. Mientras que la primera viste ropa ajustada, la segunda lleva ropa holgada. Greta se deja llevar por el ritmo sensual de la música y mueve el cuerpo desprejuiciadamente. Los movimientos sensuales del personaje llevan a los hombres de la casa a espiarla a escondidas. A Marité, en cambio, le cuesta moverse y no logra relajarse del todo. Sus acciones la muestran como una mujer torpe que no sabe manejar su cuerpo. Se ve imposibilitada de liberarse de las imposiciones que la moral de su marido le impone y por ello no puede hacer un uso libre de su cuerpo. Esta incapacidad la vuelve poco atractiva, tanto para su esposo como para el público del cine picaresco. No solo no puede distender el cuerpo, sino que tampoco puede hacer lo mismo con su mente. Una vez finalizado el primer ejercicio, Greta propone uno nuevo en el cual Marité debe imaginar un hombre desnudo y simular que lo toca. Su reacción es ambigua y se puede apreciar en los gestos del rostro. Al comienzo, sonrío pícaramente, como una niña, pero luego bufa, cuando se frustra porque no logra recordar a ningún hombre desnudo.



Imagen 3 y 4: Contraste entre dos corporalidades en *Las lobas*. El cuerpo ‘liberado’ de la sexóloga (izquierda) y el ‘reprimido’ de una ‘ama de casa promedio’.

La sexología aparece entonces en esta película como una herramienta nueva al servicio de liberar la sexualidad de los argentinos, esa sexualidad que, en palabras del personaje citado se encontraba asediada por una “moral castradora”. Claro que este discurso se ve atenuado por el hecho de que el personaje no está construido como una mujer de ciencia sino más bien como una vengadora sexy. En *El telo y la tele*, en cambio, la sexología aparece representada de una forma distinta. Si en *Las lobas* había una representación cómica pero positiva de esta ciencia en la película de Sofovich el discurso sexológico aparece ridiculizado.

En dicho film, el discurso sexológico y de quienes se especializan en él aparece caricaturizado. Este procedimiento, que se caracteriza por subrayar y simplificar determinadas características de un texto, tiene el propósito de ridiculizar un objeto. Detengámonos en dos de los personajes creados por Sofovich, ambos miembros del comité de sexólogos: el Dr. Mastur (Jorge Ochoa) y la Srta. Maschio (Hellen Grant). La ridiculización se da ya desde el nombre de los personajes. El primero, especialista en onanismo, es nombrado a partir de la palabra masturbación. Cuando el Doctor llega a la conferencia lo hace de la mano de su ayudante, un mono llamado Muñeca Brava. Nuevamente se refuerza el carácter onanista del personaje por medio de términos usados popularmente para hacer referencia a la masturbación –la del mono– y para hacer referencia a quien se masturba mucho –muñeca brava–. La segunda, presentada como “primer bombero voluntaria argentina” y jefa y fundadora del movimiento denominado “Cuarto sexo”, debe su nombre a la palabra italiana *maschio* que traducida al español significa macho. Se juega también con el término ‘marimacho’, una palabra utilizada para referirse de forma despectiva a aquellas mujeres que tienen comportamientos que la norma social imperante entiende como masculinos.

A partir de lo expuesto, podemos afirmar que la picaresca del período no abordó el destape sexual y fenómenos emergentes ligados a este proceso, como la sexología, de forma unánime. Por un lado, encontramos en *Las lobas* una visión positiva, aunque esquemática de esta práctica médica. Se la piensa como una herramienta útil para que la Argentina abandone el estado de represión sexual en el que vivía. En otra línea, encontramos películas en donde el discurso de la sexología es impugnado, desestimado, criticado por medio de la burla. Hugo Salas (2006) y María Valdez (2005), señalan que en el ciclo de la picaresca de Olmedo y Porcel la burla



se depositaba sobre el disidente, sobre aquel que no podía formar parte del grupo social, o que estaba por fuera de la norma y leen en ella una cristalización de la ideología dominante durante la dictadura cívico-militar. En el ciclo picaresco de la postdictadura este tipo de comicidad continúa siendo explotada y recae, en este caso, sobre aquellos discursos que están señalando los desajustes de la sexualidad dominante.

Sexo y humor político en la picaresca de los ochenta

Así como el destape implicó cierta libertad a la hora de mostrar y de hablar sobre sexo también trajo aparejada una apertura para abordar el mundo de la política. En general las comedias picarescas del tercer ciclo no desarrollaron historias en las cuales la política nacional tuviera un peso importante. Por el contrario, este cine se caracterizó, en todos sus ciclos, por apelar al mero entretenimiento, por ser un cine escapista, por lo que la política nacional no era un tema que fuera abordado de forma manifiesta ni recurrente por estas comedias. Además, en general, fueron realizadas en momentos álgidos de la historia nacional, en donde la censura llegó a permitir semidesnudos, pero nunca el tratamiento de temas de actualidad.¹³ Sin embargo, las referencias al mundo de la política y de la economía, comienzan a ser moneda corriente en las picarescas de este tercer ciclo. Para hacerlo, recurrieron a una de sus principales herramientas, el humor centrado en lo sexual. A tono con una sociedad que había aceptado la irrupción del sexo en todos los ámbitos de su vida y con una tradición cómica de larga data en donde lo cómico estaba en gran parte desarrollado a partir de la vida sexual de sus personajes, los films van a proponer un abordaje picaresco de la política.

Uno de los recursos utilizados con este fin fue la incorporación de las rutinas cómicas del imitador más famoso del período, Mario Sapag.¹⁴ En general, sus interpretaciones no pretendían criticar al sujeto burlado sino más bien reírse de los modos de hablar, de vestirse o de moverse del imitado. El trabajo de Sapag puede inscribirse dentro de lo que Gerard Genette (1989) definió como pastiche. Se trata de un tipo de intertextualidad que tiene como objetivo copiar el estilo del texto primario sin transformarlo radicalmente con una finalidad meramente lúdica. Propone un divertimento antes que una crítica. El espectador reconoce la recreación de un estilo que le es familiar y goza con las pequeñas desviaciones introducidas por el artista. Esto es lo que sucede con la imitación de Carlos Saúl Menem en *Mirame la palomita* en donde lo que prima es la reproducción de una forma del habla característica, la tonada riojana apenas exagerada, y de la iconografía construida por el político alrededor de la figura mítica del caudillo

13. Quizás la excepción a esto sea *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981), film en el que la política tiene un peso muy fuerte en la trama. En esta comedia los chistes sobre corrupción, fraudes electorales y violencia política son constantes. Esto puede parecer extraño si se tiene en cuenta que se filmó en dictadura. Sin embargo, el hecho de que fue ambientada en los años treinta, es lo que habilitó la presencia de esos chistes. Todo lo que se critica es cosa del pasado.

14. Mario Sapag estuvo al frente del programa *Las mil y una de Sapag* que permaneció al aire entre 1984 y 1988. Este show cómico llegó a encabezar los ratings de su franja horaria haciendo picos de 60 puntos (Ulanovsky et al., 1999).



riojano Facundo Quiroga: las patillas y el pelo largo, el vestir con impronta gauchesca, etc. Pero en *El telo y la tele* sus imitaciones cambian de función por completo.

En esta comedia Sapag imita al canciller Dante Caputo y al presidente Raúl Alfonsín. Ambas imitaciones son las que cierran el hilo argumental de la película. Caputo, espantado por lo que ve en televisión (un diputado radical y una diputada peronista teniendo sexo) llama por teléfono al presidente para decidir cuál es el curso a seguir. Aquí la interpretación de Sapag se aleja de lo lúdico, propio del pastiche, y se acerca a lo satírico, elemento característico de lo que Genette (1989) llama imitación satírica, al no hacer solo hincapié en la exageración de los rasgos del habla de Caputo y de Alfonsín sino también al concentrarse en la ridiculización del discurso del alfonsinismo. Como señala Aboy Carlés (2004), en su afán de reconstruir el sistema democrático, el alfonsinismo se caracterizó por tener un discurso conciliatorio en el cual apeló, en especial luego del discurso en Parque Norte,¹⁵ a terminar con la política facciosa. Había en la retórica del mandatario un llamado a que el otro gran actor de la política nacional, el peronismo, llevara adelante un proceso de renovación como el que había encabezado al interior del radicalismo. Alfonsín aparece en este pequeño retrato como alguien dispuesto a ignorar no sólo lo que señala Caputo sino la realidad en general. A su vez, el canciller es representado de una forma contraria a la que este había logrado instalar en sus participaciones en los medios de comunicación. La escena protagonizada por el ministro comienza con un plano general que lo muestra sentado en su escritorio, con una biblioteca detrás, mientras lee un libro. Caputo aparece representado como un intelectual cuyo trabajo se ve interrumpido cuando levanta la vista y ve que en la televisión se está transmitiendo una imagen que puede comprometer al gobierno. Lejos de mostrarse sereno, comienza a insultar en francés y se dispone a llamar al presidente para informar de la situación. La película se burla del canciller al transformar su personalidad. Quien en realidad se mostró sereno en momentos de crisis aquí aparece desbordado por una nimiedad que el presidente decide ignorar.

La parodia del mundo de la política no solo se dio a través de la imitación de figuras relevantes sino también por medio de la incorporación en la trama picaresca de conflictos propios del ámbito político. En la mencionada película de Sofovich hay una subtrama protagonizada por dos legisladores nacionales, uno radical (Guillermo Francella) y la otra, peronista (Thelma Stefani). Su ingreso en la historia se da como resultado de las quejas de un periodista ante la negativa de las autoridades del congreso de sexología de dar información acerca de quién financia el encuentro. Es por ello que ambos se hacen presentes en el congreso con el fin de investigar que sucede en el simposio y combatir, en palabras del diputado radical “este brote antidemocrático” encarnado por la negativa de dar información. Finalmente, la investigación es dejada de lado y

15. En diciembre de 1985 Raúl Alfonsín llevó adelante un acto partidario en Parque Norte con el fin de relanzar su gobierno. Si bien el alfonsinismo había tenido una serie de adversidades durante los dos primeros años de gestión se encontraba en un buen momento dado el éxito moderado del plan económico y del avance de los juicios de las Juntas militares. Este acto fue, por un lado, una forma de mostrar poderío, pero al mismo tiempo la plataforma elegida por el presidente para explicitar sus ideas sobre la democracia y sobre el rol que debía cumplir la oposición.



los diputados, incitados por el contexto, deciden escabullirse a una habitación del hotel alojamiento para tener sexo. Cuando el acto sexual finaliza los personajes miran a cámara y realizan gestos característicos de sus líderes políticos. El sexo aparece como un campo de batalla y el orgasmo es festejado como si fuera un triunfo electoral. Entendemos que hay aquí una intención de ridiculizar los enfrentamientos históricos entre peronistas y radicales, que durante la década del ochenta tuvo momentos álgidos, pero también la voluntad de señalar la hipocresía del mundo de la política que entendía como obsceno todo aquello que estuviera relacionado con el sexo en los medios.



Imagen 5: El 'éxtasis' de la diputada peronista y el diputado radical que desata la ira de Caputo y el desinterés de Alfonsín en *El telo y la tele*.

Conclusiones

Sostuvimos en la introducción que la picaresca fue durante la última dictadura cívico-militar, de la mano de Olmedo y Porcel, una modalidad cómica hegemónica. Lograba que los cines se llenaran con un público ávido de escapar de una realidad opresiva al mismo tiempo que ver aquello que la moral de la época veía como negativo. En estas comedias era posible tener acceso a aquello que no se podía decir ni ver en otros medios. Con la sexualización de la cultura que se produjo como resultado del destape esta modalidad pasó a tener competidores en distintos ámbitos: la televisión, los medios gráficos, los videoclubes, los cines pornográficos. Ya no era necesario ir al cine para acceder a lo 'prohibido'. La cultura visual del período se sexualizó de tal forma que aquello que la picaresca tenía para ofrecer se volvió obsoleto.

Es por ello que fue necesario que los hacedores de este tipo de films llevaran adelante un proceso de renovación para poder continuar explotando estos productos cuya popularidad continuaba vigente.¹⁶ Como parte de su intento de actualización, y habilitada por la eliminación

16. La popularidad de este tipo de películas se mantuvo en el tiempo gracias a su constante reposición en la televisión de aire. Durante la década del ochenta, mientras la nueva picaresca intentaba reflotar esta modalidad en los cines, las viejas comedias de Olmedo y Porcel eran proyectadas en ciclos especiales en la pantalla chica. Como garantizaban un alto rating los canales se disputaban los derechos. Esta situación

de la censura estatal, la picaresca del destape incorporó una serie de elementos novedosos que profundizaban temas y propuestas abordados en el pasado, pero que no habían podido ser desarrollados o mostrados con crudeza debido a la presión estatal –desnudos femeninos completos, el discurso sexológico, ciertas ‘utopías sexuales’– y otros ajenos a la modalidad, pero que eran explotados por productos vinculados al mundo picaresco cinematográfico –las referencias al mundo de la política–. Esta estrategia se vio atravesada por una tensión entre una voluntad innovadora que en cierta medida puede ser calificada de progresista, y el peso enorme de las aristas más conservadoras de esta tradición cómica. Se enarbó un discurso liberador del sexo y de los cuerpos, a tono con ciertas ideas que circulaban en el imaginario de la época, que convivió, en las obras que analizamos, con una mirada esquemática y prejuiciosa acerca de ‘lo nuevo’. Siguiendo el planteo de Jordan, podemos afirmar que la comedia de corte sexual producida en democracia, lejos de ser un producto conservador en todos sus aspectos, es un tipo de film en el cual colisionan la voluntad de adaptarse a las demandas de la época, creando personajes y situaciones novedades y disruptivas, con la necesidad de no correrse por completo de la lógica que le otorgó popularidad a la modalidad.

La reformulación no fue del todo exitosa. El nuevo ciclo, a pesar de haber tenido resultados de público significativos nunca logró llegar a la cantidad de espectadores que la versión previa. Podemos decir entonces, recuperando a Raymond Williams (2012), que el tercer ciclo de la picaresca dejó de ser un modelo dominante para convertirse en uno remanente. Uno cuyas convenciones todavía eran significativas para una porción importante del público que asistía al cine, pero no para un público amplio y diverso. No logró modernizarse lo suficiente como para competir con las otras expresiones de una cultura cuya sexualización crecía constantemente.

Colaboró con el desinterés del público en la picaresca local, el fin de la censura a las películas extranjeras. Gracias a ello fue posible que se estrenaran una serie de comedias que tematizaban el sexo de una manera más desprejuiciada. Para 1985, el público y la crítica ya estaban familiarizados con este tipo de cine. Esto hizo que el periodismo no solo interpretara el nuevo ciclo en relación a los ciclos previos sino también a la producción internacional. En comparación con las comedias europeas y norteamericanas la picaresca local, a pesar de proponerse como novedosas y a tono con la época, fue vista por la crítica como repetitiva y anquilosada, productos de un “destape subdesarrollado” y a destiempo.¹⁷

El tercer ciclo de la picaresca parecía estar hablándole al mismo público del modelo previo. Aquello que permitía dirigirse a espectadores adultos que podían identificarse con sus protagonistas al mismo tiempo impedía conectar con un público más joven, uno que empezaba a

se repitió en la década del noventa en donde la televisión de aire continuó con la explotación de estas comedias. Hoy pueden verse en el cable con bastante asiduidad.

17. Tirri. N (1985, marzo 8). Un destape muy previsible. *Clarín*. Vinelli. A (1985, abril 20). Otro hijo de aquella cigarra. *Clarín*.; García Olivieri. R. (1985, abril 20). El destape local elude la tentación de hacer cine. *Tiempo Argentino*.; Martínez. A. (1986, mayo 16). Humor muy grueso en una comedia nacional. *La Nación*.; Taralli. G (1986, mayo 16). Revistas eran las de antes. *El cronista comercial*, (1986, mayo 16): López, D. (1988, marzo 3). Otra aventura rutinaria para Porcel y Olmedo. *La Nación*.; Martínez. A. (1990, agosto 10) Cuando el humor equivoca el camino. *La Nación*.



frecuentar las calles, a retomar el espacio público y a asistir a los cines. Como fruto del cambio en las calificaciones lo que antes era Apto para Mayores de 18 años pasó a ser Apto para Mayores de 14. Esto permitió que las juventudes que antes solo podían acceder a películas en donde el sexo era casi inexistente se agolparan para ver las *gross out movies*¹⁸ de los ochenta. Desde 1980, cuando se lanzó con buena repercusión de público la comedia adolescente estadounidense *Meatballs* (Ivan Reitman, 1979), las salas de cine empezaron a estrenar cada vez más películas de este tipo. Eran comedias en donde los jóvenes podían ver reflejadas sus propias vivencias sexuales. Era un cine más libre que el de la picaresca, menos prejuicioso. Si bien películas como *Las colegialas* (Fernando Siro, 1986) intentaron aunar ambos mundos estas experiencias no tuvieron continuidad. El modelo que se siguió explotando estaba más ligado a una actualización de una tradición que a uno que dialogara con el público joven que empezaba a llenar las salas

Bibliografía

- Aboy Carlés, Gerardo (2004). "Parque Norte o la doble ruptura alfonsinista". Marcos Novaro y Vicente Palermo (Comps.). *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Altamirano, Carlos (2013). "El momento alfonsinista". *PolHis*, n°12 (10-17).
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Ardanaz Yunta, Natalia (2018). *El cine del destape. Un análisis histórico desde la perspectiva de género*. Tesis de Doctorado, Departament d'Història Contemporània, Universitat de Barcelona, Barcelona, España.
- Bajtín, Mijaíl (1980). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Berger, Peter (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- De las Carreras, Mercedes (1995). *Contemporary politics en Argentine Cinema: 1981-1991*. Tesis de Doctorado. Universidad de California, California, Estados Unidos.
- Fabris, Mariano (2012). "El Episcopado argentino, el "destape" y la amenaza a los valores tradicionales, 1981-1985". *Revista Cultura & Religión*, n°1 (92-112).
- Ferro, Marc (1980). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fidanza, Fabio. (2019). "Humor Apto Todo Público. El cine de entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras". *Question/Cuestión*, n°63 (1-19).
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

18. Geoff King (2002) denomina *gross out movies* a un tipo de películas se caracterizan por construir su comicidad en torno a elementos que pueden ser considerados de mal gusto. Es por ello que suelen ser calificadas como soeces o groseras. En ellas abundan los desnudos femeninos, las referencias al sexo, situaciones escatológicas (que pueden incluir material fecal, vómito, semen, etc.) y comedia física. *Por-ky's* narra el intento de un adolescente, y su grupo de amigos, de debutar sexualmente. Estas narrativas tuvieron un desarrollo extenso en el cine norteamericano no así en el cine argentino.

- Getino, Octavio (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán. (2006). *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jordan, Barry (2004). "La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario". *Res publica*, n°13-14 (287-296).
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro (2017). La producción de secuelas en el cine clásico argentino, *Significação*, n°48, (158-175).
- King, Geoff (2002). *Film comedy*. Nueva York: Wall Flower Press.
- López, Daniel (2005). "Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa". Claudio España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maingueneau, Dominique (2008). *La literatura pornográfica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Manzano, Valeria. (2019). "Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta". *Mora*, n°25 (135-153).
- Mast, Gerald (1979). *The comic mind: comedy and the movies*. Chicago: University of Chicago Press
- Milanesio, Mariana (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Montes, Viviana (2023). "Entre la opacidad y la transparencia: cine, transición y monstruos". *En la otra isla*, n°8 (144-156).
- Salas, Hugo. (2006, octubre 1). Operación Ja Ja. En *Radar*.
- Sarlo, Beatriz (1984). "Argentina 1984. La cultura en el proceso democrático". *Revista Nueva Sociedad*, n°73 (78-84).
- Sorlin, Pierre (1995). *Sociología del cine*. México: Fondo de cultura económica.
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire*. Buenos Aires: Planeta.
- Valdez, María (2005). "Sábanas para el amor: el cine de hoteles". Claudio España (Dir.) *Cine Argentino. Modernidad y vanguardia 1957/1983. Tomo 2*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Williams, Linda (1989). *Hardcore. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Los Angeles, California: University of California Press.
- Williams, Raymond. (2012). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Fabio Nicolás Fidanza (UBA-FFyL)

fabiofidanza@hotmail.com

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (UBA). Docente de nivel medio y superior. Publicó artículos en diversos libros y revistas.

TODO DERRUMBE TIENE AL MENOS UN SOBREVIVIENTE

POR FLORENCIA ROMANO

Every collapse has at least one survivor

Resumen

Juan como si nada hubiera sucedido (Carlos Echeverría, 1987) es una de las primeras películas argentinas en explicitar e intentar representar los crímenes de Estado cometidos durante la dictadura militar de 1976 en Argentina. Realizada durante el período de transición democrática, en coproducción con Alemania y sin estreno oficial en el país, la película establece investigación y relato en un momento donde todavía poco había sido dicho, anticipando tempranamente múltiples capas de sentido y acción sobre la representación de la dictadura que irían coexistiendo, contrapuestas, en paralelo o sobrepuestas, dentro de lo social. El presente trabajo se propone analizar los modos del documental que la película de Echeverría utiliza para exponer la complejidad del discurso histórico a través de la polifonía de los testigos, con el propósito de reflexionar acerca de los elementos inaugurales con los que el cine abordó la memoria sobre la dictadura, así como también las relaciones entre historia, representación y siglo XX que pueden pensarse a través del film.

Palabras Clave: Cine; Carlos Echeverría; siglo XX; dictadura; testigos.

Abstract

Juan: as if Nothing Ever Happened (Carlos Echeverría, 1987) is one of the first Argentinian films to explicitly address the crimes committed by the State during the military dictatorship (1976-1983). Made during the transition to democracy, in co-production with Germany and without an official release in Argentina, the film establishes an investigation and a narrative at a time when little had yet been said, anticipating multiple layers of meaning and action regarding the representation of the dictatorship that would later coexist — contrasting, in parallel or overlapping, within the argentinian society. This paper aims to analyse the documentary technique in Echeverría's film in order to reflect, through the



polyphony of witnesses, on the relationships between cinema and history representation in the twentieth century.

Key words: Film; Carlos Echeverría; 20th century; Testimony

Decirlo todo

En 1987 Carlos Echeverría realiza *Juan, como si nada hubiera sucedido*, película que narra una investigación periodística sobre el secuestro de Juan Marcos Herman, desaparecido en Bariloche el 16 de julio de 1977. Sin estreno oficial, tampoco circuló en la época con la misma suerte que lo hicieron otras películas sobre la dictadura, películas distintas, no documentales, realizadas por actores de renombre, con reconocimiento local e internacional, siendo quizás el ejemplo más significativo *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

A principios de 1987, le cuenta Echeverría a Gustavo Fontán, el montaje de *Juan...* estaba por terminarse y su estreno se apalabró con algunos exhibidores de la calle Corrientes. Pero para el momento en que la película estaba lista, parecía haberse acabado el interés por recuperar la memoria sobre el pasado inmediato: había sucedido el levantamiento del grupo militar Carapintada y se había promulgado la Ley de Obediencia Debida. En ese contexto “la pregunta (sobre el estreno) era casi una molestia” (Fontán, 2017). La alternativa fue entonces presentarla en el festival de Óperas Primas en Bariloche en julio de 1987, aunque fuera de competencia y de forma clandestina ya que “los organizadores temían, legítimamente, quedarse sin los auspiciantes” (Fontán, 2017).

Si bien podemos pensar que el silencio con el que se estrenó *Juan...* responde a un contexto de tensión política en el que el retorno democrático todavía no estaba garantizado, esta hipótesis se desarma cuando vemos el año de estreno de la película de Puenzo¹, estrenada no sólo dentro del mismo contexto, sino incluso con mayor cercanía al fin de la dictadura en 1983. Habrá que buscar entonces algo más en *Juan...* que la haya vuelto especialmente problemática dentro del proceso de retorno democrático, el mismo en el que sí lograron estrenarse otras películas.

Podemos empezar analizando su particularidad a partir de uno de sus recursos más distintivos: el presente como el tiempo verbal del relato. David Oubiña plantea una oposición, o más bien un efecto rebote, entre la censura y el silencio cinematográfico durante la dictadura y la necesidad de decirlo todo a partir de 1983 (Oubiña, 2022). Esta necesidad era una necesidad de denuncia y de exhibición de los crímenes, como si el cine, impedido de hablar sobre lo que estaba pasando en su presente, haya necesitado cambiar mutismo por locuacidad a través de

1. Y en seguida, al año siguiente, se estrena *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), marcando una forma de abordar el pasado que caracterizaría a la mayor parte de las películas sobre la dictadura de fines de los 80 y principios de los 90.



relatos detallados sobre la violencia de Estado². Se trataba, retrospectivamente, de denunciar cada uno de los delitos. Pero, en su forma, estas películas tiñeron sus atmósferas de películas históricas, ubicando el pasado más inmediato de una manera que podía también resultar lejana.

De una forma diferente *Juan...* tiene también la intención de decirlo todo, pero su denuncia no opta por la ficción, ni elige contar en pasado la violencia sobre los cuerpos secuestrados. En cambio, elige como tiempo verbal de su narración el presente, su decirlo todo no implica contar lo sucedido sino lo que sigue sucediendo, declarando que los criminales están todavía entre nosotros y que, justamente por eso, los crímenes continúan. El recorrido de la película es muy gráfico a propósito de esa continuidad; nos muestra que si vamos, por ejemplo, a cualquier institución del Estado en democracia, podremos ver en plena función a personajes como el Coronel Sárraga, encargado de nuclear todas las fuerzas militares de Río Negro durante los primeros años de dictadura, o a Miguel Istúriz, militar a quien una testigo identificó en la casa de Juan la noche del secuestro.

En esos encuentros con un pasado que permanece activo en el presente, la película de Echeverría anticipa con muchísima lucidez la continuidad de la dictadura en democracia, algo que muchos cineastas (junto con otros artistas, pensadores e incluso ciudadanos) podrían ver recién con un poco más de distancia. Sobre esto es fundamental el trabajo de Silvia Schwarzböck en *Los espantos* (2015), donde se plantea, a través del análisis de diferentes obras artísticas y documentos, que la última dictadura militar presenta continuidades en democracia, las cuales se confirman en el proceso de reforma económica, social y estatal que la dictadura inició y que continuó posteriormente; y también en la continuidad de los crímenes: alarmantes evidencias de que “el funcionamiento de la democracia misma, para su propio espanto, es compatible con la desaparición de personas” (Schwarzböck, 2015: 128). *Juan...* problematiza esta continuidad muy tempranamente y lo hace mediante la elección del presente como tiempo verbal para pensar los crímenes, en vez de anclarlos a un pasado que, aún en reclamo de justicia, se representa como terminado.

En su intención de decirlo todo, *Juan...* cambia también el sujeto que dice. Primeramente, es notoria la ausencia del cuerpo de la víctima. Echeverría no se centra en la violencia explícita sobre los cuerpos de los desaparecidos, sino, justamente, en su desaparición. No hay actores para representar los cuerpos que no están; la desaparición conserva su potencialidad negativa. En segundo lugar, volviendo a Schwarzböck, la película se aleja de la idea de “villanía abstracta, una vara con que medir el mal en la Historia” (Schwarzböck, 2015: 43) con la que el cine de la época representó a los represores. Esa villanía abstracta que detecta Schwarzböck trae aparejada una imposibilidad de pensar la historia en su complejidad, incluso en sus contradicciones, una imposibilidad para analizar los lazos que conectan políticas con regiones múltiples y que conectan también distintas temporalidades entre sí, marcando continuidades entre los hechos, causas, consecuencias. Es decir, la representación de la dictadura (Schwarzböck lo piensa también de la representación del

2. Pueden pensarse, sin embargo, algunas películas anteriores que hicieron referencia a las políticas y los crímenes de Estado, aunque no de forma directa, como por ejemplo las películas de Fernando Ayala *Plata dulce* (1981) y *El arreglo* (1983), o la película de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (1981).



nazismo en el cine norteamericano, por ejemplo), achata en una superficialidad los problemas históricos, y reduce sus actos, sobre todo sus crímenes, a eventos aislados, casi como si hubiesen sido raptos de locura, en vez de entenderlos como consecuencias de un sistema que los habilita, como un “brazo armado de un poder transnacional” (Schwarzböck, 2015: 43) y que, por otro lado, no los clausura. Corriéndose de ese tipo de representación, en la película de Echeverría no hay torturadores, o más bien, ellos no aparecen representados desde ese lugar como único lugar. Hay, por el contrario, personas que continúan con sus tareas cotidianas como si nada hubiera sucedido, mientras que fuera de campo, la película no deja de volver evidente su culpabilidad. El objetivo entonces es la exposición de los victimarios, demandando su decir. En vez de poner en primer plano la denuncia de las víctimas, lo que más importa es obtener la confesión de los militares y, en su negación ante la evidencia, exponer la impunidad del crimen.

La puesta en evidencia de esa impunidad, que continúa, es para la época muy extraña, al menos desde lo cinematográfico, y recién retomada aproximándose el siglo XXI. Aunque todavía existen películas de este nuevo siglo que insisten con esas primeras ficciones³, es decir, que insisten en abordar el pasado desde su clausura, aparecen otras⁴ que se hacen cargo de esa continuidad desde la imposibilidad de separar el tiempo, desde la imposibilidad de representar cuerpos que no están e, incluso, desde la imposibilidad de hablar directamente de los crímenes, exponiendo así el pasado en su carácter de presente continuo.

La invención de la memoria

Antes de analizar la enunciación de *Juan...* voy a tomar un desvío para revisar dos historias sobre el arte en su relación con la memoria.

La primera es la historia del poeta Simónides de Ceos, que fue un día invitado al banquete del noble Scopas para recitar un poema en su honor. Durante el recitado, Simónides decidió incluir en su poesía algunos elogios a los dioses Cástor y Pólux, lo que molestó a Scopas, quien lo echó del lugar. Una vez fuera del salón, dos hombres aparecieron llamando a Simónides para que se acerque a ellos. El poeta obedeció y, justo cuando se alejaba lo suficiente del edificio, éste se derrumbó por completo, dejando un sinfín de escombros. Al empezar las operaciones de rescate, en seguida se volvió imposible el reconocimiento de los cuerpos, imposible entonces no sólo saber quién estaba dentro del banquete, sino también a qué nombre respondía cada muerto. Ahí es donde Simónides, cuya repentina salida lo ubicaba como el más inmediato sobreviviente y quien era además, por su oficio de poeta, diestro en técnicas para memorizar, logró recordar a los presentes por las posiciones que ocupaban en la mesa, pudiendo así identificar los cadáveres para su duelo y sepultura.

3. Por citar algunas: *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2005); *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011); *La larga noche de Francisco Sanctis* (Francisco Márquez; Andrea testa, 2026); *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022).

4. *La fé del volcán* (Ana Poliak, 2001); *M* (Nicolás Prividera, 2007); *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008); *Hacía afuera blanco* (Sofía Ungar, 2023); *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023).



La segunda historia a la que me quiero referir es la interpretación que Badiou hace del poema “El siglo⁵” (1923) de Osip Mandelstam (Badiou, 2005). A diferencia de lo que implica una leyenda, su interpretación no pretende ser universal, o, al menos, no pretende ser atemporal, posible de actualizarse en cualquier tiempo y espacio, sino que está situada sobre un momento concreto: el siglo XX.

“Siglo mío, bestia mía” son las primeras palabras con las que empieza el poema. Según Badiou, ésta será su figura fundamental, mientras que el objetivo del poema va a ser el análisis, casi radiográfico, de su osamenta. Como resultado, Badiou identifica los siguientes puntos interpretativos⁶:

1. La pregunta central por la vida de la bestia: el siglo es al principio una bestia viva, naciente, aplastante, que luego (casi inmediatamente) mira su propia huella, frágil, con sus vértebras rotas.
2. La pregunta, en continuación con lo anterior, sobre la propia vida del siglo: ¿Cuánto duró ese siglo? ¿En qué medida puede considerarse vivo? ¿Es el siglo XX el siglo de la vida o de la muerte? “¿Qué es la vida? ¿Qué significa vivir verdaderamente?” (Badiou, 2005: 29)
3. La imagen del siglo en relación a la idea del hombre nuevo, aquel que debe confrontar la historia, dominarla políticamente (“quién sabrá / hundir los ojos en tus pupilas”). Se trata del siglo de la promesa de un nuevo comienzo y, paradójicamente, del siglo prisionero de su incapacidad para tal empresa, con su espíritu nostálgico de la grandeza pasada: la revolución soñada por el siglo XIX, dice Badiou, se revela en el siglo XX como la pesadilla de lo real (“quién podrá pegar con su sangre / las vértebras de las dos épocas”).
4. El lugar del arte: para Badiou, la idea del poeta como guía de los pueblos (que ocupó parte

5. Lo transcribo completo para una mejor comprensión del análisis, usando la traducción que aparece en la edición de *El siglo* de Editorial Manantial:

“Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá / hundir los ojos en tus pupilas / y pegar con su sangre / las vértebras de las dos épocas? / El constructor de sangre a mares / vomita cosas terrestres. / El vertebrador se estremece apenas / en el umbral de los días nuevos.

Mientras vive, la criatura / debe deslomarse hasta el final / y la ola juega / con la invisible vertebración. / Como el tierno cartílago de un niño / es el siglo recién nacido de la tierra. / Una vez más en sacrificio, como el cordero, / se ofrece el sincipucio de la vida.

Para arrancar al siglo de su prisión, / para comenzar un mundo nuevo, / las rodillas de los días nudosos / debe unir las flautas. / Es el siglo, si no, el que agita la ola / según la tristeza humana, / y en la hierba respira la víbora / al ritmo de oro del siglo.

Otra vez se hincharán las yemas / y brotará el retoño verde, / pero tienes la vértebra quebrada, / ¡pobre y bello siglo mío! / Y con una sonrisa insensata / miras hacia atrás, cruel y débil, / como ágil, antaño, una bestia, / las huellas de sus propios pasos.”

6. Destacamos acá aquellos elementos que nos permitirán asociar al análisis de *Juan como si nada hubiera sucedido* y recomendamos la lectura de *El siglo* (Badiou, 2005) para una lectura completa sobre la interpretación de Badiou del poema de Mandelstam y su relación con el siglo XX.

del siglo XIX) desaparece en el siglo siguiente. El poeta no se ubica ya en la promesa del futuro, por el contrario, se mantiene en la espera. Su función es preservar el pensamiento perdido, mirar hacia atrás a la vez que hacia adelante. En suma, salvar al siglo de su extravío: “para arrancar al siglo de su prisión / para comenzar un mundo nuevo, / las rodillas de los días nudosos / debe unir las flautas.”

En el último punto, la interpretación de Badiou sobre el poema de Mandelstam actualiza la anécdota de Simónides: si en el siglo VI a.C se inventaba la memoria, en el siglo XX se vuelve urgente preservarla, aferrarse a ella justo en el momento en que parece ya no tener ninguna utilidad. *Juan...* puede entonces pensarse así, como una película que llega justo en un momento en el que ya nadie quería recordar, y que se mantiene, como el poema de Mandelstam, a la espera, centinela.

¿Por qué nos importan estas dos historias? Porque nos permitirán analizar la película desde dos elementos que consideramos centrales: su relación con la memoria —y la importancia, en dicha relación, de la figura del testigo— y su pertenencia —tanto de los hechos históricos que evoca, como de la película como obra en sí misma— al paradigma del siglo XX.

Para pensar en dicho paradigma, las referencias al texto de Badiou seguirán siendo pertinentes y guiarán la lectura del film, sobre todo, en relación a tres ejes con los que el autor identifica el desarrollo del siglo XX: el siglo XX como el siglo del antagonismo, el siglo de la Guerra y la Revolución; como el siglo maldito, siglo de los crímenes de Estado; y como el siglo liberal, siglo del triunfo del capitalismo, del triunfo del mercado mundial y de la democracia (Badiou, 2005).

Estos ejes, complejos y contradictorios, dejan ver sus ecos en la historia de las dictaduras de América Latina. En el caso de la última en Argentina, los discursos de la “guerra de los dos demonios” o de la “guerra contra la subversión” se ajustan perfectamente al primer eje; el terrorismo de Estado, sus crímenes, la violencia y la censura son vinculables al segundo eje; mientras que las continuidades que *Juan...* denuncia entre dictadura y postdictadura, así como las evidencias cada vez más actuales de dicha continuidad, permiten relacionar la historia nacional con el tercer eje del siglo: el triunfo económico y social del proyecto de la dictadura como un eco de la continuidad general del siglo XX en el siglo XXI.

En el umbral, centinelas

Juan... es una película que espera la llegada de su propio tiempo. Mientras tanto, su estrategia es la de guardar: buscar las confesiones, recolectar y preservar los testimonios, siempre con un ojo atrás y otro hacia adelante.

Estas acciones se llevan a cabo mediante recursos propios del documental. La narración se sirve del periodista Esteban Buch como personaje que hace de sí mismo y lleva adelante la investigación. Dentro del equipo que lo acompaña está también el hermano de Juan, Horacio Herman, quien además de aparecer en escena en algunos momentos, hace la fotografía de la película junto a Fritz Baumann. Por otro lado, la cámara de todo lo que vemos (salvo el material de archivo y algunos momentos de cámara oculta) está a cargo de Carlos Echeverría, como lo



está también el guión, en co-autoría con el periodista Osvaldo Bayer. Esta breve descripción de parte del equipo expone, por un lado, el sesgo periodístico de la película⁷, que determinará las formas de construir el relato, centralmente armado alrededor de la entrevista y el comentario crítico sobre los documentos obtenidos; y, por otro lado, la participación de la familia. Esta participación no es supervisora ni espectadora, sino, desde Horacio, material: él interviene en el hacer de la película, lo cual no sólo lo hace en parte responsable de la obra, sino que lo convierte en un testigo, ya no únicamente de los hechos vividos alrededor del secuestro de su hermano, sino de todos los testimonios y confesiones que aparezcan durante la filmación. Su presencia ocupa también el lugar de centinela, aunque no sólo como artista, además como víctima: escucha la información, la guarda y la contrasta con su propia experiencia sobre lo sucedido. En ese sentido y aunque no tan visible dentro del cuadro, Horacio es un puente vivo entre los dos tiempos, que no sólo representa a la familia durante el rodaje y frente a quienes asesinaron a su hermano, sino que su memoria permite exponer las contradicciones entre los testimonios de los militares y su propio saber (contradicciones que, por otro lado, terminan exponiéndose solas, evidentes para todos los espectadores de la película).

La figura del testigo, y las diferentes formas que ésta adopta, serán centrales para construir a la película en el lugar centinela. Dichos testigos van a entrar en directa relación con la figura del periodista, que también es principal en la organización del montaje. Esteban Buch lleva adelante las entrevistas desde su presencia dentro de los planos y también articulando la voz en off con la que la película va a reflexionar sobre los testimonios y otros documentos que va encontrando. Su presencia en el lugar de los acontecimientos y la utilización del diálogo como principal recurso narrativo se vincula con la modalidad documental que Nichols clasificó como interactiva. A la vez, los momentos de voz en off, apoyados en metacomentarios sobre la representación de los hechos y del mundo histórico, son vinculables con la modalidad reflexiva (Nichols, 1991). Estas clasificaciones, si bien son problemáticas en muchos casos porque pueden limitar la interpretación de los recursos narrativos de una película (veremos más adelante cómo algunos momentos ameritan la suspensión de estas dos modalidades)⁸, son importantes de destacar porque, por un lado, en la modalidad interactiva el diálogo con los sujetos del mundo representado deja a los espectadores en el lugar de testigos de dichas conversaciones (es decir, los espectadores seremos un tipo de testigo más dentro de la película); y, por otro lado, la modalidad reflexiva apunta a la posibilidad de que el metacomentario, analizando las propias imágenes de la película, haga surgir un significado nuevo sobre el mundo histórico. Ambas formas exponen así el desarrollo de la película: se tratará primero de recolectar documentos y escuchar,

7. Es importante aclarar que la idea de periodismo se entiende en la película de acuerdo a su potencia creadora, constructora de un punto de vista, y no en relación a una pretensión de objetividad.

8. Me refiero a aquellos momentos donde el montaje opta por estrategias que son vinculables a lo que Nichols llama modalidad de observación, basada en no intervenir sobre lo que se desarrolla frente a cámara. Esta modalidad (nos referiremos a ella más adelante), se utiliza casi exclusivamente en escenas alrededor de la madre de Juan Hermann y responde a un respeto por su silencio.



para luego intentar armar con todo un rompecabezas diferente al que parecía asentarse, con las mismas piezas, en el terreno social.

La película puede dividirse en dos espacios y en tres partes. Los espacios son Bariloche y Capital Federal, y las partes responden a las instancias espacio-temporales de la investigación: primero en Bariloche, recuperando testimonios mayormente familiares; después en Capital Federal, entrevistando funcionarios militares que en el momento del secuestro estaban operando en Río Negro; y finalmente una vuelta a Bariloche, donde la información obtenida en Capital actualiza la primera parte del recorrido. Estos segmentos no están separados en bloques estrictos. Por ejemplo, algún testimonio de la Capital puede hacer que el montaje salte a revisar algún otro de Bariloche no incluido anteriormente; o mismo los testimonios de cada sujeto entrevistado pueden no aparecer de una vez, sino irse articulando en diferentes momentos durante el desarrollo del montaje. De todas maneras, la película se estructura en los términos de estas tres instancias, las cuales representan el camino de la propia investigación y del pensamiento que fue permitiendo vincular todos los elementos sueltos.

En la primera parte se entrevistan a los siguientes testigos: el padre de Juan, quien recupera con mayor detalle la noche en que los militares entraron a su casa buscando a su hijo y recupera también el después, los momentos de aviso a la policía y los pedidos de ayuda a instituciones del Estado por parte de la familia. Sobre este segundo momento aparece también el testimonio de un amigo de Herman padre, quien intenta ayudar avisando a la policía caminera inmediatamente para que registren cualquier auto que pueda salir de la ciudad.

A la vez, Buch dialoga en este mismo segmento con dos amigos de Juan: su amigo de la infancia, que será más tarde acusado de posible traidor ya que en ese momento se encontraba haciendo el servicio militar, y un amigo de la secundaria con el que Juan empezó a interesarse y meterse en la militancia política. Por último, aparecen en esta primera parte los testimonios de periodistas locales: un fotógrafo que le promete a Buch imágenes de los funcionarios militares en Bariloche durante la dictadura, pero que luego, cuando llegan a la casa, no tiene o no quiere dar el material, y el director de un diario local, Ernesto Mores Ruiz, quien dice haber insistido con la noticia y la investigación sobre la desaparición de Herman, desestimada constantemente por los diarios de la capital del país.

Así como las entrevistas a familiares y amigos ayudan a reconstruir la vida de Juan y los hechos que inician la noche de su secuestro, las entrevistas a periodistas de la zona nos enfrentan en presente con la continuidad del miedo y la censura del pasado: el fotógrafo que finalmente no quiere dar el material prometido y el director del diario que se muestra un poco molesto y nervioso ante las preguntas de Buch, necesitando demostrar su compromiso y lealtad al oficio cambiado de tema constantemente, ignorando las preguntas sobre la investigación del secuestro de Juan y enfatizando, a la vez, su investigación sobre narcotráfico, por la cual, dice, no deja de recibir amenazas de muerte. Por último, en esta primera parte aparece también un sospechoso de ser responsable directo del secuestro: un señor de Bariloche que, a pesar de asumir haber trabajado en inteligencia durante los años de dictadura, dice no saber nada sobre el caso Herman.



