

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

Polaroid de locura ordinaria. Cine y sociedad en los años setenta.

Melisa Redondo.

Cita:

Melisa Redondo (2015). *Polaroid de locura ordinaria. Cine y sociedad en los años setenta. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/343>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Polaroid de locura ordinaria. Cine y sociedad en los años setenta

Melisa Redondo (melisa.redondo@gmail.com)

Sociología - UBA

Resumen

Este trabajo se propone indagar acerca de la relación entre cine y sociedad durante los años setenta. A partir del análisis de un conjunto de películas producidas por la empresa *Aries Cinematográfica Argentina* y protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel entre 1973 y 1982, se busca, en primer lugar, identificar los géneros y temáticas recurrentes en estas producciones, en segundo lugar, estudiar el modo en que interactuaban con representaciones sociales, y por último, establecer los cambios y las continuidades entre los períodos previo y posterior al golpe militar de 1976. Al mismo tiempo, la investigación tiene como objetivo secundario estudiar en un tiempo histórico concreto el grado de autonomía y dependencia de la industria cinematográfica respecto del poder político.

Palabras clave

Dictadura, clases medias, cine argentino

Introducción

La larga década del setenta estuvo marcada por tres hitos que permiten caracterizarla nítidamente. Por un lado, el estallido obrero y estudiantil de mayo de 1969, el *Cordobazo*, que significó un salto cualitativo en el proceso de radicalización que signaría los modos de hacer política y también la vida cotidiana de los argentinos durante la primera mitad de los años setenta. Por otro lado, la derrota argentina en la guerra de Malvinas, en junio de 1982, que marcó el ocaso definitivo del Proceso de Reorganización Nacional e implicó el retorno de la democracia, ininterrumpida hasta la actualidad. En medio de ambos, el golpe militar del 24 de marzo de 1976, que en muchos sentidos clausuró procesos que venían desarrollándose hace largo tiempo en la sociedad e inauguró otros, provocando profundas reestructuraciones en diversos campos.

Entre los numerosos trabajos que se han dedicado al período en cuestión, una mayoría de los mismos ha hecho foco en las dimensiones económica y política, privilegiando las cuestiones de la violencia política y el terrorismo de Estado. Los análisis abocados a comprender las transformaciones en el campo cultural, en cambio, han comenzado más tardíamente y recién en la actualidad se encuentran en expansión. En esta dirección, el presente estudio busca identificar en la producción cinematográfica las imágenes de la sociedad, las convenciones

colectivas y las disposiciones morales que alimentaron y a su vez se alimentaron de los distintos *habitus* de clase.

La hipótesis que alienta este trabajo es que en la producción cinematográfica deliberadamente destinada a un público masivo pueden detectarse rasgos característicos del imaginario social compartido por amplios sectores sociales. La noción de imaginario social de la que se parte es la desarrollada por Enrique Marí (1986), quien lo define como el modo en que las instituciones (jurídicas, morales, religiosas) y costumbres de una sociedad determinada se inscriben en la subjetividad de sus individuos. El imaginario apelará a sus deseos, emociones y voluntades más que a la racionalidad. En palabras del autor,

El imaginario social es una praxis en el mismo sentido que esta categoría tiene en la teoría aristotélica y en la marxista. Lo específico de esta praxis es la creación de lazos entre los códigos y el mundo. En esta praxis se hacen operantes los fantasmas y la subjetividad humana, pero en cuanto praxis pertenece a lo social (1986: p. 101).

Este abordaje se enmarca en el camino iniciado por Carassai (2014) que, a partir de un análisis de las representaciones en el terreno publicitario, detecta formas, imágenes y metáforas difundidas en la sociedad durante la primera mitad de la década del setenta que colaboran a la explicación de cómo fue posible el shock autoritario posterior a marzo de 1976, eludiendo los extremos que culpabilizan o exculpan a la sociedad de un modo homogéneo.

La selección de las piezas cinematográficas objeto de este trabajo responde a cuatro factores. En primer lugar, siguiendo lo planteado por Fernando Varea (2006), en las películas puede hallarse un poderoso vehículo de valores morales vinculados al momento social en el que las producciones emergen. Retomando al crítico Serge Daney, el autor define al cine como un arte del presente, pues ver un film del pasado permite al espectador percibir ese tiempo anterior como actual. A este respecto, Alberto Ciria dirá que las películas consideradas como fuentes “*no sólo pueden informarnos sobre los aspectos superficiales de una época concreta -filmación en exteriores, cuidadosas reconstrucciones en decorados y vestuarios-, sino también iluminar pautas ideológicas, actitudes sociales, valores y creencias*” (1995: p. 46).

En segundo lugar, se seleccionaron únicamente películas de la empresa *Aries cinematográfica argentina* respondiendo a dos factores centrales: su prolífica producción y la masividad de audiencia que sus films convocaron.

