

# Transición cinematográfica y posdictadura

MONTES, Viviana / (IAE-UBA) - vivimontesgotlib@gmail.com

---

Eje: Cine y Artes Audiovisuales - Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: transición cinematográfica, posdictadura, cine argentino*

## > **Resumen**

En el presente trabajo se analiza cómo el campo cinematográfico se recompuso durante la primera década de la posdictadura argentina. Se rastrea cuáles fueron las medidas políticas más importantes impulsadas desde el Instituto Nacional de Cinematografía, cuáles fueron las principales características de esa recomposición y cuáles las notas destacadas de la producción audiovisual de esos años.

Si el llamado cine de la transición fue con frecuencia pensado en clave de transparencia o en clave de opacidad, aquí nos proponemos indagar qué hay entre esos dos extremos, en el pliegue que se forma en esos años en los que el cine argentino transitó desde la oscura noche de la dictadura hasta el despertar del nuevo cine argentino de los noventa.

## > **Ponencia**

La filósofa argentina Silvia Schwarzböck sostiene que “postdictadura es lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota. Este pasado-presente, que no puede concebirse, sí puede representarse” (2016: 23). Si algo se observa en la producción audiovisual de la posdictadura es la insistencia por darle forma a ese pasado en distintos espacios de representación. Como bien explica la autora esas representaciones no se basaron en una estética de lo irrepresentable o de lo indecible, sino más bien en una estética protoexplícita que fue variando sus características según el paso de los años y de acuerdo a las diferentes etapas políticas del país. En cada etapa el cine se relacionó con la(s) memoria(s) del pasado de modos diversos (Zarco, 2016; Amado, 2009).

Por otra parte, se ha señalado que el término posdictadura no refiere únicamente a lo que viene después de la dictadura, sino que remite también, a las continuidades económicas, institucionales y políticas que a modo de herencia se trasladan desde el pasado dictatorial al proyecto democrático (Massano, 2018). Estas afirmaciones que son correctas para el tiempo histórico que se inauguró en Argentina con la llegada Raúl Alfonsín a la presidencia de la nación en diciembre de 1983, pueden bien trasladarse al campo

cinematográfico para indagar cuál fue la herencia que el pasado reciente legó y con qué estrategias respondió el cine de la posdictadura, sobre todo durante los primeros años de la misma.

Es frecuente que el cine de esos primeros años de la democracia naciente sea catalogado como el cine de la transición democrática. Si así fuera, desde nuestra perspectiva estaríamos refiriéndonos a la producción audiovisual comprendida entre los años 1982 y 1990, es decir, entre el inicio de la transición tras el fracaso bélico en la guerra de Malvinas y el último intento de reversión autoritaria sofocado, la toma del Edificio Libertador durante la presidencia de Carlos Saúl Menem. En aquella ocasión, “a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, el gobierno logró la subordinación de los uniformados al poder civil” (Mazzei, 2011: 14), quedaba así asentado que las únicas reglas del juego eran las del juego democrático.

No obstante, en lugar de ceñirnos a este modo de periodización, propondré considerar al cine de la primera década de la posdictadura (1984-1994) como un cine *de* transición, pero fundamentalmente como un cine *en* transición. Por lo tanto, utilizaré la denominación *transición cinematográfica* para referirme al cine producido entre 1984, el año de la reorganización de las funciones del Instituto Nacional de Cinematografía, la eliminación de la censura y las políticas tendientes a reactivar la industria cinematográfica y 1994, hito del cierre de la transición con los cambios introducidos por la Ley 24.377. En ese momento, comenzando la segunda mitad de la década del noventa la legislación reconocía que la industria del cine se integraba a la esfera del audiovisual incorporando nuevos modos de producir y de circular las imágenes, al tiempo que nuevos modos de representar y nuevos sujetos representados aparecían en las pantallas bajo el haz de luz del segundo nuevo cine argentino.

El término transición, al igual que posdictadura, merece algunas consideraciones de uso. No me detendré aquí en las discusiones historiográficas respecto a su utilización (Feld y Franco, 2015; Mazzei, 2011) ya que el objetivo de esta presentación es analizar el impacto de lo transicional como núcleo de refracción de la *estructura de sentimiento* (Williams, 1997) del decenio sobre el rearmado del campo cinematográfico y la producción que derivó de ese rearmado. Para ello voy a basarme en una distinción que viene del campo historiográfico entre transiciones por colapso o ruptura y transiciones negociadas o pactadas (O'Donnell y Schmitter, 2010; Ansaldi, 2006; Portantiero y Nun, 1987). Las primeras definen aquellos procesos, como el argentino, en que por determinados motivos se produce el colapso del poder castrense y el proyecto autoritario, imposibilitado de sostenerse en el poder, debe virar a otro modo de organización, pudiendo direccionarse a una salida democrática o no. En las salidas pactadas, como por ejemplo la transición chilena, se negocia la democratización con menor o mayor nivel de imposiciones hacia el poder civil. El modo de darse la transición impacta sobre el nuevo régimen con mayor probabilidad de reversión autoritaria en el primer caso, con menor libertad en la toma de ciertas decisiones segundo, por ejemplo dilatando o anulando la posibilidad de juzgar a los responsables de los procesos autoritarios. En el primer

escenario diríamos que hay más margen para consolidar un proyecto nuevo, mientras que en segundo el persisten ciertas formas porque por la permanencia de actores en sectores de poder.