Con estas sospechas sembradas la película viaja a Capital Federal, siguiendo, por otro lado, las huellas de Juan, trasladado desde Bariloche al centro clandestino el atlético. El primero en recibirlos es el general Castelli, a cargo del gobierno militar de Río Negro de 1975 a 1978. Luego entrevistan a Miguel Ángel D'Agostino, detenido junto a Juan en Buenos Aires, el único testigo que supo de su paradero, al menos en ese breve encuentro en el centro clandestino de detención, y al que Juan le contó algunos detalles de su secuestro y traslado. Este testimonio hace que el montaje salte a Bariloche, al diálogo con el jefe del aeropuerto. Si bien no estaba ahí en 1977, tiene acceso a los registros de salidas y llegadas de aviones, sin embargo, dice no tener registrado nada respecto de Herman (dice, en realidad, que hay registros de todas las salidas y llegadas, pero que en ellos no se detalla ni la cantidad ni los nombres de los pasajeros). Luego, en lo que sigue siendo su segunda parte pero de vuelta en Buenos Aires, la película entrevista al coronel Sárraga, jefe de inteligencia en Bariloche durante la dictadura, ahora en funciones en el Edificio Libertador. Es en realidad un intento de entrevista, Sárraga los recibe tras la reja de entrada y no dice mucho.

Con lo que logra obtener en Buenos Aires, la película tiene los materiales suficientes para darse cuenta de que algunos testimonios se contradicen, que los discursos no coinciden respecto del momento en que las autoridades tuvieron conocimiento de la desaparición de Juan: algunos militares afirman no haber sabido nada hasta el día siguiente, mientras que otros, en compañía de aquellos que lo niegan, dicen haberse enterado esa misma madrugada.

Con esa contradicción la película vuelve a Bariloche. Entrevista allí a un empresario del turismo, vinculado a las fuerzas de seguridad del Estado, que repite lo mismo: que no sabe nada, que sólo sabe lo que dice la prensa y, agrega, sin que se le pregunte, que no sabe si Juan estaba metido o no en algo. Así deja esbozada la idea de "guerra contra la subversión" (idea que seguirá apareciendo en otros militares, funcionarios del Estado, e incluso en personajes de la televisión en democracia). En el mismo sentido Buch entrevista a César Lafranchi, Juez de la Cámara Criminal de Bariloche, a cargo de la causa de la desaparición de Juan Herman abierta en 1984. No sabe nada de la razón del secuestro, pero insiste en que debe tener que ver con los casos de "esa índole" propios de ese momento.

Luego aparece una testigo clave, una vecina de Juan Herman que en su momento no habló por miedo y que ahora finalmente se anima a decir algunas cosas. Esas cosas son importantes: dice, por ejemplo, que una madrugada llegó del cine y vio frente a la casa de Juan dos autos Falcon estacionados y un Peugeot 504 que reconoció porque le pertenecía al novio de una amiga, un chico que trabajaba en el ejército. Le sorprendió, dice, que sea también amigo de Juan. Al otro día cuenta haber pasado desde la ruta por las instalaciones del ejército y haber visto al mismo Peugeot estacionado. Por último, dice que el sábado que se llevaron a Juan, el chico del auto apareció, tarde en la madrugada, en una confitería en la que solían juntarse. Para ese momento, la noticia de Juan ya se conocía y algunos amigos empezaron a hablar del tema, lo que hizo que el chico se pusiera nervioso y decidiera irse. Cuando finaliza su relato, Buch le pregunta a la vecina si se acuerda del nombre. Ella duda unos instantes y finalmente lo nombra, se llama Miguel Istúriz, y agrega algo más: que su amiga, la novia de Istúriz, le contó que un día cercano



a la desaparición de Juan, él llegó muy nervioso y dijo haber “estado en algo que lo había dejado muy mal” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Este testimonio es clave porque pone un nombre y apellido dentro de la escena del secuestro y será clave también para analizar los vínculos que pueden establecerse con el pensamiento del siglo XX.

La película logra dar con Istúriz, quien recibe al equipo en su lugar de trabajo sin saber estar siendo filmado. Por lo tanto, esta escena será registrada con equipos de audio y video ocultos que, en algún momento de la conversación, son detectados, deteniendo la entrevista. De todas formas, el material es suficiente para dejar en evidencia que Istúriz no sólo sabe, sino que estuvo involucrado directamente en la desaparición de Juan.

Además de las entrevistas, la película incorpora algunas imágenes de archivo (recordemos, por otro lado, que se trata de imágenes cercanas al presente de la filmación, principalmente de la televisión). Entre ese material aparece la noticia sobre la absolución de Astiz, sobre la cual presentadores de televisión comentan haciendo alusión a las “secuelas” de la “guerra contra la subversión”; aparecen también noticias sobre desfiles militares en Bariloche, los cuales continúan como si nada; y, finalmente, vemos el discurso de Alfonsín anunciando la presentación al Congreso de lo que luego sería la Ley de Punto Final.

Con todo esto, la película recupera la modalidad reflexiva: “La justicia no pudo dar con ningún oficial que actuase en esos años. Yo di con todos ellos: qué me queda por decir (...)” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Pero esta reflexión no recae sólo en la voz, sino también en el tratamiento de las imágenes: las entrevistas, así como las noticias más o menos recientes al momento de la filmación, se muestran, en alguno de sus fragmentos, dentro de aparatos de televisión. En esta necesidad de desdoblar las imágenes hay un comentario: dentro de los televisores, las entrevistas recientemente grabadas y las noticias recientemente sucedidas parecen lejanas, como si estuviésemos recuperando el archivo de un pasado remoto. En el choque entre la imagen directa y la misma imagen dentro de un televisor se esboza una crítica sobre la forma en que la sociedad estaba mirando los hechos. Recuperando una vez más las ideas de Badiou, quien analiza los últimos 20 años del siglo como los años de una Restauración, momento histórico donde se declaran imposibles las revoluciones, rechazándolas por bárbaras, y donde se les devuelve la superioridad a los ricos, lo que genera la opinión dominante e imperativa de enriquecerse (Badiou, 2005), podemos pensar que las ideas que circulan por la televisión en *Juan...* se corresponden con una mirada semejante. La actitud de la sociedad, sobre todo su apuro por ponerle fin al pasado más reciente, puede pensarse a través de esa misma idea. Y el imperativo de enriquecerse, presente hasta nuestros días, marca quizás el inicio de una corriente individualista que no ha dejado de acrecentarse.

Por último, el testimonio final con el que cierra la película es el de la madre de Juan, aquel personaje que había aparecido en el margen de algunas imágenes escuchando con atención pero sin intervenir. Volveremos a esta última conversación un poco más adelante, ya que será un testigo único y distinto a todos los demás, pero antes, para cerrar esta breve descripción de las principales estrategias de enunciación de *Juan...* queda por analizar la utilización de la primera persona. A pesar de que no es el director de la película, Esteban Buch guía la investigación



duplicando la enunciación: por un lado la cámara de Echeverría, por otro lado el micrófono de Buch (Piedras, 2014). La voz de Buch, por otro lado, se inscribe dentro de la primera persona, no tanto por los diálogos, que refieren a un estilo directo más que a una primera persona como subjetividad principal del relato, sino más bien por las reflexiones sobre las imágenes. Sin embargo, la primera persona no tiene acá la finalidad de exponer una subjetividad individual, sino más bien de ampliarse hacia el resto del equipo y en nombre no sólo de la familia de Juan, sino de cualquier otra víctima. Es desde ese yo amplio desde el cual la película se pone a dialogar con los diferentes sujetos, desde donde contrasta los testimonios y desde donde, finalmente, reflexiona sobre todo lo expuesto. Bajo la forma de pensamiento en conjunto, la película transforma la reflexión en debate: una puesta en común que intentará encontrar nuevos significados para el pasado.

Incluso en la utilización de la primera persona, *Juan...* está siempre en relación a los otros, en diálogo con los otros. En esos otros incluye también a los espectadores, a los que quiere convertir en testigos. Busca así involucrarnos ante el crimen, ante la impunidad y, principalmente, ante la complicidad civil. Las imágenes de *Juan...* nos ubican a nosotros mismos dentro de ellas, en una relación de responsabilidad con el pasado, aún cuando no lo hayamos vivido directamente.

Testigos

La película empieza con un primer plano del papá de Juan Herman. No sabemos todavía quién es, sólo vemos su cara en un fondo negro mientras dice:

“[...] qué es mejor para el país, o qué creés que es mejor para el país, o qué creen que es mejor para el país⁹. Ahora, seguramente había una tónica fundamental, que es vivir con dignidad y hacer cualquier sacrificio por las ideas que se sostienen, de eso estoy seguro. Estoy seguro porque...no quiero acordarme de la mirada que me echó, si no voy a llorar... como diciéndome ‘cómo te voy a hacer sufrir’... esa es la interpretación que yo... a la mirada esa que cuando se abrió la puerta y se lo llevaron.” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987)

Un poco entrecortado, las primeras palabras del padre de Juan tratan de entender el sentido de la vida y de la muerte de su hijo. Como testigo, el padre de Herman es interpretativo, responde a su necesidad de encontrarle un significado a lo sucedido que le permita seguir adelante.

Además de esta forma interpretativa, donde podemos ubicar al propio Buch y al equipo de filmación, están los testigos descriptivos de los hechos en concreto (el padre de Juan es uno

9. Desde el inicio, con este comentario, el padre de Juan marca que su interlocutor es plural, es decir, no le habla sólo a Esteban Buch.



de ellos cuando habla de la noche en que los militares fueron a su casa, o cuando habla de sus encuentros con la policía y otras autoridades). Esta clase de testigos puede dividirse en dos: víctimas y victimarios. Lo curioso, al menos en lo que queda retratado en la película, es que las víctimas tienen problemas para recordar, como los tiene Miguel Ángel D'Agostino cuando intenta ordenar lo que le dijo Juan en la celda, o el número exacto con el que lo identificaban los militares. Por su parte, los victimarios parecen recordar todo con demasiada precisión, sobre todo, con la precisión y presión necesaria para situarlos por fuera del crimen. En ese sentido, algunos entrevistados hacen del testimonio una performance obligatoria.

Esta idea de performance es central para entender la relación entre la dictadura y la historia del siglo XX. Para analizarla nos detendremos una vez más en las ideas de Badiou, pero también en la actitud de Miguel Istúriz luego del secuestro de Juan, la cual describe perfectamente el momento en que la performance aparece como necesidad que deberá mantenerse hasta el final. “¿Qué es el siglo?”, se pregunta Badiou y responde: “es la lucha final” (Badiou, 2005: 58). La última dictadura intensificó la idea de Guerra y Revolución, uno de los ejes que identifican al siglo XX. Hay en el contexto histórico una disposición a la muerte, la cual se entiende necesaria para un nuevo comienzo. Para Badiou, el paradigma de la guerra está presente en todos los sectores y prácticas del siglo, y se corresponde con lo que llama pasión de lo real del siglo¹⁰: una “convicción patética de que se nos convoca a lo real del comienzo” (Badiou, 2005: 52). El absurdo discurso de la “guerra contra la subversión” es parte de ese paradigma, aquel que declara hacer la guerra en nombre de la buena guerra, de aquella que terminará por fin con todas las guerras. La militancia de las juventudes de los 60 y los 70 en Argentina, alineadas con otras juventudes del siglo en su espíritu revolucionario, con fuerzas y recursos infinitamente desiguales a aquellos de los Estados, tiene también en su horizonte un nuevo comienzo por el que están dispuestas a dar la vida. Es desde esta pasión, por último, desde la que el padre de Juan intenta entender a su hijo al comienzo de la película.

En la pasión de lo real del siglo está involucrada la cuestión del semblante, de la máscara, relación central dentro del pensamiento del siglo XX. La vecina que da testimonio cuenta que Miguel Istúriz llega a su casa, algún día cercano al secuestro de Juan, diciendo que está nervioso porque “había estado en algo que lo había dejado muy mal” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987). Haber estado, o haberse metido, puede hablarnos del semblante (haberse puesto una máscara, un disfraz), mientras que “dejado muy mal” vincula al semblante con lo real. En un breve análisis de *Enrique IV* de Pirandello,¹¹ Badiou plantea que el momento en que el héroe asesina a un hombre haciéndose pasar por Enrique IV (haciéndose pasar por un loco que cree ser Enrique IV), ya no tiene alternativa: si es que quiere escapar de la condena

10. Tomado del concepto de Lacan.

11. Resumiendo brevemente su argumento, *Enrique IV* es una obra de teatro escrita en 1921 por Luigi Pirandello, que cuenta las acciones de un personaje que luego sufrir un golpe cree ser Enrique IV y que, además, tiene a una corte de personas que le siguen la corriente. Luego de un tiempo, el personaje recupera la cordura, pero sigue fingiendo y, en medio de un conflicto con alguien que pone en duda su locura, el personaje termina asesinando a quien lo había desafiado.



deberá interpretar la locura para siempre. Ya no importa entonces el semblante, sino la necesidad del semblante “que tal vez es desde siempre su real” (Badiou, 2005: 72). La didascalía de Pirandello en el momento en que el héroe comete el asesinato —“Enrique IV ha quedado en escena (...) con los ojos desorbitados, aterrorizado por la vida que ha cobrado su propia ficción, que repentinamente lo ha empujado al delito” (Pirandello, 1999)—, se parece demasiado a la actitud y las palabras de Istúriz en el testimonio de la vecina. En ellas también se pone en evidencia que lo que se presenta como semblante está en una relación de identidad con la energía de lo real, cuya fuerza sólo puede llevarse adelante a través de él. Como Istúriz, los militares se aferrarán a la necesidad del semblante. La misma idea de “guerra contra la subversión” responde a esa necesidad, porque en una guerra la violencia y el crimen quedan corridos de las leyes comunes. Y a ella responde también la Ley de Obediencia Debida, reemplazando por obediencia la locura a la que debió aferrarse el personaje de *Enrique IV*. Lo importante es que la necesidad de semblante, aunque ahora aparezca consciente y como callejón sin salida para los criminales, siempre estuvo ahí: si ahora sirve para librarse del crimen, antes sirvió para cometerlos.

La forma de encarnar la pasión por lo real en el siglo es destructiva, porque el deseo de enfrentarse a aquello que es irrepresentable responde a la convicción de que, detrás de toda representación, se podrá finalmente acceder a lo real. Es en este sentido que la pasión por lo real sólo puede realizarse mediante la destrucción: ver lo real detrás del semblante, desenmascarar falsos semblantes y depurar. Sin embargo, Badiou detecta en el siglo otra forma de encarnar la pasión por lo real, una que elige la sustracción en vez de la destrucción. Esta segunda forma implica entender que la relación entre real y semblante no se resuelve mediante una depuración destinada a aislar lo real, sino comprendiendo que la distancia entre real y semblante es en sí misma lo real (Badiou, 2005). Para entenderlo se detiene sobre la pintura de Malevich *Cuadro blanco sobre fondo blanco*, en la que vemos una mínima y abstracta diferencia entre fondo y forma, entre blanco y blanco. Esa diferencia, dice Badiou, nos muestra otra diferencia mínima, pero fundamental: la diferencia entre el lugar y tener lugar. Acabar con las apariencias, plantea Baudrillard y para ponerlo en otros términos, fue la tarea de toda revolución (Baudrillard, 1988). Fue la tarea, siguiendo el antagonismo que Badiou identifica, de los dos proyectos del siglo, ambos en relación con la actitud destructiva de la pasión por lo real. Del lado de la sustracción, en cambio, encontramos la imposibilidad de dar con verdades absolutas, para trabajar, en cambio, en esa distancia señalada por Malevich. En ese sentido, no se trata de destruir el semblante, sino de interrumpirlo, y en esa interrupción “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada” (Badiou, 2005: 81). Volviendo a Baudrillard, se trata de la seducción en los términos en que él la piensa: aquello que nos arrastra más allá de cualquier contrato, aquello que no se opone a nada porque no pretende significar nada; su acción es más bien la del cortocircuito (Baudrillard, 1988).

La película de Echeverría, que se inscribe en el siglo XX desde su lugar de centinela, presenta tensiones entre ambas formas de encarnar la pasión por lo real. La forma de sus entrevistas, intentando las confesiones de los criminales, junto a las técnicas de cámara oculta, toman el camino de la destrucción, no mediante actitudes criminales, obviamente, sino en una búsqueda

de justicia (diferencia fundamental), pero que igualmente responde a la lógica de que es posible acceder a la verdad detrás del semblante¹².

Con todo, hay otros momentos donde la película elige la vía sustractiva. Fundamentalmente, en la incorporación de un testigo mudo, la madre de Juan, Matilde Herman. Este personaje circula dentro de las imágenes desde el comienzo y en varios momentos de la película, pero siempre a un costado: en la escena en la que Buch, Matilde y la hermana de Juan miran fotografías, ella se queda escuchando, mientras es la hermana quien lleva adelante los comentarios sobre las fotos. Volviendo a las categorías de Nichols, la película utiliza ahora la modalidad observacional y su decisión de no intervención es un respeto por el silencio: así como la película no permite que algunos no tengan nada que decir, respeta que otros no puedan hacerlo. El silencio de Matilde, y sobre todo su fracaso al decir, marca el límite de la búsqueda por el sentido último detrás del semblante, y se enfrentan, en cambio, con la ausencia de todo sentido, sobre todo, con lo absurdo de cualquier acción que pretenda encontrarlo.

MATILDE HERMAN. Y mal, cómo voy a vivir. Ayer por ejemplo no tenía, no tengo, ganas de ir a ningún lado, qué va a hacer. Levanto el ánimo por ellos, nada más.

ESTEBAN BUCH. O sea que vos vivís prácticamente como el primer día

MATILDE HERMAN (*después de un largo silencio*). Perdoname pero por eso nunca hablo, evito toda conversación, evito todo.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo podrías contar o explicar qué es que a uno le desaparezca un hijo? ¿Vos tenías una relación especial con Juan, no?

MATILDE HERMAN. Y sí, como con Horacio. Con Juan siempre charlábamos bastante. Y no sé cómo explicarlo, no tengo idea, como nunca hablo.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo transcurren tus días? ¿Qué es lo que esperás de la vida a partir de eso?

MATILDE HERMAN. Mi esperanza es que Juan venga vivo, eso es lo que espero todos los días. Que aparezca un día en casa, eso lo pienso todos los días.

ESTEBAN BUCH. ¿Cómo ves tu relación con los demás? Con el resto de la gente que sigue viniendo y que por ahí no te preguntan, que piensan que ya lo superaste.

MATILDE HERMAN. No, mis amigos saben que no. Incluso a veces me preguntan si no sé nada de Juan y yo digo que no sé nada, y no me dicen más nada. Ellos son tan comprensivos conmigo, en ese sentido no tengo problema.

ESTEBAN BUCH. ¿Pensaste en algún momento en transformar lo que vos sentís en alguna forma de lucha? Por ejemplo, como las Madres de plaza de mayo.

MATILDE HERMAN. Pero acá en Bariloche con quién. Cuando hemos hecho las marchas no he faltado a ninguna, qué otra cosa puedo hacer. No se puede hac-

12. El intento inconcluso de marcar al amigo de Juan de Bariloche como un posible traidor es un ejemplo concreto de esta forma.



er nada... ir a preguntar a quién, a quién le vas a preguntar [...]” (*Juan, como si nada hubiera sucedido*, Carlos Echeverría, 1987)

La transcripción del diálogo no deja en evidencia que cuando Buch pregunta “¿Cómo podrías contar o explicar qué es que a uno le desaparezca un hijo?”, Matilde se queda en silencio. Ansioso, Buch hace una segunda pregunta (“¿Vos tenías una relación especial con Juan, no?”) que le permite a Matilde evitar la primera y contestar. La madre de Juan responde todo, menos lo que implica hablar de la desaparición de su hijo. Frente a eso, no hay categorías dentro del lenguaje de las cuales servirse para explicar: la desaparición es irrepresentable. Y, en ese sentido, lo irrepresentable —que en este caso se relaciona con aquello que no encuentra representación dentro del lenguaje, producto de algún evento traumático— vuelve a vincularse con lo real del siglo, ya que éste fue lugar aquí y allá de crímenes y eventos que enfrentaron al sujeto con el derrumbe de todas aquellas cadenas de sentido que le permitían estar en el mundo. “Lo imposible” es el nombre que le dio Samuel Füller en la descripción que retoma Didi-Huberman del momento en que, como soldado norteamericano, Füller ingresa al campo de concentración nazi Falkeneau, experiencia que definió como algo más allá de lo “aterrador” (Didi-Huberman, 2015). Su reacción, ante lo imposible, fue filmar, registrar con el ojo maquínico aquello que no podía resolver el ojo humano. Finalmente, Füller hizo con todo eso una película (*Falkenau*, Samuel Füller, 1988), pero abrir las imágenes de los campos le llevó más de 40 años.

Encuentros con lo irrepresentable aparecen también cuando Deleuze analiza las películas del neorrealismo italiano, realizadas ante la urgencia de registrar aquello que todavía el ser humano no era capaz de aprehender tras la guerra (Deleuze, 2005). En el neorrealismo italiano Deleuze identifica personajes que vagabundean en ese contexto de posguerra inmediata, e identifica al vagabundeo como la única acción posible en un mundo del que han desaparecido todos los sistemas de referencia que hacían posible la vida. Según Deleuze, ese tipo de experiencia produce también una apertura del sentido, porque los sujetos, sin poder ya accionar —ya que para accionar es necesario que los significantes se relacionen con significados únicos, que le permitan al sujeto organizar una respuesta ante el medio— se dedican a observar, y en esa observación se establecen nuevas relaciones que son a la vez múltiples e incluso contradictorias (Deleuze, 2005).

Pero no es sólo con el silencio de Matilde que la película trabaja sobre lo irrepresentable. Lo hace desde el inicio, insistiendo en la ausencia del cuerpo de Juan. Sin embargo, Matilde cumple también, desde su silencio, un rol de vidente, como aquellos personajes-observadores —y espectadores— que analiza Deleuze. Desde ese lugar, Matilde señala aquello que todavía, en 1987, no podía ser imaginado: la continuidad de la dictadura en democracia, los muertos “que pesan como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos” (Schwarzböck, 2015: 140).

El último tipo de testigos son los espectadores. *Juan...* intenta construirse como una investigación cuyo objetivo es dar con los responsables del crimen (cosa que logra) y recuperar una cronología de los hechos posteriores al secuestro (acá, a pesar de pistas claras sobre su camino, el cuerpo de Juan sigue sin encontrarse), pero su mayor propósito es el de guardar. Para ello, la materialidad de la película no se vuelve suficiente, no garantiza nada, y entonces la tarea

pasa a los espectadores, quienes deberemos continuar guardando lo recolectado. Habíamos relacionado esta actitud con el rol del artista centinela, y podemos ahora sumar un detalle más sobre este rol, ahí donde no se trata sólo de guardar y vigilar la memoria, sino también de recolectarla, en los términos en que los piensa Ursula Le Guin cuando propone entender la Historia no como fuerzas en pugna —los que se enfrentan: los que ganan, los que pierden—, sino desde los elementos guardados y recolectados en el trayecto (Le Guin, 2022). En esa recolección —Le Guin hace referencia a la figura de una bolsa como soporte— los objetos no tienen necesariamente una jerarquía ni una cronologización, están ahí disponibles para que, al momento de abrir la bolsa, puedan organizarse de una manera nueva, de la manera en que más resuenen en ese presente. Sirviéndose de esta estrategia, y a pesar de tener un montaje preciso e inmodificable, la película deja que sus imágenes queden disponibles para asociaciones futuras, asegurándose de que, en caso de seguir vigentes, en caso de seguir pendientes, los espectadores podremos recuperarlas en relación a nuestro propio tiempo.

Modernidades

En “Un cine latinoamericano” Emilio Bernini plantea que es recién en los años 60 y 70 cuando se hace posible hablar de un verdadero cine de América Latina. Lo piensa en relación a toda latinoamérica y en función del vínculo que el cine tuvo, desde sus inicios dentro de la región, con el Estado, acompañando su representación y a partir de una sistematización del hacer cinematográfico importada de la industria Norteamericana (Bernini, 2011). En Argentina, la ruptura con ese modelo de representación se da en los años 60 cuando el cine, con su industria en decadencia, empieza a definirse contra el Estado y contra los géneros cinematográficos nacionalizados. Se trata también de los años en los que empieza a hablarse de cine moderno —al menos explícitamente y más allá de los antecedentes que podamos rastrear—y, volviendo a la tesis de Bernini, el comienzo del cine latinoamericano coincide con ese momento. No podría ser de otra manera: si entendemos la modernidad cinematográfica como nuevas formas de narrar, nuevas formas de desplegar el espacio y el tiempo (Martin, 2008), si la entendemos como una ruptura, en definitiva, respecto de la tradición en la que el cine había cristalizado sus posibilidades narrativas; entonces el cine latinoamericano no podía iniciar de una manera que no sea en contra de un mundo que hasta entonces excluía la representación de su propio territorio en él.

Las rupturas de la modernidad fueron muy diversas y disímiles entre sí, y en Argentina esto no fue una excepción¹³. Sin embargo, la dictadura militar de 1976 interrumpió toda esa riqueza creativa. Y si podemos usar otra definición de modernidad, aquella que Barthes describe como una experiencia histórica, consecuencia de las guerras del siglo, que se escinde en

13. Puede observarse a partir de 1960 en Argentina la aparición de nuevas maneras de pensar el hacer cinematográfico diversas, incluso “enfrentadas” entre sí: la llamada Generación del 60, el Grupo Cine Liberación, el Grupo de los 5, el Grupo Cine de La Base, el caso de Leonardo Favio, o el cine experimental (Grupo Goethe).



dos momentos, uno que implica superar un problema viejo —sobrevivir, levantar desde las ruinas, volver a aprender a estar en el mundo—, y otro que obliga a hacer preguntas nuevas para no repetir los errores pasados (Barthes, 1980): preguntarse, en definitiva, cómo se llegó hasta acá. Si seguimos entonces esta otra definición, podemos ver que esa inmediatez con la que la sociedad argentina puso en el pasado a la última dictadura militar nos arrancó el segundo momento y que es justamente esa instancia la que intenta recuperar *Juan...*

Ese segundo momento, lejos de estar perdido, reaparece en nuestra contemporaneidad (la película de Echeverría vuelve a ser vista, vuelve a ser discutida; se pasó, por ejemplo, en el Museo del Cine el último 24 de marzo). Sin embargo, su recuperación parece tener menos que ver con una deuda pasada que con un estado de alerta sobre el presente. Frente a *Juan...* somos como Simónides: la película nos muestra el salón, nos muestra el derrumbe y nosotros, espectadores, debemos identificar ya no solo a las víctimas originales, sino a sus constantes repeticiones.

Bibliografía

- Badiou, Alain (2005). *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- Barthes, Roland (2001). “Querido Antonioni (1980)”, en *La torre Eiffel*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Bernini, Emilio (2011). “Un cine latinoamericano”, en *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine N° 9, “Hacia un cine sin Estado”.
- Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia II*. Buenos Aires: Editorial Biblos; Fundación Universidad del Cine.
- Fontán, Gustavo (2017). “Diálogo con Carlos Echeverría: *Juan como si nada hubiera sucedido*”, Buenos Aires, DocuDac N°2.
- Le Guin, Ursula (2022). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.
- Margulis, Paola (2009). “Hacia una clave estética de las imágenes mediáticas. Un estudio sobre las representación de las masas durante la transición a la democracia”, en *Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- Martin, Adrian (2008) *¿Qué es el cine moderno?* Santiago de Chile: Uqbar.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Oubiña, David (2017). “El profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en América Latina*. Buenos Aires: Akal, pp. 78-87.
- Oubiña, David (2022). “Phenomenology of Spirits: Off-Screen Horror in Lucrecia Martel’s Films”, en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul. R. Merchant, *The Films of Lucrecia Martel*, Edimbourgh, Edimbourgh University Press, pp. 179-194.
- Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pirandello, Luigi (1999). *Enrique IV*. Buenos Aires: El aleph.



Rodríguez Riva, Lucía (2013). "La trilogía de Fernando Ayala: una mirada contemporánea sobre algunos de los efectos de la dictadura en el período de la transición (1982-1984)"

Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires. Cuarenta Ríos.

Filmografía de referencia

1987 - *Juan como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría)

1981 - *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain)

1981 - *Plata dulce* (Fernando Ayala)

1983 - *El arreglo* (Fernando Ayala)

1985 - *La historia oficial* (Luis Puenzo)

1986 - *La noche de los lápices* (Héctor Olivera)

2001 - *La fé del volcán* (Ana Poliak)

2002 - *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro)

2005 - *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano)

2007 - *M* (Nicolás Prividera)

2008 - *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel)

2011 - *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila)

2022 - *Argentina, 1985* (Santiago Mitre)

2023 - *Hacia afuera blanco* (Sofía Ungar)

2023 - *El juicio* (Ulises de la Orden)

Florencia Romano (UNLP; Conicet).

florenciabromano@gmail.com

Es docente e investigadora. Egresada de la Licenciatura en Cinematografía de la Fundación Universidad del Cine. Actualmente, es becaria doctoral de CONICET y cursa el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Escribe regularmente en revistas de crítica de cine como *La vida útil*, *Taipei*, *Otra Parte Digital* y *La Rabia Cine*.

MUJERES EN LA PANTALLA. LOS "PROGRAMAS FEMENINOS" DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA DURANTE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

POR PAOLA BENASSAI

Women on the screen. 'Female programmes' on Argentine television during the democratic transition

Resumen

En los años finales de la última dictadura argentina, las demandas por los derechos de las mujeres comenzaron a desbordar el ámbito del activismo feminista, dando lugar a nuevas formas de intervención en la esfera pública. En ese contexto, la televisión se consolidó como un espacio clave para la construcción y difusión de imaginarios sobre la mujer en la sociedad democrática.

Este artículo se propone analizar una serie de programas televisivos de no ficción surgidos en la primera mitad de los años ochenta, conducidos o producidos por mujeres y orientados a audiencias femeninas: *La cigarra*, *Café con Canela* y *20 mujeres*. Desde un enfoque que entrecruza la historia cultural, la historia de las mujeres y la historia de los medios de comunicación, se estudian los contenidos, las formas de interpelación a la audiencia y algunos elementos sociales relacionados con las trayectorias de las conductoras. La hipótesis sostiene que estos programas constituyeron una experiencia innovadora en el sistema mediático de la transición, al introducir formatos, lenguajes y agendas que promovieron la visibilización y problematización de algunas cuestiones de género. Al tomar distancia de los modelos tradicionales de representación femenina en la televisión, impulsaron nuevas sensibilidades sobre el lugar de las mujeres en la esfera pública y contribuyeron a difundir ideales vinculados con la participación política, la circulación federal de las noticias y la defensa de la democracia en sentido amplio.

Palabras clave: historia reciente argentina, década de 1980, programas televisivos femeninos, historia sociocultural de las mujeres

Abstract

In the final years of the last Argentinean dictatorship, demands for women's rights began to expand beyond the sphere of feminist activism, giving rise to new forms of intervention

in the public sphere. In this context, television was consolidated as a key space for the construction and dissemination of imaginaries about women in democratic society.

This article sets out to analyse a series of non-fiction television programmes that emerged in the first half of the 1980s, hosted or produced by women and aimed at female audiences: *La cigarra*, *Café con Canela* and *20 mujeres*. From an approach that interweaves cultural history, the history of women and the history of the media, we study the contents, the forms of questioning the audience and some social elements related to the trajectories of the female hosts. The hypothesis is that these programmes constituted an innovative experience in the media system of the transition, by introducing formats, languages and agendas that promoted the visibility and problematisation of certain gender issues. By distancing themselves from traditional models of female representation on television, these programmes promoted new sensibilities about the place of women in the public sphere and contributed to the dissemination of ideals linked to political participation, the federal circulation of news and the defence of democracy in a broad sense.

Keywords: recent Argentine history, 1980s, women's television programmes, women's socio-cultural history

Introducción

En la primera mitad de 1981, las pantallas de la televisión argentina ofrecieron una telenovela que abordaba las relaciones de género y cuestionaba la asignación tradicional de las tareas domésticas a las mujeres. *La mujer del Cholo*, escrita por Aída Bortnik y transmitida en el horario nocturno central, seguía a un matrimonio de clase trabajadora compuesto por un mecánico y su esposa, ama de casa cuyo nombre nunca se menciona.¹ Juntos, viven con su hija adolescente que aspira a ingresar a la carrera de medicina y su hijo que trabaja como taxista. En el contexto de carencias derivadas de una economía nacional en crisis, la familia lucha por cubrir sus necesidades básicas.

La protagonista, esposa y madre, aparece como un pilar fundamental en el hogar, atenta de forma constante a la salud y el bienestar de su familia. A medida que la telenovela avanza, su identidad se va desdibujando hasta quedar reducida a la condición de “la mujer de su marido”. El giro dramático de la trama llega cuando descubre que padece una enfermedad terminal. En

1. El ciclo fue interpretado por Mabel Manzotti, Rodolfo Ranni y Ulises Dumont, bajo la dirección integral de Miguel Larrarte. El guion fue escrito por Aída Bortnik, reconocida guionista cinematográfica, autora de películas emblemáticas como *La tregua* (1974), nominada al premio Óscar como mejor filme extranjero. Entre 1976 y 1979, Bortnik se exilió en España, donde continuó su labor como guionista para la televisión de ese país. En 1981 fue miembro fundadora de Teatro Abierto, y más tarde formó parte de la gestión cultural del gobierno de Raúl Alfonsín, específicamente en el Centro de Participación Política (Manduca y Saura-Clares, 2023). “La mujer del Cholo” [Archivo de Video]. Archivo RTA, 8 de junio de 1981.

lugar de someterse al tratamiento recomendado por los médicos, opta por ocultar el diagnóstico y seguir adelante con su vida, enfocada en sus tareas cotidianas, como atender las necesidades físicas y emocionales de sus seres queridos, preparar los alimentos, dedicarse a la limpieza de la casa. Su modo de actuar responde a limitaciones de tiempo concretas, dado que cuidar de sí misma es un lujo que no puede permitirse en medio de los múltiples quehaceres domésticos.

Esta producción, transmitida por la emisora estatal ATC (Argentina Televisora Color) y difundida en diversas ocasiones a través de “emisiones especiales”, fue recibida de manera muy favorable por la crítica, que resaltó la calidad de la ficción, valoró positivamente las interpretaciones del elenco y calificó el guión de Bortnik como “uno de los mejores de los últimos años”.² Para la misma época, en ATC, la actriz y cantante Tita Merello incluía de forma habitual en su programa *Todo Tita* un segmento en el que instaba a las televidentes a realizarse exámenes ginecológicos. A su vez, promovía el reconocimiento de las actrices argentinas mediante una sección de reportajes y ofrecía un bloque en el que se presentaban historias de vida de mujeres resilientes.³ Aunque estos registros pertenecen a géneros distintos (una ficción televisiva y un *magazine* de actualidad), ambos ponen en evidencia algunas de las formas en que la televisión invocaba a las audiencias femeninas en los años ochenta.

El presente artículo se propone analizar una serie de programas televisivos de no ficción, conducidos o producidos por mujeres y orientados a audiencias femeninas, que surgieron en la primera mitad de la década de 1980 en Argentina: *La cigarra*, *Café con Canela*, y *20 mujeres*. Desde un enfoque que entrecruza la historia cultural, la historia de las mujeres y la historia de los medios de comunicación, se estudian los contenidos, las formas de interpelación a la audiencia y algunos elementos sociales relacionados con las trayectorias de las conductoras. La hipótesis sostiene que estos programas constituyeron una experiencia innovadora en el sistema mediático de la transición, al introducir formatos, lenguajes y agendas que promovieron la visibilización y problematización de algunas cuestiones de género. Al tomar distancia de los modelos tradicionales de representación femenina en la televisión, estos programas impulsaron nuevas sensibilidades sobre el lugar de las mujeres en la esfera pública y contribuyeron a difundir ideales vinculados con la participación política, la circulación federal de las noticias y la defensa de la democracia en sentido amplio.

Con el ocaso de la última dictadura, los medios de comunicación se mostraron más permeables a las discusiones sobre el lugar relegado que las mujeres habían tenido históricamente en el ámbito de lo público. Esas dinámicas se acoplaron a un proceso más amplio de transformaciones socioculturales de las décadas previas, que habilitó representaciones y prácticas renovadas en torno a la familia, la pareja y la sexualidad (Cosse, 2010). En ese contexto, la televisión ocupó un lugar significativo en la creciente preocupación por la “cuestión de la mujer”, aunque no constituyó un fenómeno aislado dentro del panorama mediático de la época. Entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, algunos medios impresos también contaron con espacios

2. “La mujer del Cholo, emisión muy especial y sorprendente”. *La Nación*, 13 de junio de 1981.

3. “Todo Tita” [Archivo de Video]. Archivo RTA, mayo 1981.

específicos dedicados a las audiencias femeninas. Suplementos especializados en los periódicos *La Opinión*, *Tiempo Argentino*, *El Informador Público* y *Nuevo Sur*, junto con revistas culturales como *El Porteño*, abordaron temáticas como el activismo feminista, los derechos en torno a la sexualidad y la salud reproductiva, y la visibilización de la violencia contra las mujeres, ofreciendo visiones que tensionaban el orden social y moral tradicional. La radio, por su parte, se constituyó en otro ámbito receptivo a estas inquietudes, con propuestas como el programa *La Mujer*, conducido por Paloma Efron en Radio Splendid, o *Ciudadanas*, conducido por Annamaria Muchnik y producido por Marta Merkin en Radio Belgrano, que habilitaban la circulación de voces femeninas y feministas.⁴ De ese modo, la televisión se inscribió en un sistema mediático atravesado por profundas reconfiguraciones políticas y culturales, y formó parte de un proceso más amplio de experimentación y cambio gradual en las representaciones de género.

Luego de haber sido abordada principalmente desde una perspectiva de historia política, en relación con los debates sobre la “transición”, los derechos humanos y la problematización de 1983 como frontera absoluta (Crenzel, 2008; Franco, 2018; Adair, 2023), la década de 1980 ha comenzado a ser explorada con mayor profundidad en sus aspectos socioculturales. En efecto, este período constituye un momento crucial en la modernización cultural argentina, al habilitar nuevas formas de participación femenina en el mundo de la música, introducir cambios en las representaciones de la sexualidad asociadas al “destape”, favorecer la exploración de circuitos culturales alternativos e impulsar transformaciones en el orden moral (Sánchez Trolliet, 2017; Manzano, 2019; Milanese, 2021; López Perea, 2024; López, 2024). Dentro de ese promisorio campo de indagación, la televisión —artefacto clave en la producción de sentidos públicos— ha recibido aún una atención limitada en el contexto argentino (Varela, 2005; Feld, *et al.*, 2020; Ramírez Llorens, *et al.*, 2021; Schejtman, 2021; Ramírez Llorens, 2022; Sticotti, 2024).⁵ Este artículo retoma esa línea de análisis, articulándola con los estudios sobre prácticas y representaciones de género en distintos períodos desde una perspectiva reflexiva y analítica (Andújar, *et al.*, 2005; Barrancos, 2010; Grammatico, 2011; Tossounian, 2021; D’Antonio y Pita, 2023, entre otros).⁶

4. En este recorrido, puede sumarse la referencia a otras mujeres que, en décadas previas, alcanzaron una notable relevancia en el campo de los medios de comunicación. Paloma Efron, apodada “Blackie”, tuvo una trayectoria destacada como conductora y productora, y desde 1955 se desempeñó como la primera directora artística de Canal 7. Durante la década de 1970, fue una de las pocas en liderar programas televisivos con contenido político (Pomeraniec, 2023). Por su parte, Lidia Satragno, conocida por su nombre artístico “Pinky”, incursionó en la conducción de *Feminísima* en 1966, un programa televisivo pionero en el abordaje de temáticas vinculadas a las mujeres. También puede mencionarse a la periodista Mónica Cahen D’Anvers, que se destacó como conductora de televisión, labor por la que recibió un premio Konex en 1981.

5. Los estudios culturales de matriz anglosajona que florecieron desde la década de 1990 abrieron un campo fértil para el análisis de la televisión como artefacto cultural (Morley, 1996; Joyrich, 1996; Press, 1999). En América Latina, Brasil ha sido uno de los países donde más se avanzó en esta línea, a partir del estudio de telenovelas (Ortiz, *et al.* 1988; Império Hamburger, 2007). Recientemente, Chile también ha producido investigaciones en esta área (Mateos-Pérez y Ochoa Sotomayor, 2019).

6. La escasa producción académica sobre la televisión obedece, en parte, al carácter elusivo de este objeto de estudio. Varela (2005) ha señalado las limitaciones de realizar una investigación histórica a partir de fuentes televisivas, debido a las dificultades técnicas de conservación y los criterios patrimoniales



El artículo se organiza en cuatro secciones. La primera examina las representaciones históricas asociadas a lo femenino en la televisión argentina, centradas en la domesticidad y el rol de ama de casa. La segunda reconstruye algunos debates sobre la transición política presentes en estos programas, con especial énfasis en las intervenciones vinculadas a los derechos humanos y a la reorganización sindical. La tercera se detiene en el tratamiento de los derechos de las mujeres, en particular en torno a la ley de divorcio vincular y la patria potestad compartida. La cuarta sección analiza las discusiones sobre la “nueva televisión democrática” que se proyectaron en estos espacios. Finalmente, el texto propone una reflexión sobre cómo, en el contexto de la transición democrática, la televisión configuró y visibilizó ciertas demandas de género.

Lo femenino y lo doméstico en la pantalla chica

A mediados de la década de 1950, en las principales capitales del país, la televisión emergió como una nueva forma de entretenimiento entre los sectores medios y urbanos (Aguilar, 1999; Varela, 2005; Heram, 2015). Al igual que sucedió con la radio, esta tecnología, con su capacidad de transmitir contenidos en tiempo real, configuró un tipo de intimidad singular mediada por la inmediatez y la presencia constante del dispositivo en la vida cotidiana. Poseer un televisor, ir a la casa de un familiar o a un club barrial para mirar la televisión se transformaron en signos de distinción social (Pérez, 2012).

En los primeros años de la década de 1980, el acceso al televisor en el hogar se amplió considerablemente: la cantidad de aparatos vendidos pasó de 250.000 en 1980 a 3.000.000 en 1983 (Ulanovsky, 2006). Según un empresario del rubro de electrodomésticos, en el momento de la compra eran las mujeres quienes tenían la última palabra cuando se trataba de televisores.⁷ La televisión a color se implementó en Argentina en 1980, lo que generó la necesidad de renovar los aparatos en los hogares; esa dinámica se observa en los anuncios de periódicos que ofrecían opciones de compra en cuotas, y en las revistas que comenzaban a alertar sobre los posibles efectos negativos de mirar televisión color durante más de dos horas seguidas.⁸ A su vez, factores como el desarrollo de la programación (incluyendo la transmisión de fenómenos de gran magnitud, como los mundiales de fútbol), la diversificación de los contenidos y la expansión de los canales contribuyeron a que este medio se consolidara como una tecnología central en la vida hogareña, estructurando tiempos, rituales y momentos de esparcimiento.

Desde sus inicios, la televisión promovió una visión de lo femenino centrada en la domesticidad, mediante la producción y difusión de contenidos específicamente dirigidos a las

inestables, que obstaculizan la posibilidad de establecer series sistémicas. En este trabajo, dado que las fuentes analizadas han sido conservadas de forma fragmentaria (al tratarse de transmisiones en vivo), se recurre, además de los materiales audiovisuales disponibles, a la prensa escrita, archivos de redacción y entrevistas en profundidad.

7. “Asesorar bien al cliente”. *Clarín*, 6 de abril de 1984.