En el período comprendido entre los años 1969 y 1982, la empresa produjo y estrenó 57 largometrajes de acuerdo a un informe oficial difundido por la propia productora en el año 1997. De acuerdo a Gociol e Invernizzi, en el período abordado, la productora logró “*la más formidable concentración de éxito comercial y capacidad técnica que conozca la historia del cine argentino en un lapso tan breve*” (2006: p. 28). Este éxito comercial permite pensar en la caracterización de Bourdieu (1995) acerca del “arte comercial”. Las películas de *Aries* son producciones exhibidas en salas oficiales, deliberadamente orientadas a alcanzar un éxito redituable en el corto plazo. Este objetivo promueve necesariamente la producción de largometrajes con argumentos y dinámicas que puedan potencialmente interesar al “gran público”. Como plantea Carassai, “*nadie comunica deliberadamente algo de un modo ni bajo una forma que asume ajenos al destinatario del mensaje*” (2014: p. 239). Por lo tanto, las películas estudiadas pueden abordarse partiendo de la base de que las temáticas presentes en los argumentos poseen algún tipo de correlato con el imaginario social de los espectadores.

Por otra parte, el abordaje de un cine masivo permitirá también pensar las relaciones entre el Estado y la industria. Como lo definen Gociol e Invernizzi (2006), en Argentina el Estado es la condición necesaria para que exista el cine nacional. Al tratarse de un mercado de consumo muy reducido, no hay modo de recuperar los costos de producción a través de la venta de entradas, pues no solo se requiere una gran cantidad de espectadores sino que el valor de cada entrada debe repartirse entre productores, distribuidores y salas de exhibición. Además, se suma a este hecho el factor de que la producción nacional debe compartir este mercado con las producciones internacionales, mayormente norteamericanas, generadas y promovidas por una industria cinematográfica incomparablemente más potente.

Por estos motivos, las relaciones que el cine argentino mantuvo con los subsidios estatales siempre fueron muy estrechas, lo cual supedita a la industria a las fluctuaciones de la realidad política. Esta dinámica, sin embargo, conlleva un posible peligro para el analista que es preciso aclarar al abordar investigaciones como esta. Si bien la imbricación de ambos campos (político y cinematográfico) es innegable, ella no debería implicar un reduccionismo que lea en el cine una traducción mecánica de los intereses gubernamentales. Tal reduccionismo suele conducir a interpretaciones lineales de los contenidos de las películas, como si estos estuvieran directamente pautados por el poder político. En muchas ocasiones, por ejemplo, se han interpretado como fruto de intenciones del poder político la inclusión de tópicos que, en realidad, no eran más que la elaboración cinematográfica de elementos presentes en la

sociedad a la que estas producciones apelaban y de la cual, a la vez, se nutrían.

El tercer factor al cual responde este recorte está vinculado con la censura. En el estudio acerca del cine producido durante la última dictadura resulta central el régimen de control a que se veían sometidas todas las producciones nacionales e internacionales. Figuras como la de Miguel Paulino Tato, cuya gestión comenzó antes del golpe de 1976, son aún hoy recordadas por el protagonismo que adquirió el rol del censor durante buena parte del período considerado. Analizando los estrenos comerciales, entonces, puede estudiarse cómo operó la censura en la dictadura pero también cómo lo hizo previamente. Para ello, se partirá de una noción más abarcativa que aquella definida por lo vedado o prohibido. De acuerdo a Metz (1970), existen tres tipos de censura: la política (los tópicos que se pueden retratar dentro de cierta sociedad y, por consiguiente, también los “indecibles”), la económica (una censura en relación a las exigencias rentables) y la ideológica. Mientras que las dos primeras son las infligidas por instituciones, la tercera se trata de la interiorización de los órdenes vigentes por parte de los realizadores, los cuales se *autocensuran* eligiendo tocar únicamente los tópicos de lo “decible” en pantalla. De esta manera, se pone de manifiesto que, sea cual sea la forma que revista, la censura no se entenderá únicamente como aquello que se prohíbe sino también como lo que se habilita, lo que se puede mostrar. En tal sentido, esta investigación analizará qué tipo de representaciones eran permitidas antes de 1976, y hasta qué punto se produjeron cambios en esos patrones luego del golpe de Estado.

La selección, dentro del corpus de *Aries*, de películas protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel responde a dos cuestiones: la abundancia de producciones (los actores protagonizaron al menos una película por año durante los 10 años abordados) y la continuidad de sus trabajos (si bien los films no conformaban una saga explícitamente, la mayoría de ellos presentaba ciertas continuidades como el tipo de personaje que cada actor interpretaba y el hecho de que en todos tuviesen los mismos nombres -los cuales eran sus respectivos nombres de pila-).

Estas dos cuestiones están íntimamente asociadas al cuarto y último motivo que justifica este recorte: los sectores socioeconómicos a los que estas producciones se dirigían y el género cinematográfico mediante el cual lo hacían.