Volviendo al campo del cine, la cinematografía nacional encaró la democracia naciente en un estado de franca devastación. Los asuntos más urgentes a atender eran la pauperización de la industria en términos reales vía desmantelamiento de la estructura productiva y en términos simbólicos mediante la censura. A pocos días de haber asumido la dupla Antín – Wullicher al frente del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) se vieron en la necesidad de solicitar al entonces Secretario de Hacienda, Mario Brodersohn, la aprobación de una partida presupuestaria extraordinaria ya que las arcas de la institución estaban literalmente vacías. La segunda medida de importancia impulsada desde el INC se produjo en febrero de 1984 con la aprobación de la Ley 23.052 que, entre otras cosas, desarticulaba el Ente de Calificación Cinematográfica. Si bien es cierto que con posterioridad a esa norma existieron presiones de ciertos sectores resistentes que pusieron en evidencia sus censores interiores, llevando a cabo acciones contra el estreno de algunos filmes, la censura como mecanismo oficial de control sobre los contenidos producidos quedaba desterrada. Ejemplo de este tipo de mecánicas de autoritarismo residual fue la denuncia penal por encubrimiento de un caso de obscenidad contra miembros de la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas del INC y contra su director, Manuel Antín ya que estos habían autorizado la proyección del filme brasileño *Eros, el dios del amor* (Walter Hugo Khoury, 1981) en salas normales. La denuncia fue realizada por el ex fiscal José Soaje Pinto<sup>1</sup>. Otro ejemplo fue la campaña contra el filme argentino *Kindergarten* (Jorge Polaco, 1989)<sup>2</sup> que llegó a la prohibición de exhibición de la cinta y la apertura de un proceso legal contra diferentes integrantes del equipo acusados de *corrupción de menores, exhibiciones obscenas y ultrajes al pudor* según se leía en la carátula de la causa. Por entonces circuló un volante anónimos que rezaba:

Estamos hartos de que, con el dinero del pueblo, el INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA financie películas de degenerados como “KINDERGARTEN” y similares. Estamos hartos de los negociados de la trenza de los críticos a sueldo y de artistas y productores drogadictos, lesbianas, marxistas, invertidos y prostitutas que nos imponen su “CULTURA”. (...) PONERLE FIN NO ES CENSURA, ES **HIGIENE MENTAL**<sup>3</sup>.

Parece un oxímoron observar cómo estos agentes pretendían perpetuar el oscurantismo de los años dictatoriales forzando los marcos legales para proseguir con sus prácticas aciagas. Quienes habían

---

<sup>1</sup> Véase S/d (1985). “Denuncia por ‘Eros, el dios del amor’ en *La Nación*; S/d (1985). “Piden procesamiento de calificadores” en *Clarín*; “Acusan de Antín de encubrir obscenidad” en *Tiempo Argentino*.

<sup>2</sup> Véase Sala, J. (2016) “Crónica de un caso de censura: *Kindergarten* (1989, Jorge Polaco), la iglesia y la frágil postdictadura argentina” en *Revista Atrio*, n° 22, pp.218-227.

<sup>3</sup> El destacado corresponde al original.

acompañado el proceso golpista que despreciaba el valor de las instituciones democráticas y desconocía sus normas, ahora buscaban ampararse en la ley para validar sus operatorias lóbregas. Una de las características de la transición cinematográfica es la permanencia de figuras y actores que refuerzan cierta línea de continuidad con modos propios de tiempos previos en pugna con elementos que prefiguran rupturas. Como sostuviera Gramsci, son tiempos de querrela “entre lo viejo que no quiere morir y lo nuevo que quiere vivir” (1984: 104). Esto también se ve reflejado en los temas representados en los filmes de la década y en los modos de narrarlos.

En lo relativo al modelo narrativo dominante de la época imperan los relatos transparentes, en los que la representación mimética de la realidad y la sumisión a la linealidad se imponen en contraposición con un pasado colmado de discontinuidades, fragmentación, silencios, ausencias, vacíos y opacidad. Por supuesto que la dominancia no implica la inexistencia de disidencias. Si *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) se postula como el filme paradigmático en cuanto a revisión del pasado reciente, películas como *Malayunta* (José Santiso, 1986), *Diapasón* (Jorge Polaco, 1986), *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1987), *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988) o *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) son algunas de las que destacan por su cualidad para proponer otros modos de construir miradas sobre ese pasado y sobre el presente.