8. “Invierta y ahorre la diferencia”. *Clarín*, 2 de marzo de 1985; “Ojo con la tevé”. *Para Ti*, enero 1984.



mujeres. Los programas dedicados a la cocina, la crianza, el hogar y la moda construían representaciones fuertemente asociadas al rol de ama de casa. Esta orientación respondía a la presunción de que ellas, en tanto cuidadoras y consumidoras, podían ver televisión mientras realizaban tareas domésticas. Algunos programas radiales, como *Ciudadanas*, retomaban críticamente ciertos rasgos tradicionales de la oferta televisiva, utilizándolos como objeto de burla y, al mismo tiempo, como punto de contraste para marcar distancia de ese tipo de contenidos. En su lugar, proponían una alternativa que, en sus términos, brindaba a las mujeres la posibilidad de asumir un rol protagónico en los medios.



Imagen 1. Anuncio publicitario del programa *Ciudadanas*, emitido entre 1984 y 1989. Clarín, marzo 1984.

En efecto, el anuncio aludía a un hecho concreto, dado que los programas de actualidad, política, entretenimiento y los noticieros estaban dominados por varones.⁹ A las mujeres, en cambio, la televisión les había legado una tradición de programas de cocina que desempeñaron un papel central en la construcción de una pedagogía doméstica (Pite, 2016). Figuras emblemáticas como Petrona C. de Gandulfo, “Chichita” de Erquiaga, Blanca Cotta y “Choly” Berreteaga se convirtieron en celebridades mediáticas, marcando a generaciones de televidentes, a través de recetas y consejos prácticos “para todos los paladares y para todos los bolsillos”.¹⁰ Estos programas promovieron una idea de intimidad fuertemente feminizada

9. La grilla televisiva de la época lo evidenciaba con claridad. *Cordialmente*, un magazine de interés general conducido por Juan Carlos Mareco; *A solas*, encabezado por Hugo Guerrero Martineitz; *Función privada*, a cargo de Rómulo Berruti y Carlos Morelli; los ciclos de espectáculos juveniles de Juan Alberto Badía; o *Feliz domingo*, conducido por Silvio Soldán, son algunos ejemplos de esta configuración.

10. “La fama no es puro cuento”. *Para Ti*, enero 1984.



y un contacto directo con el público, sostenido mediante correos de lectoras, presentaciones de libros y eventos presenciales.

Entre las más reconocidas, “Chichita” de Erquiaga se destacó con una sección diaria en el noticiero *Realidad '83*. Según revistas de la época, sus contenidos se emitían en 122 canales del país y alcanzaban a más de cinco millones de televidentes, que la homenajearon por alentar a las mujeres a “convertir la cocina en un arma política, jerarquizar el rol del ama de casa y sacarse el delantal”.¹¹ Esta última expresión condensaba una tensión característica del período: interpelaba a las mujeres desde su rol doméstico, pero a la vez sugería la posibilidad de trascenderlo y otorgarle una nueva valoración social y política. Otro caso paradigmático fue *Buenas tardes, mucho gusto*, conducido por Annamaría Muchnik, que, además del formato culinario tradicional, incorporaba contenidos sobre belleza, salud, manualidades y ejercicio físico, articulando un modelo de domesticidad orientado a la mujer urbana y moderna, donde lo privado aparecía como un espacio de realización personal y de agencia femenina.



Imagen 2. “Chichita’ de Erquiaga. La fama no es puro cuento”. *Para Ti*, enero 1984.

A partir de 1984, el flamante programa *Utilísima*, emitido en Canal 2 de La Plata, promovió estereotipos de género centrados en la figura de la ama de casa experta. Su programación ofrecía saberes prácticos vinculados a la vida doméstica, consolidando un imaginario social tradicional donde la organización, el detallismo y la buena presencia se presentaban como virtudes esenciales. Esta representación exaltaba la dedicación al hogar como forma de realización personal, al tiempo que desplazaba cualquier reconocimiento del trabajo profesional de las mujeres fuera del ámbito doméstico.

11. *Ídem*.



Por otro lado, existieron programas conducidos por mujeres que tuvieron una impronta distintiva. *Almorzando con Mirtha Legrand*, emitido intermitentemente desde 1968, constituyó un caso emblemático. Su formato recreaba una escena doméstica ficcionalizada: una mesa de almuerzo ambientada como el comedor de una casa de clase alta, donde la conductora, en el rol de anfitriona, recibía a figuras destacadas del espectáculo, la política y la cultura. Aunque no se trataba de un programa de cocina, reforzaba simbólicamente la asociación entre lo femenino y lo doméstico; las asistentes que aparecían en la pantalla, vestidas como mucamas, acentuaban una distribución jerárquica de los roles de género y clase. No obstante, Legrand imprimió un estilo propio, caracterizado por la audacia y la frontalidad de sus preguntas, que muchas veces incomodaban a sus invitados y generaban reacciones inesperadas, posicionándola como una conductora con autoridad pública. Su tránsito de actriz a conductora televisiva consolidó su lugar como una de las personalidades más influyentes del medio. Detenerse en este programa resulta significativo porque su estilo y autoridad no se explican únicamente por el formato del programa, sino por la condición de estrella de su conductora, capaz de proyectar su imagen y poder de interpelación más allá de la pantalla.

Si bien la televisión difundió estereotipos tradicionales de género, las mujeres no eran receptoras pasivas ni homogéneas. Como han señalado los enfoques culturalistas sobre las audiencias, los espectadores ejercen distintas formas de agencia y desarrollan modos específicos de apropiación de lo que ven (Morley, 1996; Williams, 2011; Pite, 2016). A través de estos programas, las mujeres discutían argumentos, seleccionaban lo que consideraban relevante y lo incorporaban a su vida cotidiana. Además, funcionaban como espacios de socialización y aprendizaje, al permitir compartir recetas, consejos y experiencias (Sandler, 1990). Aunque en general promovían modelos acerca de cómo ser una “buena ama de casa”, las formas de recepción variaban según su clase, edad o educación, e incluso podían dar lugar a formas de empoderamiento vinculadas a los saberes adquiridos. Por otra parte, si bien estaban dirigidos a un público femenino, es posible suponer que la audiencia no se componía exclusivamente de mujeres.

Las múltiples mediaciones que pueden imaginarse en torno a la experiencia de ver televisión revelan una práctica cuyos sentidos no están dados de antemano, sino que se configuran en la interacción con las audiencias. Esta perspectiva, en diálogo con los aportes de los estudios de género, permite mostrar cómo las reiteraciones normativas que circulaban en la pantalla acerca de “lo femenino” se encontraban con sujetos concretos, capaces de aceptar, reinterpretar o negociar los imaginarios propuestos.

Política y transición

La asunción de Raúl Alfonsín como presidente en 1983 se inscribió en un proceso de reconfiguración del espacio público, iniciado en los últimos años de la dictadura y marcado por la creciente visibilidad de diversos actores sociales, entre ellos partidos políticos, colectivos feministas, activismos por la diversidad sexual, organismos de derechos humanos, juventudes y sindicatos. En este contexto de redefinición de lo político, los medios de comunicación interpretaron los signos de época. Revistas dirigidas al público femenino, como *Para Ti*, observaron con detenimiento estos cambios, destacando rasgos del liderazgo de Alfonsín, como



“su carácter austero, la fluida comunicación con sus colaboradores y su presencia habitual en la televisión”.¹² En particular, el medio televisivo adquirió protagonismo como dispositivo de socialización democrática y plataforma de construcción de nuevos significados sobre la participación política.

En el verano de 1984 se estrenó *La cigarra*, un programa conducido por tres figuras de trayectoria consolidada en el ámbito artístico y cultural —la escritora y cantante María Elena Walsh, la actriz y cantante de tango Susana Rinaldi, y la cineasta y productora María Herminia Avellaneda—, emitido por Canal 11, uno de los cuatro canales estatales.¹³ Con una mirada feminista y una lectura crítica del pasado reciente, el ciclo propuso un espacio de opinión “desde el punto de vista de las mujeres sin anteojeras”, según anunciaba su *spot* publicitario.¹⁴ Si bien ninguna de las conductoras participaba formalmente en organizaciones feministas, todas habían expresado una sensibilidad y un compromiso sostenido con las problemáticas de género, tanto en sus obras como en sus intervenciones públicas (Walsh, 2024; Pujol, 2025). Junto a un equipo periodístico integrado por Cristina Noble, Mónica Sabatiello, Moira Soto y Dionisia Fontán, impulsaron un formato híbrido que combinaba distintos géneros con una propuesta abiertamente política.¹⁵

La cigarra reunió a mujeres que ya compartían vínculos profesionales y afinidades ideológicas, forjadas en experiencias teatrales y televisivas anteriores. Avellaneda y Rinaldi habían colaborado con Walsh en espectáculos de revista durante los años setenta, donde empezaron a delinear una mirada crítica sobre los roles femeninos tradicionales. María Elena Walsh, por su parte, era una figura ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional. Su carrera incluía presentaciones en circuitos culturales centrales (como el Teatro Maipo y el Centro Cultural San Martín), así como giras multitudinarias por México, Nueva York y España.¹⁶ Aunque era frecuentemente asociada con la producción infantil, ámbito en el que recibió numerosos homenajes, también contaba con una extensa trayectoria como escritora, con más de veinte libros publicados y colaboraciones en medios como *La Nación*, *El Hogar*, y *Sur*. Su obra y sus intervenciones públicas daban cuenta de una preocupación constante por la libertad de expresión y una postura antidictatorial, visible especialmente en su célebre artículo “Desventuras en el País-Jardín-de-Infantes”, publicado en *Clarín* en 1979, que constituyó un eslabón clave en la denuncia de la censura del período (Iturralde, 2016). Durante la década del setenta, además, Walsh fue contratada por la televisión española para realizar una serie de programas dirigidos

12. “Alfonsín en el sillón de Rivadavia”. *Para Ti*, enero 1984.

13. El programa se emitía de lunes a viernes a las 20 horas, una franja estratégica que coincidía con la cena familiar y con uno de los momentos de mayor consumo televisivo, dado que precedía al *prime time*.

14. Fundación María Elena Walsh. (20 de junio de 2025). *Video del programa La cigarra de 1984* [Archivo de Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/reel/882813154039276>

15. “Programa de TV”. *Clarín*, 3 de abril de 1984.

16. “María Elena Walsh Debuta en el Maipo”. *La Razón*, 24 de marzo de 1973; “María Elena Walsh: Un talento para el show”. *Clarín*, 18 de julio de 1973; “La estrella fue María Elena Walsh”. *Crónica*, 7 de julio de 1982; “Éxito de María Elena Walsh en México”. *La Opinión*, 17 de marzo de 1972; “María Elena Walsh fue recibida con suceso en N. York”. *La Prensa*, 6 de marzo de 1972.

por la propia Avellaneda, lo que da cuenta de la continuidad profesional y la sintonía estética entre ambas.¹⁷

Uno de los rasgos distintivos de *La cigarra* fue su abordaje periodístico del pasado reciente, en particular de la última dictadura, las violaciones a los derechos humanos y la problemática de los desaparecidos. En el contexto de conformación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por Alfonsín para investigar y documentar los crímenes del terrorismo de Estado, el programa asumió una postura crítica y comprometida. En una de sus emisiones, por ejemplo, las conductoras respondieron con firmeza a las declaraciones del ex jefe de Aviación Naval, Horacio Mayorga, quien había descalificado públicamente la labor del gobierno en materia de derechos humanos al afirmar que “la Comisión por los desaparecidos es un fracaso, no importa por su presidente Ernesto Sabato que es un fracasado, sino que va a ser un fracaso para todos”.¹⁸ Lejos de permitir que tales expresiones pasaran inadvertidas, el programa las expuso en pantalla con un tono irónico. Las conductoras le obsequiaron simbólicamente al almirante una “cala de plomo” (flor tradicionalmente asociada al duelo y a los rituales funerarios) y cuestionaron públicamente sus dichos, instándolo a retractarse.

Estas intervenciones evidencian una posición ética clara frente al pasado reciente y a los debates sobre la responsabilidad militar, incorporando, además, recursos retóricos vinculados a una sensibilidad de izquierda. En otro episodio, Avellaneda convocó explícitamente al público a apoyar a Amnistía Internacional por su labor en defensa de los derechos humanos.¹⁹ Esas acciones se reforzaban desde lo estético mediante decisiones de musicalización y puesta en escena; por ejemplo, el programa incluía canciones de Pablo Milanés interpretadas en vivo por cantantes argentinas, en un gesto de solidaridad latinoamericana frente a los regímenes autoritarios de la región.

La cigarra brindó un espacio destacado a las Abuelas de Plaza de Mayo mediante entrevistas a sus cofundadoras. Según recordó Rinaldi, se trataba de la primera vez que este colectivo aparecía en la televisión abierta, lo que constituyó un eslabón significativo en el proceso de reconocimiento social y visibilización mediática de sus demandas.²⁰ Además, se trataba de un momento donde las Abuelas comenzaron a institucionalizar su estrategia de prensa, publicando avisos en diarios, revistas, asistiendo a programas de radio, compartiendo fotografías de niños apropiados, y difundiendo folletos con datos sobre casos concretos.²¹ El activismo por los derechos humanos, surgido a mediados de la década de 1970, estuvo influenciado por contextos globales y se articuló con redes transnacionales de solidaridad, organismos internacionales, y actores diplomáticos y políticos, lo que permitió transformar casos individuales en causas colectivas legitimadas en la esfera pública (Alonso, 2022).

17. “María Elena Walsh, contratada por la Televisión Española”. *Clarín*, 21 de febrero de 1974.

18. Canal Cautela. *Sara Facio sobre María Elena Walsh – Documental by Cautela* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NFRzN1d9uY>

19. “La cigarra (incompleto)” [Archivo de Video]. Archivo RTA, 1984.

20. Canal Contenidos de Clase. *María Elena Walsh (Documental de Ernesto Ardito y Virna Molina)* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-YD9GiMdEMc>

21. “Niños desaparecidos y nacidos en cautiverio”, Abuelas de Plaza de Mayo [Folleto], mayo 1984. Fondo Mabel Di Leo. Biblioteca del Congreso de la Nación.



Durante una entrevista a “Chicha” Chorobik de Mariani y Estela de Carlotto, María Elena Walsh les preguntó cómo podía la televisión ser útil en su labor.²² Ambas respondieron que el medio constituía una herramienta estratégica para difundir fotografías de niñas y niños apropiados, así como información sobre las circunstancias de las desapariciones. Al brindar un espacio para que las Abuelas expresaran su voz, el programa legitimó su testimonio y fortaleció el compromiso democrático de la televisión.



Imagen 3. María Isabel (“Chicha”) Chorobik de Mariani con Estela de Carlotto en *La cigarra*. Archivo RTA, 1984.

Además de las entrevistas en estudio, *La cigarra* incorporaba materiales audiovisuales especialmente producidos y editados para su emisión. Uno de esos segmentos abordó la reorganización sindical, en una coyuntura especialmente tensa, cuando se debatía en el Congreso la ley impulsada por el ministro Antonio Mucci, destinada a modificar el sistema de representación gremial y limitar la influencia de la Confederación General del Trabajo (CGT). La propuesta enfrentó fuerte resistencia del sindicalismo tradicional y fue finalmente rechazada por el Senado, aunque abrió un debate sobre la legitimidad, representatividad y estructura interna de las organizaciones gremiales (Dicósimo, 2023).

En esas circunstancias, el programa recogió testimonios de trabajadoras de a pie, cuyas experiencias rara vez tenían espacio en los medios. A una de ellas se le preguntó si se sentía representada por su gremio, y respondió con firmeza: “No, para nada. En los años que están no han hecho nada por nosotras. Si hay mujeres lamentablemente son minoría, y si han representado a la mujer lo han hecho de un modo no muy representativo”.²³ El fragmento expresaba un incipiente cuestionamiento al modelo sindical tradicional, centrado en estructuras masculinas y verticalistas, a través de una enunciación que interpelaba a quienes históricamente

22. Canal Cautela. *Sara Facio sobre María Elena Walsh – Documental by Cautela* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NFRRzN1d9uY>

23. Canal Cautela. *Sara Facio sobre María Elena Walsh – Documental by Cautela* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NFRRzN1d9uY>



ocuparon los espacios de representación gremial. En esa crítica emergieron discusiones respecto de quiénes tenían derecho a representar y en nombre de quiénes se ejercía esa representación.

El compromiso político de las conductoras no se limitó al plano mediático. Durante los primeros años del gobierno de Alfonsín, Walsh participó de manera directa en espacios institucionales, desempeñándose como asesora en la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, del Ministerio de Salud y Acción Social, donde abordó cuestiones relacionadas con la minoridad y la adopción. También formó parte de actos oficiales, como las actividades conmemorativas por el Día Internacional de la Mujer en 1984 —una de las primeras manifestaciones callejeras en democracia con participación significativa—, donde estableció vínculos con funcionarias de otros países interesadas en diseñar políticas específicas orientadas a las mujeres.²⁴ En paralelo, integró el Consejo para la Consolidación de la Democracia, un espacio impulsado por la Secretaría de Cultura donde, según sus palabras, se promovieron políticas de reapropiación ciudadana del espacio público: “Se hizo lo más importante que es dar libertad, impusimos la calle, algo que antes teníamos prohibido y la gente pudo disfrutar de espectáculos en plazas y parques”.²⁵

Hasta entonces, Walsh no había ocupado cargos públicos, pero consideraba que la excepcionalidad del retorno a un orden democrático justificaba su participación. En una entrevista televisiva posterior con Susana Giménez, afirmó que no volvería a involucrarse institucionalmente, aunque “era importante hacerlo porque era la primera vez que estábamos en democracia después de mucho tiempo”.²⁶ Al reflexionar sobre la política y el rol de las mujeres, sostenía una mirada crítica respecto del lugar marginal que se les asignaba, aludiendo además a una diferencia en las formas de intervenir: “La política la hacen los hombres, las mujeres somos prácticas, tenemos que hacer la comida, la mamadera para el nene, las cosas muy concretas, no podemos con tanta parola, mucha sanata en la política, se pueden pasar la vida sanateando y nosotras queremos acción, algo que se vea”.²⁷

El carácter federal

Un año después del estreno de *La cigarra*, en los primeros meses de 1985, se lanzó por la pantalla de ATC el programa *Café con Canela*. El nuevo ciclo se insertaba en una grilla de no ficción que, en ese momento, contaba con una importante audiencia, sostenida por programas como *Función privada*, *Cordialmente* y las transmisiones deportivas de los domingos (Nielsen, 2004). En un panorama de creciente competencia por la atención del público y con una televisión en proceso de redefinición, *Café con Canela* apostó a un perfil marcadamente federal.

24. “Toda la capacidad de María Elena Walsh se volcará en temas sobre minoridad”. *Tiempo Argentino*, 14 de enero de 1984.

25. “Incansable María Elena Walsh”. *La Razón*, 13 de mayo de 1989.

26. Archivo DiChiara Canal 2. *Susana Giménez entrevista a María Elena Walsh 1995* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QCQectihP-Q>

27. *Ídem*.



Este programa se emitía de lunes a viernes por la tarde y estaba conducido por Gigliola Zecchin (“Canela”), Clara Zappettini y María Rosa Grandinetti. Además, contó con participaciones relativamente estables de figuras como la periodista Nelly Casas, reconocida por sus columnas feministas en el suplemento “La Mujer” del diario *Tiempo Argentino*, y Clara Fontana, ex colaboradora de la revista *Claudia* e impulsora de campañas de mujeres a favor de la patria potestad compartida y en contra del servicio militar obligatorio. Canela, por su parte, era una figura consolidada en el ámbito periodístico y televisivo, y contaba con una vasta experiencia en la conducción de programas emblemáticos como *Buenas tardes, mucho gusto*.²⁸ El lanzamiento de *Café con Canela* generó gran expectativa en el medio televisivo: días antes del estreno, la conductora ofreció una conferencia de prensa en la que detalló los objetivos y el enfoque del nuevo ciclo, subrayando su intención de construir una mirada plural y descentralizada sobre la realidad social del país.²⁹

Aunque su título pudiera remitir, en una primera impresión, a un espacio femenino ligado a lo doméstico, *Café con Canela* abordaba una amplia variedad de temas que incluían cuestiones políticas, debates sobre la maternidad, contenidos para las infancias, salud, e incluso segmentos dedicados a la moda con una impronta del “hazlo tú misma”. Esta amalgama de contenidos se articulaba con una voluntad de integrar las distintas regiones del país a la agenda televisiva. Mientras que en otros programas de la época era habitual que la producción porteña se desplazara eventualmente a otras provincias para realizar coberturas específicas, *Café con Canela* proponía una dinámica distinta: cada emisión se realizaba en colaboración directa con equipos de producción locales, provenientes de capitales provinciales y pequeñas localidades del país. Así, cada edición del ciclo se transmitía desde una provincia distinta. Tal modalidad implicaba un desafío logístico y tecnológico considerable, especialmente por tratarse de transmisiones en vivo con pantalla partida, una técnica que divide la imagen en varias secciones para mostrar simultáneamente diferentes lugares y que permitió conexiones entre tres provincias.³⁰

Si bien los contenidos se definían en diálogo con los equipos locales, la agenda del programa respondía en buena medida a los acontecimientos emergentes del contexto nacional, incorporando particularidades y enfoques específicos de cada territorio. De ese modo, *Café con Canela* ofreció emisiones dedicadas al rol de las mujeres en actividades productivas (como la agroindustria, la vitivinicultura y la pesca), entrevistas a funcionarios del área de turismo, la

28. La producción general del programa estuvo a cargo de Clara Zappettini, quien logró transmisiones desde canales de Río Grande, Ushuaia, Azul, Bolívar, Bragado, Pehuajó, entre otras ciudades. En simultáneo, Canela conducía también en ATC el programa *Pollera pantalón*, un ciclo breve cuyo título aludía, posiblemente, a la versatilidad de esta prenda de vestir y, de manera simbólica, a las nuevas posibilidades de participación de las mujeres en el espacio público. El programa incluía una sección política a cargo de Mónica Gutiérrez, una de espectáculos conducida por Cecilia Rossetto, y un segmento de cultura general coordinado por la propia Canela. Durante sus tres meses de emisiones se abordaron temas tabú en torno a la sexualidad (como una guía de consejos para fortalecer el suelo pélvico), y se promocionaron figuras ligadas al circuito teatral alternativo, como Batato Barea. (Gigliola Zecchin —“Canela”—, entrevista personal, enero 2024).

29. “Canela convida con café”. *Clarín*, 18 de abril de 1984.

30. “Café con Canela” [Archivo de Video]. Archivo RTA, 10 de febrero de 1985.



difusión de expresiones culturales en un sentido amplio y la promoción de los medios de comunicación provinciales. También abordó temas vinculados con la educación universitaria, los derechos de los pueblos indígenas, las festividades locales y los desastres naturales.

El programa buscaba fomentar el debate en torno a la política contemporánea y, en particular, promover la participación juvenil. En el contexto previo a las elecciones legislativas de 1985 (las primeras en las que la ciudadanía debía evaluar la labor parlamentaria desde el retorno democrático), *Café con Canela* organizó una mesa de diálogo transmitida desde Santa Rosa, La Pampa. Bajo el formato de preguntas cruzadas, se entrevistó al líder del Partido Demócrata Cristiano, Carlos Auyero, en diálogo con un grupo de jóvenes militantes de entre 19 y 31 años. Desde el estudio en Buenos Aires participaron Carlos García, afiliado al Partido Demócrata Cristiano y candidato a concejal en el partido de Quilmes, y Daniel Abella, del Partido Comunista. En Santa Rosa estuvieron presentes Pablo Ramírez, de la Juventud Peronista, y Pablo Datri, de la Juventud Secundaria Intransigente.³¹



Imagen 4. “*Café con Canela* junto a Canal 3 de Santa Rosa, La Pampa”. Archivo RTA, 1985.

Durante el intercambio, algunos de los jóvenes interpelaron a Carlos Auyero respecto del desempeño del Congreso, manifestando su descontento ante el incumplimiento de las expectativas ciudadanas generadas tras el proceso electoral de 1983. Desde su perspectiva, la Cámara de Diputados no respondía a las demandas de la sociedad: “Este parlamento no respondió a

31. Dentro de la Democracia Cristiana, Auyero encabezaba la línea Humanismo y Liberación, que había alcanzado la conducción del partido en Capital Federal en 1983. Esa vertiente formaba parte de la izquierda de la organización y enarbolaba una lucha específica por los derechos humanos. Durante los primeros años de la presidencia de Alfonsín, algunos representantes de Humanismo y Liberación se desempeñaron en el área de la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia, del Ministerio de Salud y Acción Social. Al momento de la emisión del programa, Auyero estaba lanzando el Frente Justicialista Renovador en la Provincia de Buenos Aires, junto a miembros de la llamada renovación peronista.



las expectativas del pueblo”, afirmó el representante de la Juventud Socialista Intransigente.³² Todos los invitados al programa eran varones, lo que refleja la escasa presencia de mujeres en cargos legislativos durante la década. Además de responder a las inquietudes del panel, Auyero aprovechó el espacio para presentar las principales propuestas programáticas del frente que se organizaba para la candidatura en la Provincia de Buenos Aires, orientado a renovar la política partidaria, establecer puentes con los sectores populares mayoritarios y posicionarse como alternativa al oficialismo.³³ La entrevista también abordó otros ejes centrales del contexto político, como el juicio a las Juntas Militares, en el que Auyero subrayó la necesidad de “construir una memoria colectiva” y afirmó que el objetivo debía ser “no el afán de venganza, sino de justicia”. Además, se discutieron problemáticas económicas vinculadas a la deuda externa y a las implicancias del recientemente implementado Plan Austral.

La apuesta federal permitió también abrir un espacio de discusión sobre los roles y estereotipos de género en el ámbito laboral. En otra ocasión, durante una transmisión realizada desde Mendoza, se presentó un reportaje a un grupo de jóvenes vinculados al sector petrolero, tanto trabajadores en actividad como recién graduados de carreras universitarias afines. Los diálogos giraron en torno a la formación en el sector público, las perspectivas laborales y la posibilidad, siempre latente en contextos de crisis, de emigrar o permanecer en el país. Mientras se proyectaban imágenes de mujeres vistiendo overol y casco (la indumentaria típica para realizar esa clase de trabajo), la conductora expresó: “No hay nada que las mujeres con voluntad no podamos hacer, ¿no es cierto?”³⁴

Sin embargo, uno de los ingenieros sostuvo que había tareas específicas, como las de excavación y exploración, que resultaban “bastante difíciles” para las mujeres, debido a las exigencias del trabajo en zonas agrestes. Ante ese comentario, Canela lo interrumpió: “¡Hay que preguntarle a ellas si pueden hacerlo!”.³⁵ A partir de esa intervención, se generó un intercambio que abordó de manera directa las tensiones entre género, formación educativa y oportunidades laborales en un sector históricamente masculinizado. La emisión cerró con una reflexión de la conductora sobre la importancia estratégica de la industria petrolera para la economía nacional, destacando el rol de las nuevas generaciones en el proceso de reconstrucción democrática y productiva.

Ciudadanía y demandas de igualdad

Las representaciones sobre las experiencias y problemáticas de las mujeres en la televisión vespertina tuvieron otro de sus puntos de apoyo en *20 mujeres*, programa emitido por ATC en 1985, y conducido por los periodistas Fernando Bravo y Mónica Gutiérrez.³⁶ Al igual

32. “Café con Canela” [Archivo de Video]. Archivo RTA, 7 de septiembre de 1985.

33. *Ídem*.

34. “Café con Canela” [Archivo de Video]. Archivo RTA, enero 1985.

35. *Ídem*.

36. Con experiencia como locutor en radios nacionales, Fernando Bravo había conducido la inauguración de las transmisiones en color en ATC y el acto de campaña de Raúl Alfonsín. A su vez, Mónica Gutiérrez era una de las figuras destacadas de los noticieros de ATC (*60 Minutos, Informe Uno*, 28 millones,



que *La cigarra y Café con Canela*, esta propuesta abordó temas sociales y políticos, y le otorgó un lugar privilegiado a la problematización de los derechos de las mujeres. Su rasgo distintivo era la presencia de una tribuna compuesta exclusivamente por mujeres, quienes, en calidad de representantes de la “gente común”, intervenían a partir de sus opiniones y experiencias cotidianas.³⁷ Estas intervenciones adquirían un carácter central, mientras que la conducción cumplía un rol más cercano al de moderación entre las veinte mujeres y los invitados al programa. Las participantes, provenientes de distintos grupos etarios y sectores sociales, eran seleccionadas a través de un proceso de *casting* orientado a reflejar esa diversidad.

El programa manifestaba un interés explícito por abordar temáticas que, en el clima social de la época, generaban tabúes vinculados a la vida familiar, y en función de ello convocaba con regularidad a especialistas del ámbito de la psicología. En particular, *20 mujeres* se consolidó como un espacio privilegiado para el seguimiento del debate parlamentario en torno a la Ley de Divorcio Vincular, cuyo tratamiento se reactivó tras la asunción de Alfonsín. El proyecto proponía legalizar la disolución del matrimonio civil (que hasta entonces sólo podía darse por terminado debido a la muerte o declaración de fallecimiento de uno de los cónyuges), y habilitar el derecho a contraer nuevas nupcias. Hasta ese momento, Argentina formaba parte del reducido grupo de cinco países en el mundo que no contaban con una legislación de este tipo.³⁸

La posibilidad de aprobación de una ley de divorcio generó una fuerte polarización entre sectores autodenominados “divorcistas” y “antidivorcistas”. Aunque el proyecto contó con un decidido respaldo por parte del gobierno nacional y fue promovido desde el ámbito legislativo, retomaba una de las demandas de feministas y legisladores radicales y socialistas desde finales del siglo XIX (Barrancos, 2010). La iniciativa despertó una reacción inmediata desde la alta jerarquía de la iglesia católica y desde sectores sociales conservadores, e incluso motivó la visita del Papa Juan Pablo II a la Argentina, en un intento por incidir en la disputa (Benassai, 2024). En la esfera pública, el debate provocó controversias sobre el impacto que la legalización del divorcio podría tener en la vida familiar, especialmente en relación con las mujeres, porque implicaba una impugnación al modelo conyugal tradicional que históricamente las había concebido como propiedad de sus esposos. Además, los debates también abarcaban cuestiones de orden económico, como la administración de herencias, la distribución de bienes conyugales y la asignación de pensiones dentro del sistema previsional. Otro eje de discusión fue el reconocimiento legal de los “hijos extramatrimoniales”, es decir aquellos nacidos en relaciones posteriores al matrimonio formal. *20 mujeres* participó activamente en el tratamiento de este tema y, en términos generales, adoptó una postura favorable a la sanción de la ley.

entre otros), y participó en la sección política del breve ciclo *Pollera Pantalón*. El programa *20 mujeres* tuvo dirección general de Gerardo Mariani y producción de Julio Moyano, Mario Lazcano, Eva Montes y Rosita Sueiro.

37. En la tribuna participaban eventualmente figuras públicas, como la conductora de televisión Virginia Hanglin.

38. “Ley de divorcio en Argentina”. *Cinco días*, 4 de junio de 1987.



Aunque la aprobación de la ley en Diputados se produjo a mediados de agosto de 1986, la sanción definitiva en el Senado no tuvo lugar hasta junio de 1987, casi un año después. Durante ese intervalo, *20 mujeres* ofreció transmisiones en vivo de las distintas instancias del debate legislativo. Para profundizar en el asunto, convocó a dialogar a representantes de diversas fuerzas políticas con el objetivo de conocer sus posturas. En una oportunidad, el diputado de la Unión Cívica Radical (UCR) José Bielicki respondió a inquietudes planteadas por la tribuna femenina, entre ellas el temor de que la aprobación del divorcio pudiera derivar en la relajación de otras normas, como la prohibición del aborto. Bielicki sostuvo que, en la práctica, el divorcio ya existía a pesar de no estar legalmente reconocido, y calificó como “medieval” la idea de que su aprobación conduciría a la exacerbación de problemas sociales como la delincuencia, la drogadicción o el aborto.³⁹

Otras preguntas estuvieron relacionadas con la situación de la mujer divorciada, en particular respecto a la responsabilidad de los maridos en la provisión de cuidados y alimentos para sus hijos. En respuesta, el diputado señaló que el proyecto de ley contemplaba un deber de asistencia destinado a proteger a las mujeres en situación de vulnerabilidad, así como en casos que involucraran alteraciones mentales graves, alcoholismo o violencia. Asimismo, informó sobre el trabajo coordinado entre los legisladores y los tribunales de familia, que brindaban asesorías para prevenir situaciones de violencia doméstica, procurando que el divorcio fuera considerado como última instancia. En ese marco, las integrantes del programa emplearon el espacio para formular preguntas, plantear ideas y transmitir reflexiones de quienes no podían participar directamente. Bielicki cerró el diálogo reforzando su postura divorcista: “Les agradezco a estas veinte mujeres que son expresión de todo el país, que se queden tranquilas que lo que hemos hecho es para bien de la sociedad argentina y todas las mujeres. (...) Quienes pretenden incriminarnos señalando que las mujeres son víctimas de esto, quiero manifestar que es totalmente inverso. No vamos a descomponer la sociedad ni perjudicar a las mujeres, los padres o a los hijos, sino que estamos haciendo un aporte serio”.⁴⁰

En una línea similar, el periodista Daniel Mendoza, invitado de *20 mujeres*, reconoció la dificultad de abordar un tema cargado de tensiones y sensibilidades profundas. No obstante, afirmó que ese debate constituía un ejercicio democrático fundamental para distanciarse de una “sociedad medieval”. En sus palabras: “Sé que una nueva ley de matrimonio civil es algo arduo y difícil, que es problemático decirle lisa y llanamente a una mujer que es igual a un hombre, decirle a una persona que cualquier niño tiene derechos, porque la ley argentina no lo entendía así”.⁴¹

A comienzos de la década de 1980, el activismo feminista orientó sus demandas hacia el Estado, reconociéndolo como un interlocutor relevante en la lucha por los derechos de las mujeres (Grammático, 2021). En la misma línea, programas como *La cigarra* y *Café con Canela* incorporaron un lenguaje de derechos para abordar estas problemáticas: el primero subrayaba la importancia de que el gobierno de Alfonsín ratificara la Convención sobre la Eliminación de

39. “20 mujeres” [Archivo de Video]. Archivo RTA, junio 1987.

40. *Ídem*.

41. *Ídem*.



Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW), mientras que el segundo respaldaba la campaña por la patria potestad compartida, una propuesta de reforma del Código Civil que buscaba que el cuidado de los hijos correspondiera por igual al padre y a la madre.⁴²



Imagen 5. Manifestación por la patria potestad compartida. Entre las asistentes, se reconocen a las conductoras Mónica Gutiérrez, Canela, Clara Fontana y Nelly Casas. Archivo personal Hasenberg-Quaretti, 1984.

Esta demanda, canalizada principalmente por el Movimiento Solicitud de Reforma del Régimen de Patria Potestad, se trasladó a las calles a recoger firmas de apoyo, logrando movilizar a la opinión pública e instar a los distintos partidos políticos a expresar sus posturas.⁴³ En uno de los reportajes realizados por *Café con Canela* durante una de esas manifestaciones, una de las entrevistadas señaló que la dilatación del debate legislativo respondía a “una cuestión machista, en la que los hombres que detentan el poder no quieren renunciar ni un ápice a sus derechos”.⁴⁴ Las imágenes de la protesta, captadas cuidadosamente por la cámara del programa, alteraban primeros planos de los rostros de las manifestantes —enfaticando sus expresiones y gestos— con tomas panorámicas que mostraban la aglomeración en la calle y la interacción en la multitud. Entre las figuras que se destacaban en la escena, la actriz Graciela Dufau captaba la

42. La CEDAW fue un tratado internacional impulsado por la ONU en 1979 y adoptado paulatinamente por 189 Estados. Aunque en Argentina el gobierno militar lo incorporó en 1981, no fue ratificado por el Congreso de la Nación hasta 1985, durante la presidencia de Raúl Alfonsín.

43. “Movimiento Solicitud de Reforma del Régimen de Patria Potestad” [Folleto], Archivo Museo de la Mujer Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1983. Uno de los primeros proyectos de ley fue presentado desde el seno del gobierno, y diseñado por la Secretaría de Desarrollo Humano y Familia. “La patria potestad compartida”. *La Voz*, 9 de abril de 1984.

44. “Café con Canela” [Archivo de Video]. Archivo RTA, 7 de septiembre de 1985.



atención del espectador al mirar directamente a cámara, mientras que la cineasta María Luisa Bemberg y la periodista Mona Moncalvillo también eran reconocibles, reforzando la visibilidad de mujeres con relevancia cultural y política.

La “nueva televisión”

Evaluar la repercusión concreta de estos programas no está exento de limitaciones vinculadas a la dificultad de rastrear y caracterizar sus audiencias. No obstante, es posible formular algunas conjeturas a partir de elementos sociohistóricos relacionados con la transición democrática y la conformación de demandas que reclamaban la igualdad de la mujer en espacios públicos más amplios.

Desde sus inicios, *La cigarra* tuvo mala reputación y fue objeto de hostigamiento dentro y fuera del mundo televisivo. Su aparición despertó críticas muy duras en la prensa, entre las que se destaca un artículo de la revista *Gente* firmado por el periodista Rolando Hanglin, titulado “*La cigarra* es un bicho”.⁴⁵ La nota reconocía en tono optimista que sus tres conductoras eran “monstruos del espectáculo”, pero distinguía entre desplegar talento en un ámbito afín y hacerlo en uno desconocido. En ese sentido, resaltaba que María Elena Walsh era “la máxima poetisa argentina de todos los tiempos”, Susana Rinaldi “una memorable intérprete de tangos” y María Herminia Avellaneda “brillante detrás de las cámaras”, aunque en el programa lucían “desaliñadas y confusas al hablar”.⁴⁶ La crítica resaltaba negativamente la falta de humor y profesionalismo, así como la intención de hacer el “primer programa feminista de la televisión”.⁴⁷ Por otro lado, el conductor Gerardo Sofovich cuestionó en otra oportunidad su desempeño, afirmando que se manejaban mal en un medio ajeno. Paralelamente, *La cigarra* fue interpretado por ciertos sectores como una expresión cultural directa del gobierno radical durante la renovación estatal televisiva, en parte atribuida a la cercanía de Walsh con la administración (Ulanovsky, 2006).

Algunos medios de prensa, como el diario *Clarín* y la revista *Para Ti* retomaron estas controversias y se posicionaron desde una mirada ambivalente. Si bien reconocieron la audacia de la propuesta y la originalidad del enfoque de producción, insistieron en señalar deficiencias técnicas (vinculadas al uso del espacio en el estudio y a la estructura de los bloques) y sostuvieron que el programa no alcanzaba el nivel esperado para una señal estatal. Este tipo de valoraciones, que combinaban el elogio y desdén, contribuyeron a reforzar la idea de que *La cigarra* era una iniciativa tan innovadora como incómoda, un intento por abrir la televisión

45. Rolando Hanglin era periodista, escritor y conductor radial y televisivo, conocido por su estilo provocador. Durante las décadas de 1970 y 1980 tuvo una amplia presencia en los medios de prensa, en publicaciones como *Gente*, *Somos*, *Satiricón*, entre otras. El título de la nota mencionada hace referencia a la película *La cigarra no es un bicho*, de Daniel Tinayre, una comedia argentina de los años sesenta que desarrolla su trama en un hotel de alojamiento, explorando conflictos entre varias parejas que se ven obligadas a convivir en ese espacio.

46. Hanglin, Rolando. “*La cigarra* es un bicho”. *Gente*, 9 de febrero de 1984.

47. *Ídem*.



a nuevas voces femeninas y debates sociales que, en el contexto de la transición democrática, todavía generaban resistencias.

Estas acusaciones se producían en medio de debates acerca de la “nueva televisión democrática”, en los que figuras del espectáculo, periodistas y funcionarios discutían el papel del Estado en la producción cultural y comunicacional.⁴⁸ En ese clima, se cuestionaba en qué debía invertir (y en qué no) un gobierno atravesado por la crisis económica de la posdictadura. Las discusiones abarcaban desde los salarios del *star system*, y la reorganización de las grillas de la televisión estatal hasta la persistencia de la censura y las “listas negras”, así como el modo en que las pantallas debían representar el pasado reciente. Algunos referentes mediáticos advertían, por ejemplo, que el canal ATC, en tanto organismo público, no debía transformarse en una “televisión alfonsinista”, reflejando las tensiones entre la renovación democrática, la autonomía artística y la gestión cultural del nuevo gobierno.⁴⁹

Por otro lado, mientras emergían activismos feministas de mayor envergadura, como la Organización Feminista Argentina (OFA), Indeso Mujer, ATEM 25 de noviembre (Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer) y Lugar de Mujer, surgían rápidamente reacciones orientadas a contrarrestarlos, incluyendo campañas de medios de comunicación y pronunciamientos de legisladores y sectores de la iglesia católica que cuestionaban reformas vinculadas a los derechos de las mujeres (Tarducci, 2019). La crítica de Hanglin situaba en las antípodas de *La cigarra* a espacios conducidos por varones, entre los que destacaba a los humoristas Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Silvio Soldán y Sergio Velasco Ferraro. En respuesta, la escritora Marta Lynch publicó una nota en la que defendía el programa, señalando que ofrecía una perspectiva novedosa en un ámbito televisivo que históricamente había relegado a las mujeres a papeles secundarios o a representaciones centradas en la desnudez.⁵⁰ Lynch se dirigió directamente a los críticos con las siguientes palabras: “Hanglin, vos ejercés una violencia particular con este programa... porque sos hombre, lisa y llanamente te revienta que el mayor espacio de la TV lo hayan conseguido tres mujeres. Vos, como casi todos los críticos de *La cigarra*, no lo pueden deglutir”.⁵¹ Además, se valió de la oportunidad para reflexionar más allá del ámbito televisivo, señalando que la desigualdad de género persistía en esferas donde aún no había ministras, embajadoras ni altas funcionarias con amplias posibilidades de desarrollo. Aunque no se consideraba feminista, enfatizó su apoyo a toda acción de mujeres que se solidaricen para convencer a la sociedad de que “ser mujer es lo mismo que ser varón”.⁵²

48. “Los por qué de la nueva programación y los nuevos sueldos. Contestan los directores de los canales”. *Gente*, 8 de marzo de 1984.

49. El trasfondo de estas discusiones era el enfrentamiento entre dos modelos de televisión: uno orientado al contenido cultural o intelectual, y otro al modelo comercial. Los detractores de las políticas culturales del gobierno de Alfonsín, entre los que se podía ubicar a Gerardo Sofovich, acuñaron el término “patota cultural” para referirse despectivamente a quienes promovían la primera orientación.

50. Marta Lynch era una escritora que alcanzó gran reconocimiento en el campo literario argentino, cuyas obras ofrecían una mirada crítica sobre la desigualdad de género en la sociedad.

51. “El machismo no soporta el éxito de las mujeres”. *Gente*, 16 de febrero de 1984.

52. *Ídem*.



Tras esos intercambios, el programa fue momentáneamente suspendido. Durante la semana de la primera manifestación pública, masiva y visible del Día Internacional de la Mujer en democracia, los televidentes no encontraron a *La cigarra* en sus pantallas. Aunque los motivos no fueron del todo claros y las autoridades del canal afirmaron que no se trataba de una censura política sino de ajustes relacionados con la programación, esta ausencia generó inquietudes en la opinión pública.⁵³ Posteriormente, el programa retomó su emisión y se mantuvo en pantalla hasta mediados de 1984. Puede asumirse, frente a este panorama, que *La cigarra* (más que *Café con Canela* o *20 mujeres*) representaba una propuesta demasiado audaz para la época, fuertemente asociada al feminismo y a consignas difíciles de asimilar para una audiencia que, posiblemente diversa en intereses y expectativas, alojaba al mismo tiempo impulsos de cambio e incertidumbres propias de un escenario transicional.

Conclusiones

En la primera mitad de la década de 1980, la televisión participó de los cambios en las representaciones y prácticas vinculadas a las mujeres, en un momento cargado de expectativas y tensiones de la transición democrática. *La cigarra*, *Café con Canela* y *20 mujeres* compartieron una apuesta por mostrar modelos femeninos modernos, autónomos y políticamente comprometidos. A través de sus agendas, estos programas retomaron demandas históricas del feminismo y ensayaron una forma singular de activismo que, sin encuadrarse en las modalidades clásicas de la militancia, intervino en la esfera pública mediante un lenguaje de derechos y contribuyó a repensar los límites y las posibilidades de la democracia incipiente. Al hacerlo, desafiaron el mandato tradicional doméstico y mostraron que las mujeres también trabajaban fuera del hogar, enfrentaban estructuras sindicales masculinas, se involucraban en temas de la coyuntura política y cuestionaban estereotipos de género. En ese contexto, la televisión, por su carácter íntimo y su presencia cotidiana, funcionó entonces como un campo de disputa para tensionar la relación entre género, política y participación ciudadana, mostrando que las luchas por la igualdad podían desplegar-se mediante soportes muy cercanos a las audiencias.

Asimismo, los programas examinados manifestaron una voluntad de intervenir en la memoria del pasado reciente, articulando las demandas feministas con las luchas feminizadas llevadas a cabo por las Abuelas de Plaza de Mayo. El señalamiento de las violaciones a los derechos humanos, la presencia de referentes que nombraban en la televisión a las personas desaparecidas y la promoción del debate en torno al juicio a los responsables de la represión estatal evidenciaban un posicionamiento claro frente a la última dictadura. Esta postura antiautoritaria se robusteció tanto a través de una estética contestataria como de contenidos acerca de las dictaduras del Cono Sur.

En paralelo a esta búsqueda por revisar el pasado reciente, algunas propuestas buscaron diversificar las miradas del presente democrático. Particularmente, *20 mujeres* convocó a una

53. "La cigarra: ni veda ni censura". *Crónica*, 9 de marzo de 1984.



tribuna plural de participantes que representaban a la gente común, ofreciendo un espacio de expresión colectiva sobre los problemas cotidianos desde una perspectiva de género y ciudadana. Por su parte, *Café con Canela* aportó una dimensión federal que descentralizó la producción de noticias y difundió el trabajo periodístico de canales provenientes de distintas regiones del país. Su propuesta, además de integrar activamente a mujeres y juventudes en la construcción de agendas, amplió el alcance geográfico y simbólico de una televisión habitualmente concebida desde Buenos Aires. Esta experiencia habilita a pensar la televisión como un actor capaz de redefinir mediáticamente los contornos de “lo nacional”, al reunir nuevos registros, territorios y formas de intervención política.

Además, el artículo mostró que las discusiones sobre el papel del Estado respecto de la televisión ocuparon un lugar de relevancia durante la transición, en un momento donde el medio buscaba definir su función entre la cultura y el entretenimiento. En ese escenario, figuras como Canela resultaban especialmente significativas para el desarrollo de una faceta televisiva cultural, dado que su trayectoria previa le otorgaba legitimidad ante el público y su estilo modesto le permitía acompañar los cambios de época, abriendo debates sobre los modos de representación femenina en la esfera pública. Por su parte, María Elena Walsh se presentaba desde una posición más abiertamente crítica, cuestionando lo que se consideraba una “voz femenina” en la televisión. Este contrapunto echa luz sobre la heterogeneidad de los ciclos culturales aquí analizados y permite situarlos en el marco de las disputas más amplias por el sentido que debía tener la televisión estatal.

El análisis de estos programas en su conjunto permite advertir un desplazamiento significativo desde los tradicionales programas “para mujeres” hacia propuestas formuladas “por mujeres”. A diferencia de aquellos formatos que las limitaban a espectadoras, estas producciones promovían su participación en la conversación pública y reflejaban, además, coherencia entre los mensajes emitidos y las acciones de las conductoras en el espacio social más amplio: asistían a manifestaciones callejeras por la igualdad de género, impulsaban solicitudes en medios de comunicación, reclamaban la implementación efectiva de la CEDAW y colaboraban con iniciativas gubernamentales orientadas a desarrollar políticas específicas para las mujeres. En ese sentido, es evidente que las conductoras esperaban contar con un público femenino interesado en temas más allá de la esfera doméstica. Al mismo tiempo, este desplazamiento puede pensarse como una alternativa frente a los formatos del “destape” de la época, centrados en la erotización e hipersexualización de las mujeres.

Por último, esta convergencia entre lo que ocurría en la pantalla y las acciones públicas de las conductoras contribuyó, probablemente, a crear legitimidad en un medio aún reticente a las voces femeninas. Al mismo tiempo, particularmente en relación con *La cigarra*, produjo ciertas resistencias. A las conductoras sin experiencia previa en televisión se les exigía justificar su presencia frente a las cámaras, se las comparaba con figuras masculinas del medio y se las acusaba de ser excesivamente feministas, especialmente por ocupar un espacio que tradicionalmente estaba reservado a programas de cocina o telenovelas. La manera en que fueron recibidas estas propuestas a mediados de la década de 1980 puede leerse como un indicio de



las reacciones que encontraron tanto el activismo feminista como otras iniciativas vinculadas a la participación plena de las mujeres en la sociedad argentina.

Bibliografía

- Adair, Jennifer (2023). *1983. Un proyecto inconcluso*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, Gonzalo (1999). "Televisión y vida privada". Fernando Devoto y Marta Madero (directores). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades, de los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus.
- Andújar, Andrea, D'Antonio, Débora, Domínguez, Nora, Grammático, Karin, Gil Lozano, Fernanda, Pita, Valeria, Rodríguez, María Inés y Vasallo, Alejandra (compiladoras) (2005). *Historia, Género y Política en los '70*. Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Benassai, Paola (2024). "Divorcio, transición y 'batallas de la opinión' en los años ochenta. Una aproximación a las circulaciones transnacionales entre Argentina y España". Congreso Regional de Historia e Historiografía. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.
- Contardo, Óscar y García González, Macarena (2015). *La era ochentera. Tv, pop y under en dictadura*. Santiago de Chile: Planeta.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, Emilio (2008). *Historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- D'Antonio, Débora y Pita, Valeria (2023). *Nueva Historia de las Mujeres en la Argentina*. Tomo 4. Buenos Aires: Prometeo.
- Dicósimo, Daniel (2023). "El conflicto político-sindical en torno a la Ley Mucci y el 'nuevo sindicalismo'. La democratización de los sindicatos y sus diferentes dimensiones. 1983-1996". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, n° 23 (76-101).
- Feld, Claudia (2020). *Historia reciente en la televisión y el cine*. Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento.
- Franco, Marina (2018). *El final del silencio. Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grammático, Karin (2011). *Montoneras. Una historia de la Agrupación Evita, 1973-1974*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburgo.
- Grammático, Karin (2021). "La campaña feminista por la reforma de la patria potestad durante la última dictadura militar argentina". Isabella Cosse (compiladora). *Familias e infancias en la historia contemporánea*. Villa María: EDUVIM.
- Heram, Yamila (2015). "La televisión argentina: historia, composición y crítica de medios". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n° 22 (1039-1050).
- Império Hamburger, Esther (2007). "A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro:



- novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80". *Estudos Feministas*, n° 1 (153-175).
- Joyrich, Lynne (1996). *Reviewing Reception: Television, Gender and Postmodern Culture*. Bloomington: University of Indiana Press.
- Iturralde, Micaela (2019). *El terrorismo de Estado en noticias. Clarín ante la cuestión de los derechos humanos (1975-2985)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- López Perea, Fedra (2024). *Entre el silencio, el ruido y las palabras. Una historia sociocultural del VIH y del sida en el Área Metropolitana de Buenos Aires, Argentina (1982-1991)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de San Martín.
- López, Soledad (2024). *Cartografía del under porteño de los años 80. Una experiencia territorial de la noche*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Manduca, Rodrigo y Saura-Clares, Alba (2023). "Un archivo entre dos continentes: las tramas exiliares de Aída Bortnik en España". *Itinerarios*, n° 39 (63-81).
- Manzano, Valeria (2019). "Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta". *Mora*, n° 25 (135-154).
- Milanesio, Natalia (2021). *El destape: La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Nielsen, Jorge (2004). *La magia de la televisión argentina: cierta historia documentada*. Tomo 4. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Ortiz, Renato, Ortiz Ramos, José Mário y Simões Borelli, Silvia (1988). *Telenovela, história e produção*. São Paulo: Brasiliense.
- Pérez, Inés (2021). "Televisor y domesticidad: marcas de clase y desigualdades de género. Mar del Plata en los años sesenta". *RevCom*, n° 13 (1-8).
- Pite, Rebekah (2016). *La mesa está servida: Doña Petrona C. de Gandulfo y la domesticidad en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa.
- Pomeraniec, Hinde (2023). *Blackie: una voz insumisa*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Pujol, S. (2025). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Booket.
- Press, Andrea (1999). *Women watching television: Gender, class, and generation in the American television experience*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Ramírez Llorens, Fernando (2022). "Autoritarismo y entretenimiento en los orígenes de la estatización de la televisión en Argentina: el Canal 7 de Buenos Aires durante la presidencia de Onganía". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, n° 56 (80-104).
- Ramírez Llorens, Fernando, Maronna, Mónica y Durán, Sergio (2021). *Televisión y dictaduras en el Cono Sur: apuntes para una historiografía en construcción*. Buenos Aires: Instituto de investigaciones Gino Germani.
- Sánchez Trolliet, Ana (2017). "Haciendo el amor en la cocina': mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, n° 1 (99-166).
- Sandler, Ernesto (1990). *Utilísima. Biografía de un éxito*. Buenos Aires: Mucho Gusto.



- Schejtman, Natalí (2021). *Pantalla partida. 70 años de política y televisión en Canal 7*. Buenos Aires: Planeta.
- Sticotti, Joaquín (2024). *La televisión argentina entre el Estado y el mercado: nacionalismo, tecnología y entretenimiento (1973-1984)*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- Tarducci, Mónica (2019). “Los años ochenta”. Karin Gramático, Mónica Tarducci y Catalina Trebisacce (autoras). *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Tossounian, Cecilia (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Thumim, Janet (2006). *Inventing Television Culture: Men, Women, and the Box*. Oxford: Oxford Television Studies.
- Ulanovsky, Carlos, Itkin, Silvia y Sirvén, Pablo (2006). *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.
- Walsh, María Elena (2024). *María Elena Walsh. El feminismo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Williams, Raymond (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Paola Benassai (CEHHA-EIDAES UNSAM/CONICET)

paolabenassai@gmail.com

Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como becaria doctoral del CONICET en el marco del Doctorado en Historia de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Su tesis doctoral indaga algunas dimensiones sociohistóricas de la opinión pública en relación con los derechos de las mujeres en Argentina durante la llamada transición democrática, entre los años 1979 y 1991.



DISCURSO Y NUEVAS PRÁCTICAS SUBJETIVAS EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA: DEBATES Y ALCANCES DE LA TELEVISIÓN ARGENTINA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL PROGRAMA 20 MUJERES (1984-1987)

POR EUGENIA MARISOL SILVERA BASALLO Y VIOLETA SABATER

Discourse and new subjective practices in the democratic transition: Debates and Scope of Argentine Television Through an Analysis of the Show *20 Mujeres* (1984-1987)

Resumen: En el presente artículo se analiza el programa de televisión argentina *20 Mujeres*, emitido entre los años 1984 y 1987 por el canal ATC (Argentina Televisora Color) con el objetivo de reflexionar sobre la circulación de discursos y nuevas prácticas subjetivas, particularmente en las mujeres, vinculados a los cambios sociales, políticos y culturales producidos durante la transición democrática. Para ello, se describen las principales características del contexto histórico-social y del campo televisivo en el país. La perspectiva del escrito se sustenta en situar al programa en el marco del fenómeno del período conocido como destape mediático (Milanesio, 2021), observando la emergencia de las prácticas subjetivas mencionadas y su puesta en tensión a partir de la continuidad de enunciados residuales.

Palabras clave: televisión argentina, transición democrática, género, análisis del discurso

Abstract: This article analyzes the Argentine television show *20 Mujeres*, broadcast between 1984 and 1987 on ATC (Argentina Televisora Color), with the aim of reflecting on the circulation of discourses and new subjective practices, particularly among women, linked to the social, political, and cultural changes that occurred during the democratic transition. To this end, the main characteristics of the historical and social context and the television field in the country are described. The perspective of this article is based on situating the program within the framework of the phenomenon of the period known as media uncovering (Milanesio, 2021), observing the emergence of the aforementioned subjective practices and their tension based on the continuity of residual statements.

Key words: Argentine television, democratic transition, gender, discourse analysis



Introducción

La categoría de “transición” democrática en Argentina y sus diversos aspectos económicos, políticos y culturales, así como la delimitación de su periodización, han sido recientemente abordados —mediante un proceso gradual de revisión y reelaboración de este momento histórico— a partir de sus contradicciones y sus ambigüedades. Éstas se fundan en la convivencia de aquello que permaneció de años anteriores, y, por otra parte, la aparición de nuevos imaginarios, nuevas prácticas y significaciones sociales, la superposición e interrelación de ambas cuestiones. A la luz de estas revisiones, sigue siendo actualmente relevante y necesario profundizar sobre diferentes dimensiones de la transición, teniendo en cuenta el enfoque anteriormente mencionado. Retomando los planteos propuestos por Marina Franco (2017), el período de transición a la democracia, que alude en general a la etapa final de la última dictadura militar (1982-1983) y los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1987) no ha sido mayormente estudiado desde la idea misma del momento político de *tránsito*, en donde, justamente, persistieron “conductas, imaginarios y culturas políticas previas que no se modificaban por la mera fijación de reglas” (Franco, 2017: 127). Estos significados latentes del período anterior, sin embargo, coexistieron con lo que significó el proceso final de la dictadura como la reemergencia de la ley y la legalidad como horizontes de expectativas, como “escenario donde se manifestaron los cambios de posiciones y actitudes, como deseo, como demanda opuesta a «la violencia» y la arbitrariedad (...)” (*Ibidem*, 151). Esta perspectiva que planteamos sobre la transición, de manera general, y de la cual retomaremos varios aspectos, es la que nos interesará profundizar en el presente artículo a través del análisis del programa de televisión argentina *20 mujeres* emitido por el canal Argentina Televisora Color (ATC) entre los años 1984 y 1987. Consideramos que a través del análisis del discurso y las dinámicas del programa mencionado, en vínculo con su inscripción dentro de la historia de la televisión argentina, es posible observar de manera notoria el solapamiento de las características ambivalentes descriptas para el período, y cómo ambas se manifiestan en pugna en relación con los discursos que circulaban durante ese contexto.

En lo que hace específicamente al área de la comunicación, una vez asumido su gobierno, Alfonsín intervino el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) y nombró a un delegado normalizador —de acuerdo a la ley conformada en la dictadura, el directorio del COMFER debía estar constituido por representantes de la Fuerzas Armadas, un miembro de la Secretaría de Información Pública, un miembro de la Secretaría del Estado de Comunicaciones, y las asociaciones de licenciatarios de radio y televisión (Com, 2009: 199)—. A través del decreto n° 1.154 de abril de 1984, Alfonsín suspendió la aplicación del Plan Nacional de Radiodifusión (PLANARA), hasta que no se modificase la Ley de Radiodifusión (hecho que no ocurrirá en su gobierno).

Respecto a la propiedad de los medios, cabe destacar que el empresario Alejandro Romay adquirió la licencia de Canal 9 con el grupo Telearte S.A. el 25 de octubre de 1983, aunque recién asumiría la dirección de la señal al año siguiente. Es decir, en 1984 el único canal privado era el 9, ya que las licitaciones de los canales 11 y 13 habían quedado suspendidas.

En ese marco, y respecto a los contenidos televisivos que surgen en el período, hay una intención clara de que el medio tenga una orientación “cultural”. Se produce un renacimiento de los programas de opinión y de destape, a la par de ciclos como *Nosotros y los miedos* (canal 9), que había surgido en 1982, *Compromiso* (canal 13), o *Situación límite* (ATC) en 1983, todos de ficción, y de frecuencia semanal, que “fueron programas testimoniales, con temáticas más arriesgadas y hechos con calidad” (Mazziotti, 2002: 43). Mientras que en 1984 el canal ATC es incorporado a la Secretaría de Cultura, Alejandro Romay consigue nuevamente el otorgamiento de canal 9, que lidera el rating hasta la licitación del Canal 11 y el 13 en 1989. El noticiero *Nuevediarario* es el más visto durante el período, en conjunto con programas de entretenimiento como *Seis para triunfar* (canal 9) y *Hola, Susana* (durante 1987 en ATC y a partir del año siguiente en canal 9). Por otro lado, a partir del año 1985, surge una variada y nutrida oferta de programas de no ficción. Siguiendo a Nielsen (2007), se destacaron los ciclos culturales como *Historias de la Argentina secreta* (ATC), *Allá vamos* (canal 11), o *Argentina indígena* (canal 13). Además, durante estos años, particularmente las mujeres tuvieron más espacio y presencia en distintos rubros: por ejemplo, el programa *Café con Canela* emitido en el año 1985 por ATC, conducido por Canela (conocida por su participación anterior en *Buenas tardes, mucho gusto*, emitido por canal 13), contaba con guion de la misma periodista, en conjunto con Clara Zappettini y María Rosa Grandinetti, y el equipo periodístico estaba integrado entre otros por Nelly Casas, Clara Fontana y Marta Prada. También se destaca el programa *La cigarra* (canal 11), conducido por Susana Rinaldi, María Elena Walsh y María Herminia Avelaneda, emitido de lunes a viernes a las 20hs, en el cual las tres mujeres, sentadas detrás de un escritorio o en diferentes escenarios, discutían sobre temas de actualidad, hacían entrevistas y análisis políticos, y reflexionaban alrededor de temas entre los que se incluía el feminismo. Si bien el programa fue elogiado y criticado en diferentes proporciones, no terminó de concitar buena audiencia: logró picos de cinco puntos, y cuando fue levantado estaba cerca de los dos (Nielsen, 2007: 135).

Siguiendo a Ulanovsky (1999), los planes ambiciosos de dar a luz a una “nueva televisión” se terminan confrontando, entre otros motivos, con la dificultad para concretarla que implicaron la gran cantidad de deudas que tenían los canales, heredadas de la dictadura. El autor afirma que

ninguna de las tres promesas más importantes en materia televisiva derramadas en la plataforma preelectoral de la UCR se llevarán a cabo, a saber: 1) derogación inmediata de la autoritaria y castrense Ley de Radiodifusión (...); 2) formación de una comisión bicameral que entienda en temas relacionados con la radio y la tevé; y 3) creación de un ente público no estatal integrado por notables figuras que conduzca independientemente alguno de los canales (Ulanovsky, 1999: 457).

Las tensiones políticas acaecidas durante el período de la transición, en conjunto con las dificultades económicas y la imposibilidad de implementar una organización alternativa en materia comunicacional, determinaron que las intenciones iniciales se vieran frustradas. Más allá del desenlace de la situación particular de los medios de comunicación en este contexto,



nos interesará pensar y reflexionar sobre el programa que ocupa este artículo para pensar los distintos sentidos que adquiere la transición democrática a partir de su análisis, y en el marco más amplio de la programación televisiva descripta anteriormente.

Consideraciones iniciales: corpus de análisis y abordaje teórico

Para trabajar sobre el programa televisivo *20 mujeres* recuperamos el material disponible en el archivo histórico de los servicios de Radiodifusión sonora y televisiva del Estado Nacional (Archivo Histórico de RTA). En este sentido, sólo se han registrado cuatro videos: dos de ellos proveen los capítulos completos (uno con fecha del 23/05/1985 y otro de 1986 que no referencia día concreto de emisión) y dos proporcionan fragmentos de los capítulos (uno del 16/09/1985 y otro del 02/06/1987). Cabe destacar que se ha enviado una consulta al archivo para indagar acerca de otros capítulos disponibles pero la respuesta indicó que no cuentan con otros materiales del programa. Así, el corpus de trabajo para el presente artículo está constituido por los materiales disponibles en la página del archivo RTA. Nos proponemos, entonces, abordar este programa como un evento cultural característico de la televisión argentina del período, para comprender qué tipo de prácticas subjetivas se manifiestan sobre en el programa y de qué manera los sujetos considerados como mujeres se configuraban discursivamente en relación con el entramado social y político de la transición.

Con respecto a la forma de abordaje del corpus, retomaremos el análisis del discurso, entendiendo el doble anclaje del sentido en lo social y de lo social en el sentido (Verón, 1987). Al efectuar un análisis del discurso, se observan tres niveles de análisis. En principio, la indagación comienza por los rasgos retóricos. Vale destacar que la retórica, lejos de ser pensada como ornamentación o decoración, implica una dimensión constitutiva y “esencial a todo acto de significación (...), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la ‘combinatoria’ de rasgos (...) que permiten diferenciarlo de otros” (Steimberg, 2005: 44).

Un segundo nivel de análisis implica abordar los rasgos temáticos. La dimensión temática se define como “aquella que en un texto hace referencia (...) a ‘acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto’” (44). Es decir, lo temático alude a una dimensión construida social e históricamente, vinculada con unidades semánticas del texto que construyen ideas de lo social. Dichas unidades significativas —vale decir, acciones, situaciones en el texto— se relacionan con esquemas de representabilidad, con criterios que se han elaborado social e históricamente. Entonces, comprender el campo temático implica analizar cuál es la representación en el texto. Por último, el tercer nivel de indagación remite a los rasgos enunciativos. Hacer referencia a la dimensión enunciativa implica reconstruir la escena comunicacional que se produce entre enunciador y enunciatario, relación forjada a partir de operaciones textuales tanto temáticas como retóricas.

Por otro lado, retomaremos brevemente las categorías ampliamente conocidas y desarrolladas por Williams (1980) acerca de las formas dominantes, residuales y emergentes que componen a una cultura y que se encuentran permanentemente en tensión y relación. Lo emergente consiste en la aparición de nuevas formas culturales que presentan rupturas y al-



ternativas a las dominantes, mientras que las residuales aún se encuentran activas dentro de la cultura. Éstas pueden, en diferentes medidas, funcionar como apoyo a lo dominante o manifestarse en oposición a él. En el sentido de todo lo dicho anteriormente, la hipótesis principal que sostenemos en este escrito es que a partir del análisis de los elementos discursivos, temáticos y enunciativos del programa es posible constatar la emergencia de nuevas prácticas subjetivas en las mujeres, vinculadas a un grado de mayor participación y representación que tuvieron en la injerencia sobre la agenda y el discurso público, de configurarse como sujetos políticos en el marco democrático y acceder a todo tipo de información, incluyendo la que correspondía a su sexualidad y placer. A pesar de esto, consideramos que se mantenía, al mismo tiempo, la circulación de enunciados residuales -que pugnaban, en conjunto con lo emergente, por su lugar dentro de lo dominante-, en cuanto a su heterosexualidad, su maternidad, su rol de “sostén” del hogar; una fuerte carga afectiva/emocional en un sentido que se quería “positivo”, entre otros elementos a destacar. Es decir que, en consonancia con las caracterizaciones que brindamos sobre el período de transición y el fenómeno del destape, hay un doble movimiento en el programa televisivo de apertura y regresión en los diferentes rasgos que hacen a su discursividad.

El análisis del programa que desglosaremos está enmarcado en una concepción de la sexualidad y el género que, siguiendo el planteo de Teresa de Lauretis (1996), se trata de un conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales de los seres humanos, es decir, una tecnología. En ese sentido, la autora rehúsa a pensar en un sujeto mujer con mayúsculas, como “la representación de una esencia inherente a todas las mujeres”, y además considera que el sujeto del feminismo está a la vez dentro y fuera del género, aquello por lo cual se instaure su postura crítica. Giulia Colaizzi (2007) propone un planteo similar al considerar la relación entre género y tecnología desde el entendimiento de que cada sujeto es atravesado y estructurado por el poder y el lenguaje, hablado por él (34). En una línea similar, Joan Scott (1996 [1986]) considera que el análisis sobre el género no responde a una realidad biológica o natural, sino a una construcción social y cultural entrelazada con relaciones de poder y autoridad, y puede entenderse como una categoría analítica desde la cual se vislumbren relaciones sociales y políticas específicas. Por otra parte, nos interesa considerar las distintas estrategias que llevan a cabo los medios de comunicación para construir y hacer circular ideas sobre las identidades, produciendo e interviniendo sobre los imaginarios sexo-genéricos (Valle, Amado e Iriart, 1996).

A partir de lo dicho anteriormente, en las siguientes páginas se realizará un abordaje y análisis de diferentes capítulos de *20 Mujeres*, haciendo énfasis sobre dos cuestiones principales. Por un lado, nos enfocaremos en el modo en que la subjetividad de las mujeres se configura en el programa, teniendo como principal referencia a las panelistas. Observaremos que, a partir de las características discursivas y formales del programa, se genera una dinámica de multiplicidad e individualidad en relación con la noción de “mujer”, que si bien no se pretende universalizar -y, en ese sentido, lo múltiple permite una apertura- la tendencia a reforzar ciertos elementos conlleva a cerrarla sobre sí misma. Además, relevaremos como característica destacada del visionado algunas cuestiones retóricas y temáticas -el divorcio, y las dicotomías



políticas y económicas que caracterizaron al período- como parte de problemáticas de la transición, en vínculo con la forma en la que se estructuran discursivamente significados sobre el género.

20 Mujeres y su inscripción en la transición. Antecedentes y ambivalencias para pensar la idea de destape

20 Mujeres se emitió desde el año 1984 hasta 1987 por el canal ATC, con una frecuencia de lunes a viernes de 14 a 16 horas y bajo la conducción de los periodistas Fernando Bravo y Mónica Gutiérrez (ambos con experiencia y trayectoria previa en televisión). Más tardíamente se incorporó Daniel Mendoza. Se trataba de una realización independiente de Julio Moyano, con producción ejecutiva de Rosita Sueiro y periodística de Eva Montes de Oca (Buero, 2022). El programa tuvo un muy buen desempeño en términos de *rating*, llegando a alcanzar los diez puntos promedio, según Nielsen (2007), lo que, como sostiene el mismo autor, fue un evento realmente destacable en el contexto de una multitud de programas periodísticos con un muy bajo nivel de audiencia (185). En una entrevista realizada a Mónica Gutiérrez, la periodista menciona el mismo hecho: “fue un programa muy exitoso desde su estreno, con picos de rating que no podíamos creer. Era el comienzo de la democracia y fue un ciclo de vanguardia donde hablábamos de violencia de género, divorcios o de sexualidad femenina” (Pristupluk, 2024). Bravo, el otro conductor, también se refirió recientemente al programa (Mascareño, 2021), considerando que para él “Era otra televisión, más pensante, relajada, donde se corría menos y no había que estar detrás del rating de una manera desesperada (...) Se hablaba de todo con mucha altura. Era una televisión con ideas, que tenía muy en cuenta al televidente al tratarlo con respeto y no subestimarlo”.

Más allá de estas consideraciones, la dinámica del programa consistía centralmente en la participación de un panel de 20 mujeres de diferente profesión, extracción social y etaria, que iban rotando con el paso del tiempo -de un casting de aproximadamente 600 mujeres, quedaron seleccionadas 50-, y que realizaban preguntas y dialogaban con distintos invitados o invitadas según la temática del programa, que muchas veces se vinculaba en mayor o menor medida a la agenda de discusión pública instalada en el contexto específico en el que se emitía. Los y las invitadas eran ocasionales pero también había un conjunto de invitados fijos, como la sexóloga María Luisa Lerer, quien fue una de las figuras pioneras de la sexología de la década del 80, y se identificaba públicamente como feminista. Según Natalia Milanesio (2021), cuando los productores del programa notaron que el rating crecía si Lerer estaba en pantalla, la convocaron para que apareciera regularmente cada jueves, lo que tuvo efectos sobre su propia práctica, aumentando a partir de sus apariciones televisivas el número de sus pacientes en el consultorio.

El programa se dividía así en diferentes bloques, dentro de los cuales el bloque de preguntas era el más importante, pero también había otros en los cuales sólo los conductores entrevistaban a algún invitado, que se titulaban de diferentes maneras, como “Cocina con...”, “Mano a mano”, “Mi amigo el doctor”, “Intimidación”, entre otros.

En los extractos de los programas en el Archivo Histórico de RTA que pudimos visualizar



para el análisis, los temas abordados en el bloque de preguntas se centraron en el divorcio (en función de la proximidad a la sanción de la Ley 23.515 de divorcio vincular en el año 1987), la política económica argentina y el rol del Estado (con María Julia Alsogaray como invitada), los derechos humanos y la democracia (con los invitados Patricio Kelly y Raúl Matera), discapacidad, sexualidad y matrimonios no consumados (en el caso del fragmento disponible, con la sexóloga invitada Claudia Groisman). En ese sentido, estas temáticas, y los sentidos discursivos que adquirieron en la narrativa del programa, estuvieron vinculadas con el período histórico de transición democrática en su sentido de tránsito, como hemos mencionado, de significaciones y discursos latentes del período anterior que coexistieron, a su vez, con aquellas nuevas del presente de la democracia, así como también con el fenómeno característico del destape¹. Para abordar dicho fenómeno y concepto, retomamos algunos aspectos de la caracterización brindada por Natalia Milanesio (2021), la cual desarrollaremos en profundidad más adelante, quien lo define como “el fenómeno sociocultural más importante y explosivo que marcó el regreso de la democracia, una avalancha de imágenes y narrativas sexuales explícitas” (11). Este proceso se inició “tímidamente” en 1981, con la dictadura debilitada, y alcanzó su apogeo entre 1983 y 1987 —fechas que coinciden con los años en los que el programa televisivo fue emitido—. Sin embargo, la autora considera que el destape, como fenómeno múltiple, no fue ideológicamente consistente ni homogéneo. Cuando se refiere al destape mediático, lo define como

una combinación compleja y contradictoria de mensajes liberales y progresistas, por un lado, y nociones anacrónicas y reaccionarias, por otro. El destape combatió y reprodujo *simultáneamente* representaciones tradicionales de la sexualidad femenina. (...) Y con idéntica lógica contradictoria, suprimió la discusión de la violencia sexual contra las mujeres durante la dictadura en los medios de comunicación pero la reflejó en el cine [Milanesio, 2021: 22]

Además, el destape producido en los medios fue casi exclusivamente heterosexual, en el cual se propició un debate democrático sobre el placer heterosexual, pero se ignoró el mismo tipo de diálogo en relación con otras orientaciones sexuales. Milanesio considera, sobre este aspecto, que las disidencias sexo-genéricas criticaron, de este modo, el destape “comercial” y produjeron un destape propio a través de su activismo.

Sin embargo, quisiéramos introducir aquí, en conjunto con la vinculación entre “tránsito” y transición mencionada anteriormente, que este destape no emergió de manera abrupta en el pasaje de la dictadura a la democracia, sino que constituye una activación más clara, contundente —aunque con sus contradicciones internas— de antecedentes que se pueden situar previamente, incluso en el contexto dictatorial, en donde los alcances de la censura se vieron limitados. Estas limitaciones pueden pensarse de acuerdo a ciertas fugas o desvíos de los im-

1. Para una lectura que problematiza el concepto de destape en torno a la transición democrática argentina, ver Uzal (2022).



perativos de la moral y la sexualidad impuestos por el régimen dictatorial. Por ejemplo, Débora D'Antonio (2015) sitúa la existencia, durante todo el período de dictadura, de películas categorizadas como “sexí-comedias”², financiadas por el Estado nacional, que contrariaban de forma abierta y directa a la construcción discursiva en torno a las cuestiones sexuales y de género. Si bien la actividad cinematográfica durante la dictadura estuvo fuertemente vigilada y condicionada por la censura llevada a cabo desde el Ente de Calificación Cinematográfica, se autorizaron guiones y argumentos que “no debían ser tratados en los films como el adulterio, las artimañas amorosas entre cónyuges, el sexo por dinero y los prototipos de la vida nocturna de la década del setenta como los night-clubs o las boîtes” (914). De manera paradójica, el género de la comedia fue aprovechado por el gobierno militar para entretener, estimular en la población “un deseo frente a lo prohibido”, evadiendo las tensiones que se vivían en la realidad política, y así, ocultar la intensa actividad represiva por parte del Estado. Reconociendo estos antecedentes —y remontándonos también a la “revolución social discreta” a la que hace referencia Isabella Cosse (2010) para la década del sesenta— resulta operativo, de todas maneras, para el presente escrito, articular ciertos elementos del programa televisivo en función del fenómeno de “destape mediático” que se vuelve presente y pregnante a partir de la transición democrática.

Lo retórico y lo temático: tensiones entre la tradición y lo nuevo

En el programa del 23/05/1985, luego de la presentación de Mara de Thomann, quien se está incorporando al panel de preguntas, se observa la cortina introductoria. El título en verde “20 mujeres” se multiplica varias veces, con una cortina musical que repite la misma frase (cabe destacar que es cantada por voces masculinas). Se introducen planos de las mujeres conversando (éste y otros son *travellings* en donde la cámara se desplaza de izquierda a derecha, mientras pasan los créditos), algunos planos de los locutores conversando, otro plano medio de nuevo de mujeres conversando en las gradas, sonrín, se ríen, se miran, en otros algunas están serias. Se combinan planos generales del conjunto de todas las mujeres con planos medios y *zoom in* hacia los rostros.

En este sentido, desde la introducción del programa se presenta, por un lado, una dinámica individual combinada con una de conjunto, lo que se reitera varias veces durante el desarrollo de los capítulos. A todas se las identifica con sus nombres de pila por parte de alguno de los conductores, antes de realizar alguna intervención, y la mayoría demuestran conocerse, o tener un cierto grado de confianza entre sí. En los bloques de preguntas, la cámara individualiza con primeros planos a las integrantes del panel, y también se repiten planos generales con la o el

2. La autora incluye en el corpus analizado las películas *Basta de mujeres* (Hugo Moser, 1977), *Las turistas quieren guerra* (Enrique Cahen Salaberry, 1977), *Encuentros muy cercanos con señoras de cualquier tipo* (Hugo Moser, 1978), y *Las mujeres son cosa de guapos* (Hugo Sofovich, 1981), entre otras. Además de una fuerte objetualización y cosificación de los cuerpos de las mujeres, en los films se construyen distintos discursos que legitiman el adulterio, así como estímulos visuales centrados en las zonas erógenas de los cuerpos femeninos.



invitado de espaldas, en el centro, y mirando a las gradas, con todas las panelistas sentadas allí. Esto último es reforzado, por ejemplo, en otro capítulo en el cual Fernando Bravo comenta que es el cumpleaños de Daniele, una de las panelistas, a quien le festejan su aniversario con una torta y la canción. Ella comenta que en su cumpleaños la está pasando “regio, bárbaro, siempre en compañía de las 20 mujeres. En mi casa me han regalado un poco de todo, sobre todo amor, y acá las 20 mujeres comprensión como siempre y una afinidad tremenda entre nosotras”. El orden de quienes preguntaban, en función de las y los invitados que participaban, se determinaba de antemano y las preguntas eran moderadas por alguno de los conductores, aunque a veces podían improvisarse preguntas nuevas según el interés o el debate que podía suscitarse de acuerdo al tema. De acuerdo con esto, se vuelve central en la concepción del programa la dinámica del conjunto, de la participación colectiva de quienes integraban el panel y la persona invitada a dialogar. Esta organización en gradas, donde las mujeres se agrupan colectivamente, se escuchan, se dejan afectar por las otras, a la vez que formulan o reformulan sus preguntas, forma parte de las nuevas prácticas habilitadas por la amplitud en la participación política de la transición democrática, y las maneras en que se organizó espacialmente el tránsito de la palabra.

Como ya mencionamos, tanto la extracción social de las panelistas como su profesión y edad eran variadas. Sin embargo, esto no predetermina ninguna característica en cuanto al contenido de las preguntas o sus intervenciones. Algunas, en relación con su edad, tienen un “estilo” de vestimenta y una actitud menos formal que otras, aunque la mayoría se mantenía dentro del marco de un tipo de presentación que demandaban los programas de televisión del mismo registro durante el período. Es posible considerar, en este sentido, que predomina una lógica tradicional en el registro general del programa, tanto con respecto a la organización de las y los participantes en el espacio, su división en bloques, como a los aspectos visuales de la vestimenta y el color. Sin embargo, ciertos elementos entran en tensión con esta configuración, como la apariencia que llevan algunas de las panelistas y también la conductora en ciertos capítulos, más relajada, descontracturada (por ejemplo, con camisas holgadas, accesorios o peinados más desalineados) y la inclusión de los elementos temáticos relacionados con el fenómeno del destape que detallaremos a continuación. Además, de forma general es Fernando Bravo, el conductor, quien modera y dirige la dinámica de las preguntas, los debates y las discusiones de los bloques. Si bien la participación de Mónica Gutiérrez también se despliega en la conducción, en los créditos figura como “colaboradora periodística”.

En relación con la dimensión temática, retomaremos algunas cuestiones que mencionamos anteriormente y que se presentan en los capítulos relevados. En primer lugar, el divorcio ocupa un tema de discusión central en uno de los capítulos, aunque se puede reconstruir que es una cuestión de la que se venía debatiendo de cara a la sanción de la ley en el Congreso. El invitado del capítulo disponible para visualizar es un diputado, José Bielicki. El tema se discute ampliamente, abarcando sus complejidades, incluso vinculándolo con la posibilidad de la legalidad del aborto, o con el problema de la alimentación de las/os hijas/os después de la separación. Beatriz, una de las panelistas, afirma y pregunta: “Yo tengo 28 años de casada, pero creo que es necesaria la ley del divorcio. Le quería preguntar, ¿qué pasa con la mujer que queda



del primer matrimonio con respecto a alimentos?”, a lo que el diputado le responde: “La mujer o el hombre (...) para preservar la misma situación o nivel económico que han tenido, tiene varias figuras”, y nombra situaciones de alcoholismo o adicción que figuran en incisos legales. Unos minutos después, Mara, otra de las panelistas, vuelve a insistir sobre el tema, consultando: “Diputado, divorciarse no es negocio económicamente, ¿se contempló esa posibilidad para la gente de menos recursos? Además, pienso que la mujer siempre tiene el papel más triste en esta situación. Inclusive, conozco casos que para que el marido le abone la subvención de los chicos es muy tedioso, hay que recurrir a jueces que a su vez cuestan mucho dinero, y no siempre la situación económica de una mujer separada es óptima”. El diputado le contesta que el tema del cumplimiento de las garantías alimentarias es “muy difícil de resolver en esta sociedad”, y se refiere a la existencia de países como Suecia o Alemania donde la garantía de alimentación la da el propio Estado, “aunque ahora es una situación complicada para eso”. En ambos casos, las preguntas de las panelistas complejizan el debate de la sanción de la ley, en el sentido de que plantean una problemática que, además, va más allá del divorcio en sí mismo, y ambas respuestas dan cuenta de que ese problema aún no se estaba contemplando en la discusión pública de manera general -más allá de situaciones excepcionales como las de los incisos-.

Asimismo, se ponen en escena otras temáticas como la sexualidad (en el programa en el que convocan a la licenciada en psicología y terapeuta sexual Claudia Groisman y en el que se aborda el subtema de “matrimonios no consumados”), la política económica (como se observa en el programa en el que invitan a María Julia Alsogaray) pero también se hacen presentes los temas como la maternidad, la vocación y el trabajo. Inclusive, es importante destacar que los diferentes segmentos del programa siguen evocando algunos elementos propios de los programas históricamente “destinados” o asociados a las mujeres: la moda y la cocina. En ese sentido, entendemos que conviven temáticas ancladas en el pasado, que proponían un modelo de feminidad previamente arraigado, y otras perspectivas que habilitan nuevas configuraciones discursivas.

En el programa en el que invitan a María Julia Alsogaray, por entonces candidata a diputada por la Unión de Centro Democrático (UCeDÉ), la conductora Mónica Gutiérrez la presenta haciendo referencia a su profesión, ingeniera, pero inmediatamente agrega que “es casada, es mamá, dicen que es muy alegre (...), muy sensible, pero que a la hora de los razonamientos es una persona muy fría”. En ese sentido, la introducción de la entrevistada pone de manifiesto los discursos circulantes sobre los roles que las mujeres ocupan en una sociedad que transita la apertura democrática pero en la que conviven marcas normativas del pasado; es decir, aunque la profesionalización de la mujer está presente como elemento discursivo relevante, todavía se sigue acentuando su papel en el entorno familiar como madre y esposa. Esto se visualiza en otros fragmentos del corpus, por ejemplo, cuando en el mismo programa la cantante María Martha Serra Lima alude al rol de la mujer en la sociedad. Ni bien se presenta, explica que sería interesante cambiar la cortina del programa y colocar su tema *Soy como toda mujer*. La primera pregunta que le realiza una de las panelistas es “¿Quisiera preguntarle, como mujer, qué opina de la realidad actual del país, del mundo y de la inserción de la mujer en la misma?”. Frente a



eso, María Martha Serra Lima señala que la inserción de la mujer es “una maravilla” pero la situación del mundo “es un desastre”. No aclara, pero después dice que de política no sabe. Otra panelista le recuerda sus inicios en su profesión de cantante, ya que empieza a dedicarse a esta actividad cuando fallece su padre (quien no la dejaba iniciarse en esa tarea). La cantante agrega que su padre no era un tirano, pero que no quería que se incorporara en “el mundo de la noche”, un mundo para el que, según él, ella no estaba preparada. Así, relata que una vez que ya tenía conformada su familia (casada y con hijos), y cuando su padre muere, empieza a cantar “por obligación de un amigo muy querido”. De este modo, a sus 32 años se inició en el mundo de la música. Es interesante observar, nuevamente, como en el caso de la otra invitada, que las presentaciones están teñidas por la tensión entre la actividad profesional y el rol en el ámbito del hogar como madre y esposa. Se es profesional, pero primero se es una mujer del hogar. Otro dato para destacar se produce cuando una de las panelistas pregunta por el rol de la mujer y la cantante no escucha si la palabra pronunciada es “reinserción”, entonces consulta y quien aclara inmediatamente es Fernando Bravo, el conductor, como si ese momento de roles de entrevistadora/entrevistada necesiten la mediación del presentador.

Luego, la cantante comenta sobre su hija, quien también canta pero aclara: “tiene el mismo color de voz, el mismo empuje, pero tampoco la voy a dejar, como hizo mi papá”. Las mujeres se ríen y es el conductor el que pregunta los motivos. Ella dice que el mundo es difícil, las mujeres murmuran y el conductor intenta poner orden (“momentito”, “momentito”, repite). Serra Lima comenta que le gustaría que su hija conozca el amor de chica, “que tenga el derecho de tener una familia y criar a sus hijos y que no se los críe una empleada”. Y cuenta su experiencia, que empezó a cantar cuando sus hijos eran más grandes y, aún así, todavía tenía problemas porque “a la madre la necesitan todo el tiempo”.

De estas dos presentaciones de las entrevistadas, y pese a los resabios de discursos normativos, consideramos que se pone otra vez en discusión, sobre la arena mediática, la participación de la mujer en el mercado laboral, tema que ya estuvo presente desde la década del sesenta. Asimismo, las mujeres intervienen en el espacio de los medios masivos de comunicación discutiendo sobre el divorcio, el aborto y la sexualidad. Interrogan a especialistas, hacen las preguntas que otras mujeres quisieran hacer: qué pasa si se concreta la ley de divorcio; qué pasa con el aborto si se sanciona la ley del divorcio; qué se entiende por relación sexual; cuál es el tiempo necesario para que se hable de un “matrimonio no consumado”; qué pasa con las relaciones sexuales durante el embarazo, entre otras. En ese aspecto, retomamos lo que ya hemos citado previamente sobre cómo el fenómeno del destape tuvo como tópico central la sexualidad que “fue la estrella del escenario democrático” (Milanesio, 2021: 64). De hecho, durante la dictadura se había establecido una fuerte censura en un género televisivo destinado a mujeres, y supuestamente inofensivo, la telenovela, a partir de disposiciones de la Secretaría de Información Pública (SIP) que manifestaban preocupación por los conflictos y los personajes presentes en estas producciones, como el caso de los amores en triángulo (Mazziotti, 1996). De este programa, y del corpus observado, notamos el rol que cumple la televisión para popularizar la sexología y poner de manifiesto problemas transitados por las parejas que, hasta ese



momento, se constituían como temas privados, como por ejemplo, la no consumación del coito, que es el eje central del programa en donde se invita a la psicóloga Claudia Groisman.

Por otro lado, los temas políticos y económicos (en el sentido más estricto) también son objeto de indagación en el programa. Esto lo vemos en el programa en donde se invita a María Julia Alsogaray y las panelistas discuten sobre los problemas de vivienda, el nivel de desocupación, el rol del Fondo Monetario Internacional, la deuda, el antiimperialismo, el liberalismo, y el rol del Estado. Las mujeres repreguntan y discuten la posición de la candidata a diputada, por ejemplo, cuando una de ellas formula el siguiente interrogante “¿Qué le diría usted (...) a una pareja que quiere casarse que está integrada por una mucama y un albañil, quieren casarse y no pueden comprarse su casa?” o cuando otra inquiere “¿Por qué cree usted que en esta sociedad argentina algunas frases como cambio social, lucha contra la explotación o antiimperialismo suelen tomarse como frases delictivas y culposas que se deberían erradicar del pensamiento?”. La política se presenta como un campo de actuación y una herramienta de transformación pero también como objeto de análisis y de indagación, donde la discusión no pasa solamente por aquellas mujeres nucleadas en los partidos políticos o con trayectoria militante o activista, sino por mujeres de diferentes estratos sociales, profesiones, proyectos de vida, edades, entre otros. Y, además, con debates que se dan en el amplio espectro de los medios masivos de comunicación.

Las panelistas presentan diversas demandas, politizan cuestiones como el divorcio, el derecho a la vivienda y exhiben los dilemas de la articulación entre la profesión, la maternidad y el trabajo doméstico. Lo que interesa, entonces, es la mostración o visibilización de estos temas, aun cuando persistan enunciados y significados discursivos residuales.

Reflexiones finales

Para finalizar, quisiéramos retomar la intervención con la cual se presenta Mara de Thomann en el capítulo en que se la presenta en el programa. La panelista dice que es italiana, vive en Argentina desde los siete años, está casada con un argentino, tiene un hijo de 12 años, es “docente por vocación” y “esencialmente ama de casa por placer”, además de decoradora. “En este momento no estoy en actividad”, afirma, y agrega: “Creo en la participación, que las mujeres nos tenemos que comprometer temporalmente con el momento social que estamos viviendo tan difícil.” El conductor le pregunta: “¿Temporalmente o para siempre, no?”. Mara contesta: “Sí, quiero comprometerme con este momento para proyectarlo, para que mi hijo tenga un mundo mejor”. Lo colectivo y lo individual se marcan a través del uso de la primera persona del plural, en el primer caso, y de la primera persona del singular, en la segunda respuesta. En el capítulo del 16/09/1985 se desarrolla una presentación similar, una panelista nueva que se integra al programa cuyo nombre es Liliana Romano de Abad. El conductor, Fernando Bravo, le pregunta: “¿Quiere hablar de usted o de su hijo de 50 días?”, a lo que ella responde “De mi bebé, Martín. Tiene 50 días y es la segunda vez que lo dejo tanto tiempo solo (...)”. Seguidamente se presenta con su nombre, y comenta: “Soy periodista, profesora de gimnasia, pero ahora lo que fundamentalmente soy es mamá”. En ambos casos las panelistas se refieren a su profesión, o a sentirse

convocadas a “participar”, “opinar”, integrar la discusión pública del programa, mientras que su maternidad, o su rol de “amas de casa” -aclarando que se trata de hacerlo por placer- siguen constituyendo elementos prevalentes.

En función de todo lo sostenido previamente, la transición como período histórico en su concepción de momento de *tránsito*, permite comprenderlo con respecto a sus tensiones con los discursos, prácticas, y formaciones culturales residuales que disputaban, frente a las emergentes, su propio lugar para posicionarse dentro de lo dominante. Como parte de este contexto de transformación histórica, el programa televisivo *20 Mujeres*, emitido entre 1984 y 1987 por el canal ATC (Argentina Televisora Color), tuvo como objetivo central que mujeres de distintas clases sociales y edades conformasen un panel desde donde se permitiera la reflexión sobre la circulación de discursos y nuevas prácticas. En este sentido, la concreción de ese objetivo no estuvo exenta de contradicciones y heterogeneidades que invistieron al programa, tanto en sus elementos retóricos, discursivos, como en el modo de abordaje de los principales temas de los capítulos.

Bibliografía

- Buero, Luis (2022). “20 mujeres”. *La Prensa*, 30 de octubre. Disponible en: <https://www.la-prensa.com.ar/521999-20-mujeres.note.aspx>
- Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante: teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Com, Sergio (2009). “Alfonsinismo, contexto sociopolítico y medios de comunicación”, en Guillermo Mastrini (ed.) *Mucho ruido y pocas leyes*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cosse, Isabella (2010). “Una revolución discreta. El nuevo paradigma sexual en Buenos Aires. (1960-1975)”, *Secuencia*, n°77 (113-148).
- D’Antonio, Débora (2015). “Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina”, *Estudios Feministas*, n°23(3) (913-937).
- De Lauretis, Teresa (1996). “La tecnología del género”, *Mora*, n°2 (6-34).
- Franco, Marina (2017). “La ‘transición’ argentina como objeto historiográfico y como problema histórico”, *Ayer*, n°3 (125-152).
- Mascareño, Pablo (2021). “Fernando Bravo: ‘Algún día llegará el retiro, aunque aún me siento vigente, con energía y la llama encendida’”. *La Nación*, 22 de marzo. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/radio/fernando-bravo-algun-dia-llegara-el-retiro-aunque-aun-me-siento-vigente-con-energia-y-la-llama-nid22032021/>
- Mazziotti, Nora (2002). “La televisión en Argentina”. Guillermo Orozco Gómez (coord.) *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Milanesio, Natalia (2021). *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Nielsen, Jorge (2007). *La magia de la televisión argentina 4*. Buenos Aires: Ediciones Del Jilguero.



- Pristipluk, Ricardo (2024). "Mónica Gutiérrez: de dormir en ATC a la vez que abandonó un programa en vivo y su mirada sobre Milei: 'No hay república sin una prensa libre'". *La Nación*, 30 de mayo. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/monica-gutierrez-de-dormir-en-atc-a-la-vez-que-abandono-un-programa-en-vivo-y-su-mirada-sobre-milei-nid30052024/>
- Scott, Joan (1996 [1986]). "Género: una categoría útil para el análisis histórico". Marta Lamas (Compiladora). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG.
- Steimberg, Oscar (2005 [1993]). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Ulanovsky, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén (1999). "1979: Nace ATC" y "1980: El año que vimos en color". *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.
- Uzal, Lucas (2022). "Puntuaciones en torno al destape y la espectacularización de la violencia del terrorismo de Estado en la Argentina durante la última transición democrática", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, n°18(9) (86-107).
- Valle, Norma, Ana María Amado y Bertha Hiriart (1996). *Espacio para la igualdad: el ABC de un periodismo no sexista*. Santiago de Chile: Fempress.
- Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Eugenia Marisol Silvera Basallo (UNA/UBA)

emsb1987@gmail.com

Es Magíster en Comunicación y Cultura, Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Profesora en Ciencias de la Comunicación Social por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora adjunta en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y es docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA). Ha publicado el libro "Ella es así. La telenovela en la Argentina y sus espectadoras" (Metrópolis Libros, 2020) y participó en el libro "Fanatismos. Prácticas de consumo de la cultura de masas" (Prometeo, 2021).

Violeta Sabater (IAE-UBA/UNA)

violeta.sabater16@gmail.com

Es doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Integrante del área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Forma parte de la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma Asociación. Se desempeña como docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

LA GENEALOGÍA DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DEL JUICIO A LAS JUNTAS: REGISTRO TELEVISIVO, DOCUMENTO JUDICIAL Y DERIVA PATRIMONIAL

POR ELINA ADDUCI SPINA

The genealogy of the audiovisual archive of the Juicio a las Juntas: television record, judicial document and heritage trajectories

Resumen

El presente artículo reconstruye la genealogía del archivo audiovisual del Juicio a las Juntas con el objetivo de examinar las particularidades documentales del registro, las fluctuaciones en las políticas archivísticas y el papel de los realizadores en la resignificación de documentos históricos. En primer lugar, se abordan las tensiones entre la dimensión televisiva y archivística que envuelven al acervo. Luego, se estudian las dificultades en materia de preservación y las intervenciones impulsadas por el Archivo General de la Nación, el Archivo Nacional de la Memoria y Memoria Abierta. Finalmente, se analiza el documental *El Juicio* (Ulises de la Orden, 2023) para explorar el potencial del cine como herramienta de revalorización patrimonial.

Palabras clave: Juicio a las Juntas, archivo de televisión, documento de archivo, cine documental

Abstract

This article reconstructs the genealogy of the audiovisual archive of the Juicio a las Juntas with the aim of examining the documentary particularities of the recordings, the fluctuations in archival policies, and the role of filmmakers in the re-signification of historical documents. First, it addresses the tensions between the televisual and archival dimensions that shape the collection. Then, the preservation challenges and the interventions led by the Archivo General de la Nación, the Archivo Nacional de la Memoria, and Memoria Abierta are examined. Finally, it analyzes the documentary *El Juicio* (Ulises de la Orden, 2023) to explore the potential of cinema as a tool for archival activation.

Key Words: Juicio a las Juntas, television archive, archive document, documentary film



Introducción

Entre el 22 de abril y el 9 de diciembre de 1985, la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal de la entonces Capital Federal (CNACyCFed) llevó a cabo el juicio de la Causa N° 13/84, comúnmente conocido como el Juicio a las Juntas.¹ Este evento significó un punto de inflexión en la historia argentina, ya que por primera vez fueron juzgados los delitos cometidos por las autoridades que integraron las tres Juntas Militares que usurparon el poder durante la última dictadura.²

El trasfondo de este proceso judicial no estuvo exento de intensas disputas que tuvieron lugar en la arena social, política y legislativa. La demanda popular de memoria, verdad y justicia —impulsada por las Madres de Plaza de Mayo y organizaciones de derechos humanos— desembocó en una serie de medidas de gobierno que fueron tomadas en el transcurso del primer mes de la era democrática iniciada el 10 de diciembre de 1983. Recostándose en la teoría de los dos demonios, el presidente Raúl Alfonsín decretó el sometimiento de los integrantes de las Juntas Militares a juicio sumario ante el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas (Decreto 158, 1983); así como la promoción de la prosecución penal a siete dirigentes de las principales organizaciones guerrilleras (Decreto 157, 1983). Por su parte, el Congreso de la Nación derogó —mediante la Ley 23.040— la denominada Ley de Pacificación Nacional (Ley 22.924, 1983), que la dictadura había sancionado para declarar extinguidas las acciones penales vinculadas a la violencia política del período 1973 - 1982 y, así, otorgarse una autoamnistía. En un clima de inestabilidad política, el gobierno de Alfonsín atenuó la imputación de los nueve comandantes al concederles un juicio que sería llevado a cabo por las propias fuerzas. No obstante, las nuevas potestades que asumió la justicia federal para apelar la sentencia y avocar el juicio³ cambiaron el rumbo de la historia. Ante la renuencia del tribunal militar en avanzar con la Causa 13 iniciada en su fuero, el 4 de octubre de 1984, la CNACyCFed resolvió intervenir en el juicio en pleno (Acordada 42, 1984). De este modo, de manera inédita en la Argentina, tuvo lugar en el ámbito civil un juicio oral y público que juzgó los crímenes perpetrados por los responsables militares de un golpe de Estado. A su vez, el proceso también marcó un precedente en el plano mediático y documental, ya que se trató del primer juicio del país íntegramente grabado en formato audiovisual por un canal de televisión.

1. Oficialmente caratulada como “Causa originariamente instruida por el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas en cumplimiento del Decreto 158/83”. El tribunal estuvo integrado por los jueces León Carlos Arslanián, Andrés D’Alessio, Ricardo Gil Lavedra, Guillermo Ledesma, Jorge Torlasco y Jorge Valerga Araoz. La fiscalía estuvo representada por Julio Strassera, quien contó con la colaboración de Luis Moreno Ocampo.

2. El Decreto 158 (1983) sometió a juicio a los integrantes de las tres primeras Juntas Militares que tomaron el poder a partir del 24 de marzo de 1976: Jorge Rafael Videla, Orlando Ramón Agosti, Emilio Eduardo Massera, Roberto Eduardo Viola, Omar Graffigna, Armando Lambruschini, Leopoldo Galtieri, Basilio Lami Dozo y Jorge Isaac Anaya. Raúl Alfonsín excluyó de la acusación al general Cristino Nicolaidis (integrante de la tercera Junta) y a Alfredo Saint-Jean y Reynaldo Bignone (presidentes de facto).

3. Las disposiciones fueron establecidas por el artículo 3° del Decreto 158 (1983) y el artículo 7° de la Ley de Modificación del Código de Justicia Militar (Ley 23.049, 1984), respectivamente.

Entendido como el pasaje de una etapa o condición a otra, el concepto de transición tuvo múltiples implicancias en este proceso. El Juicio a las Juntas constituyó un acto fundacional de la democracia recuperada que marcó el pulso de los claroscuros del cambio de régimen. En un intento por garantizar la gobernabilidad y la reconciliación nacional, el gobierno de Alfonsín asumió el compromiso con los valores de justicia al mismo tiempo que circunscribió sus alcances. De este modo, el juicio se dio en el marco de los mecanismos de una justicia transicional que se caracterizó por enfrentar las violaciones a los derechos humanos en un complejo contexto de reconstrucción democrática. En consecuencia, se sentaron las bases para futuras medidas de reparación que, debido a las posteriores leyes de impunidad, tuvieron que esperar varios años para seguir con su curso.⁴ Por otra parte, al igual que en la dimensión gubernamental y jurídica, una parte del archivo documental del Juicio a las Juntas también se vio atravesado por la idea de transición. Desde su génesis, las grabaciones audiovisuales de la causa transicionan del registro televisivo al documento de archivo (y viceversa), abriendo una serie de tensiones conceptuales, técnicas y políticas que se han mantenido a lo largo del tiempo.

Ante la magnitud de un acontecimiento que trascendía la esfera netamente judicial, la CNACyCFed conminó a la emisora ATC5 a grabar la totalidad del juicio con el objetivo de obtener una evidencia que sirviera como contenido de difusión. Por lo tanto, la grabación fue concebida como un recurso televisivo que, debido a su carga testimonial, rápidamente fue incorporado al archivo judicial. Esta compleja ontología puso en evidencia una aparente desconexión teórica, dado que mientras la archivística parece operar al margen de los medios de comunicación, las producciones de los canales de televisión suelen quedar por fuera de los marcos históricos tradicionales. Sin embargo, esta dualidad funcional abrió el juego a una serie de paradojas que requieren ser estudiadas. Como material televisivo, el registro quedó al margen de las lógicas de emisión debido a su extensión y a las restricciones de circulación. Como prueba judicial, padeció limitaciones en su preservación y acceso ante la falta de una perspectiva archivística. Paralelamente —y en tanto resultado de una nueva transmutación—, como fuente e insumo creativo ha sido objeto de resignificaciones en obras audiovisuales que abrieron el debate sobre la narración de la memoria reciente.

Tomando como base la ausencia de políticas públicas, Claudia Feld (2002) realizó una investigación fundacional sobre las grabaciones del Juicio a las Juntas en la que analiza el contexto de producción de las imágenes, sus usos y las dificultades que circundaron su distribución. Sin embargo, los últimos años alumbraron una multiplicidad de proyectos de puesta en valor documental que fueron impulsados desde el Estado, la sociedad civil y el campo audiovisual. Así, tuvo lugar la transcripción realizada por el Archivo General de la Nación y las digitalizaciones

4. Nos referimos a las leyes de Punto Final (Ley 23.492, 1986), Obediencia debida (Ley 23.521, 1987) y a los indultos decretados por Carlos Menem entre 1989 y 1990. En 2003, la nulidad de las dos primeras leyes (declarada mediante la Ley 25.779) permitió reactivar los juicios por los crímenes de lesa humanidad.

5. ATC (sigla de Argentina Televisora Color) fue el nombre que adoptó LS82 TV Canal 7 entre los años 1979 y 2000.



efectuadas por Memoria Abierta y el Archivo Nacional de la Memoria. Además, el trabajo conjunto entre el realizador Ulises de la Orden y Memoria Abierta generó una sinergia que desencadenó nuevas digitalizaciones con estándares de calidad optimizados, un reensamblaje digital y la producción de *El Juicio* (Ulises de la Orden, 2023), un film documental que aborda el proceso judicial a través del montaje de un archivo prácticamente inédito hasta ese momento.

A cuarenta años del Juicio a las Juntas, el presente artículo tiene como objetivo reconstruir la genealogía de su archivo audiovisual con la misión de examinar la antinomia que envuelve a la grabación, las fluctuaciones en las políticas de memoria y archivo, y el papel de los realizadores en la resignificación de documentos históricos. Para ello, en primer lugar, se indagará en los procesos de generación de la imagen y en las tensiones que existen entre la dimensión archivística y televisiva del registro. Luego, se estudiarán tanto las dificultades de la preservación del acervo como los procesos de copiado y digitalización que tuvieron lugar en las dos últimas décadas. Por último, se analizará el documental *El Juicio* para explorar los aportes del sector audiovisual en la disciplina archivística y el papel del montaje en la construcción de la memoria histórica.⁶

Arqueología de una huella televisiva

Toda institución —sea judicial, televisiva o de cualquier otra índole— produce en el marco de sus funciones distintos tipos de documentos que, una vez utilizados, son descartados o archivados. Sin embargo, el contexto, la función y el valor que adquiere cada documento determinan su estatuto ontológico. La archivística tradicional demarca al documento de archivo a partir de atributos tales como la originalidad, la unicidad y la objetividad. Antonia Heredia Herrera (1991) incluye dentro de esta categoría a aquellos documentos —jurídicos o administrativos— que son producidos por una entidad en el curso de su actividad para cumplir sus fines y que luego son conservados como prueba e información. En contraposición, el documento audiovisual de televisión se caracteriza por su reproducibilidad, edición y parcialidad. Sirviéndose del montaje con un propósito estético-narrativo, la industria televisiva genera productos destinados al consumo masivo, cuya eventual guarda principalmente responde a intereses comerciales y/o culturales. En la actualidad, las nuevas corrientes archivísticas evolucionan en el reconocimiento de la manipulación que es inherente a todo documento y en la valoración histórica de las creaciones audiovisuales.⁷ Aún así, a priori, la función del documento jurídico es

6. La presente investigación no hubiese sido posible sin la amorosa colaboración de Nuria Bril, Germán Celestino y Monti, Maricel Collorichio, Javier Cossalter, Ulises de la Orden, Natalia Devoto, Felipe Foppiano, Nancy Lucero, Laura Mattarollo, Oscar Nunzio, Alejandra Oberti, Ana Pascal, Abel Picallo, Gustavo Semprini, Hernán Topasso, Verónica Torras y Daniel Valladares.

7. En paralelo al denominado giro archivístico en el campo de las ciencias humanas, en los últimos años, el International Council on Archives (ICA) ha desplazado el énfasis en la objetividad hacia una noción de autenticidad. Desde esta perspectiva, el ICA reconoce al documento de archivo —independientemente de su soporte o medio— como un subproducto de la actividad humana y, por lo tanto, portador de la visión del mundo de la entidad que lo produjo.



servir como evidencia y testimonio, mientras que la del registro televisivo es brindar entretenimiento e información. Paradójicamente, en el archivo audiovisual del Juicio a las Juntas coexisten elementos del paradigma documental judicial y del televisivo. En su compleja genealogía, el solapamiento de ambas perspectivas produjo un tratamiento ambiguo que dificultó su acceso, condujo a su indefinición documental y suscita incertidumbre respecto a cuál o cuáles fueron los soportes originales.

Un mes antes del inicio de la instancia oral y pública, la CNACyCFed reglamentó la organización de las audiencias en lo relativo a la asistencia del público⁸ y a su difusión (Acordada 14, 1985). Habilitando la presencia de periodistas acreditados pero prohibiendo el ingreso de equipos de grabación, la justicia le ordenó a ATC el registro completo del desarrollo de las sesiones para que luego la Secretaría de Cultura pudiera seleccionar las partes que considerara pertinente dar a conocer.⁹ De esta manera, los canales de televisión solo pudieron transmitir breves fragmentos sin sonido que el gobierno les hacía llegar a diario. Como plantea Feld (2002), nunca se terminó de esclarecer quién determinó que la difusión se realizara de ese modo ni por qué. Al no haber quedado documentación respaldatoria, no se sabe si la orden fue tomada por los jueces o por el Poder Ejecutivo. Tampoco está claro si la edición del material respondió al deseo de evitar la espectacularización del proceso o a la intención de no ofender a los militares con la divulgación de las acusaciones. Sea como sea, la decisión oficial condicionó a que las emisoras televisaran el juicio mediante imágenes intervenidas, silenciadas y en diferido. A modo de excepción, sólo la lectura de la sentencia se transmitió en vivo y en directo en una suerte de cadena nacional. Cabe destacar que, como explica Andrés D'Alessio (en Feld, 2002:56), los tiempos televisivos motivaron a los jueces a sintetizar el texto del fallo para que no resultara demasiado extenso. Así, en la mañana del 9 de diciembre, el tribunal redactó la “Introducción al dispositivo” para que León Carlos Arslanián la leyera junto con la parte resolutive en una transmisión que duró poco más de media hora.

Para garantizar la grabación solicitada por la CNACyCFed, ATC instaló el móvil Rosario en la puerta del Palacio de Tribunales. Permanentemente custodiada por la policía, esta unidad de exteriores se convirtió en una suerte de cabina de control en la que equipos rotativos —integrados por un director, un productor, un operador de video, un operador de sonido y un asesor del gobierno— editaban en tiempo real las imágenes que llegaban desde las dos cámaras Bosch Fernseh KCK-40 emplazadas a ambos lados de la nave central de la planta baja del recinto.¹⁰ Lejos de adoptar la forma de un registro continuo y neutral —como cabría esperar de un documento judicial orientado a garantizar la autenticidad del acontecimiento—,¹¹ ATC implementó

8. Para más información sobre la puesta en escena del juicio, véase Ester Kaufman (1990).

9. El juez Jorge Valerga Aráoz (2025) comenta que la División Técnica de la Policía Federal realizó una grabación de audio destinada a la elaboración de las desgrabaciones de las audiencias. A través de un Pedido de Acceso a la Información Pública realizado para esta investigación, la fuerza de seguridad informó que no conserva dicho material sonoro en sus archivos.

10. No obstante, la Acordada 14/1985 indicaba que las cámaras deberían estar ubicadas en las bandejas superiores.

11. Como se ha señalado, el Juicio a las Juntas fue el primer proceso judicial de la Argentina que



una puesta en escena netamente televisiva que intentaba recrear el punto de vista del público. No obstante, la articulación y concatenación de diversos planos —que retratan a los jueces de frente, a la fiscalía y a la defensa desde un ángulo lateral, y a los testigos de espaldas pero en un ligero escorzo— construyen la paradoja espacial característica del montaje televisivo (González Requena, 1995) a partir de la cual una multiplicidad de puntos de vista convergen en la perspectiva de un espectador privilegiado que trasciende la mirada única que puede tener un asistente presencial o un registro técnico realizado con una cámara fija. En consecuencia, la sucesión dinámica de planos medios y cortos —que captan las expresiones faciales de los distintos actores del proceso— emula el recurso cinematográfico del plano-contraplano para dar continuidad a las instancias de intercambio que tenían lugar en las audiencias. E incluso, en algunos tramos se apela a una estrategia más propia del lenguaje televisivo, como el *split screen* (pantalla dividida). Por otra parte, las condiciones de producción y la participación de equipos rotativos confluyeron en una composición visual en la que el dispositivo televisivo emerge junto a cierta búsqueda estética. Si bien las imperfecciones propias del registro en tiempo real —encuadres urgentes, señal inestable, inscripciones del canal en las placas de apertura y cierre— remiten a un material algo en bruto, en algunos pasajes se intercalan planos detalle que, por su escasa funcionalidad informativo-documental, introducen una dimensión plástica que sugiere una intención expresiva.

fue grabado en formato audiovisual. Dado que el registro fue concebido con fines de difusión pública, la responsabilidad de la producción recayó en ATC. Tras la derogación de las leyes de impunidad y la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad, el Poder Judicial asumió la reglamentación de las filmaciones bajo nuevos principios: la transparencia institucional, el valor documental e histórico, y la promoción de los derechos humanos. En 2008, la Corte Suprema de Justicia de la Nación estableció los lineamientos para la transmisión radial y televisiva de los juicios orales (Acordada 29, 2008). Al año siguiente, formalizó un convenio con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Resolución 4248/09, 2009), que dio origen al Programa de Memoria Colectiva e Inclusión Social (MECIS), orientado al registro y documentación audiovisual de las causas vinculadas a crímenes de lesa humanidad. En mayo de 2024, el gobierno de Javier Milei pasó a disponibilidad a los trabajadores del área, lo que implicó en los hechos el desmantelamiento del programa.



Imagen 1. Plano de los jueces Guillermo Ledesma y León Carlos Arslanián. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)



Imagen 2. Plano de los fiscales Julio Strassera y Luis Moreno Ocampo. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)



Imagen 3. Plano del testimonio de Adriana Calvo. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)

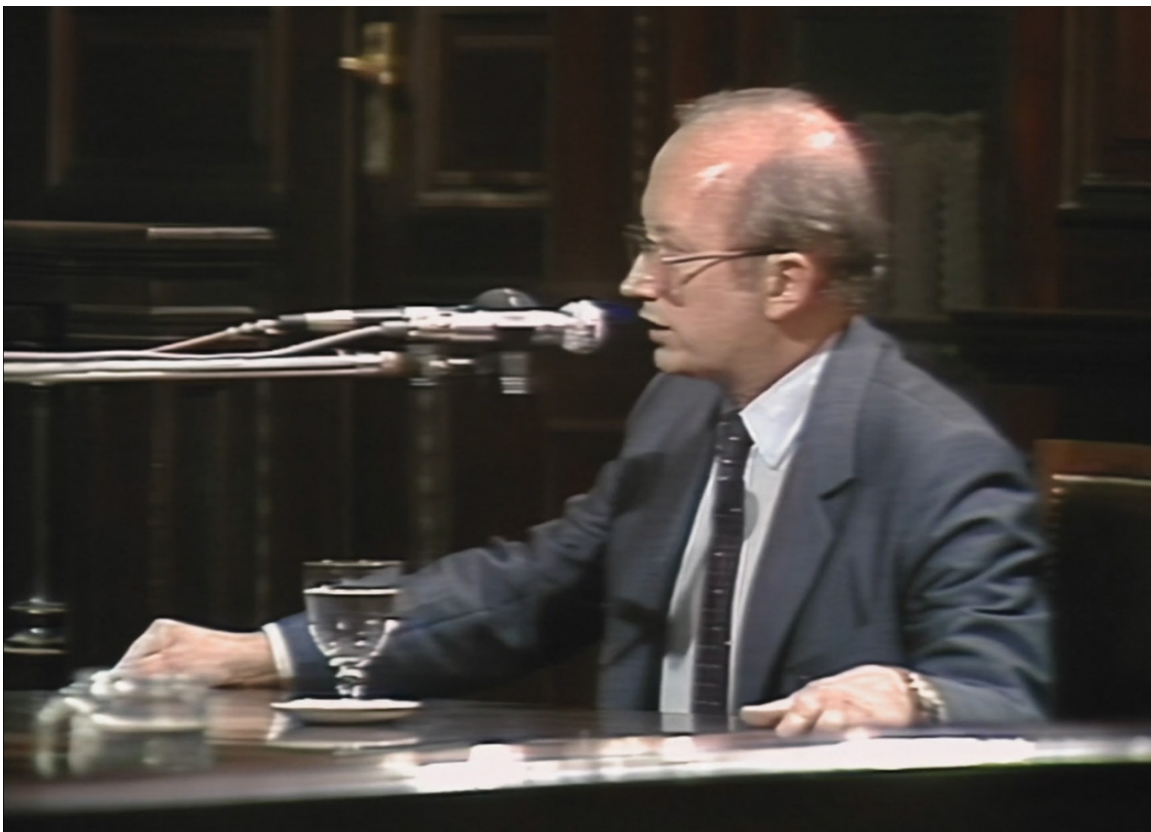


Imagen 4. Plano del abogado defensor José María Orgeira. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)



Imagen 5. Interacción entre el testigo Aparicio Carlos Etcheverry y el juez Jorge Torlasco, captada en *split screen*. Fuente: Fotograma extraído de la digitalización del Juicio a las Juntas realizada por el Archivo Nacional de la Memoria



Imagen 6. Señal de prueba del móvil Rosario (ATC). Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)



Imagen 7. Plano detalle de la fiscalía. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)

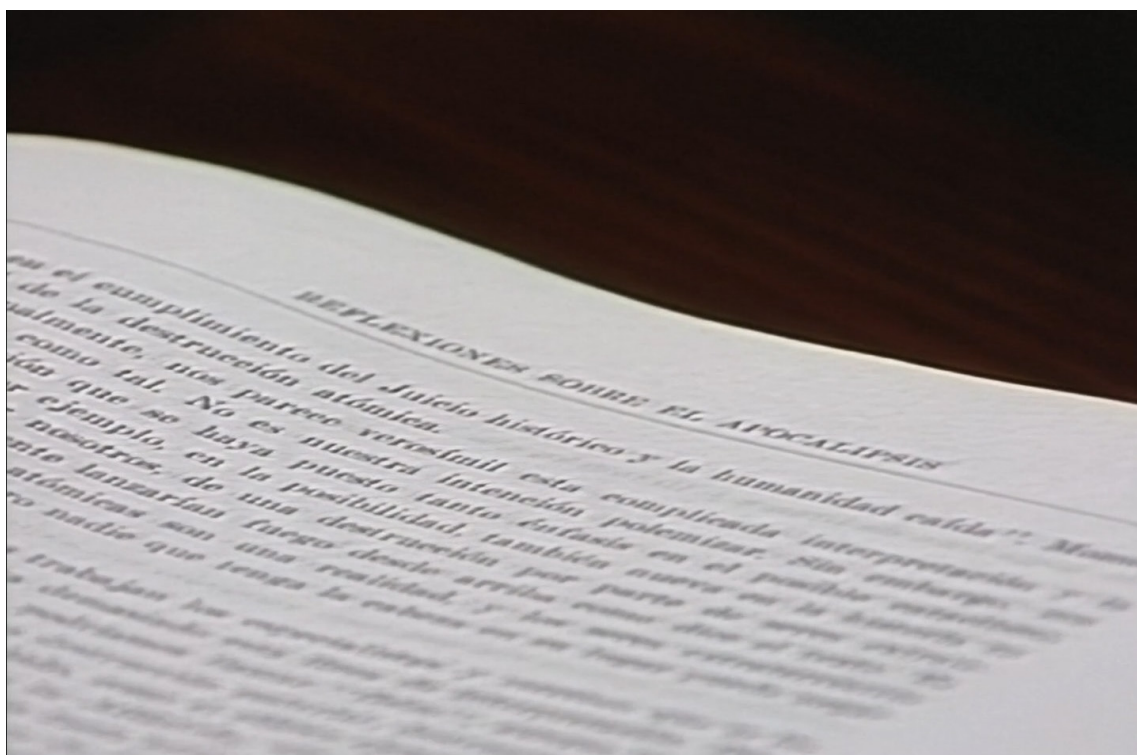


Imagen 8. Plano detalle de texto bíblico leído por Jorge Rafael Videla durante las audiencias. Fuente: Fotograma extraído de *El juicio*, Ulises de la Orden (2023)

La instrucción judicial establecía que las dos cámaras de ATC grabarían “el desarrollo completo del juicio por medio de su transmisión a los estudios centrales del canal” (Acordada 14, 1985).

Sin embargo, de aquí se desprende una imprecisión técnica que conviene aclarar: dichos equipos no grababan por sí mismos, sino que tomaban una señal que podía ser capturada desde el móvil y/o el estudio central de ATC. Y es justamente en este punto donde la situación comienza a volverse confusa, ya que no está del todo claro cómo se efectuó el registro. Los técnicos Oscar Nunzio (2024),¹² Abel Picallo (2024)¹³ y Gustavo Semprini (2025)¹⁴ recuerdan que la grabación se realizó a bordo del camión de exteriores, en videotapes que luego eran trasladados a la emisora. Asimismo, señalan que la unidad estaba equipada con dos enlaces de microondas Thomson modelo TM-313 que transmitían la señal al canal. Si bien este sistema fue implementado como una estrategia de doble securización en caso de que fallara algún equipo, —una vez más— la falta de documentación impide determinar con certeza si el registro simultáneo fue llevado a cabo de forma total o parcial. Lo que sí puede afirmarse, a partir de los testimonios recopilados y en función de la infraestructura tecnológica de la época, es que el juicio fue grabado en un magnetoscopio cuádruplex RCA modelo TR-600. De este modo, todo indica que los registros originales se realizaron en cintas de video de 2 pulgadas.

Hacia la década de 1980, en Argentina no existía una conciencia patrimonial en torno a los archivos de televisión. En el caso concreto de ATC, solo se guardaban aquellos contenidos que podían llegar a reutilizarse junto a una muestra representativa de programas y cadenas nacionales de utilidad institucional.¹⁵ Aunque es probable que en el año 1985 se haya advertido el valor de las 530 horas registradas del juicio, su preservación en la emisora no se consideró viable. Esto es porque se trataba de un encargo puntual, sujeto a fuertes restricciones de circulación, y cuyo almacenamiento implicaba un uso excesivo de espacio y dinero. Así, cabe suponer que —en el marco de una práctica habitual del medio orientada al reciclaje de soportes— las cintas originales fueron regrabadas.¹⁶ No obstante, antes de ello, su contenido fue copiado a los 533 videocassettes U-matic que se entregaron a la CNACyCFed para su archivación.¹⁷ Por lo tanto, los originales fueron borrados, los documentos en poder de la justicia son en realidad copias, y queda abierta la posibilidad de que podrían haber existido “dos originales” en el caso de que algunos tramos del juicio hayan sido efectivamente grabados tanto en el móvil como en el canal.

Hasta el momento no fue posible rastrear el pedido formal de transferencia de los documentos a Tribunales. Pero es evidente que el Poder Judicial consideró que este archivo tenía un valor testimonial y probatorio, más allá de la fuerte matriz televisiva inscripta no solo en

12. O. Nunzio, comunicación personal, septiembre de 2024.

13. A. Picallo, comunicación personal, diciembre de 2024.

14. G. Semprini, comunicación personal, noviembre de 2025.

15. Para más información sobre el archivo audiovisual de Canal 7 (LS82 TV), véase Adduci Spina (2023).

16. El archivo de envasados de la Televisión Pública (LS82 TV) únicamente conserva la grabación de la lectura de la sentencia, almacenada en una cinta de video de 1 pulgada (formato B). Debido a las características del soporte, se infiere que también se trata de una copia de segunda generación del registro original en cuádruplex, aunque en un formato técnicamente superior a los U-matics depositados en la CNACyCFed. Dicha copia se transfirió a formato Betacam, en 2005, y a formato XDCAM, en 2010.

17. Actualmente, la CNACyCFed conserva 532 U-matics debido a que uno de los soportes se encuentra extraviado. Los videocassettes —la mayoría de 60 minutos de duración— fueron posteriormente numerados de manera secuencial y rotulados de manera parcial. Algunos incluyen bises con material repetido o breves compilaciones del juicio (denominadas “pool”).

la imagen, sino también en la materialidad misma de los soportes. A partir de una inspección visual, es posible observar que aproximadamente un tercio del acervo que se conserva en sede judicial está compuesto por U-matics Sony KCA-60 K que aparentan haber sido vírgenes al momento de la grabación. Pero del resto de los videocassettes —marca AMPEX, Scotch 3M, Sony, Kodak, Fuji, Victor y AGFA— puede inferirse que fueron regrabados, ya que están sellados por canales de televisión y rotulados con el nombre de los contenidos previamente grabados. La mayoría de ellos tienen la inscripción “Propiedad de ATC LS82 Canal 7. Programas Envasados” o “Propiedad Canal 9 Buenos Aires”,¹⁸ pero también hay algunos ejemplares provenientes de Teleonce y de otras emisoras extranjeras como Televisión Española, Rede Bandeirantes y Ven-evisión. Al igual que los envases, los papeles anexados y las cintas también constituyen un verdadero palimpsesto. Los datos del contenido judicial están registrados sobre partes de emisión o en hojas reutilizadas que, en su reverso, conservan rutinas de programación. Asimismo, en algunos soportes se cuelan fragmentos audiovisuales de telenovelas y *talk-shows* de la época.



Imagen 9. U-matic depositado en la CNACyCFed con inscripción de Canal 7. Fuente: Memoria Abierta

18. No fue posible establecer con precisión por qué ATC empleó soportes identificados como propiedad de Canal 9 (LS83 TV). Sin embargo, cabe señalar que la denominación “Canal 9 Buenos Aires” remite al período en que la emisora se encontraba bajo gestión estatal. Para 1985, el canal ya había sido re-privatizado (tras su adquisición por la productora Telearte S.A.) y rebautizado como “Canal 9 Libertad”. Asimismo, los U-matic en cuestión están codificados con números de la serie 3000, y el archivista Germán Celestino y Monti (Archivo Histórico de Telearte) advierte que esa numeración corresponde a los primeros años de la década de 1980 (G. Celestino y Monti, comunicación personal, agosto de 2025). Por lo tanto, resulta plausible suponer que, en el marco del proceso de privatización, parte de los soportes que habían pertenecido al Canal 9 estatal fueron reasignados o transferidos a la emisora pública ATC.

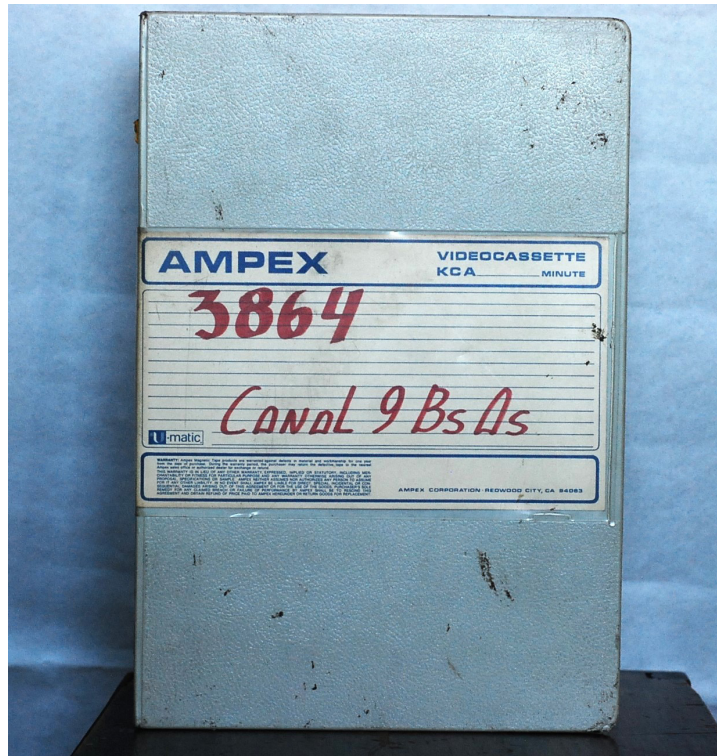


Imagen 10. U-matic depositado en la CNACyCFed con inscripción de Canal 9. Fuente: Memoria Abierta

ATC-CANAL 7

ROLLO N° CA 1315. FECHA _____

PROGRAMA Wieu CAPITULO 1 Pollo

OBRA _____ AIRE 20-5

VTR	PARTE	PRINCIPIO	FIN	DURACION	OPERADOR	OBSERVACIONES
		000	700		1	S ^a CARBASA ISDORO
		700	890		2	MANSILLA
		892			3	FERNANDEZ WADERO

PAL B	MONO	7 1/2	T.CODE	L.B.	MASTER
PAL M	625	15	CUE	H.B.	S/MAST
NTSC	626			S.H.B	ACION.
SECAM					

PASADAS _____

Imagen 11. Datos de la grabación de una audiencia del Juicio a las Juntas ingresados en un parte de emisión de Canal 7.



Imagen 12. Fragmento de la telenovela “Entre el amor y el poder” (Canal 9). Fuente: Fotograma extraído de la primera digitalización del Juicio a las Juntas realizada por Memoria Abierta

Desde el punto de vista documental, el archivo audiovisual del Juicio a las Juntas constituye un objeto híbrido entre lo televisivo y lo judicial. Lo que en un principio se concibió como un material destinado a una difusión pública —que en la práctica se tornó un tanto fallida— terminó adquiriendo un valor testimonial que justificó su incorporación al archivo de la causa.¹⁹ Es posible que en este giro se halle la clave de su conservación, ya que como contenido televisivo fue descartado luego de cumplir con su función primigenia pero como prueba judicial fue archivado por su valor evidencial. De este modo, el carácter multifacético del acervo estuvo presente desde el momento mismo de la creación de las imágenes y se fue complejizando con el tiempo. El archivo no pierde su impronta televisiva por estar guardado en tribunales, la falta de “objetividad” y originalidad no merma su autenticidad y el estatus judicial no limita la posibilidad de otros usos. De hecho, de manera temprana, también fue concebido como insumo para nuevas producciones audiovisuales —muchas de ellas televisivas—, cerrando así un círculo que lo devolvió al medio que lo originó.²⁰

19. Aunque oficialmente la Acordada 14/1985 solicitaba a ATC la grabación completa del juicio con el propósito de realizar una selección para su posterior difusión, Feld (2002) recoge testimonios de los jueces que señalan que, ya en ese momento, percibían al registro como una garantía del desarrollo del juicio y como una prueba destinada a documentar un acontecimiento que se perfilaba como histórico.

20. Nos referimos a la serie *Señores, ¡de pie!* (1986), cuyo estreno en ATC fue suspendido por motivos

El derrotero del archivo en el marco de políticas públicas discontinuas

La democratización de los acervos documentales vinculados a los procesos judiciales debería expresarse en una política de Estado, ya que —como plantea Mariana Nazar (2014)— los archivos cumplen una triple función social al garantizar el ejercicio de derechos, la construcción de la memoria y la escritura de la historia. Con frecuencia se asume erróneamente que las tareas de transcripción, copia o digitalización aseguran por sí mismas la disponibilidad de los documentos, cuando en realidad estas deberían entenderse como parte de un proceso mucho más amplio y complejo. Ray Edmondson (2018) sostiene que el acceso no puede pensarse de manera aislada de la preservación, ya que esta implica el conjunto de acciones necesarias para asegurar la consulta permanente de los documentos con la mayor integridad posible. En este sentido, un sistema sólido de gestión del patrimonio documental requiere también actividades de documentación, organización, conservación, restauración, catalogación e investigación. En 1881, la Ley 1.144 creó el Archivo General del Poder Judicial de la Nación con el objetivo de resguardar la documentación que da cuenta de las actuaciones adoptadas en el marco del sistema judicial. Su último reglamento (Acordada 34/81) indica que la misión de la institución es la recepción, ordenación, custodia, conservación y/o destrucción de los expedientes de más de un año terminados o paralizados.²¹ Si bien el Poder Judicial contemplaba un espacio físico e institucional para el archivo del Juicio a las Juntas, Feld (2002) señala que el cuerpo de la causa —incluyendo los videocassettes U-matic— quedó depositado en la CNACyCFed²² por temor a que se perdiera o destruyera intencionalmente.

Tras la sanción de las primeras leyes de impunidad y los levantamientos carapintadas, el miedo respecto del destino de las grabaciones se acrecentó. Ante la falta de garantías institucionales y el escaso compromiso estatal en materia de preservación, los seis integrantes del tribunal que habían juzgado a las Juntas Militares comenzaron a considerar la posibilidad de resguardar el material en el extranjero. Para ello, evaluaron distintas estrategias para su copiado y traslado, en un contexto en el que la mayoría ya no formaba parte del Poder Judicial y ejercía sus actividades en el sector privado. El periodista Gerardo Young (1998) comenta que Guillermo Ledesma recurrió al abogado Bernardo Beiderman para que éste los ayudara a establecer contactos con organismos internacionales. Así, en 1987, Beiderman viajó a Noruega para reunirse con el juez Helge Røstad y alcanzar un acuerdo con la International Penal and

políticos y que, recién en 2004, fue emitida por la señal de cable porteña Ciudad Abierta (actual Canal de la Ciudad); y al documental *El día del juicio* (1998), originalmente transmitido por Canal 13 y reemitido por Canal 7 en 2001. Para más información sobre estas producciones, véase Feld (2002).

21. También contempla la remisión al Archivo General de la Nación de aquella documentación que posea valor histórico, social o cultural y cuyo mantenimiento en el Archivo no se justifique, ya sea por estar en condiciones de ser destruida o por haber ingresado en el dominio público (Acordada, 34/81, 1981: Art. 7° I).

22. El artículo 17° de la Acordada 18/84 —que aprueba el Reglamento para la sustanciación de las apelaciones previstas en la Ley 23.049 respecto de los pronunciamientos definitivos de los tribunales militares— dice una vez finalizado el proceso, la causa se devolverá al tribunal de origen para su archivación. Sin embargo, el archivo nunca fue enviado a la Justicia Militar.



Penitentiary Foundation (IPPF).²³ Sin ningún permiso oficial, los ex-camaristas gestionaron el traslado de los U-matic a una casa de edición ubicada frente al Palacio de Tribunales, en donde —gracias al financiamiento del abogado— se realizaron copias en formato VHS. Para optimizar el volumen de material por unidad, la transferencia se efectuó en la modalidad “LP” (Long Play) que extendía la duración de la grabación a costa de una merma en la calidad de imagen. Finalmente, el 25 de abril de 1988, los seis ex-jueces —acompañados por algunas de sus esposas y Beiderman— viajaron a Oslo con 174 videocassettes VHS distribuidos entre su equipaje. Como la IPPF no contaba con un espacio físico adecuado, Røstad convino con Reiulf Steen²⁴ que el material quedaría bajo resguardo en el archivo del Storting (Parlamento noruego), en una bóveda especialmente acondicionada bajo estándares archivísticos, donde también se conservaba la Constitución del país. Aunque lo que se trasladó a Noruega fue una copia, el acervo allí depositado puede ser interpretado a partir del concepto de *archivos desplazados* (Consejo Internacional de Archivos, 2016), debido a que se trata de documentación removida de su país de origen y puesta bajo la custodia de entidades que no poseen título legal sobre ella. Desde nuestra perspectiva, la evidente informalidad del procedimiento no le resta legitimidad, ya que esta se funda precisamente en la buena voluntad de actores civiles e institucionales que se comprometieron con la salvaguarda de un archivo cuya protección no estaba asegurada en la Argentina de la época.

A diferencia de lo que aparentemente ocurría en el país escandinavo, la copia argentina del Juicio a las Juntas no contaba con condiciones especiales de guarda. En 1995, los U-matic fueron trasladados a los Tribunales de Comodoro Py, donde permanecen hasta la actualidad. Allí se encuentran organizados en doble fila sobre dos estanterías ubicadas en una oficina sin regulación de temperatura ni humedad. En ausencia de políticas institucionales específicas, su cuidado quedó a cargo del compromiso de trabajadores judiciales que valoraron su contenido histórico-testimonial y realizaron algunos inventarios someros. Como advierte Feld (2002), el material tuvo escasa circulación hasta que hacia fines de los años noventa comenzó a ser solicitado en el marco de los Juicios por la Verdad.²⁵ Por aquellos años, en 1998, algunos fragmentos fueron incluidos en el documental televisivo *El día del juicio* (1998),²⁶ para testimoniar los delitos perpetrados en el centro clandestino de detención de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA). A propósito del estreno del envío, la periodista Verónica Bonacchi (1998) publicó un artículo en el diario La Nación que daba cuenta de la fragilidad del material y de la expedición

23. Fundada en 1951, la IPPF es una organización internacional que se dedica a promover la mejora de los sistemas penales y penitenciarios mediante la investigación, la difusión de conocimientos y el intercambio entre expertos.

24. En ese entonces, Helge Røstad era juez de la Corte Suprema de Justicia de Noruega y presidente de la IPPF, mientras que Reiulf Steen se desempeñaba como vicepresidente del Storting.

25. Los Juicios por la Verdad fueron procesos judiciales no penales impulsados con el objetivo de reconstruir los crímenes ocurridos durante la dictadura cívico-militar, ante la imposibilidad de juzgar a los responsables debido a las leyes de impunidad.

26. Originalmente emitido por Canal 13, *El día del juicio* (1998) es un documental de Magdalena Ruiz Giñazú, escrito y dirigido por Walter Goobar. Para más información, véase Feld (2002).

de los ex-camaristas a Noruega. Al enterarse de la situación, Miguel Unamuno —entonces interventor del Archivo General de la Nación (AGN)— se alarmó por el estado del acervo y al día siguiente de la difusión de la nota periodística envió tres cartas: una al ministro de Justicia Raúl Granillo Ocampo, para que arbitre los medios necesarios con el fin de que el AGN acceda al material; otra al presidente de la CNACyCFed Horacio Cattani, solicitando la realización de una copia; y una tercera a la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú, pidiendo un ejemplar del documental televisivo para su incorporación al archivo.²⁷ Cabe señalar que la iniciativa de Unamuno encontró receptividad en el Congreso, ya que en virtud de la importancia histórica y patrimonial de las grabaciones, Gustavo Cardesa, Juan González Gaviola y Diana Conti —diputados del Frente País Solidario (FREPASO)— presentaron un proyecto de declaración ante la Honorable Cámara de Diputados. En este, solicitaron al Poder Ejecutivo que pidiera a la CNACyCFed una copia del material para ser entregada al AGN. Además, en el caso de verificar que los soportes estuvieran efectivamente dañados, propusieron que se gestionaran los permisos necesarios para obtener acceso a los VHS depositados en Noruega. Por su parte, en una comunicación fechada el 4 de septiembre, Cattani informó al AGN que el registro audiovisual se encontraba archivado conjuntamente con la causa en función de los permanentes pedidos de consulta. Sin embargo, al considerar el innegable valor de los documentos como fuente para el estudio de la historia argentina, aclaró que no existían impedimentos para que se realizara una copia. A lo largo de ese mes, Unamuno presentó ante sus autoridades un presupuesto por 37.900 pesos —que contemplaba la adquisición de 530 videocassettes²⁸ y una reproductora de video— y notificó a la CNACyCFed que personal designado del Departamento de Documentos de Cine, Audio y Video comenzaría a retirar la documentación en tandas de aproximadamente quince soportes semanales. Feld (2002) comenta que dicha tarea sufrió interrupciones en el año 2000 por la rotura de un equipo y que fue retomada recién en 2001. Al día de la fecha no nos fue posible confirmar si el proceso pudo ser completado. En el sitio oficial del AGN, el acervo se presenta como una agrupación documental en proceso de identificación, con acceso restringido, y no forma parte de ninguno de los proyectos actualmente en curso.²⁹ Para esta investigación, a través de un Pedido de Acceso a la Información Pública, sólo fue posible consultar algunos documentos institucionales a partir de los cuales se pudo constatar que hacia fines de 2003 restaban transferir unas 55 horas, y que en 2007 se inició un índice que relaciona los videocassettes con los nombres de los testigos que declararon durante las audiencias. Por lo tanto, puede presumirse que el material fue copiado en su totalidad o, al menos, en su mayor parte. No obstante, no existen respuestas oficiales que lo confirmen o desmientan.

27. La Memoria institucional del AGN del año 1998 confirma que Magdalena Ruiz Guiñazú donó una copia del documental en formato VHS.

28. Si bien originalmente se consideró hacer una transferencia a Betacam SP, también se utilizaron U-matic.

29. La base de datos se encuentra disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general/agrupamientos> y los documentos de gestión en: <https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general-de-la-nacion/informacion-publica/documentos-de-gestion-del-agn>



Tras la asunción de Néstor Kirchner, la declaración de nulidad de las leyes de impunidad marcó el inicio de una política activa en materia de derechos humanos. En diciembre de 2003, el presidente creó el Archivo Nacional de la Memoria (ANM) (Decreto 1.259, 2003) con el objetivo de reunir y resguardar información, testimonios y documentos sobre los crímenes cometidos por el Estado. Bajo la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos (SDH), esta nueva institución quedó facultada a acceder a la documentación de los organismos de la administración pública y a organizar, entre otras tareas, un archivo audiovisual vinculado con la represión. En el transcurso del año 2004, Rodolfo Mattarollo —jefe de Gabinete de la SDH— solicitó al AGN información sobre la transcripción de la grabación del Juicio a las Juntas allí realizada. En paralelo, el presidente de la CNACyCFed Martín Irurzun le indicó a Eduardo Luis Duhalde —titular de la SDH— que, para obtener una copia del juicio, el pedido debía canalizarse a través del AGN. Luego de una serie de idas y vueltas respecto de dónde se realizaría el copiado, en noviembre se resolvió que el trabajo sería realizado en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en el marco de un convenio celebrado entre el ANM y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Sin embargo, transcurrirían varios años y diversas gestiones interinstitucionales antes de que el proceso pudiera efectivamente concretarse. En 2007, Eduardo Luraschi —presidente CNACyCFed— se contactó con el ANM para pedirle que realice una digitalización del registro audiovisual y, a los fines de facilitar la tarea, ofreció la entrega de las fotocopias de los cuerpos de las principales actuaciones del juicio. En 2010, se retomaron las conversaciones y el ANM informó a la justicia que concretaría el encargo en las instalaciones del AGN. La archivista Nuria Bril³⁰ recuerda que el trabajo se llevó a cabo entre 2011 y 2012 en una sala especialmente acondicionada en la ENERC. Inicialmente se comenzaron a digitalizar las copias producidas por el AGN, pero al advertir que algunos de esos soportes estaban deteriorados, se decidió cotejarlos con los U-matic resguardados por la CNACyCFed. Finalmente, la digitalización se realizó combinando y seleccionando los videocassettes del AGN y de la CNACyCFed que se encontraban en mejor estado de conservación. La archivista Laura Mattarollo³¹ explica que se digitalizaron 530 horas en formato DV-CAM y que, posteriormente, se realizó una transcripción digital para su almacenamiento en servidores y cintas LTO. A partir de la digitalización de las actas mecanografiadas de la CNACyCFed que realizó la SDH, el equipo del ANM detectó algunas inconsistencias entre la versión escrita y las grabaciones e identificó al menos quince testimonios ausentes en las cintas. Este trabajo permitió elaborar una base de datos en Excel con información detallada sobre cada testimonio: quién declara, el contenido, el centro clandestino de detención al que se refiere y otros datos técnicos relevantes. El material —resguardado bajo parámetros controlados de conservación— se encuentra disponible para la consulta pública mediante autorización de la CNACyCFed.³² Sin embargo, en la actualidad, el

30. N. Bril, comunicación personal, febrero de 2025.

31. L. Mattarollo, comunicación personal, diciembre de 2024.

32. En 2021, el Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina solicitó a la CNACyCFed una copia de la digitalización realizada por el ANM. Dicha gestión permitió que el material regresara a las instalaciones de Canal 7 luego de 36 años de ser grabado.



ANM enfrenta una situación crítica como consecuencia de la política de desguace implementada por el gobierno de Javier Milei.³³ Tras un proceso de despidos masivos y el desmantelamiento de áreas estratégicas, el acervo quedó bajo el cuidado de un reducido grupo de trabajadores que resisten en condiciones mínimas.

Más allá de los archivos institucionales del poder judicial y ejecutivo, en Argentina existe una sólida tradición de acervos gestionados desde la sociedad civil que cumplen un rol fundamental en la reconstrucción de la memoria y la denuncia de los crímenes de lesa humanidad. Desde el año 2000, la asociación civil Memoria Abierta (MA) nuclea organizaciones de derechos humanos³⁴ con el objetivo de promover la preservación, la producción y el acceso de archivos y testimonios relacionados al terrorismo de Estado. La socióloga Alejandra Oberti³⁵ recuerda que, durante un panel compartido entre MA y el juez Horacio Cattani a principios de la década del 2000, surgió la posibilidad de digitalizar las grabaciones del Juicio a las Juntas depositadas en los Tribunales de Comodoro Py. Si bien la CNACyCFed firmó una autorización inicial, el proyecto quedó en suspenso por falta de presupuesto. Por aquellos años, MA intentó articular con organismos estatales como el AGN —donde advirtieron que la copia disponible presentaba algunos problemas de conservación— y el recientemente creado ANM, pero no se logró avanzar en ningún acuerdo. La oportunidad concreta surgió cuando el historiador argentino Guillermo Mira Delli-Zotti ofreció su colaboración en el marco de un proyecto de investigación sobre las transiciones democráticas en Iberoamérica que estaba radicado en la Universidad de Salamanca. A partir de este ofrecimiento, en 2011, se suscribió un convenio tripartito mediante el cual la CNACyCFed otorgó la autorización, la universidad española aportó los fondos y MA llevó adelante el trabajo de digitalización. La tarea —que paradójicamente se ejecutó en paralelo a la copia desarrollada por el ANM— fue realizada en un lapso de seis meses por la empresa Videosite, en un códec DV y almacenada en discos rígidos externos. No obstante, algunos soportes no pudieron ser digitalizados debido a su deterioro físico. Luego, a partir de las actas mecanografiadas del juicio —en este caso, donadas a MA por Luis Moreno Ocampo como parte de su fondo personal— se elaboró un catálogo preliminar que fue puesto a consulta pública junto con las grabaciones. Verónica Torras³⁶ —directora de MA— comenta que a partir de esta digitalización se convino que la CNACyCFed gestionaría los requerimientos de origen judicial y que MA se ocuparía de los pedidos de consulta externos.

No sería justo afirmar que a lo largo de estos cuarenta años las grabaciones del Juicio a las Juntas fueron abandonadas u olvidadas. Como se ha expuesto, existieron múltiples esfuerzos que

33. En el marco de las funciones delegadas por el Congreso de la Nación, el presidente Javier Milei dispuso —mediante el Decreto 344— la fusión del ANM y del Museo Sitio de Memoria ESMA, los cuales pasaron a funcionar bajo la órbita del Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH).

34. MA integra a las siguientes organizaciones: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos; Buena Memoria Asociación Civil; Centro de Estudios Legales y Sociales; Comisión Vesubio y Puente 12; Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia de Zona Norte; Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas; Fundación Memoria Histórica y Social Argentina; Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora; y Servicio de Paz y Justicia.

35. A. Oberti, comunicación personal, febrero de 2025.

36. V. Torras, comunicación personal, marzo de 2025.



reconocieron el valor que envuelven a aquellos documentos: desde ex-funcionarios que buscaron auxilio en el extranjero, un Poder Judicial predispuesto a autorizar proyectos, un archivo nacional que generó copias al caracterizar la importancia histórica del material, hasta nuevas instituciones estatales y civiles que impulsaron la digitalización de un registro íntimamente ligado a su área de incumbencia. De todas formas, la preservación documental no se reduce a un proceso de transferencia o digitalización y la realidad nos devuelve un escenario signado por la fragilidad de la versión matriz custodiada por la CNACyCFed, la falta de potestad por sobre los VHS enviados a Noruega, la incógnita sobre el estado de la copia del AGN y la incertidumbre en torno al futuro de la digitalización del ANM. El problema, entonces, no radica en la falta de acciones, sino en la ausencia de una política pública integral y sostenida que articule esas voluntades dispersas, evite redundancias y construya verdaderas estrategias de preservación a largo plazo que puedan asegurar la consulta con fines judiciales, históricos y/o creativos.

Sinergia y montaje en la construcción de la memoria histórica: *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023)

Desde hacía algunos años, el realizador Ulises de la Orden imaginaba la posibilidad de hacer un documental sobre el Juicio a las Juntas, convencido de que se trataba de un hecho bisagra en la historia argentina que, sin embargo, estaba fuera de agenda. Tras enterarse de que el juicio había sido grabado por ATC, en 2016 inició una búsqueda para comprobar si el registro existía, si era posible acceder a él y si efectivamente allí radicaba la materia prima necesaria para elaborar un relato cinematográfico. El recorrido comenzó por los lugares lógicos. Primero se dirigió a Radio y Televisión Argentina (RTA), por ser la sociedad del Estado actualmente responsable de la grabación original; y luego al AGN, en tanto repositorio oficial. En ambos casos, las principales autoridades designadas por la flamante gestión de la alianza Cambiemos le contestaron que no podían colaborar con el proyecto porque el tema abordado resultaba delicado. Esta negativa ilustra cómo, en muchas ocasiones, los archivos en Argentina no cumplen con su función primordial de garantizar el acceso y terminan subordinados a programas políticos que buscan invisibilizar la historia o retener documentos con fines opacos. Pese a estos obstáculos, el documentalista persistió con su investigación hasta dar con MA, en donde encontró una receptividad muy diferente. Hacia el 2019, la organización gestionó los permisos con la CNACyCFed y se sumó como productora asociada de la película que se estaba gestando: *El juicio*.

De manera temprana, de la Orden decidió emprender un modelo de producción desafiante que consistía en realizar un documental íntegramente con material de archivo. Pero la extensión y la particularidad estética del registro televisivo requería de una estrategia de trabajo específica que también involucrara algunos aspectos propios de la dimensión archivística. Durante nueve meses, el equipo de producción llevó adelante un visionado integral de las 530 horas de grabación en el que construyó tres herramientas de descripción paralelas. El director elaboró una catalogación manuscrita que dio lugar a nueve cuadernos donde se describe el visionado de forma secuencial y se destacan diversos aspectos mediante un sistema de resaltado de colores. Por su parte, la directora de producción Gisela Peláez sistematizó datos sobre el soporte, la fecha, los testigos, los temas, los



casos y las particularidades del vestuario en una planilla Excel con más de 55.000 filas de información. A su vez, el montajista Alberto Ponce trabajó directamente sobre el timeline del software de edición Avid para marcar planos, cortes y otros detalles presentes en los clips.³⁷ Aunque estos tres recursos fueron concebidos desde la producción audiovisual y no a partir de una lógica archivística tradicional, su elevado nivel de precisión permitió —una vez donados a MA— enriquecer el catálogo previamente elaborado. Por otra parte, durante el proceso de visionado, surgió la necesidad de buscar otras versiones que pudieran reemplazar algunos pasajes de la grabación que presentaban serias fallas de audio y video. Al pensar que la copia depositada en Noruega habría tenido poco uso, el equipo se contactó con el Storting para solicitar una copia de los documentos allí depositados. La respuesta del archivo del Storting fue inmediata y al poco tiempo enviaron un disco externo con la digitalización del juicio, sin pedir ningún tipo de compensación económica. Como pasaron varios meses y la encomienda no llegaba, desde Noruega realizaron un segundo despacho. De la Orden³⁸ recuerda que, en una coincidencia insólita, al día siguiente de recibir el segundo disco llegó el primero que se creía extraviado. Aunque se trataba de una digitalización básica realizada a partir de un soporte menor como el VHS, este material permitió completar fragmentos deteriorados. Entre ellos se destacan los testimonios de Víctor Basterra, Alejandro Agustín Lanusse y Jorge Radice.

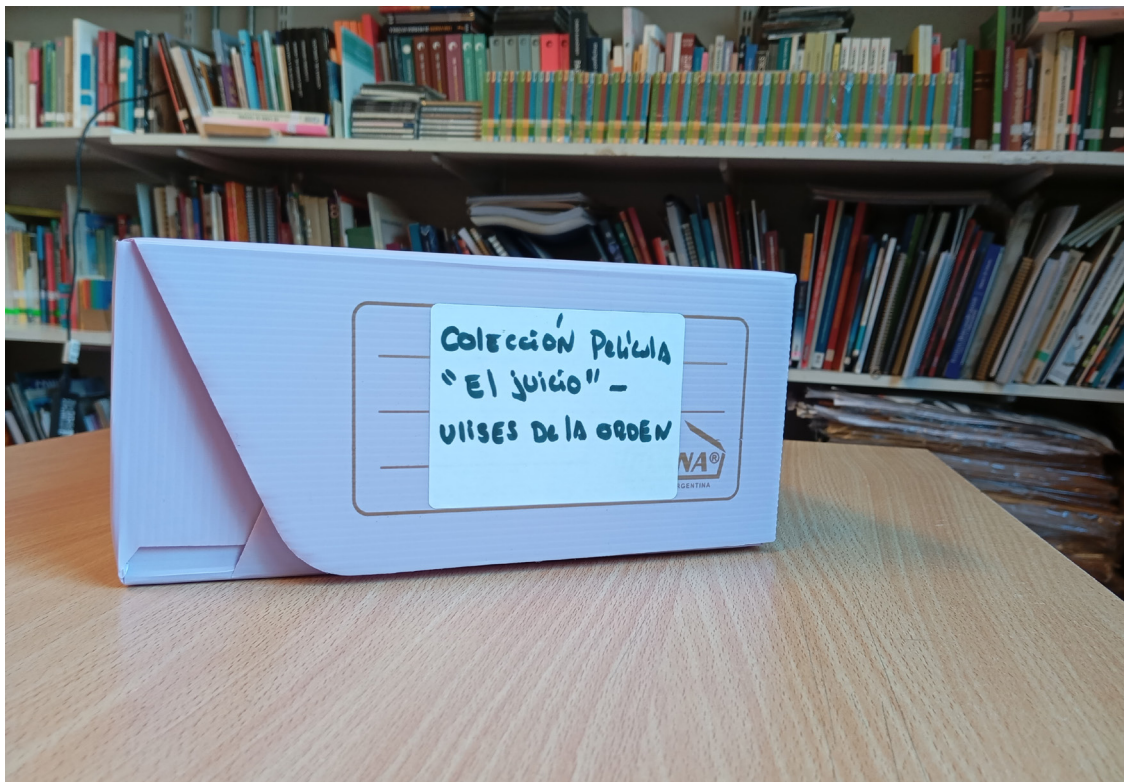


Imagen 13. Caja de guarda de la Colección película “El juicio” - Ulises de la Orden. Fuente: Memoria Abierta

37. En el proceso de catalogación también se apoyaron en otras fuentes documentales: el catálogo de MA, la publicación digital de la Causa N° 13/84, las actas mecanografiadas, la colección *El Diario del Juicio* (Editorial Perfil, 1985/86), el sitio web de Roberto Baschetti y diversos libros escritos por sobrevivientes.

38. U. de la Orden, comunicación personal, junio de 2025.

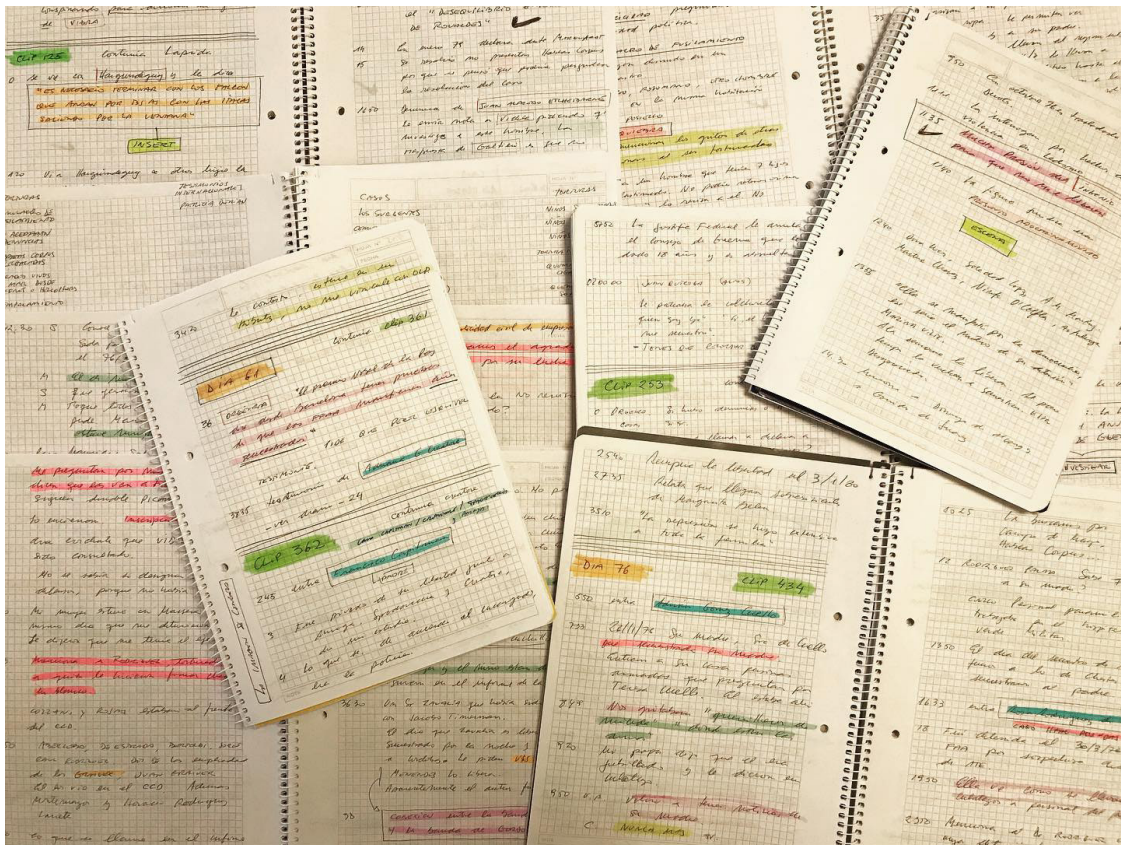


Imagen 14. Cuadernos manuscritos de catalogación de Ulises de la Orden. Fuente: Instagram de Ulises de la Orden

Verónica Torras³⁹ reflexiona que el trabajo mancomunado con de la Orden resultó positivo para MA porque la producción de *El juicio* aportó información adicional y permitió realizar una digitalización superadora del archivo argentino y noruego. Señalando que a partir de la película surgió la necesidad de mejorar la calidad audiovisual y resolver defectos técnicos, en febrero de 2021 MA le solicitó a la CNAcyCFed la autorización para hacer una segunda copia. Al año siguiente, gracias a un subsidio de la Ford Foundation,⁴⁰ se encomendó a la empresa Cinecolor Argentina una nueva digitalización con parámetros optimizados y en códec ProRes.⁴¹ En paralelo, se iniciaron gestiones diplomáticas a través de la Embajada de Noruega en Argentina para replicar la misma operación sobre el acervo en guarda del Storting. En agosto de 2022, el embajador Lars Vaagen se reunió con Egil Borlaug —director del archivo del Storting— y acordaron trasladar los VHS a la Nasjonalbiblioteket (Biblioteca Nacional) con sede en la localidad de Mo i Rana. Gracias a las gestiones del Dag Hoel —co-productor

39. V. Torras, comunicación personal, marzo de 2025.

40. Más información en: <https://www.fordfoundation.org/work/our-grants/awarded-grants/grants-database/memoria-abierta-14406/>

41. Las dos digitalizaciones de MA se efectuaron en resolución 720x576 (Standard Definition Television). En el segundo proceso se mejoraron las condiciones técnicas de video (al utilizar el códec Apple ProRes, que tiene menor compresión que el DV usado en la primera) y de audio (que pasó de una profundidad de 16 a 24 bits).



noruego del documental argentino—, el lote fue recibido y procesado por el técnico Stian Rishaug en la Sección de Digitalización del Patrimonio Cultural de dicha biblioteca. La copia, finalizada en febrero de 2023, fue posteriormente enviada a la Argentina a través de valija diplomática. A partir de la presente investigación se pudo establecer que el archivo del Storting conservaba los soportes entregados por los ex-camaristas en 1988, así como una copia realizada también en VHS⁴² en el 2000 a pedido de la justicia italiana, con motivo de un juicio contra cinco represores de la Marina.⁴³ Odd Harald Kvammen⁴⁴ —funcionario del archivo del Storting— explica que cuando MA solicitó la digitalización se intentó trabajar sobre los VHS de 1988, pero debido a su deterioro se optó por utilizar los videocassettes del año 2000. Lamentablemente, por recomendación de la Nasjonalbiblioteket, ambos lotes fueron destruidos al finalizar el proceso porque estaban afectados por hongos. Con estos nuevos insumos, Hernán Topasso y Nancy Lucero realizaron en MA un reensamblaje digital que combinó los mejores fragmentos de cada copia para generar una versión más completa y de mayor calidad. Aunque la película fue clave para impulsar las nuevas digitalizaciones, de la Orden trabajó únicamente con la primera copia realizada por MA en 2011 y con la primera versión enviada desde Noruega.

El juicio se divide en dos partes que se organizan en un prólogo, dieciocho capítulos y un epílogo que reconstruyen el desarrollo del Juicio a las Juntas a partir de las imágenes grabadas por ATC. Prescindiendo de otros recursos enunciativos como la inclusión de la *voice over*, testimonios o inscripciones temporales, el montaje se convierte en un dispositivo fundamental que permite resignificar un material televisivo-judicial de archivo para construir un relato cinematográfico desde una perspectiva autoral. De la Orden⁴⁵ reflexiona que en la puesta en escena judicial es posible observar elementos análogos a una estructura narrativa clásica en la que emergen fuerzas contrapuestas, alianzas y una instancia superior que dicta la ley. Pero al considerar que esa linealidad no le resultaba productiva, trabajó con la premisa de romper con la cronología y clasificar la narración por temas. De esta manera, de forma autónoma y progresiva, los capítulos van develando el contexto previo al golpe cívico-militar-eclesiástico, la maquinaria represiva del terrorismo de Estado, la implementación de un modelo económico y la incesante búsqueda de justicia de los familiares de los desaparecidos. Es evidente que toda obra audiovisual implica un trabajo de montaje, pero en este caso dicho procedimiento resulta clave para comprender la lógica de un documental que trastoca

42. En algunos pasajes de esta versión aparecen fragmentos de un programa del canal europeo Omega TV con la cantante cristiana Berit Sundet Olsen y partes de la programación del canal público de Noruega NRK2. Al igual que en la copia argentina depositada en la CNACyCFed, se evidencia que el material fue grabado sobre videocassettes que no eran vírgenes.

43. El gobierno de Italia se constituyó como querellante en un juicio en ausencia en el que los ex-oficiales de la ESMA Emilio Massera, Alfredo Astiz, Jorge “El Tigre” Acosta, Jorge Raúl Vildoza y Héctor Antonio Febres fueron acusados por la desaparición de los ciudadanos italianos Angela Aieta de Gullo, Giovanni Pegoraro y Susana Pegoraro.

44. O. H. Kvammen, comunicación personal, junio de 2025.

45. U. de la Orden, comunicación personal, junio de 2025.



el orden en el que ocurrieron los hechos durante el acontecimiento judicial real. Aunque la película comienza y termina con el inicio y el final del juicio, ningún fragmento conserva el lugar que ocupaba en la secuencia temporal original: cada tópico se hilvana a través de un relato coral que selecciona aquellas intervenciones de los testigos, el tribunal, la fiscalía y las defensas que se vinculan a una temática particular. Para ello, el film construye planos y contraplanos con imágenes extraídas de distintos momentos, cuya composición genera sentido mediante la combinación y el contraste de declaraciones, y la superposición de reacciones que no necesariamente corresponden al testimonio que las antecede. Para sostener el verosímil, de la Orden⁴⁶ cuenta que su equipo de producción prestó especial atención al registro del vestuario de los protagonistas y que, en los casos en que no lograban dar continuidad al color de las prendas, recurrieron a retoques cromáticos de posproducción que posibilitaran mantener la coherencia visual.



Imagen 15. Señal de ajuste de televisora noruega. Fuente: Fotograma extraído de la primera digitalización del Juicio a las Juntas realizada por el Archivo del Storting y depositada en Memoria Abierta

46. Ibidem.



Imagen 16. Fragmento de programa religioso con Berit Sundet Olsen. Fuente: Fotograma extraído de la primera digitalización del Juicio a las Juntas realizada por el Archivo del Storting y depositada en Memoria Abierta

La manipulación realizada mediante este tipo de montaje problematiza los modos en que el cine documental construye la veracidad de un relato sobre un hecho de la historia reciente, al mismo tiempo que desafía el concepto de organicidad archivística. Pero como explica Carl Plantinga (2014), el carácter veraz de un documental no minimiza sus funciones retóricas, persuasivas y distorsivas. A propósito del cine de compilación, Jay Leyda (1964) sostiene que el montaje permite que la imagen histórica trascienda su contenido puramente factual en pos de la vehiculización de nuevas ideas. Sin embargo, advierte que —a riesgo de falsear la verdad— cada cineasta debe decidir hasta dónde puede llegar sin traspasar los límites de la ética. En esta línea de pensamiento, de la Orden⁴⁷ reflexiona que la objetividad no existe y que lo único a lo que puede apelarse es a la honestidad intelectual. Considerando que todo documental representa un sujeto que pone el cuerpo, señala que su principal objetivo como director es contar la historia desde un punto de vista situado que respete y dialogue con la mirada de este actor. En este sentido, el equipo de producción se reunió con Madres de Plaza de Mayo, organismos de derechos humanos y algunos ex-jueces para compartir el *work in progress* y recibir sus devoluciones. En relación con la dimensión archivística, Andrés Maximiliano Tello (2018) discute la

47. Ibidem.



concepción positivista que entiende al archivo como un organismo neutro y racional para dar cuenta de las configuraciones autoritativas que lo atraviesan. En este marco, cobra sentido reemplazar la noción de objetividad por la de autenticidad. Pero para interrogar un documento en búsqueda de la verdad, sigue siendo fundamental conservar el enfoque de la archivística clásica, que insiste en la contextualización documental como vía para reconstruir las condiciones materiales de producción. Sobre el particular, Mariana Nazar (2018) alerta que en algunos archivos de la memoria existe un riesgo de uso instrumental que toma la literalidad del documento y desatiende su contexto. Pero en el caso de una obra audiovisual como *El juicio*, la desarticulación del entramado original juega un papel inverso. Es justamente el montaje la posibilidad de abordar un archivo imposible por su extensión, su rusticidad estética y la crudeza de su contenido. Es la selección y yuxtaposición audiovisual la que permite formular un relato cinematográfico en el que la imagen del pasado también expresa ideas sobre el presente. Casi en términos benjaminianos, el montaje se hace evidente para el espectador en una puesta en escena en la que no se oculta el artificio. De este modo, el archivo deja de funcionar como una mera fuente de información para operar como fragmentos que construyen y subrayan sentidos a partir del contraste revelador entre elementos. En esta nueva ordenación, el documental expone que hace cuarenta años en la Argentina tuvo lugar un juicio que echó por tierra la idea de una guerra, puso de manifiesto las torturas, los vuelos de la muerte y el robo de niños, y evidenció la cifra de 30.000 desaparecidos ante la mirada reivindicatoria, desafiante y displicente de los represores.

De la Orden (2025) sospecha que un film documental puede tener una sobrevida mayor que la trayectoria comercial de una ficción, en la medida en que tiene la capacidad de perdurar como elemento de consulta. Esta condición se vincula con la presencia de un *modo de lectura documentalizante* (Odín, 2008), caracterizado por la construcción de un enunciador real, su cuestionamiento en términos de verdad y la evaluación del valor informativo de lo expuesto. Esta operación resulta análoga a la forma en que nos posicionamos frente a un documento de archivo, donde lo central ya no es su presunta veracidad intrínseca, sino la manera en que puede ser interrogado en relación con la verdad. Por ello, el director afirma que una película “existe” cuando se ve y que si ésta tiene el poder de interpelar “existe aún más”. Del mismo modo, los archivos sólo cobran sentido cuando son accesibles. Pero para que lo sean, es necesario que se implemente un proyecto archivístico integral que garantice la preservación de los documentos tanto en su dimensión intelectual como material. Sin dudas, el Estado tiene la obligación legal y moral de promover políticas públicas al respecto. No obstante, el itinerario del archivo audiovisual del Juicio a las Juntas demuestra que —sobre todo ante la ausencia o insuficiencia estatal— la participación activa de la sociedad civil y el campo artístico resulta clave para la protección del patrimonio y la construcción de la memoria histórica.

Conclusión

El análisis del archivo audiovisual del Juicio a las Juntas permite estudiar un capítulo fundamental de las políticas de memoria y archivo de la Argentina e indagar sobre el papel desempeñado por los medios de comunicación, el Estado, la sociedad civil y el campo cine-

matográfico. De manera multicausal, la preservación y el acceso a este acervo estuvo condicionado por reticencias de orden institucional, por complejidades técnicas asociadas a su especificidad documental y por la fragilidad estructural que padece el patrimonio audiovisual nacional. Aunque la cobertura realizada por ATC significó una experiencia de registro inédita, la decisión gubernamental de difundir una versión editada y sin sonido constituyó la piedra angular de un largo y sinuoso recorrido signado por limitaciones y restricciones. Durante los años de impunidad, el material fue protegido gracias al accionar anónimo de trabajadores judiciales y a la audacia de ex-camaristas que lograron enviar una copia de resguardo a Noruega que, incluso una década más tarde, fue parte de un proceso judicial internacional que culminó con la condena de varios represores. Con la reapertura de los juicios de lesa humanidad, la revalorización del archivo activó diversos proyectos de digitalización que facilitaron su acceso. Sin embargo, la potencia simbólica del documento continuó generando tensiones, como lo evidencian las negativas que recibió de la Orden por parte de funcionarios públicos. Al mismo tiempo, la hibridez televisivo-judicial del documento, el volumen del material, la obsolescencia del soporte y la densidad política del contenido hacen de este archivo un conjunto especialmente complejo de abordar. Por lo tanto, su tratamiento puede tomar al menos dos rumbos. Desde el enfoque archivístico, se impone el desarrollo de instrumentos de descripción que respeten los principios de procedencia y orden original de la disciplina y que permitan documentar cada proceso de intervención con el fin de garantizar la accesibilidad del acervo. Si bien en varias instituciones se llevaron adelante algunos de estos procesos, en términos generales predomina una dinámica fragmentaria, en la que cada organismo implementa prácticas dispares y heterodoxas de acuerdo con sus propios criterios y posibilidades. En contraposición, el campo audiovisual habilita otro tipo de aproximaciones que —desde una perspectiva estético-autoral— seleccionan, reorganizan y resignifican el material de archivo sin por ello invalidar su carácter documental. Así, tal como ocurre en *El Juicio*, el montaje emerge como una respuesta propositiva ante la inextricabilidad del archivo. Finalmente, el riesgo crónico que pesa sobre este acervo trasciende el declarado estado de emergencia del patrimonio audiovisual argentino, para inscribirse en una crisis más profunda que afecta al patrimonio documental nacional ante la escasez de políticas estatales. Aun así, la relevancia histórica del registro propició múltiples focos de atención que derivaron en numerosas reactivaciones que otros fondos y colecciones documentales no tuvieron en suerte.

La mayoría de las intervenciones sobre el archivo audiovisual del Juicio a las Juntas se enfocaron en tareas de copiado y digitalización. Estos procesos son clave en un proyecto archivístico pero no garantizan por sí solos la preservación de un acervo. Aunque un contenido pueda migrar de un soporte a otro, la vinculación de la esfera intelectual y material de un documento resulta esencial para atender a su contexto de producción, trayectoria y planificación prospectiva. La transferencia de información no detiene el deterioro de la versión matriz depositada en la CNACyCFed, la captura del mero acontecimiento judicial suprime las huellas de la praxis televisiva fundante del registro, la falta de sistematización de datos dificulta la compresión y trazabilidad de los documentos y la ausencia de un plan de preservación digital incrementa el riesgo de pérdida. Sin duda, todos los esfuerzos realizados a lo largo de estos cuarenta años son



sumamente valiosos porque fueron los que posibilitaron que el registro hoy sea accesible. No obstante, el derrotero de este acervo pone de manifiesto que el patrimonio documental nacional demanda la implementación de una política archivística pública, integral y sostenida que sea capaz de articular acciones con una perspectiva orientada a la preservación y el acceso a largo plazo. Este escenario se agrava en un contexto en el que las políticas de memoria y justicia también se encuentran bajo amenaza constante. Más allá de lo discutible de la sentencia dictada en 1985, resulta inquietante que un proceso de justicia ejemplar y sin precedentes, interrumpido por leyes de impunidad y retomado gracias a una ardua lucha colectiva, conviva en la actualidad con discursos oficiales que oscilan entre el negacionismo y la reivindicación de los crímenes de la dictadura. En un país atravesado por la discontinuidad institucional, todo lo conseguido desde el ámbito estatal parece tener un alto grado de fragilidad. Por eso, particularmente en momentos como estos —en los que las estructuras del Estado son socavadas desde adentro por la alianza de sus tres poderes—, la participación activa de la sociedad civil adquiere una relevancia estratégica. No se trata de eximir de responsabilidades al gobierno, sino de impulsar iniciativas con sentido público que puedan generar presión social y sostenerse más allá de un cambio de gestión. La labor de ex-camaristas, trabajadores anónimos, organizaciones de derechos humanos y un realizador como Ulises de la Orden nos interpela a abandonar una actitud pasiva que espera que las soluciones emanen exclusivamente de las altas esferas gubernamentales. Por el contrario, nos invitan a ensayar otras formas de construcción colectiva en defensa de la memoria y el patrimonio. De abajo hacia arriba.

Bibliografía

- Acordada 14 de 1985 de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal. 27 de marzo de 1985.
- Acordada 18 de 1984 de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal. 29 de mayo de 1984.
- Acordada 29 de 2008 de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. 28 de octubre de 2008.
- Acordada 34 de 1981 de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. 3 de septiembre de 1981.
- Acordada 42 de 1984 de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal. 4 de octubre de 1984.
- Adduci Spina, Elina (2023). “Interacción y disputa de las perspectivas operativa, comercial y patrimonial en el archivo audiovisual de la Televisión Pública”. *Austral Comunicación*, n°1, vol. 12 (1-32).
- Bonacchi, Verónica (1998). “El horror sigue perdiendo el juicio”. *La Nación*, 23 de agosto.
- Consejo Internacional de Archivos (2016). *Principios Básicos sobre el papel de archiveros y gestores de documentos en la defensa de los derechos humanos*. Seúl: ICA.
- Decreto N° 157 de 1983. Declárase la necesidad de promover la prosecución penal con relación a hechos cometidos con posterioridad al 25 de mayo de 1973, contra distintas personas por actividades ilegales. 13 de diciembre de 1983. BORA
- Decreto N° 158 de 1983. Sométese a juicio sumario ante el Consejo Supremo de las Fuerzas



Armadas a los integrantes de la Junta Militar que usurpó el gobierno de la Nación el 24 de marzo de 1976 y a los integrantes de las dos Juntas Militares subsiguientes. 13 de diciembre de 1983. BORA

Decreto N° 344 de 2025. Disposiciones. 21 de mayo de 2025. BORA

Decreto N° 1.259 de 2003. Archivo Nacional de la Memoria. 17 de diciembre de 2003. BORA.

Edmonson, Ray (2018). *Archivos audiovisuales. Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. México: UNESCO.

de la Orden, Ulises (2025). En *Memoria 1. Ulises de la Orden*. Memoria Abierta. <https://www.youtube.com/watch?v=MBeyOtLBiaU>

Feld, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex-comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

González Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Heredia Herrera, Antonia (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Kaufman, Ester (1990). "El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano". Rosana Guber (editora), *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.

Ley N° 1.144 de 1881. Creación del Archivo General de los Tribunales de la Capital Federal. 6 de diciembre de 1881. BORA.

Ley N° 22.924 de 1983. Ley de Pacificación Nacional. 22 de septiembre de 1983. BORA.

Ley N° 23.040 de 1983. Derógase por inconstitucional y declárase insanablemente nula la Ley de facto N° 22.924. 22 de diciembre de 1983. BORA.

Ley N° 23.049 de 1984. Código de Justicia Militar. Modificaciones. 9 de febrero de 1984. BORA.

Ley N° 23.492 de 1986. Dispónese la extinción de acciones penales por presunta participación, en cualquier grado, en los delitos del artículo 10 de la Ley N° 23.049 y por aquellos vinculados a la instauración de formas violentas de acción política. 23 de diciembre de 1986. BORA.

Ley N° 23.521 de 1987. Justicia Militar. Obediencia debida. Se fijan límites. 4 de junio de 1987. BORA.

Ley N° 225.779 de 2003. Declárase la nulidad de leyes de obediencia debida. 3 de septiembre de 2003. BORA.

Leyda, Jay (1964). *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. Nueva York: Hill and Wang.

Nazar, Mariana (2014). "El acceso a los archivos: sistemas de gestión de la información implementados en América Latina". Natalia Torres (editora), *Hacia una política integral de gestión de la información pública. Todo lo que siempre quisimos saber sobre archivos (y nunca nos animamos a preguntarle al acceso a la información)*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

Nazar, Mariana (2018). "¿Archivos del poder o el poder de los archivos? Reflexiones en torno a las consecuencias políticas de la conceptualización sobre los archivos". *XI Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.



- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: UNAM.
- Odin, Roger (2008). "El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático". *Archivos de la Filmoteca*, n°57-58, vol. II (197-217).
- Resolución 4248/09 de 2009 de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. 16 de diciembre de 2009.
- Tello, Andrés Maximiliano (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Valerga Aráoz, Jorge (2025). En *1985 Juicio a las Juntas Militares*. Jorge Valerga Araoz. Memoria Abierta. <https://www.youtube.com/watch?v=3TioUtm-l30&t=45s>
- Young, Gerardo (1998). "Un viaje de los camaristas para preservar la historia". *Clarín*, 31 de agosto.

Fuentes consultadas

- Archivo General de la Nación (1998). *Departamento Documentos de Cine, Audio y Video. Memoria 1998* [Memoria institucional]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (1998, 24 de agosto). [Nota dirigida a la CNACyCFed para solicitar el copiado de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (1998, 24 de agosto). [Nota dirigida a Magdalena Ruiz Guiñazú para solicitar una donación del programa *ESMA: el día del juicio*]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (1998, 24 de agosto). [Nota dirigida al ministro de Justicia para que le solicite a la CNACyCFed la realización de una copia de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (1998, 17 de septiembre). [Presupuesto dirigido al Ministerio del Interior para el copiado de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (1998, 28 de septiembre). [Nota dirigida a la CNACyCFed para informar sobre el procedimiento de copiado de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (2002). *Departamento Documentos de Cine, Audio y Video. Informe de gestión Enero - Diciembre 2002* [Informe de Gestión]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (2003, 17 de diciembre). [Memoria institucional AGN de 2003]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (2007). *Memoria anual 2007*. *Archivo General de la Nación* [Memoria institucional]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo General de la Nación (2009). *Departamento Documentos de Imagen y de Sonido. Memoria Anual 2009* [Memoria institucional]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.



- Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (2021, 23 de abril). [Nota que solicita a la CNACyCFed una copia de la digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas realizada por el ANM]. Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Archivo Nacional de la Memoria (2010, 26 de octubre). [Nota dirigida a la CNACyCFed para concordar la digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas al AGN]. Archivo Nacional de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara de Diputados. (1998, 2 de septiembre) [Proyecto de declaración para que la CNACyCFed otorgue una copia de la grabación del Juicio a las Juntas al AGN]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal (1998). *Expediente S.G. N° 2006/1998 caratulado "Archivo General de la Nación s/solicitud para efectuar la copia del material filmico correspondiente a la Audiencia Oral realizada en la causa 13/84..."*. [Expediente].
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal (1998, 4 de septiembre). [Nota dirigida que autoriza al AGN el copiado de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal (2004, 21 de octubre). [Nota que le informa a la SDH que para proceder al copiado de la grabación del Juicio a las Juntas se debe dirigir al AGN]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal (2007, 6 de junio). [Nota que solicita al ANM la digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas]. Archivo Nacional de la Memoria, Buenos Aires, Argentina.
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal (2022, 11 de julio). [Nota dirigida al archivo del Storting que pide colaboración para la realización de una nueva digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas]. Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, Buenos Aires, Argentina.
- de la Orden, Ulises (Director). (2003). *El juicio* [Película]. Polo Sur Cine
- Memoria Abierta (2019, 26 de marzo). [Nota que informa a la CNACyCFed que Ulises de la Orden realizará una película sobre el Juicio a las Juntas]. Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Memoria Abierta (2021, 2 de febrero). [Nota dirigida a la CNACyCFed que plantea la necesidad de realizar una nueva digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas]. Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, Buenos Aires, Argentina.
- Memoria Abierta (2023). *Colección Película "El juicio" - Ulises de la Orden*. [Colección]. Memoria Abierta, Buenos Aires, Argentina.
- Secretaría de Derechos Humanos (2004, 11 de noviembre). [Nota dirigida al AGN que informa que la digitalización de la grabación del Juicio a las Juntas se realizará en la ENERC]. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Argentina.



Elina Adduci Spina (CONICET/ Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL-UBA).

pro_elina@yahoo.com.ar

Es Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL - UBA), Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Licenciada en Artes (FFyL - UBA), Diplomada en Preservación del Patrimonio de Archivos Sonoros y Audiovisuales (ENCRyM), Preservación y Restauración Audiovisual (FFyL - UBA) e Investigación y Conservación Fotográfica Documental (FFyL - UBA). En el ámbito de la gestión patrimonial, es coordinadora del proyecto “Puesta en valor de los documentos vinculados a los viajes de campo realizados por Carlos Vega y equipo (1931-1966)” (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”). Coordinó el proyecto “Relanzamiento del Archivo Prisma” (Radio y Televisión Argentina S.E) y co-coordinó “Sonidos y Lenguas – Argentina” (Ministerio de Cultura de la Nación Argentina). Asimismo, es archivista audiovisual del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (en licencia). Es docente del Diplomado en Preservación del Patrimonio Sonoro, Fotográfico y Audiovisual (ENCRyM & Ibermemoria) y de la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual (Sociedad por el Patrimonio Audiovisual).

TRANSICIONES REENCUADRADAS EN EL SIGLO XXI: Los 80. DIVINO TESORO (CANAL ENCUENTRO, 2023)

POR VIVIANA MONTES

**Transitions reframed in the 21st century: *Los 80. Divino tesoro*
(Canal Encuentro, 2023)**

Resumen

Independientemente de la periodización que suscribamos, los años ochenta en Argentina fueron años transicionales. La reconstrucción se gestó entre autoritarismo e institucionalidad, entre la elaboración del pasado traumático, la euforia y los intentos de construcción de un proyecto democrático sólido, entre el juicio a los perpetradores y la posibilidad de reversión autoritaria. Sin embargo, el tránsito estuvo minado de restos, de espantos y la transición se afianzó, entonces, como posdictadura. En la escena audiovisual del siglo XXI los ochenta retornan e insisten. Documentales de montaje, series de tv y ficciones reponen diferentes aspectos de aquella década de y en transición instaurando las memorias de la posdictadura.

Esas memorias se escriben con los rastros de los acontecimientos históricos y sociopolíticos, pero son también memoria de la historia cultural. A partir del análisis de la serie *Los 80. Divino Tesoro*, realizada por Cactus Cine para Canal Encuentro y emitida, originalmente, en 2023, se propone indagar el reencuadre de los archivos audiovisuales creados en la década del ochenta a través del prisma del siglo XXI considerando el formato seriado de la producción, el archivo que recupera, la narrativa que propone y los diálogos posibles entre esas imágenes, su presente y nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: transición, archivo audiovisual, documental seriado, televisión, memoria

Abstract

Regardless of the periodization we subscribe to, the eighties in Argentina were transitional years. Reconstruction took place between authoritarianism and institutionalism, between the elaboration of the traumatic past, euphoria, and attempts to build a solid democratic



project, between the judgment of the perpetrators and the possibility of authoritarian reversal. However, the transition was riddled with remnants and horrors, and the transition was thus consolidated as a post-dictatorship. In the audiovisual scene of the 21st century, the eighties return and persist. Montage documentaries, TV series, and fiction films reenact different aspects of that decade of and in transition, establishing the memories of the post-dictatorship.

These memories are written with the traces of historical and sociopolitical events, but they are also the memory of cultural history. Based on the analysis of the series *Los 80. Divino Tesoro*, produced by Cactus Cine for Canal Encuentro and originally broadcast in 2023, I propose to investigate the reframing of audiovisual archives created in the eighties through the prism of the 21st century, considering the serial format of the production, the archive it recovers, the narrative it proposes, and the possible dialogues between those images, their present, and our contemporaneity.

Keywords: transition, audiovisual archive, serial documentary, television, memory

Tiempo de transición(es), medios en transición

La salida de la última dictadura inició un tiempo de múltiples tránsitos. Comenzó, en primera instancia, un pasaje entre autoritarismo y autoridad nucleado en la reivindicación y puesta en valor de las instituciones democráticas que replicó en el paso entre la represión brutal y la restitución de los derechos y libertades de la ciudadanía. Se iniciaba un tiempo de convivencia entre el dolor, la necesidad de elaboración del pasado traumático, la euforia y los intentos de construcción de un proyecto democrático sólido. Un tiempo vacilante¹, entre el juicio a los perpetradores y la posibilidad de reversión autoritaria. El significante que se reitera y da muestras del carácter eminentemente transicional de ese tiempo histórico es la preposición *entre*. La función de ese vocablo es relacional, es decir, que su razón de ser es señalar la relación de dos o más palabras o construcciones al interior de una oración. En el *entre* radica la marca más significativa de la estructura de sentimiento (Williams, 1997) de la inmediata posdictadura.

Si toda transición es un intervalo, un tiempo (o espacio) entre dos estadios diferentes, los años ochenta en Argentina atravesaron y se vieron atravesados por diversas transiciones. En términos políticos, para el caso argentino, supuso el paso entre dictadura y democracia², de

1. La idea de tiempo vacilante remite al concepto de “escena vacilante” (Montaldo, 2010). La autora sostiene que “como tales, los años ochenta no son nada que pueda ser delimitado ni cultural ni históricamente; pero como artefacto para ver el pasado, creo que pueden ser pensados como escena vacilante donde se experimentó el punto más alto de una tragedia: saber que lo que pasó podía seguir pasando” (145).

2. Como explican O’ Donnell y Schmitter (2010) una transición política implica el tiempo de disolución del régimen autoritario y el pasaje hacia una nueva forma de gobierno que puede ser alguna forma de

igual manera, se observan expresiones de transición en otras series, como por ejemplo la serie cultural y la serie tecnológica. Todas las artes se vieron conmovidas por la apertura hacia una nueva etapa que, si bien auguraba desterrar el horror que había sometido al país durante el terrorismo de Estado no se presentaba exenta de fricciones; los diversos modelos de producción, el capital simbólico, los materiales y materialidades con que producían sus obras, los lenguajes y otras especificidades de cada uno de los campos artísticos diversificaron las formas de respuesta a la dictadura al presente posdictatorial. En simultáneo, el creciente acceso al video como modo de producir, pero también de circular y consumir películas y series, el incremento de los consumos audiovisuales privados, en el seno del hogar por alquiler de cintas en formato VHS (*video home system*) y a través de la televisión abierta o de las cableoperadoras, que ganaban cada vez más lugar en mercado, cambió radicalmente el mapa audiovisual.

En un tránsito minado de restos y espantos (Schwarzböck, 2016) que no cesaban de actualizar el pasado reciente en el presente, cada una de las series y circuitos artístico culturales respondieron expresando vínculos diversos con el presente que habitaban y los conmovía. En ese contexto y, en algunas zonas de la praxis creativa (sobre todo en ciertas artes performáticas) la cualidad efímera de las producciones se convirtió en estandarte. Como explica Irina Garbatzky (2013)

El presente de la acción, el valor por lo imperdurable y lo fugaz, la demolición de la obra en acto, la espontaneidad, la obra en proceso, y otras fórmulas equivalentes, fueron maneras de aludir a un esquema de producción y de temporalidad heredero de la articulación del arte con una vida inestable, en crisis, desorganizada. (...) Acaso en el contexto de las posdictaduras rioplatenses, el deseo reconstructivo posee un elemento de renovación tan potente como su crítica (203 y 204).

Paradojalmente, ese tiempo fervoroso y evanescente legó un valioso archivo audiovisual que insiste en una buena parte de los documentales producidos en el siglo XXI. La serie *Los*

democracia, el retorno a algún autoritarismo o el surgimiento de una alternativa revolucionaria.

3. Entre los documentales sobre hechos históricos podemos mencionar *Esto no es un golpe* (Sergio Wolf, 2018) y *El juicio* (Ulises de la Orden, 2023) (que tuvo también su contrapartida ficcional en *Argentina, 1985* de Santiago Mitre, 2022). Entre los que vuelven sobre la escena contracultural se produjeron *Buenos Aires Hardcore Punk* (Tomás Makaji, 2009), *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011), *Imágenes paganas* (Sergio Constantino, 2013), *Desacato a la autoridad. Relatos de punks en Argentina 1983-1988* (Tomás Makaji y Patricia Pietrafesa, 2015), *El alucinante viaje de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* (Comando Luddista, 2015), *Abrazo íntimo/al natural* (Mon Ross, 2016), *La organización negra (ejercicio documental)* (Julietta Rocco, 2016), *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017), *Stud Free Pub (una buena historia)* (Ariel Raiman, 2019), *Playback, ensayo de una despedida* (Agustina Comedi, 2019), *Héroxs del 88* (Luis Hitoshi Díaz, 2019), *Bernarda es la patria* (Diego Schipani, 2020), *Copacabana papers* (Fernando Portabales, 2021), *Parakultural: 1986-1990* (Natalia Villegas y Rucu Zárate, 2021), *Fuck you! El último show* (José Luis García, 2024), *Cenizas y diamantes, Don Cornelio y la zona* (Ricardo Piterbarg, 2024) y *Una noche en Paladium* (Nicolás Novick, 2025).



80. *Divino tesoro* (Canal Encuentro, 2023) conducida por Divina Gloria, artista icónica del under porteño, consta de diez capítulos que recorren cada año de la década a través de material de archivo, comentarios de la conductora y testimonios. El artículo se propone analizar esta producción considerando su formato seriado, el archivo que recupera (mayormente cinematográfico y televisivo) y los diálogos posibles entre esas imágenes, su presente y nuestra contemporaneidad.



Imagen de difusión de *Los '80. Divino tesoro*

Transiciones reencuadradas

En la escena audiovisual del siglo XXI los ochenta retornan e insisten. Documentales de montaje, series de tv y ficciones reponen diferentes aspectos de aquella década de y en transición diversificando las narrativas de memoria e instaurando las memorias de la posdictadura. Ese retorno de los años transicionales encuentra réplica en diversas prácticas que tienen lugar en museos de diferentes lugares del mundo⁴ y en propuestas de las artes escénicas⁵.

4. *Escenas de los '80* (PROA, 2005), *Perder la forma humana: una imagen sísmica de la década de 1980 en América Latina* (Museo Reina Sofía, Madrid, 2012-2013; Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires y Museo de Arte de Lima, 2013-2014), *La historia como rumor. Performances de movimiento múltiple. Rumor #7 Batato Barea Las poetisas* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2021), *Los 80. El rock en la calle* (Museo Histórico Nacional, 2021-2022), *Cultura colibrí* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2023-2024), *Al rojo vivo de Renata Schussheim* (Centro Cultural Recoleta, 2023-2024), *Kuitca 86* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, 2025) y *Esto es teatro. Once escenas experimentales: del Di Tella al Parakultural* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2025)

5. Al momento de escritura de este artículo, faltando un mes y medio para su estreno, ya se encontraban agotadas las entradas para las dos funciones propuestas inicialmente para el espectáculo *Piel de gambas*, un cruce entre los grupos "Piel de lava" y "Gambas al ajillo" en el marco de una propuesta del Museo de

Partiendo de la pregunta respecto de cuál o cuáles son los pasados que retornan, se deriva un interrogante que debe plantearse desde el inicio: ¿qué ochentas se narran en *Los 80. Divino tesoro*? ¿Se evidencian las distinciones necesarias para analizar la década? ¿Se hacen presentes tensiones o se incurre en un relato homogeneizador? ¿Qué transiciones encuentran representación en el marco de la serie? En la descripción oficial del programa, que sigue disponible en el canal de la plataforma Youtube⁶ se lee

Divina Gloria, artista del under porteño de los 80, se propone explorar y reconstruir algunos de los hechos más relevantes de aquella década. Mediante un relato lúdico, *Los 80, divino tesoro* revive, a través de diez capítulos, el espíritu de época de una sociedad atravesada por la política, la economía, las modas y las nuevas tendencias, la música, la televisión y el cine, el periodismo, los medios y el deporte.

Con entrevistas a referentes destacados/as y un valioso material de archivo, la serie trata de entender por qué es considerada una época sin igual, que marcó un antes y un después en nuestra sociedad.

Cada capítulo se centra en un año en particular en forma sucesiva. Desde 1980 a 1989, recorre año a año, buscando recobrar el brillo y las sombras de aquellos días que podrían explicar el hoy.

En el material de difusión previo a su estreno se desglosaba el contenido de cada episodio de la siguiente manera:

1980

Arranca la década de los 80. Es el cuarto año de la dictadura militar argentina. Las repercusiones de las denuncias por los crímenes de Estado en el mundo comienzan a debilitar al Gobierno de facto. Llega la televisión en colores y la música encuentra sus espacios de resistencia.

1981

El Gobierno militar se ve forzado a cambiar el Poder Ejecutivo debido a las denuncias por el terrorismo de Estado y el fracaso de la economía liberal implementada por Martínez de Hoz. Los movimientos sindicales comienzan a copar las calles. Las bandas de rock, que se volverán imprescindibles en la década, dan sus primeros pasos.

1982

Las marchas por “pan, paz y trabajo” se vuelven masivas. La guerra de Malvinas conmociona a la sociedad. Vuelve Mercedes Sosa y el año termina con varios

Arte Moderno de Buenos Aires.

6. https://www.youtube.com/playlist?list=PLZ6TIj4tHEIujV-45CU7-FadjI_wBM0NV (Última consulta 6/8/2025).

festivales de Rock. La dictadura precipita su final.

1983

Se llama a elecciones y vuelve la democracia al país con Ricardo Alfonsín como presidente electo. Argentina es una fiesta. La libertad se respira en todos lados.

1984

El rock nacional toma los escenarios, la radio y la tele. La CONADEP entrega su informe. Músicos y artistas prohibidos vuelven a tocar al país. El underground porteño encuentra nuevos espacios.

1985

El cine argentino cuenta el pasado reciente con películas que llevarán al país a las pantallas más importantes del mundo. El Juicio a las Juntas militares marca historia y crea un precedente a nivel mundial. Las/los deportistas y artistas nacionales se destacan internacionalmente. Nace Cemento, un boliche nocturno emblemático de Buenos Aires.

1986

El presidente Alfonsín propone mudar la capital del país a Viedma. Argentina es campeón mundial de fútbol y Maradona se consagra como Dios. La economía comienza a dar sus tumbos y opaca los logros en materia de derechos humanos. La Ley de Punto Final moviliza a la sociedad en las calles. Las bandas argentinas tocan en vivo en Badía y compañía. Hay tele para todos los gustos.

1987

La democracia se ve jaqueada en Semana Santa. El punk pisa fuerte en la Argentina. Se aprueba la Ley de Obediencia Debida. Nace el diario Página 12 y los sindicatos marcan la agenda con paros generales.

1988

Un año en el que despedimos a músicos y artistas que quedarán para siempre en nuestros corazones. Carlos Monzón va preso por asesinar a su esposa en un crimen que conmociona al país. Surgen nuevos levantamientos carapintadas. El país está muy golpeado por la situación económica y aparecen las campañas presidenciales.

1989

Se acaba la década. Un año muy difícil para el país, pero volvemos a elegir presidente. Carlos Menem se impone por mayoría. La democracia se sostiene y eso es motivo de festejo. Cae el Muro de Berlín y comienza el “fin de la historia”⁷.

A través de un primer acercamiento paratextual, diríamos que la propuesta incluye accesos diversos a la década, un acercamiento entre las series sociopolítica y cultural y un recon-

7. Puede consultarse en <https://www.argentina.gob.ar/noticias/canal-encuentro-estrena-series-de-educacion-matematicas-y-feminismos-populares> (Última consulta 14/8/2025).



ocimiento del país en diálogo con un contexto internacional también complejo y cambiante. El primer programa está dedicado, lógicamente, al año 1980 y el primer dato de importancia que se revela es el pasaje de la televisión en blanco y negro al color referenciando la transmisión simultánea de ATC y Canal 13 del 1° de mayo. Divina Gloria hace el gesto de encender un pequeño televisor antiguo y Pinky⁸ aparece en pantalla: “Tengo que decirle adiós a la televisión en blanco y negro”. Un corte de cámara la devuelve esplendorosa, con los brazos alzados, victoriosos y una marcada sonrisa que acompaña la frase “he aquí la televisión en color” para dar paso a la primera imagen vista en color por los telespectadores y telespectadoras, la de la bandera argentina. En ese tránsito se destaca el valor de ATC (Argentina Televisora Color) como espacio de formación y profesionalización, un canal comprometido con los avances tecnológicos y reconocido por la audiencia que acompañaba registrando altos niveles de consumo. La televisión, que ocupa un lugar central en toda la serie, es el primer objeto que aparece y su actualización a una imagen colorida y más realista, el primer suceso de importancia de la década.

En paralelo, se articula el acontecimiento cultural con la economía del país. El abogado y periodista Pablo Llonto⁹ introduce el recuerdo sosteniendo que la llegada de la televisión color a su casa “fue producto de ese dólar barato que había”. A continuación, Alfredo Zaiat¹⁰ explica el vínculo entre ese dólar barato y el exorbitante endeudamiento externo de la Argentina con organismos de crédito extranjeros. Inmediatamente, un fragmento de *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982) opera como enclave simbólico (cinematográfico) de lo que los especialistas testimonian.

El resto de los años que componen la década presentan, episodio a episodio un entramado que reúne los hechos políticos más significativos del decenio, las fluctuaciones de una economía inestable, determinados hitos culturales que marcaron la década, sobre todo en el campo de la música, la televisión, el cine y el deporte, diferentes expresiones de la liberación que implicó el pasaje a la democracia a partir de 1983, la presencia crítica y el rol de los Organismos de Derechos Humanos en la discusión política, los cambios legislativos de mayor impacto, los alzamientos militares que sembraron zozobra en la sociedad reavivando las posibilidades de reversión autoritaria y ciertas efemérides internacionales de relevancia mundial e impacto en el marco de lo nacional.

En sintonía, la secuencia de apertura, que se repetirá en todos los capítulos, es un montaje de escenas muy breves de los programas y los figuras televisivas, musicales y deportivas más representativas de la década, frases e imágenes memorables de la cinematografía nacional (como la frase “yo hago puchero, ella hace puchero” enunciada por China Zorrilla en el filme *Esperando la carroza* de Alejandro Doria, 1985), datos y referentes de la serie sociopolítica como los dictadores Videla y Galtieri, las Madres de Plaza de Mayo representadas a través de sus rondas o los reclamos que recogió la prensa internacional y singularizadas en un discurso de

8. Pinky es el pseudónimo de Lidia Satragno que fue actriz, modelo y una reconocida conductora televisiva.

9. Pablo Llonto es especialista en Derechos Humanos.

10. Alfredo Zaiat es periodista y economista.



Hebe de Bonafini¹¹, los soldados de Malvinas, el trascendental relato del gol de Maradona a los ingleses en los cuartos de final del mundial '86 en voz de Víctor Hugo Morales, el pueblo reunido en la misma plaza en la que las Madres reclamaban la aparición con vida de sus hijos e hijas, pero viviendo ahora al presidente que prometía fundar un nuevo orden democrático, Alfonsín alegando que “la casa está en orden” y el fiscal Julio César Strassera inscribiendo en la historia la frase “Nunca Más”. Los fragmentos audiovisuales se incluyen de manera tal que conforman un gran negativo del que avanzan durante unos segundos para su visionado destacado. De esta manera, cada parte de la historia es un eslabón de una historia mayor en la que, a pesar de pertenecer a series diversas las imágenes comparten jerarquía.



Imágenes de apertura de los episodios

Es preciso puntualizar una serie de señalamientos que nos permitan analizar con mayor profundidad los elementos diversos que la producción pone en serie. En primer lugar, deberíamos diferenciar las distintas etapas que componen aquello que denominamos, genéricamente, los ochenta. La primera etapa de la década —y de la serie— está signada por el relato del resquebrajamiento del poderío militar y la demarcación de los problemas que condicionaban la continuidad del régimen dictatorial. La guerra de Malvinas organiza el relato correspondiente a 1982 para introducir la perspectiva de la salida democrática. El año 1983 lleva la marca del recorrido inicial de la democracia, con un encuadre que va a permanecer en todos los episodios, su cualidad como proyecto político en construcción. Esto permite poner a espectadoras y espectadores en contacto con la historia no como algo dado y definitivo, sino intentando demostrar reveses, complejidades y rugosidades, un ejemplo de ello puede ser el segmento que se elige recortar del Juicio a la Juntas: un fragmento repone el registro del momento en el que Hebe de Bonafini es desalojada de la sala luego de que se la instara a quitarse el pañuelo blanco que recubre su cabeza como signo de su pertenencia a Madres de Plaza de Mayo o a retirarse. La inclusión es sutil, pero permite vislumbrar los pliegues de la época sin tender a homogeneizar el relato de un presente triunfal pleno de consensos.

11. Hebe de Bonafini fue una de las fundadoras y presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo.



Una vez comenzada la travesía democrática, el ritmo se acelera y los frentes se diversifican. Entre 1984 y 1988 la cultura aporta mucho material diverso a la trama de la serie, las dificultades económicas y los intentos por reconducir el rumbo de una economía demasiado condicionada por factores externos se tornan una referencia constante y recurrente. Por último, el episodio correspondiente 1989 da cuenta del cierre de una época, que bien puede caracterizarse bajo el sello de la transición para dar paso a un nuevo tiempo. La narrativa del episodio da cuenta del viraje que se produce en los noventa en relación con las políticas de memoria y derechos humanos, en virtud de las políticas económicas que encaró el nuevo gobierno y en los cambios geopolíticos de la escena internacional que incidieron, también, en Argentina. Al final del último episodio, su conductora, invita a seguir otra serie producida por el mismo canal, *Los 90. La década que amamos odiar*.

Por otra parte, se debe reconocer que toda la serie insiste en el valor de la democracia, en lo determinante que fueron aquellos años de construcción del sentido de la democracia más allá de su estricta definición como forma de gobierno. Se demuestra, asimismo, cómo, a pesar de los embates por condicionarla, esta se fue fortaleciendo. En este sentido, en el traspaso de mando presidencial entre Alfonsín y Menem se subraya la importancia de la alternancia política comandada por el voto popular. Replica allí

la tensión entre un modo de pensar la democracia como forma –vinculada a los procedimientos, a las normas y a las leyes– y un modo de pensarla como contenido –vale decir, como una construcción subjetiva, ligada a una dimensión social y participativa de los sujetos en la vida pública. (...) Este juego de articulaciones tuvo un carácter performativo en la construcción de la democracia como significante político (Reano y Smola, 2016: 94).

Otro elemento significativo es el juego entre calidades y cualidades de imagen que la serie incorpora y la importancia atribuida a la televisión, no solo por la cantidad de archivo que lega a la producción, sino también por el rol que tuvo en la década. La televisión se hace presente de diferentes maneras en *Los 80. Divino tesoro*. En principio, el objeto televisor aparece repetidamente, si leemos esa iteración en consonancia con el inicio del primer episodio que relaté previamente, la presencia contundente de figuras televisivas ratificando su significancia en la época y la variedad de recortes de programas memorables da muestras del vínculo de la ciudadanía con ese medio. Las imágenes de archivo oscilan, todo el tiempo, entre la ocupación completa de la pantalla y una imagen más pequeña, de bordes redondeados que simula el formato televisivo. Uno de los ejemplos que grafica el rol del medio televisivo en la vida social es la presencia de segmentos de noticiero como el modo indiscutido de acceder al conocimiento de los hechos, así el fragmento (que también aparece en el filme *Imágenes paganas* de Sergio Constantino, 2013) en el que Jorge Jacobson anuncia el fallecimiento de Federico Moura resulta elocuente. Por otra parte, todos los episodios terminan con un resumen televisivo encuadrado en un televisor típico de aquellos años.



Resumen televisivo que acompaña los créditos finales de cada episodio

Ese lugar destacado que la televisión tiene en la serie y que le permite disputar protagonismo junto con los hechos más relevantes de la década abre, a su vez, otros focos a considerar en el análisis. Gran parte del archivo incluido en la producción es televisivo y reaparece en *Los 80. Divino tesoro* reencuadrado en este producto de formato seriado creado por un canal cultural del Estado, con una distancia aproximada de cuarenta años. La televisión que, en términos de consumo audiovisual, le disputaba público al cine que había sabido ser el gran espectáculo de masas del siglo XX es origen y cenit de esta serie, cuyos capítulos se emitieron semanalmente con horario fijo. Luego, esos mismos episodios quedaron alojados en la web para el consumo online y asincrónico propio de la contemporaneidad.

Entre la creación de las imágenes que la serie repone y el presente cambiaron las condiciones de enunciación, los contextos y modos de producción, circulación y consumo de imágenes. Si como sostiene Zylberman (2022) cada época “crea su propio *efecto documental*”¹²; es decir, los temas y estilos documentales que pueden ser apreciados como tales en determinado momento histórico” (22), me pregunto cuál es el vínculo del contexto de producción de la serie con la década del ochenta. Asimismo, resulta productivo examinar también qué tipo de relación busca establecer con su público. En esa línea, no debe perderse de vista el rol educativo que el Canal Encuentro asumió desde su creación¹³, la concepción de su público primario que orienta los contenidos hacia docentes y estudiantes y su carácter estatal.

12. El destacado pertenece al original.

13. Sobre los orígenes del canal, la tensión entre desarrollarse como una “televisión cultural” y una “televisión educativa y sus propósitos escolares véase Corte (2016).

Consideraciones finales

Dos elementos se tornan claves para completar el análisis de *Los 80. Divino tesoro*, uno es el auge del documental en el siglo XXI que, además, expresa lo que podríamos denominar un *giro culturalista* evidenciado, en virtud de los materiales presentados al comienzo de este apartado, en la prolífica cantidad de producciones sobre la escena cultural o contracultural de los años ochenta (entre otras producciones que trascienden las fronteras de mi objeto de estudio, pero que pueden incluirse dentro de la misma corriente). En este caso, como en muchos de los otros mencionados, la producción destaca en el marco de los documentales de compilación o de montaje. Si Paola Margulis (2014) reconocía en los filmes de montaje de los años ochenta un sentimiento liberador, una tarea reconstructiva respecto de la destrucción de archivos durante dictadura y un rol significativo en la proposición de narrativas históricas alternativas, es importante reconocer la valencia política de este resurgimiento del documental (seriado o no) que vuelve a poner a los archivos en el centro de la escena.

El otro elemento a considerar, es el formato de narrativa seriada que la serie propone e indica una búsqueda de acercamiento al público contemporáneo a través de una forma de consumo audiovisual concordante con sus hábitos. En la emisión original se combinó la innovación de este tipo de propuestas acorde a los consumos fragmentarios y fragmentados propios del presente con la modalidad clásica de la programación televisiva, un mismo día de la semana, al mismo horario los y las espectadoras podían acceder a un nuevo capítulo, luego (incluso actualmente) se puede visualizar la serie completa, como cualquier otro producto de *video on demand* a través de la plataforma Youtube.

Así, bajo la dirección de Agustín Vidal y un equipo de realización proveniente de la praxis cinematográfica se desarrollaron los episodios que rondan los veinte minutos de duración e intentan, a través de un ritmo dinámico, equilibrar las situaciones más complejas y dramáticas de la década con el brillo que le otorga esplendor, con las canciones, frases y sucesos que conforman los recuerdos más dichosos del decenio. El discurso es sencillo, didáctico y enfático en ciertos aspectos nodales como la condena al terrorismo de Estado. Los profesionales, militantes y artistas que acompañan el relato con sus análisis y testimonios se reiteran en cada capítulo, lo que legitima y autoriza sus alocuciones. Un dato significativo de la puesta en escena de los testimonios es la ubicación de los y las entrevistados vinculados a la academia en cercanía de sus bibliotecas, la locación refuerza la autoridad del o la hablante con la imagen del saber que simbolizan los libros. Las y los artistas aparecen en espacios que representan su disciplina, o bien, rodeados de objetos que ratifican su pertenencia al campo artístico al que pertenecen.

En paralelo, la conducción a cargo de Divina Gloria que, por su pertenencia a la generación de jóvenes protagonistas de la efervescente escena cultural de los años ochenta enlaza pasado y presente mediante su imagen, su vestuario, los recuerdos personales que desliza y los objetos que forman parte de la escenografía incluyéndola entre las figuras destacadas de la década. La reaparición de la conductora, entrevistados y entrevistadas en todos los episodios crea un vínculo de familiaridad con el público ayudando a situar o vincular a los espectadores y espectadoras con el tiempo representado en la serie, desplegando un tipo de afecto particular



basado en la repetición (no solo en la figura de Divina Gloria, sino también, por ejemplo, en las imágenes de apertura del programa que también se reiteran) y en la memoria que la sola figura de la actriz y cantante provoca o activa (García Martínez y Nannicelli, 2021). Su inclusión no la limita al rol de presentadora, sino que acompaña el montaje de los fragmentos del pasado y los testimonios de los y las especialistas con un relato de los hechos que busca explicar, clarificar y transparentarlos, afín al carácter educativo del canal Encuentro.

En síntesis, para concluir, sostendré que el formato de documental seriado, la puesta en escena de la serie, la narrativa que se funda tanto en los discursos que componen la producción como el montaje de materiales y sucesos diversos resultan un modo acertado, atractivo, didáctico y contemporáneo de acercar al público a una década compleja, nodal y clave para entender, discutir, pensar y construir nuestro presente. *Los ochenta. Divino tesoro* despliega un dispositivo en el que tanto las tecnologías y los medios que derivan de ellas, como los procesos políticos y culturales se vuelven a encuadrar o enmarcar permitiendo historizar la democracia en un sentido amplio (como sistema de gobierno y como conjunto de prácticas que signan distintas esferas de la vida en sociedad) el mismo año en que se producía un hecho inédito en la historia nacional, el cumplimiento de cuarenta años de democracia ininterrumpida.

Bibliografía

- Corte, Malena (2016). "Reflexiones en torno al propósito educativo de Canal Encuentro", en *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, Vol. 1, N° 51 (julio-septiembre), La plata: EDULP.
- Garbaczky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- García Martínez, Alberto Nahum y Ted Nannicelli (2021). "Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de 'prolongación temporal' como superación de la serialidad televisiva". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 21 (3), pp. 349-365.
- Margulis, Paola (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*- Buenos Aires: Imago Mundi.
- Montaldo, Graciela (2010). *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- O'Donnell, Guillermo y Philippe Schmitter (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- Reano Ariana y Julia G. Smola (2016). "La democracia no tiene quien le escriba". *Bordes. Revista de política, derecho y sociedad*, noviembre.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Williams, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.
- Zylberman, Lior (2022). "Introducción: un recorrido histórico por las series documentales". Schrott, Rosa y Agustín Muñiz. *Escribiendo series documentales*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Viviana Montes (UBA, FFyL, IAE - UNA)

vivimontesgotlib@gmail.com

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Fue becaria doctoral UBACyT entre 2017 y 2021 y tuvo beca de Finalización de doctorado del CONICET entre 2021 y 2024. Actualmente investiga vínculos entre el documental del siglo XXI y la contracultura de los años ochenta y primeros noventa en Argentina. Sus investigaciones se desarrollan en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA).

Es Profesora adjunta en Historia de los Medios y el Espectáculo del Departamento del Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y Jefa de Trabajos Prácticos en Historia del Cine II (Cine moderno y contemporáneo) de la Licenciatura en Artes (FFyL, UBA). Realizó una estadía de investigación en la Cineteca Nacional de Chile (2019) con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires.

QUIERO VER LA PELÍCULA

Reseña de Fernanda Alarcón. *Cruzando géneros. Un recorrido por el cine de Lucrecia Martel*.
Buenos Aires: Eudeba, 2024, 144 pp., ISBN 978-950-23-3475-2

POR MERCEDES ALONSO

Sería tentador decir que *Cruzando géneros* se puede leer sin ver las películas de Lucrecia Martel sobre las que habla porque en realidad es un ensayo sobre un modo de ver cine. El libro de Fernanda Alarcón se desprende de su objeto como los textos que leemos como teoría pero que en realidad se refieren a un objeto en particular. *Cruzando géneros* es un modo de ver según Fernanda Alarcón a partir de Martel o un ensayo sobre cómo Martel nos enseña a ver cine según Alarcón que podría devenir teoría; un manual en el mejor sentido: una clase, una lección en el arte de mirar y también en el de convertir una tesis en libro. Sin embargo, decir eso sería negar lo más importante de una práctica basada en la observación intensa, que nunca pierde de vista su objeto. Lo que importa son las películas. Todo empieza por ahí, en la mirada que se detiene sobre los planos.

Por algo en el comienzo del libro están *Modos de ver*, de John Berger, y algunas escenas autobiográficas. La primera que Alarcón cuenta en la introducción resulta reveladora: sus “primeros recuerdos cinéfilos” (Alarcón, 2024: 14) se organizan por género: las salidas de chicas a ver melodrama y musical, las películas de suspenso y de detectives que ve con el abuelo, las históricas con la madre, los westerns con el tío, las de monstruos con el padre. La mirada retrospectiva ubica en esas sesiones el descubrimiento de que los géneros se entrelazan, que es lo que trata de explicar en la otra escena autobiográfica de la introducción: qué está pensando hacer en una etapa inicial, hace más de 10 años, de esta investigación. Los géneros, puede decir ahora, son un horizonte de búsqueda, no un método de clasificación de personas ni de películas.

Las breves escenas autobiográficas que reaparecen a lo largo del texto dejan ver que el recorrido por el cine de Lucrecia Martel –que es el subtítulo del libro– es, en realidad, múltiple: la historia de una investigación que empieza con las películas distribuidas por género, con el extravío después de ver *La mujer sin cabeza* o con el intento de contar lo que hace, pero también con el descubrimiento del paisaje en una clase durante la adolescencia. El recorrido es el relato de formación de los modos de ver, de las categorías que permiten organizarlo y por las películas



que le dan sentido a todo eso. Un modo de construir conocimiento y de decirlo: “después de ver y rever muchas veces los films de Martel, se me apareció el género fantástico” (Alarcón, 2024: 18). La autobiografía no es un adorno, está ahí porque sustenta el método; mirar antes que nada, seguir mirando después. Un recorrido es un acompañamiento. Se podría decir, entonces, que no es tanto que el libro se pueda leer sin a ver visto las películas antes, sino que hay que verlas después, porque dan ganas.

La estructura del recorrido como experiencia de ver compartida entre autora y lectores se apoya en las cuatro figuras asociadas a las cuatro películas de las que se ocupa *Cruzando géneros*: la niña-espectro en *La niña santa*, el paisaje en *La ciénaga*, el jardín sangriento en *La mujer sin cabeza* y la dimensión desconocida en *Zama*. El recorte dice algo importante; el libro rompe la unidad de la “trilogía salteña”. *Zama* hace pensar otras cosas, eso lo cuenta el libro, pero también diferencia éste de otros trabajos críticos sobre el cine de Martel, ese “está todo dicho” que aparece como escollo en la primera escena del recuerdo. No es sólo una extensión del corpus, como se verá más adelante.

Las figuras no están solas, a cada una la acompaña un recorte en el que se fija la mirada, un vocabulario de género y otras películas. En este corpus paralelo se ven dos rasgos importantes del trabajo de Alarcón. En términos metodológicos, no se trata de un trabajo comparativo. Las otras películas componen un marco que no es teórico, pero tiene su función: están ahí porque ayudan a ver las principales. También dejan claro que uno de los cruces de género es el salto sobre la idea de que habría un cine de género y otro que existe en un estado de elevación que los supera. Martel se puede ver con Ozu pero también con el terror: sea japonés o de culto, como *Carnival of Souls* (Herk Harvey, 1962), que hace ver *La mujer sin cabeza* de otra manera (y al revés). Las películas son claves para tratar de entender, no con el sentido de clausura, sino más como en el procedimiento de la anamorfosis –ya que la barrera entre cine y pintura también se vuelve porosa en este recorrido–: correr el foco para ver mejor.

Así funcionan especialmente los cortos de la misma Martel que acompañan la escritura sobre *Zama*. *Nueva Argirópolis* (2010), *Pescados* (2010) y *Muta* (2011) llenan el aparente vacío de la filmografía central entre el fin de la trilogía y la “dimensión desconocida”. Son, en la mirada de Alarcón, el portal: la forma experimental del cortometraje –que no es preparatorio ni preliminar, sino otra cosa, como bien sabe ver ella– orienta el método: no se trata de buscar lo igual, de integrar *Zama* a lo anterior, sino de ver lo distinto. Por eso su inclusión no es sólo una ampliación del corpus. Las películas “se expanden y cambian de forma a medida que las recorremos” (Alarcón, 2024: 79), dice Alarcón sobre *La mujer sin cabeza*; una filmografía también cambia de forma a medida que se hace.

El de Martel es un cine mutante. Le caben, entonces, esas palabras robadas a los géneros que parecen no corresponder: el *startle effect* del terror para ver *La niña santa*, el paisaje y la naturaleza muerta en *La ciénaga*, el fantástico y el policial como lenguajes para el desconcierto de *La mujer sin cabeza*, la ciencia ficción en contra de la idea de que *Zama* es una película de época, lo que significa un cambio de temporalidad, pero también de escala: contra la grandilocuencia de la fantasía épica y el prestigio de la adaptación literaria, aparece un género menor, masivo,



de culto. Es parte de la lección de este recorrido: Martel se ve con los géneros porque se puede disfrutar como ellos.

También porque el modo de ver está en el género: el sobresalto (*startle effect*) es un subrayado, un llamado de atención que abre “un campo privilegiado para la observación” (Alarcón, 2024: 41). De eso se trata este recorrido. Podría ser una sacudida en el modo de ver a Martel, pero me refiero sobre todo a la intensificación de la mirada. Decía antes que a las figuras las acompaña el vocabulario de género y un recorte: el recorrido por el cine de Martel es un modo de transitar cada película deteniéndose en algo que produce un efecto –sobresalto, sacudón, desconcierto, mareo, incluso–. Pueden ser escenas, secuencias o planos, como los seis con que Alarcón nos enseña a ver *La ciénaga*, pero siempre se trata de un fragmento, un detalle.

Se podría hablar de écfrasis, un procedimiento que ella usa en sentido literal cuando describe la pintura *La tempestad*, de Giorgione, para presentar el problema del horizonte y el paisaje. Para abarcar el lenguaje cinematográfico, la representación verbal precisa dos ampliaciones. La más importante es que no sólo tiene que poner en palabras una representación visual, lo que propiamente hace la écfrasis, sino también el movimiento, los enlaces entre escenas o planos y, sobre todo, el sonido. La otra es que la écfrasis cinematográfica como se despliega en este libro no se detiene en el pasaje de un lenguaje a otro, sino que hace algo más. A la mirada intensa le corresponde la descripción densa. Tomo el concepto de la etnografía porque sintetiza lo que Alarcón hace: no interpreta sino que va cargando esa materia que se le presenta con otros aportes, que son las otras películas y la teoría, tanto la de género como la de cine o ésta a la que nos referimos como “teoría” a secas: Derrida (el fantasma), Simmel (el paisaje), Haraway (los ensamblajes), siempre Deleuze, que está entre una y otra.

No todo está en las imágenes, pero ellas lo convocan –como cuando hacen que el fantástico aparezca, algo del género que se cuele en la forma de pensar, investigar, escribir–. Alarcón ve y piensa con Martel aunque casi no la cite –otra de las dislocaciones frente a lo “ya dicho”–. Escribe con sus películas, a partir de sus efectos, como el de la imagen del “acople” en *La niña santa*: “Nos sacude y se escapa, pero deja una marca” (Alarcón, 2024: 27). *Cruzando géneros* está escrito sobre esa marca, en el surco.

Alarcón no cuenta argumentos –se entiende, no se aflijan, como dirían en *La mujer sin cabeza*– porque lo que importa es la materialidad, que no se interpreta ni se explica. Detrás de esa idea está Martel, enemiga declarada de las tramas serializadas, pero podría estar Susan Sontag, aunque tampoco esté citada. En “Contra la interpretación”, un ensayo de 1964 sobre la experiencia del arte, con un énfasis programático en el cine, la crítica, teórica, escritora proponía lo que también persigue Alarcón: una erótica del arte, sensorialidad plena: “aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (Sontag, 1984: 27). Siguiendo el título de Sontag, se podrían definir algunas máximas de *Cruzando géneros*: contra la interpretación, contra la explicación de las tramas, contra el lugar común, contra el realismo. En cambio, a favor de juntar lo irreconciliable (Martel y el terror, *Zama* y el futuro) y de separar lo que parecía unido (*La ciénaga* y el naturalismo; el cine de género y la trama).

El recorrido por el cine de Martel es una aventura de transformación –son más o menos palabras de Alarcón, aunque reorganizadas– de su filmografía y del modo de verla. No está todo



dicho porque el trabajo de la cineasta y de la crítica está en proceso: la dimensión desconocida no deja de abrir portales, lo extraño no deja de aparecerse. El recorrido, por suerte, no termina con el libro.

Bibliografía

Alarcón, Fernanda (2024). *Cruzando géneros. Un recorrido por el cine de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Eudeba.

Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral.

Mercedes Alonso (INDEAL, FFyL, UBA/UNA)

melaonsa@gmail.com

Es Doctora en Literatura (UBA). Es docente de la carrera de Letras de la UBA, de la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la UNA y profesora de Lengua y Literatura en el Nivel Medio. Integra equipos de investigación sobre cine latinoamericano contemporáneo y sobre literaturas comparadas en América Latina. E-mail: meralonsa@gmail.com

RESEÑA DE EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Reseña de Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant (comps.). *El cine de Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Futurock, 2025, 288 pp., ISBN 978-631-91170-5-9

POR LOURDES CRUZ W.

El cine de Lucrecia Martel, compilado por Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul Merchant, propone una aproximación crítica a una de las filmografías más singulares de América Latina; más específicamente, de Argentina. Lejos de construir una lectura totalizante, el libro se erige cual realización coral: una serie de ensayos que pretenden mantener la opacidad, la densidad y la resistencia a la clausura inmediata del cine de la realizadora salteña. Allí donde muchos estudios buscan traducir, este volumen ensaya la demora, la no universalidad.

Desde las primeras páginas, la introducción instala una tensión que recorre todo el libro: persistencia y metamorfosis. Persisten ciertas decisiones realizativas en el cine de Martel (el diseño sonoro, los fuera de foco, los climas suspendidos, la reconstrucción desde lo opaco, los cuerpos que no encajan), mientras la metamorfosis se da en la reinención, en las maneras de leer, de nombrar, de interpretar, de ver el humor y “lo monstruoso”. Los compiladores hacen un recorrido biográfico y profesional de la cineasta salteña: su infancia, su formación, sus presentaciones, sus premios y el vínculo con colegas y amigos. Allí se enuncia una hipótesis fuerte: en el cine de Martel, las “fallas” son parte de una arquitectura comunicativa humana necesariamente imperfecta. Dicho de otro modo, la comunicación nunca es completa: en ese intercambio siempre falta o falla algo, y esa “falla” debe ser actualizada por quien se apropia de la obra. En lugar de la transparencia de un lago apacible, el libro se instala como un río agitado, un acto de liberación de sedimentos.

De esta manera, pensar la publicación solo como una hipótesis de lectura estética y filosófica sería dejar afuera varios ejes que se constituyen como su esqueleto. Esta obra se presenta, incluso, con y desde una posición política: pensar el cine desde Latinoamérica supone asumir las asimetrías de circulación del saber, las bibliografías fragmentadas, las dificultades materiales de acceso, pero también la potencia de una mirada situada, no universal.

Asimismo, esta compilación viene a tender un puente que acorta la distancia entre la teoría académica y las prácticas sensibles. No es un gesto menor: quienes enseñamos, investigamos



amos o simplemente intentamos pensar imágenes en movimiento sabemos que las herramientas existen, pero no siempre llegan y, a veces, esperamos en las orillas como el excorregidor de Martel. La producción simbólica de sentidos se hace presente aquí, efectivamente, como un puente; una respuesta a esa distancia. El libro reúne trece ensayos que provienen, sobre todo, del discurso académico en español, inéditos, traducciones o colaboraciones. De principio a fin: Adriana Amante, Ana Amado, Emilio Bernini, Ana Forcinito, María José Punte, Malena Verardi, Dianna Niebylski, Diego Hasse, Mariana Souto y Mônica Campo (trad. Romano), Alejandra Laera, Gonzalo Aguilar, Damyler Cunha (trad. Maggi) y, por último, el ensayo de David Oubiña. Se puede afirmar que, desde sus particularidades, todos abordan el cine de Martel desde la estética, la filosofía, la política, la sociología, la lengua, el género, lo nativo, la identidad y la crítica decolonial.

El recorrido se abre con Adriana Amante en “Variaciones Martel”, en donde menciona cuasi toda la obra de la cineasta desde diferentes aristas: escritura, sonido, lenguas, registros. Con la agudeza de una filóloga, propone una de las formulaciones más precisas del libro: el cine de Martel es un “acto de pensar”. Y aclara: “Y que se note que no quiero decir que el cine *para* Martel sea un acto de pensar, porque eso no lo sé”, pero avanza hacia una idea cercana: “El cine de Martel —propongo entonces— como modo moroso de escrutinio de una idea que materializa en ciertos objetos, como sucede en los ensayos de indagación”.

Para Amante las producciones de Martel no tratan temas de interés, sino que construyen el interés desde lo que considera campos en donde ensayar una idea. El tiempo verbal, la modalización y la carga subjetiva hasta en el más nimio detalle se convierten en la clave de la composición “plenamente vérbico-visual”, donde la acción nunca se clausura y la lengua no se tranquiliza. Y, a propósito esto último, al igual que Forcinito o Hasse, retoma y problematiza la inclusión de lenguas nativas no traducidas (*Nueva Argirópolis*, 2010 y *Zama*, 2017) como parte de una decisión política que, incluso, forma parte de la estructura sonora de las producciones martelianas.

A continuación, Ana Amado desplaza la mirada hacia la familia (*La ciénaga*, 2001) como escena de observación social y filosófica. Sobre la base de los conceptos “imagen-tiempo”, de Deleuze, e “imagen-síntoma”, de Didi-Huberman, expone y problematiza cómo trabajan en la construcción de sentidos los rasgos disfuncionales y paradójales de las imágenes cuando permiten movimientos no orientados, al punto de transformar el tiempo en un devenir más que en el regulador de la historia. El texto destaca cómo las elecciones narrativas de Martel eluden el psicologismo y la crisis moral para proponer algo más cercano a un documento antropológico: edades, generaciones, hábitos, gestos, ritmos de vida que revelan una poética del tiempo y una clave para pensar la reproducción privada del trauma colectivo. En esa oscilación entre comedia y tragedia se cifra una política de la forma.

El tercer y el cuarto ensayo trabajan la riqueza del cortometraje como producción audiovisual. Respectivamente, Bernini no aborda los cortos de Martel como ejercicios menores ni como “experimentos”, sino como realizaciones “autotélicas, emancipadas de las imposiciones comerciales del largometraje y de las lógicas seriadas de las industrias contemporáneas”. Para



el autor, estas realizaciones no son vanguardistas en sentido histórico, sino radicales en otro registro: liberan al cine del corsé de la mercancía. Luego, en “Voces inaudibles e irreconocibles”, Ana Forcinito desplaza el eje hacia la voz. El texto analiza *Pescados* (2010), *Nueva Argirópolis* y *Muta* (2011) como una continuidad del diálogo entre sonido e imagen. El sonido deja de ilustrar para volverse una herramienta de desajuste: permite captar lo que queda fuera del marco visual y, al mismo tiempo, cuestionar el régimen visual. Lo inaudible, lo invisible, lo ininteligible no se presentan como carencias: son fuerzas que “rompen con las lenguas y culturas opresivas”.

Desde allí, María José Punte en “Chicas intensas” propone un abordaje original sobre la forma, incluso barroca, de la escritura y representación de la anatomía de algunos personajes de Martel. Se concentra en la “grafía corporal” que traza la cineasta: gestos curiosos, burlones, osados, inseguros, desaliñados. No hay psicología tradicional, sino superficies de inscripción. En otras palabras, podemos afirmar que el cuerpo es, efectivamente, escritura, reconstrucción situada, como ya sostenía Amado en su ensayo.

Malena Verardi, en “Realidades diseñadas a medida”, examina cómo se construyen las nociones de “realidad” en el cine de Martel y cómo esas operaciones se vinculan con la escena social argentina: desde la dictadura cívico-militar (1976-1983) hasta el comienzo del siglo XXI. Las relaciones entre los personajes y su entorno se construyen como dramáticas y políticas: se trata de revisar las formas de habitar un mundo dañado.

Dianna Niebylski introduce una clave decisiva al analizar “Cumbia, clase, raza y género” a partir del uso de la música diegética en *La ciénaga*. Así, en el texto, establece que la cumbia, como género musical, no es un fondo: es una escena de fricción entre clases, cuerpos y sensibilidades.

En “Historias desfiguradas”, Diego Hasse aborda el desencuentro entre mundos a partir de *Zama*. Su lectura subraya que la adaptación de Di Benedetto es una apuesta política, no una “novela histórica” en el sentido clásico. En la misma línea, advierte que no debemos confundir la realidad histórica con la imaginación, tal como sostuvo el escritor argentino Juan José Saer. Así, Hasse pone en diálogo a varios escritores y estudiosos para pensar *Zama* como una experiencia de desfiguración.

En el núcleo del libro encontramos el texto de Mariana Souto y Mônica Campo sobre *Muta*, en el que trabajan la monstruosidad y la mutación como categorías productivas. La figura de la “monstruosidad” se vincula con el terror asiático y con el universo de la moda, pero también con los cuerpos y las performances. A partir de su mirada, podemos pensar que el silencio, el *mute*, se vuelve música. No hay vacío: hay otra organización de lo sensible.

Alejandra Laera, en “Otros espacios”, se detiene en *Cornucopia* (2019) la experiencia visual y sonora creada por Martel para la gira de Björk. Allí, el paisaje sonoro adquiere una visibilidad que conecta con la poética del cine marteliano. La puesta en escena de *Cornucopia*, con tecnología digital, realidad virtual y proyecciones, es leída como una reinención de la politicidad de la forma.

En el ensayo de Gonzalo Aguilar, “Pelos en libertad”, la cuestión de la soberanía se desplaza hacia los márgenes. Aguilar piensa la soberanía humana en relación con la vida y con la



imagen, desde *Rey muerto* (1995) hasta *Camarera de piso* (2022). La política aparece como una coreografía: cuerpos subordinados que desvían la imagen, que la tuercen, que producen una alternativa imperceptible en los bordes.

Damyler Cunha analiza las bandas sonoras de *Zama* y *La mujer sin cabeza* (2008) a partir de las “Fiebres, sustos y desconexiones psicofísicas”. Su lectura muestra estrategias que se repiten: efectos sonoros, ambientes saturados, repulsión a la música extradiegética. Aquí resuena el trabajo de Niebyski y vuelve la idea del sonido como una política de la percepción.

David Oubiña cierra el arco en “Fenomenología de los espíritus”, donde declara: “En YouTube se puede ver un ‘falso trailer’ de *La Ciénaga*”. Desde allí, el crítico de cine indaga cómo el terror se construye como fuera de campo, como insinuación. En este sentido, sostiene que el cine de Martel, en general, ha tomado distancia de otras producciones de cineastas del Nuevo Cine Argentino (NCA) porque no se encargó de mostrar, cual deuda de la dictadura cívico-militar, escenarios que no se expusieron durante el último gobierno de facto de Argentina. La noción de “realismo negligente” se vuelve central: esa negligencia se construye como estrategia para mostrar lo que la época preferiría ocultar, es decir, no hay género, sí hay estructura perceptiva. Y afirma: “*La ciénaga* no es un film de terror, por supuesto; pero se podría decir que el terror se construye fuera de campo: Martel utiliza todos los mecanismos del género que anuncian la irrupción de eso que resultaría insoportable”.

Para respaldar su tesis con otra producción de Martel, Oubiña retoma a Harun Farocki (1988), quien señaló que hasta la fotografía más nítida vuelve invisible aquello que no se quiere ver. En *La mujer sin cabeza*, la protagonista paralizada o perturbada no mira hacia atrás, la cámara acompaña esa falta, algo sobrevuela sin ser dicho. No lo queremos ver, no lo quiere ver y acompañamos esa primera persona gramatical; la regla se vuelve programa estético: “La palabra presenta al personaje. El personaje presenta al espacio”, como afirmó Martel en alguna de sus presentaciones.

La entrevista final, realizada en 2021, funciona como una coda coherente. Bajo el título “La conquista de lo incómodo”, Julia Kratje, Natalia Christofolletti Barrenha y Paul Merchant le preguntan a Martel sobre el humor, la música (con mención a sus trabajos con Juana Molina, Björk, Julieta Laso), las series y las formas contemporáneas. A propósito, Martel rechaza el formato serie, no por desprecio, sino por desajuste. Sostiene que el humor no es universal, que pretender la universalidad “es una calamidad”. Así, entiende que en toda traducción se pierde algo, y esa pérdida no es una “falla”, es el propósito, justamente, de lo que no es universal. Y lo que no es universal también se detiene en los cuerpos: el “buen indígena” y del “indígena trucho”, y cómo esas construcciones estereotipadas y pintorescas esconden las expectativas y violencias del mundo blanco.

En un gesto que atraviesa todo el libro, Christofolletti la sumerge en un viaje en una cápsula temporal: pasaron más de veinte años desde *La ciénaga*. Para Martel no hay nostalgia al respecto, hay una conciencia del desgaste, del transcurrir y de la persistencia. Así también surge la incomodidad, incluso, como un desafío, porque desde ahí podemos cuestionar, reconstruir, reinventar con nuestra mirada.



El cine de Lucrecia Martel es una experiencia transformadora desde varias aristas. Es una invitación a aprender a sostener lo incómodo, aceptar la opacidad, dejar que la imagen no cierre, que el lenguaje no se agote y que los silencios no callen. En una época que busca explicarlo todo, este libro elige otro camino: volver ilegible la comodidad de la mirada.

Lourdes Cruz W (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires)

cruzwintercc@gmail.com

Licenciada en Ciencias de la Comunicación con orientación en Procesos Educativos (FSoc-UBA). Correctora editora de textos. Docente universitaria en materias vinculadas con la producción de lenguajes (escrito, oral, audiovisual), las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación. Maestranda en Comunicación y Cultura (FSoc-UBA). *Zama: de la pluma de Antonio Di Benedetto a la cámara de Lucrecia Martel* (2021) ha sido su punto de partida para el estudio de las producciones de la cineasta argentina.

LOS PIES DE STROESSNER, O LO QUE QUEDA DE SU DICTADURA

Crítica de *Bajo las banderas, el sol* (Juanjo Pereira, 2025)

POR VICTORIA MURPHY

Luego de estrenarse y programarse en varios festivales y con gran recepción e incluso se llevó el Premio Fipreci de la Crítica Internacional en la sección Panorama Berlinale del 2025, la ópera prima del director paraguayo Juanjo Pereira pudo finalmente verse en Buenos Aires. Tal como relataron los productores argentinos Paula Zyngerman y Leandro Listorti durante una proyección en el auditorio del Malba, *Bajo las banderas, el sol* tuvo su origen cuando el director estaba terminando la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Como se señala en uno de los textos promocionales que acompañan la difusión, en la escuela en Paraguay no se enseña nada sobre el periodo de la dictadura que duró casi 35 años de Alfredo Stroessner. El director decidió entonces hacer su tesis de grado sobre este tema y comenzó lo que sería una extensa y exhaustiva búsqueda de material de archivo sobre el periodo que abarca de 1954 hasta 1989, año en que Stroessner es derrocado por otro militar. Incluso el archivo incluido en el film alcanza unos años después, cuando en 1992 en Asunción se descubren los llamados “archivos del terror”: un registro sistemático y muy exhaustivo de las investigaciones, detenciones y torturas llevadas a cabo durante y por el régimen.

A los pocos minutos de iniciado el film, una placa roja con letras negras informa que gran parte del material audiovisual registrado en Paraguay durante la dictadura se ha perdido o fue destruido. A continuación, entonces, lo que veremos será un cuidadoso montaje, incisivo e inquisitivo de las imágenes encontradas: todas ellas provenientes de archivos oficiales o institucionales. Es así como las imágenes rescatadas de la propaganda y de la televisión estatal durante el stronismo se mezclan con aquellas que fueron encontradas en otros países. De esta forma, en el documental conviven distintas miradas, voces, sonidos y texturas sobre los acontecimientos paraguayos. Por eso es que en *Bajo las banderas, el sol* hay un afán arqueológico donde se da cuenta de una búsqueda y, a la vez, de una falta: la de una memoria de una de las dictaduras más largas del continente de la que poco se ha contado. Es que la misma película se hace eco de ese lugar ninguneado que ha tenido siempre Paraguay entre sus vecinos de la región e incluso en el mundo. Al inicio aparecen



fragmentos de algunos informativos foráneos de época que tenían el fin de ilustrar dónde y cómo es ese país “exótico”, sudamericano y sin mar que se encuentra apretado entre Brasil y Argentina. Así, mediante ese espejo ajeno que resulta de ver el país propio a través de los otros, comienza el documental.

Todas las imágenes, salvo los últimos planos de los restos de lo que fue una estatua monumental del dictador Stroessner, son de archivo. No hay testimonios registrados para este film, ni ninguna voz que narre, ni documentos personales o íntimos. Aquí se da lugar al despliegue de los restos de imágenes que fueron apareciendo en la intensa y larga búsqueda que hizo Juanjo Pereira, y donde la mayoría de ellas pertenece a registros extranjeros que daban cuenta de la actualidad paraguaya en las televisiones europeas, o también en los noticieros brasileños, argentinos o norteamericanos. De esta forma, y en un orden casi cronológico, el documental va ordenando los relatos de la época. Incluso sería más apropiado decir que son registros de *las épocas*, ya que las imágenes que arman este rompecabezas dan cuenta de los cambios tecnológicos que hicieron posible el registro mismo de los acontecimientos. No basta con decir que la dictadura duró casi 35 años: el paso del tiempo se hace tangible en la materialidad de las imágenes. Al inicio, en los primeros años del mandato del devenido dictador, los fragmentos se ven con rayas, manchas y ese grano propio de los noticieros de los años 50, los *Sucesos Paraguayos*. Con el devenir del tiempo y de las diferentes tecnologías, las imágenes se vuelven más nítidas, aparece el color, se pierde el grano y se cuele algún que otro *glitch* propio del formato del video. De alguna forma, este documental es también la reconstrucción sigilosa de cómo los distintos medios han sido parte del entramado que conforman los hechos y los relatos que dan cuenta de ellos, es decir, de la dialéctica entre la historia y las imágenes que se producen. No se trata únicamente de la sucesión de hechos políticos, sino de la transformación de las condiciones de visibilidad de dichos sucesos.

El montaje aquí permite poner en tensión las diferencias entre la narrativa oficial de la propaganda del régimen y lo que sucedía en verdad. Así es que, a través de reencuadres que aíslan detalles, de miradas a cámara rescatadas entre las multitudes, sumadas a la alteración de la velocidad de las imágenes y al minucioso trabajo sobre la banda sonora —que mezcla los audios originales generando nuevos efectos montados sobre una música creada a partir de los mismos registros sonoros—, *Bajo las banderas, el sol* consigue una plasticidad audiovisual que toma la forma de una invitación a interrogar la historia. Esta película consigue abrir preguntas más que cerrarse sobre un relato único y homogeneizante.

El documental va ordenando los archivos en una suerte de bloques temáticos que también responden a un orden cronológico. Así, se aborda el vínculo de Paraguay con el Plan Cóndor, la persecución a movimientos agrarios y sindicales, la conflictiva construcción de Itaipú —la que fue hasta ese momento la represa más grande del mundo— y los viajes oficiales de Stroessner a Estados Unidos, Francia, Japón y Alemania. Además, aparecen también los conflictos que trajo la nacionalización y el asilo que se le otorgó al médico nazi Josef Mengele, quien —se dice en un documento de la época—, una vez radicado en Paraguay, fue también el médico personal del general Stroessner.

Es interesante cómo, a través de la convivencia de archivos provenientes de distintas fuentes y países, es posible notar la diferencia en el estado de dichos materiales: aquellos que fueron producidos por Europa, Estados Unidos o Brasil se perciben claramente mejor conservados que los encontrados en Paraguay o en Argentina. De esta forma se manifiestan las diferentes políticas (o la falta de ellas) destinadas a la conservación y conformación de archivos, sean estos nacionales o privados, abriendo así la pregunta acerca de la dificultad para reconstruir una memoria pública cuando no hay, se destruye o se pierde gran parte de los registros.

Entonces, es a través de la gran diversidad de fuentes que se construye una narración a partir de los relatos extranjeros. En varias ocasiones, el montaje permite contraponer lo que se comunicaba hacia dentro de Paraguay con aquello de lo que los reporteros extranjeros podían dar cuenta respecto de las represiones, persecuciones y desapariciones de personas. La historia se arma así a partir de retazos sueltos —como piezas de un inmenso rompecabezas del cual no se conoce la imagen final—, y en ese entramado convergen la pugna por establecer una historia totalizadora con los pedidos de justicia doblados a idiomas ajenos, enunciados desde “otro lado” y a través de voces exiliadas. De este modo, aparece la posibilidad de escuchar las otras historias, aquellas que dan cuenta del horror producido por la dictadura. El montaje también evidencia el constante uso de la palabra “democracia” durante el régimen de Alfredo Stroessner, ya que en varias ocasiones separa el audio de la imagen para colocar esos discursos oficiales, cargados de falacias, sobre imágenes de la represión.

El último plano con el que cierra la película es el único realizado especialmente para el documental. Son las únicas imágenes del presente y registran los restos de lo que fuera la estatua de Alfredo Stroessner, retirada y arrumbada en un depósito tras su derrocamiento. Pero algo quedó allí: los pies de bronce del enorme monumento del pasado permanecen ahí, como una marca de “la postdictadura, que es *lo que queda* de la dictadura” (Schwarzböck, 2015: 23). Al fin y al cabo, el régimen de Stroessner fue derrocado por un golpe militar liderado por Andrés Rodríguez Pedotti, quien fuera su consuegro y hombre de mayor confianza y hasta ese momento también su mano derecha. Incluso en ese momento, ya algunos registros muestran por más que en las calles se viviera la alegría por el fin de un largo mandato, las preguntas sobre cuánto cambiaría en verdad la situación o si no sería más de lo mismo ya quedaban planteadas. Tal como señala una de las últimas placas, Stroessner murió sin ser enjuiciado y el Partido Colorado —con el cual llegó y se mantuvo en el poder mediante elecciones fraudulentas— sigue hoy vigente en la presidencia y con mayoría en el Congreso. De alguna forma, esos restos metálicos cortados de la estatua simboliza los sedimentos de la dictadura que sobreviven después de la dictadura, y es de esta forma que la película inscribe en ella la necesidad histórica que tiene Paraguay de revisar críticamente su propia historia para así comprender el presente e imaginar su futuro.

Schwarzböck, Silvia (2015). *Los espantos: estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.



Victoria Murphy (FFyL, UBA)

vickmur@gmail.com

Estudiante de la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Coordinadora de cine-debate en el Museo Histórico Sarmiento y en ámbitos privados. Colaboradora de la revista *Vayaina*.

PRÓLOGO DE LA FIGURA EN EL TAPIZ DE EMILIO BERNINI

Taipei Ediciones

POR EDGARDO PÍGOLI Y ROMÁN SETTON

Muerto el cine, empezó la rabia

Es curioso que para prologar este libro se nos haga necesario también hablar de imágenes que no están en él, pero que de alguna manera son su correlato. El cortometraje de Emilio Bernini *La revolución es una huida hacia adelante* (2025) articula sin duda un diálogo furioso con el centro de cada uno de los textos que componen este libro.

Haciendo memoria no es rara esta condición para el “lector de cine”. Remite a la fascinación con la que grandes críticos esperaban la edición de *Cahiers du Cinéma*, o con la que lectores “más modestos” (que no sabían francés) aguardaban ansiosos las revistas de la época en la que iniciaban el culto de la cinefilia. Un reenvío hacia las imágenes (aquellas películas por ver) y al mismo tiempo la constatación y confrontación entre lo visto y las palabras del otro (la pelea entre el espectador y el crítico). Hasta llegar al punto máximo en la expresión de la situación: “una crítica acerca de la película que no se iba a ver bajo ningún argumento”¹. La perseverante política del humanismo.

Entonces cuando observamos el corto del autor desde la sensibilidad poética (quizá la única posible que este mundo nos está dejando a modo de tabla de salvación) percibimos la huella decidida de lo moderno en toda su condición virtuosa. La crítica, la estructura de un concepto elaborado, el pensamiento como condición dominante, la composición sofisticada y el “desajuste” que hace sentido constituyen algunas de las formas compartidas entre los textos y el film. Estas condiciones sutiles que Bernini nos propone en su escritura, en sus ensayos, en una manera particular de historizar el cine invitan implícitamente a modificar nuestro presente. La idea de revolución opera como una figura que, tanto en los textos como en el film, “debe ser” salvada. La mirada de nuestro autor propone evitar que el deslizamiento permanente de la transformación como horizonte se petrifique en la alegoría. El desencaje, el hecho de colocar

1. Serge Daney, “El travelling de Kapo”, en *Perseverancia. Reflexiones sobre cine*, Buenos Aires, El amante, 1998.



las imágenes en un orden diferente, es hacer decir. La oscilación entre el trastocamiento del origen y la condición de enunciación de los textos permite ejercer la idea de que la revolución es una metáfora constante, y su condición de persistencia, de página en blanco y desasosiego permanente, es la condición, la apuesta y el deseo de una potencia que no ha de desaparecer en sus efectos.

El revés de la trama

El libro abarca de manera sintética e intensiva la historia formal del cine e incluso una suerte de post vida del cine, una vez que el cine ha muerto o, si se quiere, cuando el cine ya ha salido del cine. Este libro lo entiende como algo más amplio que aquello que conocemos, incluso más grande que la vida.

Hablar del cine en la actualidad implica abordar las transformaciones en los modos de habitar, la gravitación de las pantallas en la vida cotidiana y, a su vez, la reducción drástica de la asistencia a las salas de la pantalla grande. Asimismo, discutir los comienzos del cine es abordar la continuación de la literatura popular y el teatro del siglo XIX en la pantalla grande y tratar los avances de la técnica y sus vínculos con las artes (aquello que Walter Benjamin denominó “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”), la transformación de la cultura y la sociedad mediante los cambios en los procesos de producción y, muy especialmente, por el surgimiento y la evolución de la cultura mediática de masas.

A la manera de un flashback, el libro recorre un camino que va desde la actualidad y la contemporaneidad de las articulaciones del cine con la vida extracinematográfica hasta los comienzos del cine en la Argentina hacia fines del largo siglo XIX en un orden cronológicamente inverso: se retrocede desde un presente internacional y global, en el que las pantallas se han multiplicado de manera exponencial a la vez que se han reducido en su tamaño, hacia y hasta los inicios locales en Argentina, cuando casi no existían las pantallas ni las proyecciones. En la estructura que arma este libro, cada ensayo aborda una cuestión concreta, una época determinada y un aspecto particular del audiovisual, en diálogo con la situación contemporánea. Así, la comprensión de la totalidad del libro o, si se quiere, del libro como totalidad requiere una lectura lenta, detenida, para descifrar un sistema de pensamiento y de escritura —dos procesos indisolubles en la forma del autor—. En ese sentido el libro va configurando una trama, una figura que se deja adivinar a partir del modo de enhebrar las ideas, los significantes y los ensayos. Asimismo, esta escritura siempre se lleva a cabo desde una perspectiva situada, un fuerte lugar de enunciación: la contemporaneidad acuciante, en la coordenada temporal; América Latina, como coordenada espacial. Pero, a la vez, es importante destacar que este elaborado punto de vista no implica que se deje de lado la inscripción histórico-mundial del cine ni el diálogo geopolítico del audiovisual latinoamericano con el audiovisual mundial. Por ejemplo, se puede ver que el abordaje del cine de género en Argentina se vincula con el Estado y con la historia, pero a la vez con el sistema de géneros de Hollywood.

A su vez, cada ensayo desarrolla tesis específicas y constituye una indagación minuciosa del sujeto abordado y los diferentes debates en los cuales se inscribe. Cada ensayo puede ser



visto entonces como una intervención puntual, una toma de posición y una incursión en el debate contemporáneo del tema, siempre con un ojo puesto en las cuestiones políticas y otro en la perspectiva histórica.

Este es el momento en que este prólogo se pregunta por el lector previsto del libro, y es agradable pensar que está destinado tanto a cualquiera que tenga un intenso interés por el cine y su evolución como así también a aquellos atentos a la configuración y el desarrollo de la cultura de masas y sus vínculos con las transformaciones de las artes, la vida cotidiana y, naturalmente, la política.

La escritura como deriva del pensamiento

En su libro anterior, *El método Rousseau*, Bernini aborda un complejo sistema de discusiones, casi infinitas, sobre estética, política, educación, historia en los orígenes de la modernidad y su desarrollo posterior, en torno al filósofo ginebrino. En algún sentido, este libro que nos convoca puede ser visto como una continuación de esas discusiones. En ambos vemos el abordaje de problemas centrales de la cultura contemporánea desde un punto de vista marginal y puntualmente argentino, marcado por una tradición en la que Borges es sin duda una figura ineludible, la que describió en “El escritor argentino y la tradición”, esa actitud de libertad frente a la disponibilidad y la tradición de la cultura universal.

En ese sentido —y también en otros— estamos ante un libro de ensayos borgeanos. La motivación del ensayo es siempre eminentemente pasional, vital, y el propio género es entendido como forma.

Pero existe una política de la toma de la palabra y de la forma. Y esa política nunca se deja seducir por las veleidades de las ideas posmodernas: se busca el sentido o los sentidos, se persigue la explicación de una totalidad, se cree en la existencia de los sujetos (individuales y colectivos) y hay una comprensión de la política a partir de la historia y de la historia desde la política.

Dice Bernini que la verdad de las imágenes (en los Kino Pravdas) no depende de lo que se ha filmado sino de lo que se ha mostrado.

Esta operación podría ser un principio constructivo del propio texto. ¿Qué lo organiza? ¿Qué tipo de relación surge en el libro a partir del montaje de los propios textos, de la ruptura con la linealidad (aparente) que ordena el recorrido de los artículos que componen La figura en el tapiz? Habría allí una operación singular que nos lleva de las imágenes filmadas (aun las propias) al origen del cine, a sus inicios.

En su apertura, el libro traza un panorama del audiovisual que se inicia en el momento en que el cine dejó de ser la forma hegemónica de la narración audiovisual, en que la quietud corporal en la butaca entre una muchedumbre de personas anónimas, igualmente estáticas, se complementaba con un viaje y una agitación intelectuales y espirituales que conformaban una experiencia estético-política vital y comunitaria constitutiva de las subjetividades urbanas y suburbanas. Esta idea del cine como experiencia permea, a su vez, la totalidad del libro. La salida del cine de la sala oscura y su vinculación estrecha con otras artes (la plástica, la literatura),



especialmente con sus formas vanguardistas, produce algo que Bernini denomina, junto con Boris Groys, la reauratización del cine. Si la reproductibilidad, como señalaba Benjamin, había quitado el aura a la obra de arte, el cine instalado reauratiza la imagen cinematográfica en su salida del cine. André Bazin había postulado en sus ensayos —y el texto de Bernini discute con sus tesis— que el cine era, en lo fundamental, un arte de carácter realista, narrativo y mimético. A la luz de la historia del cine —si se prefiere, de las historias del cine— la tesis debe considerarse acertada, al menos para la mayor parte del siglo XX. En ese sentido, el cine fue una continuación de la literatura popular del siglo XIX por otros medios, tal como está implícito en los textos más famosos de Bazin (“Montaje prohibido”, “Ontología de la imagen fotográfica”, “La evolución del lenguaje cinematográfico”, los textos sobre Chaplin, Renoir, el neorrealismo, etcétera). Al salir de la sala oscura, sostiene Bernini, el cine recupera los caminos forcluidos de las vanguardias.

Así, el abandono del fílmico indicial como finalización de la ontología de la imagen baziniana coincide con el abandono de la experiencia cinematográfica de la sala oscura, que era una experiencia estética colectiva y política. Esta es reemplazada, entonces, por formas de la experiencia estética diversas, incluso por intentos de transformaciones revolucionarias de la vida por medio de la ampliación de la conciencia. Estas tesis están, al menos parcialmente, en sintonía con las de Deleuze, para quien el cine no difiere de la realidad extracinematográfica y a la vez es una continuación de la filosofía por otros medios. En sus dos libros clásicos de estudios del cine, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, el autor concibe al cine como un modo de la filosofía y a la vez como bloques de espacio-tiempo, imágenes movimiento o cortes móviles de la duración, así como imágenes-tiempo, duración, materia-flujo o luz. Se trata de la misma concepción metafísica que utiliza para comprender la realidad. En esa línea, también Bernini piensa el cine contemporáneo como un nuevo modo del ser social y como una nueva forma del pensamiento. En “La indeterminación epistémica” se detiene en las formas actuales en las que la imagen cinematográfica disuelve la diferencia epistémica entre lo documental y lo ficcional como dos modos de conocimiento.

El libro aborda también devenir del cine a partir de los años 90, una vez que la sala oscura y el registro fílmico ya habían perdido la centralidad hegemónica en la producción del imaginario y la cultura audiovisuales, en manos de la televisión de aire, en primer lugar, y la llegada del cable, de manera central, pero también por la irrupción del video, primero, y luego los DVDs, las computadoras y las plataformas, entre otras innovaciones. En ese marco analiza fenómenos como lo serial televisivo en la década de los 90 y la primera década de los 2000 en vínculo con la evolución de la noción de autoría cinematográfica. Asimismo, como modos laterales, no hegemónicos, de esa serialidad, estudia *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, y *Twin Peaks*, de David Lynch, como formas de la serialidad en las que la autoría sí es de cuño cinematográfico, en audiovisuales que se dan en el marco más amplio del desarrollo de la obra del cineasta. Asimismo, estudia allí formas del cine pos-(serial)televisivo, como es el caso de *La flor*, de Mariano Llinás. También aborda el modo en que la violencia política en los audiovisuales de los últimos años en América Latina fue representada en ficciones apocalípticas, posapocalípticas y conspiranoicas, pero no en los términos modernos de la concepción de la política como

lucha de clases, sino en las nuevas concepciones de una pospolítica pautada por las disputas por la ampliación de los derechos individuales, los códigos del espectáculo industrial y el imaginario del Antropoceno, entre otros. Dentro de ese abordaje se destacan las consideraciones de “Un proyecto inconcluso”, un capítulo que surge a partir de un texto ya canónico publicado en la mítica *Kilómetro 111*. Ensayos sobre cine. Algunas de las tesis más importantes del trabajo son los vínculos de continuidad establecidos entre el cine de los noventa y el cine de la Generación del 60 en Argentina, así como la distinción que traza allí entre la corriente realista del cine de la transparencia y el cine que se opone a la corriente del realismo televisivo que comienza con *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, y *Picado Fino* (1996), de Esteban Sapir. El capítulo es una ampliación y revisión muy profundas del artículo clásico.

Así, el libro logra poner orden, sentido y coherencia a la totalidad de un mundo audiovisual extensísimo, sin reducirlo por eso a esquemas cómodos ni oposiciones antitéticas taxativas, sino, por el contrario, indagando las grietas.

En el artículo inicial surge, a modo de punctum, un programa, una geología, un archivo. Como si diversas placas de sentido comenzaran a evidenciar un deslizamiento. Verdad, transparencia, montaje. Una serie de significantes flotantes que hacen sentido a condición de “desnaturalizar” la situación de los escritos, su pertenencia, el lugar donde circularon por primera vez.

Quizá no sea del todo superfluo recordar —siempre puede haber algún lector distraído— que Emilio Bernini dirige la revista *Kilómetro 111* desde su primer número en el año 2000 hasta nuestros días. Ahora que la revista parece estar por despedirse del formato en papel para proseguir únicamente de manera virtual, este libro es, a un mismo tiempo, un cierre y un nuevo comienzo.

La combinación inagotable

Estos artículos tienen orígenes diferentes, revistas, libros y diálogos compartidos que de alguna manera han impregnado su existencia. Para muchos de nosotros, estos textos constituyen material de trabajo cotidiano. Han sido y son el centro de nuestras discusiones. Hemos sido interpelados en su defensa. Hemos atacado en el combate que resurge en las mejores clases. Nos hemos olvidado repitiéndolos, los hemos reescrito. Esta es la “búsqueda esencial” de un texto. De estos. Otra vez repitiendo el esquema: vida-escritura-política. Estos textos son sin ninguna duda escritos políticos que alteran la vida cotidiana de la Academia. (Lo que en otro tiempo fue el claustro y hoy es el material del que están hechas las clases). Eso es también el afuera (inescindible del adentro) de las imágenes. Un acontecimiento, el puro expresado que nos hace señas.

Difícil es entender el sentido de “La figura en el tapiz”. Esa dificultad que se expresa en el cuento de Henry James es la que generan en este prólogo palabras como tradición o crítica. Son formas donde siempre se pone en juego una expectativa de poder y de apropiación. Donde se busca un sentido determinante que se constituya en garantía de comodidad. La vieja mirada burguesa de la lectura. Aquí, en este tapiz, el programa es exhibir esa figura para, apartándola,



salirse de sí. Allí está su logro y su lugar en el afuera. La tradición está aquí des-naturalizada, y en ese marco la idea de que los textos de Emilio participan de lo que llamamos el “ensayo académico” busca exhibir su potencia de oxímoron. El escándalo lógico.

Exhibir lo que ha quedado opacado pero no a modo de secreto o interioridad, sino para señalar y potenciar aquello que ha sido excluido de la mirada por conveniencia y/o comodidad crítica. Ese compromiso es la estructura de este libro. Su dimensión política y poética.

Edgardo Pígoli (UBA/Universidad del Cine)

edgardopigoli@gmail.com

Se desempeña como docente y coordinador en el área de *Lengua y Literatura* en Ecos escuela secundaria. Es profesor adjunto de la materia *Historia del Cine II (argentino-latinoamericano)* y titular de la materia *Historia del documental Latinoamericano* en la Universidad del Cine. Dicta como JTP la materia *Teoría de los medios y de la cultura* (Edición/UBA) y tiene a su cargo la materia *Literatura, Cine y otros lenguajes* en el Profesorado Joaquín V. González. Sus poemas han aparecido en diversas antologías. Una de ellas es *Poesía en la Fisura (Ediciones del Dock, 1995)* que condensó parte importante de la poesía de los 90, con selección y prólogo de Daniel Freidemberg. Sus libros publicados son: *Último habitante* (1993), *La Chinezca* (1998), *Branquia* (2006) y *De la precariedad* (2014) y *En ciernes* (2018). Tiene dos libros inéditos: *Tierra Salobre* (2022) y *La muralla* (2023).

Román Setton (CONICET/UBA/Universidad del Cine)

rsetton@hotmail.com

Es Investigador Principal de Conicet y Profesor de Historia del Cine Latinoamericano (Universidad del Cine) y Literatura Alemana (Universidad de Buenos Aires). Sus investigaciones se centran en los estudios de literatura comparada, con especial atención a los géneros populares (géneros policial, fantástico, terror, *film noir*). Entre sus últimas publicaciones se cuentan: “Los orígenes del policial y el fantástico en Europa y Latinoamérica: las parejas impares y los vínculos con la creación artística” (Diálogos con lo fantástico en el policial latinoamericano, Iberoamericana-Vervuert, 2025); “El género negro en el cine de Latinoamérica” (La Cifra Impar, 2025); “Brujas entre duros y flojos: el *film noir* y la crisis de la imagen acción” (Cuadernos del Sur, 2024); “El prófugo: prólogo en el cielo (y en el infierno). Terror y melodrama de la mujer desconocida” (La Cifra Impar, 2024); “Hacia una nueva historia del género policial en Latinoamérica: los orígenes tempranos”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 2024); “Eros sin civilización (represiva): una relectura neovanguardista de *The Players vs. Ángeles caídos* (Aisthesis, 2025).