En relación a lo primero: debido a las características de este trabajo, escapa a sus posibilidades el análisis de la recepción de estas piezas. Al tratarse de proyecciones en salas masivas, resulta muy complejo poder analizar al público receptor y sus condiciones de

consumo. Por este motivo, y retomando lo previamente expuesto, se partirá de la noción de que existe cierta correlatividad entre los sectores socioeconómicos a los que pertenecen los protagonistas de las ficciones y los sectores a los cuales éstas se dirigen. Esto no implica afirmar que únicamente aquellos sectores retratados serán los que consuman estas obras o que todos los pertenecientes a esos grupos serán los espectadores de este tipo de cine, pero sí que ciertos componentes de sus *habitus* podrán reconstruirse mediante los films. En este caso, los personajes de Olmedo y Porcel pertenecen a sectores medios de la sociedad (son empleados de diversas empresas o cuentapropistas) cuyas vidas transcurren en la Capital Federal.

Con respecto al género cinematográfico que adoptan estas historias, se catalogan todas ellas como “comedias picarescas” (haciendo alusión con lo “picaresco” a las escenas eróticas presentes en todos estos films). El hecho de que se trate de retratos en clave humorística permite leer sobre qué cosas estaba permitido reírse. El discurso irónico y bromista permite acceder a aquellos tópicos que no eran tratados de modo solemne y que no sólo eran aceptados por los espectadores sino que eran, en muchos casos, motivo de su risa.

Las películas que aquí se analizarán serán: *Los caballeros de la cama redonda*, estrenada el 22 de marzo de 1973, escrita por Hugo y Gerardo Sofovich y dirigida por el último; *Mi novia el...*, estrenada el 13 de marzo de 1975, escrita por Oscar Viale y dirigida por Enrique Cahen Salaberry¹; *Los hombres piensan sólo en eso*, estrenada el 2 de septiembre de 1976, escrita por Oscar Viale y Héctor Maselli y dirigida por Enrique Cahen Salaberry; *Las turistas quieren guerra*, estrenada el 16 de junio de 1977, escrita por Jorge Basurto y dirigida por Enrique Cahen Salaberry; *A los cirujanos se les va la mano*, estrenada el 19 de junio de 1980, escrita y dirigida por Hugo Sofovich y *Los fierecillos indomables*, estrenada el 15 de julio de 1982, escrita por Enrique Carreras y José Dominiani y dirigida por Carreras.

Los argumentos

La primer película protagonizada por la exitosa dupla de comediantes, *Los caballeros de la cama redonda*, cuenta la historia de cuatro amigos encarnados por Jorge Porcel, Alberto Olmedo, Tristán y Chico Novarro (cuyo personaje, “Ricardo”, es el único que no lleva el nombre del actor que lo interpreta). Todos ellos trabajan en una zapatería de mujeres y se

¹ Esta es la única de las películas elegidas que es únicamente protagonizada por Alberto Olmedo. Sin embargo, esto no contradice a las características de los otros films. El personaje de Olmedo es el mismo que en las historias que comparte con Porcel y aunque el último no protagonice la historia, hace una aparición especial (como también lo hará Olmedo en las protagonizadas únicamente por Porcel).

excitan constantemente con las clientas a las que deben atender. Los cuatro están casados y Tristán y su mujer, además, esperan un hijo. Todos menos él decidirán conseguirse un departamento en alquiler (al cual le comprarán una cama redonda) para utilizarlo como “bulín” y tener allí encuentros sexuales extramatrimoniales. Tristán, que es el ingenuo de quien los demás se mofan, terminará accediendo al alquiler y devendrá, él también, un hombre lujurioso que busca aventuras con otras mujeres. Las situaciones de comicidad girarán alrededor del derecho de usar el departamento, ya que los amigos se turnan pero se producen malos entendidos que los hacen coincidir allí a los cuatro y a sus amantes cada noche. Estos malentendidos harán que las esposas se enteren de estas infidelidades y contraten a una sensual mujer encarnada por Moria Casán, la cual seducirá a cada uno de los amigos por separado y los citará el mismo día en el departamento, en donde terminarán apareciendo sus esposas.

En *Mi novia el...* (la cual se titulaba *Mi novia el travesti* pero debió modificarse por exigencias de la censura), Olmedo es un soltero avanzado en años que trabaja en una fábrica textil y que conoce en un cabaret a Dominique (interpretada por Susana Giménez), un travesti que realiza un número musical. Olmedo se siente atraído hacia Dominique pero, al enterarse de que es travesti, apuesta con sus amigos que la seducirá y luego la golpeará por tratarse de un “híbrido” y para que “aprenda”. La noche en que se realizará la apuesta, mientras la pareja cena en un restaurant (lo cual es parte de la estrategia de Alberto para seducir a Dominique), un fotógrafo de prensa los ve y les toma una fotografía. Susana Giménez descubre el plan de Olmedo pero, para que él gane la apuesta, lo ayuda a realizar una grabación en la que ambos fingen golpes, sollozos e insultos. Dominique y Alberto entablan una relación amistosa y él empieza a sentirse atraído hacia ella, lo cual le hace dudar de su sexualidad. Dominique le confesará, luego, que ella se hace pasar por travesti para mantener su trabajo en el cabaret, pero que en realidad es mujer. Sin embargo, esto no logra combatir el revuelo y las burlas que provoca la publicación de la fotografía tomada en el restaurant y ello lleva a Alberto a romper vínculos con el personaje de Susana Giménez y casarse con una mujer de la cual no está enamorado por el mero hecho de “limpiar el apellido” y dejar en el olvido el episodio que lo tildaba de homosexual.

Los hombres piensan sólo en eso, coproducción entre Argentina y Venezuela, cuenta la historia de dos amigos desempleados que viven de realizar changas y estafas. Una noche, junto a un amigo suyo apodado “Palomita”, Jorge y Alberto entran a un restaurant en que una

aerolínea venezolana está celebrando su aniversario y ello hace que Palomita se gane dos pasajes a Venezuela y 500 dólares. Esa misma noche y en circunstancias poco esclarecidas, Palomita fallece, no sin antes pedir a Jorge y Alberto que cuiden de su hermana Susana (encarnada por Susana Giménez). Los hombres entablan una relación con Susana en la cual la cuidarán pero también se sentirán constantemente atraídos sexualmente hacia ella. Luego de intentar estafar en una partida de póquer a un hombre mafioso y que éste los descubra, Olmedo y Porcel deberán escapar y se irán con Susana a Venezuela. Allí intentarán sobrevivir con el poco dinero que tienen procurando estafar a diversas personas y se encontrarán con distintas mujeres con las que querrán tener relaciones sexuales. Susana se enamorará del hijo de un empresario al cual en principio intentará timar siguiendo los consejos del dúo cómico pero luego se casará con él. Olmedo y Porcel se volverán a la Argentina.

En *Las turistas quieren guerra*, Jorge y Alberto trabajan en un frigorífico y están casados. Un día, mientras sus esposas llevan de paseo a sus hijos, ellos ven un colectivo lleno de sensuales mujeres turistas que coquetean con su guía. Luego de entablar una buena relación con este guía (encarnado por Javier Portales), consiguen un puesto como guías de contingentes de extranjeras y comienzan a ascender en la jerarquía de la empresa a gran velocidad. Cada vez deben destinar más horas al trabajo pero, al no saber sus esposas de esta nueva ocupación, deben pelearse con ellas constantemente para tener un motivo que justifique que dejen el hogar cada noche para irse a trabajar. En el trabajo tendrán aventuras amorosas con las turistas. Finalmente, se descubrirá que los dueños de la empresa eran dos timadores que pretendían realizar una gran estafa, pero Javier Portales los descubrirá a tiempo evitando que se funda la compañía y asegurando el trabajo a Olmedo y a Porcel.

En *A los cirujanos se les va la mano* Jorge y Alberto son dos camilleros que se hacen pasar por cirujanos para impresionar a las nuevas médicas del hospital: Moria (Casán) y Susana (Giménez). Además de excitarse con todas las enfermeras y varias de las pacientes del hospital, Olmedo y Porcel intentarán violar a las doctoras sin éxito en un hotel alojamiento (lo cual será relatado en un tono que nunca escapa a la comicidad). Por otra parte, atravesarán junto a las doctoras diversas situaciones accidentadas que incluyen ser secuestrados por una banda de mafiosos para extirparle una bala del pecho a uno de ellos. Susana y Moria intentarán ayudarlos y lograrán salir ilesos del lugar en que los tenían secuestrados los gangsters luego de dormirlos a todos con anestesia. Finalmente, el dúo utilizará la misma táctica con las doctoras, a las cuales dormirá para aprovecharse de ellas.

A diferencia de los otros cinco films, en *Los fierecillos indomables* la dupla no representará los personajes a los que ya se había acostumbrado la audiencia y esta será la primera de varias diferencias que constituirán el principal interés del largometraje. En este caso, Olmedo es Alberto Videla, el estricto y acartonado director de un colegio llamado C.A.C.H.A.D.A. (Colegio Artístico Cultural Hispano Americano de Adultos) que recibirá la visita del inspector Piedrabuena (interpretado por Javier Portales) y el ingreso de un nuevo alumno, Jorge Pietrabuena (Porcel). En un principio, Porcel y Portales serán confundidos en sus cargos y se agasajará al alumno creyendo que se trata del inspector. Aclarado el malentendido, Porcel se sumará al alumnado y sufrirá las bromas pesadas de sus compañeros, los cuales además ensayan diversos números musicales e imitaciones, ya que se trata de un colegio que forma artistas y ellos deben practicar para participar de un festival. Esto justificará narrativamente las apariciones de un alumno interpretado por Mario Sapag que recreará a diversas personas del ámbito de la cultura y el deporte nacional (entre ellos Borges y Menotti). Con el correr del tiempo, Jorge será aceptado por sus compañeros y se enamorará de una de las chicas. Asimismo, otra de las alumnas se enamorará del director Videla, quien al principio se rehusará a este romance pero luego será seducido por la joven y no sólo formará con ella una pareja sino que también perderá rigidez como director. La película finaliza con un enfrentamiento entre el colegio Loma Blanca (destacado por su destreza física) y C.A.C.H.A.D.A. en el cual participarán Jorge y Alberto. C.A.C.H.A.D.A. ganará el partido.

A excepción de la última, todas las películas presentan estructuras similares y diversos escenarios puestos al servicio de los mismos tópicos. La masculinidad y el deseo sexual aparecerán en primer plano pero lo harán bajo un tercer tópico que funciona como denominador común implícito en todas las tramas: la naturalización de la violencia.

Los apartados siguientes se abocarán al análisis las primeras cinco películas excluyendo *Los fierecillos...*, la cual se abordará en la última sección de este desarrollo.

Masculinidad

En todas las películas mencionadas, la afirmación de la masculinidad es el eje central y disparador de la mayoría de conflictos y enredos que atravesarán los personajes. El caso de *Mi novia el...* es el que lo demuestra de forma más nítida. Alberto comenta a sus compañeros que se siente atraído hacia Dominique y ellos le dicen que se trata de un travesti. La forma

que él halla de revertir este cuestionamiento de su masculinidad (cuestionamiento que podría impugnarse si se considera que él se siente atraído hacia una persona que cree mujer y que, finalmente, lo es) es la violenta: probará a sus amigos que es un macho heterosexual golpeando al travesti. La resolución de los problemas mediante la fuerza y la reafirmación de la masculinidad violentamente no son, sin embargo, lo más interesante del episodio. Resulta poderosamente llamativo que, al enterarse del plan de Olmedo, Susana acceda a fingir la golpiza que no le fue propinada. La familiaridad con la violencia se pone de manifiesto en modo claro. A pesar de que el hombre no la golpee, Dominique no impugna esta forma de probar la hombría sino que la respalda.

La presencia de hombres homosexuales es otro factor común en estas producciones. Su aparición siempre será en forma ridiculizada y caricaturesca. En el caso de *Las turistas...*, Porcel finge un enojo con su esposa para poder irse de su casa y, al hacerlo, oye a un vecino hacer lo mismo. Cuando éste sale, le sugiere a Jorge irse juntos de copas ya que ambos lograron escapar de sus hogares. En ese momento, se abre la puerta del departamento del vecino y se asoma un hombre que, con gestos sobreactuados y amanerados, discute con el hombre que charlaba con Porcel y da un portazo. Frente a esto, el hombre (que hasta aquel entonces había hablado con un tono de voz grave y sin gesticular demasiado) responde con una voz artificialmente aguda y Porcel escapa velozmente de esa situación.

Las figuras de los homosexuales, caracterizados por movimientos de contoneo y voces agudas asociadas a un tono más femenino, cumplen la función de actuar como contrapeso de los personajes de los cómicos que son masculinos, heterosexuales y, de acuerdo a lo que dicen en todas estas películas de sí mismos, “bien machos”. Esto se verá con claridad en otro pasaje de *Mi novia el...*, en que un bailarín homosexual comparte número con dos bailarinas sensuales semidesnudas. Durante el show, Alberto no cesará de insultar a los gritos al bailarín y, finalizado el baile, dirá a sus amigos “*¡Qué desperdicio de minas! Si yo llego a estar en el lugar del flaquito ese, estas dos mueren abulonadas contra el piso*”. Una vez más, la forma de mostrar la masculinidad es la violencia y el sometimiento y esto no será impugnado.

La infidelidad es otro componente del concepto de hombría que manejan estas producciones y será común que los hombres tengan aventuras extramaritales. En el caso de *Los caballeros...*, Alberto y Ricardo (Chico Novarro) van a comprar la cama redonda para el departamento al local en que el primero compró todos los muebles con su esposa una vez casados. Cuando el vendedor lo reconoce, Olmedo le confiesa que busca una cama para su

“bulín” y el vendedor no sólo no emitirá un juicio al respecto sino que ayudará a los amigos a esconderse cuando vean a sus esposas entrar al local. La misma complicidad se da entre los cómicos y Portales en *Las turistas...*, ya que el último les aconseja que no mantengan relaciones sexuales con sus esposas para no agotarse y poder mantenerlas con los distintos contingentes de turistas con los que trabajarán.

En todas estas situaciones de infidelidad y coqueteo con diversas mujeres, Olmedo y Porcel las tocarán sin su consentimiento y no recibirán a cambio más que algún leve insulto como “degenerado” (ya sea por parte de las enfermeras en *A los cirujanos...*, las mujeres a bordo del barco del empresario con quien se casará Susana en *Los hombres sólo piensan en eso* o una mujer del contingente de extranjeros en *Las turistas...*). Nuevamente, *Mi novia el...* presenta el ejemplo paradigmático de lo que aquí se expone: Alberto toca sin su consentimiento a todas las mujeres con las que trabaja en la fábrica textil y, lejos de enojarse con él por ello (a pesar de ofrecer resistencia al ser tocadas) cada una le empieza a hacer una escena de celos por haber tocado a las demás.

Deseo sexual

La asociación de la relación sexual y el sometimiento violento es indisoluble y da cuenta -mediante situaciones que en la actualidad pueden resultar escalofriantes- de una familiaridad y aceptación del trato forzoso y agresivo.

Se halla una primer clave de esto en la terminología utilizada para aludir al acto sexual. Ya desde su título, *Las turistas quieren guerra* vincula al acto sexual con el enfrentamiento bélico. En la misma película, Alberto guiará a un contingente de extranjeras por un hotel alojamiento haciéndoles creer que se trata de un castillo. Frente a la consulta que realiza una de las turistas por los gemidos que se escuchan de una de las habitaciones, Olmedo dirá que esa habitación es la sala de torturas. Aquí, el placer sexual está asociado a los gemidos de dolor frente a la tortura.

Por otro lado, se sucederá en reiteradas ocasiones que los protagonistas, excitados, digan a diversas mujeres frases como “*Vengo y te destrozo*”, “*te reviento*” o “*¡te mato!, ¡te mato!*”. En *Los hombres sólo...*, Olmedo le dirá a Porcel “*¡Qué te parece si reventamos los 100 dólares y de paso reventamos dos minas?*” y, luego, a las dos mujeres que conocen esa noche (haciendo alusión al momento sexual que están por compartir) les dirá “*¡Les voy a dar con un fierro!*”.

Existe en esta película otro diálogo que condensa de modo explícito lo aquí enunciado. En la habitación de hotel que comparten con Susana, Jorge y Alberto comienzan a excitarse con ella y se autoconvencen de que los está provocando. De allí concluyen que Susana es masoquista y leen de un libro la siguiente definición del término: *“La mujer que trata de excitar al hombre indirectamente es masoquista. Generalmente busca un hombre fuerte y robusto que la haga feliz de cualquier manera”*. Olmedo, entonces, estimulará a Porcel para que tenga relaciones con la mujer mediante la siguiente frase: *“La tenés que reventar, matar, rompe los dientes, ahogala, matala y serás feliz y la harás feliz. Matala... ¡Asesinala!”*. A medida que Porcel va escuchando esta frase no sólo se va envalentonando sino que su excitación sexual va en aumento. Más allá de que pueda alegarse que Olmedo apela a estas figuras violentas por creer que Susana goza de ellas, es central que Porcel -de quien no se aclara algún interés particular hacia el masoquismo- se vaya excitando a medida que escucha el sometimiento que podrá ejercer sobre la mujer. Esta respuesta no se presenta como el resultado de una práctica sexual masoquista sino como una reacción natural frente a una situación excitante *per se* para cualquier hombre.

La agresividad presente en los diálogos tiene su correlato en el plano físico. En *A los cirujanos...* se tratará en clave humorística la violación y esto aparecerá reiterado en varias ocasiones durante los 90 minutos que dura la película. Una primera mención del tema se produce cuando Susana y Alberto deben ir a atender una emergencia y llegan a un departamento en que un hombre yace inconsciente por su estado de ebriedad. Allí los recibe su sobrina, quien les cuenta que el hombre es su tío y que intentó abusar de ella al llegar borracho al departamento. Olmedo, haciéndose pasar por médico, le dirá a la muchacha que es esencial reconstruir la escena de agresión y le pedirá que relate con lujo de detalles todo lo que su tío le hizo. A medida que la mujer va relatando cómo el hombre se le tiró encima, la besó por la fuerza y la golpeó haciéndola sangrar, Alberto empieza a excitarse y le pide cada vez más detalles. Ella continúa con el relato y él empieza a emular lo que ella cuenta tocándola y besándola a la fuerza mientras le dice que es necesario reconstruir fehacientemente toda la secuencia.

En otro momento, el dúo intentará violar a Moria Casán y a Susana Giménez haciéndoles creer que tienen que atender una emergencia en un hotel alojamiento. El intento será fallido dado que las mujeres los golpearán y huirán. Lo llamativo es que, cuando vuelvan a cruzarse en el hospital, los hombres actuarán ofendidos y, ante ello, Susana propondrá que todos

hagan las paces. Es importante destacar que, en la discusión, Moria Casán justifica su comportamiento violento alegando que “*si no reaccionábamos así nos iban a violar*”. Resulta central que, desde la misma trama, se mencione explícitamente la violación. Luego de esto, cuando los camilleros estén en apuros por ser secuestrados por la banda de gangsters, Susana le dirá a su compañera “*Moria, ¿no te parece que tendríamos que ayudarlos un poco? Después de todo son un amor, ¿no?*”. El punto cúlmine de esta naturalización llegará al final de la película. Luego de escapar de los gangsters durmiéndolos con anestesia, utilizarán esta misma técnica con las doctoras. Estando ambas inconscientes (Susana en los brazos de Olmedo y Moria en los de Porcel), Alberto le dirá a Jorge “*¡Que te diviertas!*”, a lo cual éste responderá “*Gracias, después te cuento*” y ambos partirán con las mujeres, finalizando así el film.

La naturalización de la violencia

Si bien los apartados previos muestran que la violencia fue telón de fondo de todas las historias mencionadas, es posible detectar otros ejemplos que dan cuenta de la familiaridad y cotidianeidad con que se manejaban la agresión y la muerte, lo cual puede echar luz acerca de la forma en que se relaciona con estos temas la sociedad que produce estas piezas.

En *A los cirujanos...*, el hecho de que los protagonistas trabajen en un hospital justificará que atiendan a pacientes a pesar de no contar con ningún saber médico y esto llevará, en algunos casos, a su muerte. Así, en una de las primeras secuencias de la película, los camilleros deciden realizar una radiografía a un paciente y lo queman vivo por dejarlo sometido varios minutos a los rayos X. Al comunicarle esto al director del sanatorio, uno de los médicos le dice que se lo requiere en la sala de radiografías con urgencia porque alguien quemó el equipo. No se hace mención alguna al paciente quemado. En otro momento, estando en la escena de un accidente automovilístico y con dos víctimas yaciendo en el piso, Jorge intentará seducir a Moria ignorando las advertencias de un transeúnte acerca de la agonía de la pareja. Por último, con la sorpresiva (y difícilmente justificable) irrupción de los gangsters en la trama, se producirá un enfrentamiento entre el líder de la banda y uno de sus enemigos, muriendo este último. Cuando Olmedo es secuestrado para curar al jefe herido en la contienda, los gangsters ubican al cadáver enemigo en un asiento para evitar que el camillero perciba su muerte. Esto da lugar a una serie de gags entre Alberto y el cuerpo.

La muerte también se convertirá en un elemento risible en *Los hombres sólo...* cuando el dúo

deba informarle a Susana acerca del fallecimiento de su hermano (y amigo de la dupla). Al no encontrar la forma más sensata de comunicar esa noticia, se da el siguiente diálogo:

Alberto: Nosotros venimos a darle una noticia que no es para tomárselo a la tremenda pero tampoco es para tomárselo en joda... ¿A usted cómo le queda el luto?

Susana: ¿Cómo dice?

Jorge: (a Alberto) No, así no...

Alberto: ¿Cómo podría explicarle?

Jorge: (a Susana) Eh... a su hermano se le quemaron los calzoncillos

Susana: ¿Que se le quemaron los calzoncillos?

Jorge: Sí... cagó fuego

Susana: No entiendo nada

Jorge: (a Alberto) ¿Se lo decimos con música?

Alberto: Sí

Ambos: (con la música de “Un buen compañero”) Se le murió su hermano, se le murió su hermano, se le murió su hermano... ¿Qué le vamos a hacer? ¿Qué le vamos a hacer?

Esto provoca el desmayo de Susana y, frente a su inconsciencia, Olmedo intenta aprovecharse de ella. Cuando Porcel lo descubre trata de detenerlo.

Jorge: No, no, ¡con una muerta no!... Debe estar fría

Alberto: No importa, le echamos una pava de agua caliente

Jorge: No, vamo' a ir en cana, Alberto

Alberto (en tono de súplica): Dejame un poquito...

En ese momento, la mujer recupera la conciencia impidiendo el acto sexual. Como el ejemplo permite ver, la muerte es objeto de comedia tanto en el fallecimiento de Palomita como en el caso de Susana, que recobra la conciencia sin ayuda del dúo ya que éstos no se preocupan al creerla muerta sino más bien todo lo contrario.

Para pensar en la cotidianeidad con que se trataban las acciones violentas en estos films, resulta menester finalizar este apartado con uno de los diálogos que mantienen Alberto y su compañero “el lince” en *Mi novia el...* El primero intenta a convencer al otro de que lo ayude en un asunto que no puede develarle (el asunto es la apuesta que jugó Olmedo con sus amigos). Entre ellos se da la siguiente conversación:

Alberto: ¿Te querés ganar 150 lucas?

Lince: ¿A quién tengo que fajar? ¿A mi vieja?

Alberto: No, es guita fácil

Lince: Sé, pero ¿qué tengo que hacer? No me estarás metiendo en ninguna cosa rara, ¿no? Ojo, laucha, eh. ¿Es cosa de droga? (Alberto niega con la cabeza) ¿Qué es? ¿Un afano? (Alberto niega con la cabeza) ¿Un secuestro? (Alberto niega con la cabeza) ¿Un cargamento de blanca? ¿Un contrabando?

Alberto: No, es un... Mirá, vos seguilo a papito y no preguntés nada. Eso sí, lavate bien las manos...

Si bien ninguna de las cosas que menciona el lince será la que efectivamente esté proponiendo Alberto, lo que resulta llamativo es que el primero vea como posible cualquiera de esas opciones. Entre las cosas que justificarían ese monto de dinero aparecen las golpizas y los secuestros, denotando cierta familiaridad con ese tipo de hechos a pesar de que se los mencione como “cosas raras”.

El caso de *Los fierecillos indomables*

Esta película fue elegida por tratarse de un elemento disruptivo dentro de todas las continuidades halladas hasta este momento.

Por empezar, como ya se mencionó, los papeles que representan los actores no se parecen en nada a los que venían interpretando. En este caso, no intentarán aprovecharse de las mujeres y ambos se enamorarán y lo demostrarán en formas románticas (Jorge le escribirá una carta a su amada y Alberto un poema).

Por otra parte, aparecerán muchas alusiones a situaciones y personas de la escena nacional como Menotti y Borges, siendo el caso más llamativo el del personaje que interpreta Olmedo: Alberto, en este caso, se apellida Videla. Esto resulta innovador en este tipo de películas, que se caracterizaban por no hacer referencia alguna a la situación política nacional. Además, no es un dato menor que el personaje se caracterice por ser un director muy severo del cual todos se burlarán que luego terminará cediendo y “ablandándose”.

Un último elemento distintivo de este largometraje es el vínculo que se establece con la violencia física. Mientras los alumnos se preparan en el vestuario para enfrentarse al equipo de fútbol Loma Blanca (que posee gran destreza deportiva), mantienen la siguiente conversación acerca de cómo vencerlos:

Alumno: Tendríamos que tener botines con clavos en la punta...

Jorge (gritando): ¡Criminal! Eso no es de deportista... ¡No es de deportista!

Alumno: No es para darle a los tipos

Jorge: ¿Y entonces?

Alumno: Es para reventar pelotas así pasa el tiempo y al menos conseguimos un empate

Mientras que en las otras películas la violencia es abiertamente fomentada (y llevada a cabo), en este caso no sólo es repudiada por uno de los alumnos sino que ni siquiera es tenida en cuenta como una opción por parte de los demás.

Si bien esta trama mantiene algunos elementos que la conectan a los otros casos aquí analizados (como los nombres de pila de los personajes) son las interrupciones las que se ponen de manifiesto al establecer una comparación. Un cambio en los personajes otrora adictos al sexo y, principalmente, una notable atenuación de la violencia transforman a esta película en un contrapeso que pone de manifiesto que la agresividad -en las diversas formas que asumió- fue la espina dorsal de todos los demás films citados.

Conclusiones

Este trabajo ha procurado rastrear aquellos elementos comunes a producciones que respondieron a distintas épocas de la realidad nacional. Los films producidos durante el gobierno de Lanusse, el de Isabel Perón (en que la guerrilla adquirió importante protagonismo respecto a otras épocas) y la dictadura militar (tanto en sus comienzos, cuando la acción represiva alcanzó su punto cúlmine como en años posteriores, cuando la represión menguó) presentan un vínculo muy estrecho con la violencia. La mayoría de situaciones se desarrollan con la agresividad como elemento infaltable.

Esta recurrencia puede trascender la anécdota y la culpabilización de los directores y guionistas de los films si se la aborda desde su vínculo con los *habitus* de aquellos a quienes se dirige. En el análisis ya citado de Carassai, el autor concluye que

En lo que se refiere a la ética, puede pensarse que durante los años setenta la violencia devino un lazo social, por paradójico que parezca. En parte, esto pudo suceder gracias a que las prácticas violentas se volvieron cotidianas, y comenzaron a darse por sentadas (...) una comunidad había incorporado a su *habitus* la violencia como una curiosa forma de sociabilidad (2014: p. 26)

Su afirmación puede trasladarse también al caso cinematográfico, que viene a dar cuenta, mediante otra expresión cultural, de este mismo fenómeno. Esto resulta central a la hora de intentar comprender los modos en que la sociedad se vinculó con la época más virulenta de su historia política. Reconstruir las formas en que la violencia se presentaba en la vida cotidiana

de los argentinos permite reflexionar acerca de los modos que adoptó la política durante los años '70 y las reacciones que esto suscitó en la sociedad.

Será tarea de futuras investigaciones profundizar el análisis de las disrupciones que comienzan a presentar algunas películas de *Aries* hacia el final de la última dictadura poniéndolas en relación con los discursos de Derechos Humanos y con la transformación de la relación con la violencia que fue atravesando a la sociedad argentina desde principios de los años '80.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.

Ciria, Alberto (1995). *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Carassai, Sebastián (2014). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gociol, Judith y Hernán Invernizzi (2006). *Cine y dictadura: La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Marí, Enrique (1986). "Racionalidad e imaginario social en el discurso del orden" en *Doxa: Cuadernos de Filosofía del Derecho*, n° 3, pp. 93-111

Metz, Christian (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" en Verón, Eliseo (comp.), *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Varea, Fernando (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar*, Buenos Aires: Municipalidad de Rosario.