Como se observará a continuación, algunos de los trabajos más precisos sobre cine del período analizado discrepan en sus consideraciones. “Terminada la censura formal –según Octavio Getino-, mérito principal de la gestión alfonsinista en el campo del cine, creció el interés de los productores tradicionales por aquellos temas que no habían podido abordar durante la dictadura y que resultaban atractivos para amplios sectores del mercado cinematográfico” (1998: 43). Fernando M. Peña considera que la “abolición de la censura fue un trámite indispensable que no representó exactamente un punto de inflexión sino la ratificación política de una apertura cultural progresiva que ya llevaba un par de años de desarrollo. La posibilidad de decirlo y mostrarlo todo se expresó rápidamente en mayores dosis de sexo y violencia” (2012: 210) mientras que Lucía Rud señala que a pesar de la disolución de la censura como política oficial “parte de la cinematografía nacional evitó una narrativa explícita para relatar los hechos históricos, y se abocó a continuar el trabajo sobre la opacidad del sentido, proponiendo un modelo reflexivo que apelaba a una actitud crítica del espectador” (2011: 489 y 490). Otro segmento de la cinematografía nacional optó por una “perspectiva realista afectiva” (Amado, 2009: 23).

Hay estudiosos que problematizan la producción audiovisual de los primeros años de la posdictadura argentina, David Oubiña explica que

[el] cine de los 80 intentó recuperar el tiempo perdido, pero estaba inevitablemente desfasado. Eso que decía se tendría que haber dicho antes y, entonces, resultaba extemporáneo. Era un cine

obsceno, que mostraba demasiado, que era obvio y que creía que debía decirlo todo. Se trata de películas hechas de respuestas apresuradas antes que de preguntas reflexivas. Como si tuvieran que saldar una deuda, los directores filmaban lo que no se había filmado antes (2018: 24).

Nicolás Suárez (2018) apunta a identificar el cine de los ochenta bajo el manto de lo *ominoso*, “como si fuera una suerte de Edad Media o edad oscura del cine argentino [o] en el sentido freudiano de lo siniestro: algo que en algún momento nos fue familiar o conocido y que debió haber permanecido oculto por un proceso de represión, pero, sin embargo, se manifestó” (47). Emilio Bernini subraya “la notoria continuidad estética, en algunos casos, entre el cine realizado durante la dictadura militar y el que se ha filmado en democracia” (2019: 37). Javier campo pone a consideración la tesis de un cine-bisagra argumentando que el cine de la transición “inauguró o anticipó procedimientos formales que serán explorados profundamente en el cine posterior. Asimismo, puso en diferentes narrativas de género, discursos experimentales o registros testimoniales problemáticas sociales ocultas en el cine anterior” (Campo, 2019: 33).

Efectivamente, las claves más insistentes para leer el llamado cine de la transición democrática son la obviedad o transparencia y la opacidad, sin embargo esta forma de leer esos años en clave de convivencia entre continuidad y anticipación es fundamental. Si en lugar de focalizar en los extremos que caracterizan la producción audiovisual de la primera década posdictadura, se analiza el contrapunto que dibujan los filmes contenidos en todo el arco de estrenos, entonces cobra más fuerza la tesis de la transición cinematográfica como principal clave de lectura del período. Insistimos, considerar ese cine como un cine *de* transición, pero sobre todo como un cine *en* transición habilita a pesquisar la resultante de un variopinto campo cinematográfico en reconstrucción, conformado por directores y directoras de diferentes generaciones ingresando al campo, cineastas retornando de sus respectivos exilios, trayectorias y experiencias de formación disímiles, todo en diálogo con el peso asfixiante de un pasado reciente ominoso que no cesaba de hacerse presente.

## Bibliografía

- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Ansaldi, W. (2006). "Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay" en Pucciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Alfonsín*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Bernini, Emilio (2019) "Pensar la transición. Notas sobre Fernando Solanas y Hugo Santiago entre dos épocas en Véliz, Mariano (Comp.) *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Campo, Javier (2019). "Cine-bisagra. El cine de la transición democrática argentina" en Véliz, Mariano (Comp.) *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Feld, C. y M. Franco (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel 3*, México: Ediciones Era.
- Massano, J. P. (2018) "La crisis de la integración funcional sindicatos-Estado durante la posdictadura" ponencia presentada en la en la jornada *Hacia una historia de los '80: nuevos problemas, actores y escalas de análisis, 2 de octubre de 2018*. Disponible <https://www.youtube.com/watch?v=s5AUvlcpyAc> (Consultado por última vez el 11/7/2019).
- Mazzei, D. (2011). "Reflexiones sobre la transición democrática argentina" en *Revista PolHis*, N° 7, 1° semestre, pp. 9 a 15.
- O'Donnell, G. y P. Schmitter (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Buenos Aires, Prometeo.
- Oubiña, David (2018). "La ficción, lo teatral y lo documental. De la Generación del 60 al nuevo cine argentino" en Bernini, Emilio (Ed.) *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Peña, Fernando M. (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Portantiero, J. C. y J. Nun (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- Rud, Lucía (2011). "Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la postdictadura" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilo y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería S.R.L.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos: estética y postdictadura*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Suárez, Nicolás (2018). "El 'cine de los ochenta'" en Bernini, Emilio (Ed.) *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península S.A.

Zarco, J. (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos.