

Una mirada contemporánea sobre algunas consecuencias de la última dictadura: el cine de Fernando Ayala (1982-1984).

Lucía Rodríguez Riva.

Cita:

Lucía Rodríguez Riva, "*Una mirada contemporánea sobre algunas consecuencias de la última dictadura: el cine de Fernando Ayala (1982-1984).*" e-ISSN: 2250-4524 - Toma Uno (2015): 165-176.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/lucia.rodrguez.riva/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVV0/0tV>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

Lucía Rodríguez Riva

Universidad Nacional de Buenos Aires
Universidad Nacional del Arte

Una mirada contemporánea sobre algunas consecuencias de la última dictadura: el cine de Fernando Ayala (1982-1984)

A contemporary look at some consequences of the last military dictatorship in Argentina: Fernando Ayala's films (1982-1984)

Resumen

Entre 1982 y 1984 el director argentino Fernando Ayala realiza una serie de películas que pueden considerarse una trilogía: *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983) y *Pasajeros de una pesadilla* (1984). A través de ellas, se expone cómo las políticas económicas neoliberales llevadas adelante durante la última dictadura militar atravesaron y destruyeron el tejido sociofamiliar. Partiendo de una comedia paródica, pasando por una comedia costumbrista y llegando finalmente a un docudrama policial, propongo que estos films dan testimonio de lo que fue el inicio de la instauración de un modelo económico y sus consecuencias, que dejarían huella incluso décadas después. El análisis de la puesta en escena de estos films nos permite acercarnos a una mirada contemporánea a la situación representada, donde los efectos del régimen militar no se evidencia en hechos estrictamente políticos, sino al interior de las relaciones sociales.

Palabras Clave

Cine argentino
Transición democrática
Comedia
Fernando Ayala

Abstract

Between 1982 and 1984 the Argentine director Fernando Ayala made a series of films that can be considered as a trilogy: *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983) y *Pasajeros de una pesadilla* (1984). These expose how neoliberal economic policies implemented during the last military dictatorship in Argentina, crossed and destroyed the social and family fabric. Starting from a parodic comedy, going through a comedy of manners and finally arriving at a police docudrama, I propose that these films testify the beginning of the establishment of an economic model and its consequences, which would leave marks even decades later. The analysis of the Mise en scène of these films allows us to approach a contemporary look over this situation, where the effects of the military regime are not evidenced by strictly political acts, but inside social relations.

Keywords

Argentine cinema
Democratic transition
Comedy
Fernando Ayala

Introducción

En este trabajo propongo analizar tres películas dirigidas por Fernando Ayala, realizadas en los postreros años de la última dictadura militar y en el primero de la democracia. Los títulos en cuestión son *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983) y *Pasajeros de una pesadilla* (1984). La hipótesis de lectura es que estos largometrajes conforman una *trilogía* a través de la cual se expone cómo las políticas económicas neoliberales implementadas durante el autodenominado “Proceso de reorganización nacional” atravesaron y destruyeron el tejido sociofamiliar, en los años en que este proceso comenzaba. Asimismo, motiva este trabajo indagar las películas como testimonio de aquella época e inferir algo del ámbito de lo entonces decible a nivel masivo. Al abordarlas como “testimonio”, lo hago en el sentido que le otorga el historiador Marc Ferro: “El film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación sociohistórica que autoriza” (Ferro, 1980: 27). Por este motivo, el análisis que viene a continuación no se limitará a las películas, sino que las integrará “al mundo que le[s] rodea y con el que necesariamente comunica[n]” (Ferro, 1980: 27). La observación atenta de esta *trilogía* permite notar que las estas películas dan cuenta de lo que fue el inicio de la instauración de un modelo económico y sus consecuencias, que dejarían huella en el país hasta la actualidad.

Dos de estas películas (*Plata dulce* y *Pasajeros de una pesadilla*) tratan sobre hechos históricos inmediatos y adelantan la lectura social que ha prevalecido en los últimos años: la idea de una dictadura cívico-militar. Por supuesto, esta interpretación ya existía durante los años del terrorismo de Estado, pero lo que resulta singular señalar aquí es que se encuentre presente en películas de corte industrial y comercial, orientadas a un público masivo. Por este motivo, me interesa destacar elementos de la puesta en escena en tanto indican una lectura contemporánea de los procesos socioeconómicos que sufría el país.

El foco de esta *trilogía* no está puesto en los delitos lesa humanidad, ni en la Guerra de Malvinas, por mencionar algunos tópicos frecuentes del cine relativo a la dictadura. Se centra, en cambio, en los procesos económicos y sus consecuencias en las relaciones sociales, temas menos “urgentes” y más invisibles, pero tan importantes como los otros en tanto implican también profundos cambios.

Aunque el concepto de “transición democrática” admite diferentes ángulos de observación, a los fines de este trabajo se lo considerará en términos cronológicos y de manera acotada, entendiéndose que se inicia en la Argentina en 1982, con la derrota en la Guerra de Malvinas y el accionar de la Multipartidaria en pos de una salida electoral (Ferrari; 2013: 38-40) y se extiende hasta 1984, cuando finalmente Raúl Alfonsín asume la presidencia de la Nación.

Fernando Ayala, el director

Ayala se formó y desarrolló su carrera completamente dentro del cine de estudios. En 1957 fundó junto a Héctor Olivera la productora “Aries”, desde la cual ambos lograron la particular conjunción de cine de entretenimiento y cine de compromiso. Además de las consagradas comedias para el público familiar y adulto, consiguieron realizar películas de interés histórico, social y/o político que se mantienen en la memoria de los espectadores. “La crónica fílmica -la actualidad encerrada en una ficción- es el carácter narrativo y el compromiso insignia de Fernando Ayala en sus films” (España, 2005: 303). Ya desde *El jefe*¹ (1958), considerada un testimonio de la caída del peronismo y de la esperanza en el proyecto desarrollista, se puede observar esa característica: trabajando desde una propuesta industrial y absolutamente inmerso en la escritura genérica, realizó películas que dan cuenta de las tensiones propias de cada momento histórico. Como afirma María Valdez al caracterizar su poética:

Si para el director [Fernando Ayala] el cine debe ser testimonial, este “deber ser” buscará, a lo largo de la casi totalidad de su filmografía, la adherencia silenciosa en el trabajo de la puesta en escena, en la precisión por colocar, como un telón de fondo discreto pero *siempre presente*, los indicios que proyectan el film hacia la reflexión sobre una referencialidad que excede el límite de las historias narradas. Dichos indicios van desde la exactitud escenográfica y de vestuario hasta la condición *sine qua non* (de la que apenas se excluyen escasos tí-

1.- Su cuarto largometraje, primera producción de Aries Cinematográfica, donde desarrolló a partir de ese momento su extensa carrera.

tulos de su filmografía) de trabajar historias absolutamente contemporáneas, inscritas en la coyuntura espaciotemporal presente (Valdez, 2004: 279).

En este sentido, es necesario reconocer al autor cierta audacia por establecer como escenario para su película de 1982, *Plata dulce*, los años inmediatamente anteriores. Es justo también decir que la idea correspondió a su socio Héctor Olivera y que el guion corrió por cuenta de Jorge Viale y Oscar Goldenberg. Son escasos los ejemplos fílmicos en estos años que se sitúen en tiempo presente, por motivos evidentes. Entre ellos puede pensarse en *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1981 y 1982), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) y *Volver* (David Lipszyc, 1982) que si bien realizan alusiones específicas al modo de accionar del terrorismo de Estado, lo hacen en general gracias a la estructura del relato. Según Ana Laura Lusnich (2011), *Los enemigos* se organiza a partir de una alegoría o metáfora estructural. Respecto a los policiales de Aristarain, Elena Goity y David Oubiña Lusnich señala que “se presenta como intriga policial un asunto relacionado con la denuncia de hechos ilícitos durante la dictadura” (Lusnich, 1994: 211). *Volver* trata centralmente el tema del exilio -aunque también el avance de las políticas neoliberales-, y es la primera película que plantea el problema de la vuelta al país (España: 1994). *Plata dulce*, en cambio, se posiciona específicamente en un tiempo cercano y específico, absolutamente identificable con las políticas de la dictadura, de modo explícito. En el texto ya citado, María Valdez también señala que

Si el binomio historia/Historia es repensado y resquebrajado en su abigarrada densidad dialéctica y conceptual, no resulta extraño que el último cine de Fernando Ayala se deslice hacia una pequeña forma, la de la *fábula familiar como implosión de la Historia*, manteniendo, nuevamente, su interés tanto de testigo de su tiempo como de autor amparado en el género (Valdez, 2004: 295).

Es este núcleo problemático el que pretendo abordar en el siguiente análisis de esta *trilogía*.

La trilogía

En principio, vale aclarar que las películas tratadas aquí no conforman declaradamente una trilogía. La razón de agruparlas así responde a que se puede encontrar en ellas una unidad de tema y tratamiento que se corresponde con los años de la vuelta a la democracia y a que se diferencian, además, de la película precedente (*Abierto día y noche*, 1981, una comedia picaresca) y de la subsiguiente (*Sobredosis*, 1986, enfocada en el problema de la droga).

Las tres películas funcionaron muy bien en la taquilla y se mantienen en la memoria común de los espectadores: *Plata dulce* fue la tercera película más vista de 1982 y *Pasajeros de una pesadilla* la cuarta más vista de 1984, al contar con 999.945 y 1.202.217 espectadores, respectivamente. *El arreglo*, en relación a estos parámetros, no tuvo un rendimiento tan bueno en pantalla: con 438.332 espectadores, ocupó la 12ª posición en 1983². Dado que la producción y las estrellas convocantes son las mismas en estas películas (con algunos cambios, por supuesto, pero Federico Luppi y gran elenco siempre están presentes), la diferencia de convocatorias entre ellas puede comprenderse de varias maneras. Primero, resulta evidente un interés del público por ver ficciones situadas en el pasado reciente, que traten hechos comunes para la sociedad. En este sentido, en 1983 -todavía en dictadura- las películas argentinas que se encuentran entre las diez más vistas son *La república perdida* (Miguel Pérez) y *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera), aunque detrás de los consabidos éxitos “pasatistas” de Olmedo y Porcel (*Los extraterrestres* y *Los fierecillos se divierten* de Enrique Carreras ocupan el cuarto y sexto lugar). Por otra parte, también es cierto que la puesta en escena de *Plata dulce* y *Pasajeros de una pesadilla* presenta elementos de interés que no posee *El arreglo*, anclada en un palmario costumbrismo. La primera es una comedia paródica, particularmente por la construcción de los personajes. La última es un docudrama, forma de abordar un caso policial grave y excepcional a través de la ficción.

2.- Datos tomados de www.cinesargentinos.com.ar, cuyas estadísticas corresponden a los anuarios del INCAA.

Plata dulce

Estrenada el 8 de julio de 1982 —con la Guerra de Malvinas en curso—, es la primera película argentina que se refiere en términos explícitos a un momento específico del gobierno de facto: el Mundial de Fútbol de 1978, que se desarrolló entre el 1 y el 25 de junio de aquel año. En ese entonces, el régimen militar pretendía demostrar como uno de sus logros el alcance de cierta “paz social”, de acuerdo con Marcos Novaro. Como es sabido, el Mundial constituyó uno de los eventos que lograron aglomerar el consenso social en torno al régimen. Sostiene este autor que

En 1978 comenzaron a regresar al país muchos artistas que se habían exiliado antes o poco después del golpe, muchos de ellos perseguidos por la Triple A, y se reinsertaron en los circuitos de teatro, el cine y la televisión. En forma más extendida, las clases medias y altas disfrutaron de una nueva ola de modernización del consumo facilitada por la apertura comercial y el dólar barato. De lejos, el más sintomático de esos “premios” con que el régimen invitaba a los argentinos a participar del nuevo orden fue el Mundial de Fútbol (...) (Novaro, 2011: 154).

Aquí no hace falta más que recordar aquella imagen en que los tres Jefes de las Fuerzas Armadas (Emilio Massera, Jorge Rafael Videla y Ramón Agosti) celebran el gol del triunfo frente a Holanda. *Plata dulce* se sitúa explícitamente en ese momento a partir de sus créditos: a través de un fotomontaje se presenta la cancha de River repleta y el cartel de “Argentina ‘78”, acompañado en la banda de sonido por una música festiva y el ingreso paulatino de los gritos de la tribuna. Por un fundido encadenado, ingresamos inmediatamente a la ficción, que comienza al día siguiente: un plano general de una calle vacía, cubierta sólo por papelitos, alguien que se marcha y un joven dormido. Se trata del día después del festejo y de lo que ha quedado, en un frío día de invierno en que Rubén (Julio de Grazia) debe volver a la fábrica para mantener a su familia. Este inicio, que sin dudas sirve para situar al espectador en un tiempo y espacio referenciales, también funciona como intriga de predestinación: tras la alegría efímera, los restos. Papelitos, algún borracho y la vuelta a la faena cotidiana.

3.- A excepción del hijo de Bonifatti, que siempre desconfía.

4.- La primera de estas imágenes, además, adelanta la relación extramatrimonial. El personaje de Luppi se enfrenta a su cuñada y abraza a su sobrina y futura amante.

5.- Los nombres poseen un sentido alegórico. Bonifatti, si bien no significa nada, remite a una traslación del italiano que suena a “buen trato” (lo que el personaje nunca tendrá). Molinuevo, en cambio, indica cierto arraigo a la tierra y el trabajo. Ambos son indicadores del origen social: seguramente se trate de hijos de inmigrantes italianos y españoles.

En tanto intriga de predestinación, la música de los títulos indica luego un distanciamiento irónico, cuando se repite hacia la mitad del film. Acompaña la escena en que Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) y su familia vuelven de las vacaciones de *shopping* a Miami, donde fueron a gastar la “plata dulce”. Así, la repetición indica que ese momento de despilfarro será fugaz, como lo había sido el festejo del Mundial. Al escuchar la música por segunda vez, se la puede entender como un código irónico.

Dicha escena se refiere, en términos extrafílmicos, al cambio monetario instaurado por el ministro Martínez de Hoz, que fue uno de los hechos clave para dar inicio a la desindustrialización en la Argentina. El encuadre subraya esa situación al mostrar a los personajes prácticamente hundidos entre tantos objetos. El espectador puede observar y comprender tal situación desde el distanciamiento pero ellos se encuentran alienados³ y no notan que ésa será la causa de su ahogo, ni notan ningún tipo de vínculo causal entre la medida económica y la bancarrota de la empresa familiar⁴.

Plata dulce narra la historia de dos cuñados, Carlos Teodoro Bonifatti y Rubén Molinuevo⁵, que tienen un pequeño emprendimiento familiar: una fábrica de botiquines. Frente al ingreso de productos importados, esta pequeña empresa entra en decadencia y los cuñados eligen distintas opciones: mientras Rubén decide seguir en la fábrica, Carlos se asocia a quien le propone un ingreso económico mayor y un ascenso social rápido a través de un puesto en una compañía financiera. La fábrica cambia su nombre de “Las hermanas” por “La hermana”, lo que señala la división que se produce al interior de la familia. El contexto sociohistórico aparece explícitamente también a través de la abuela, que cambia los pesos de su jubilación a partir de la “tablita cambiaria” que estableció el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz.

Esta política permitiría, desde mediados de 1978 y hasta principios de 1980, un rápido incremento del consumo y del nivel de actividad, porque si bien algunos sectores industriales resultaron perjudicados, hubo otros, en especial los servicios y la importación, que crecieron

rápidamente. Gracias a esta expansión, la persistencia de la inflación pasó inadvertida (...) (Novaro, 2011: 161).

En tanto propongo que *Plata dulce* es una denuncia sobre las políticas económicas de la dictadura y los efectos que produjeron en el entramado social, me interesa señalar cómo se delinean algunos de los rasgos de esas políticas a partir de la caracterización del accionar de los personajes y el mundo al que pertenecen, especialmente aquéllos cercanos al poder económico. Uno es clave en este aspecto: Arteche (Gianni Lunadei). Artífice de una financiera multinacional, representante de intereses extranjeros, es quien seduce a Bonifatti con el objetivo de que ingrese a ese mundo y sea su testaferró, quien quede en el país cuando él ya se haya exiliado con el dinero. Estas artimañas del personaje pueden advertirse desde su primera aparición.

El reencuentro entre ambos compañeros del servicio militar obligatorio se produce en una peatonal, cuando Bonifatti se enfrenta al conductor de un auto para indicarle que está rompiendo la ley. Arteche parece no registrar tal demanda pero, en cambio, reconoce a su excompañero y lo invita a que cuide su auto. Ante la posibilidad de *lucir* un Mercedes Benz, Bonifatti no piensa demasiado y ocupa el lugar de Arteche. En ese acto rompe él mismo la ley y adopta automáticamente las mismas actitudes que había cuestionado a su excompañero. Al elegir un contraplano para narrar esa acción, la enunciación no acompaña el punto de vista del personaje, sino que se distancia de él.

Este primer intercambio de roles marca la dinámica de la relación entre ambos personajes, en la cual Bonifatti ocupa los espacios que deja el otro y comete a su vez actos ilícitos. Se trata de una cuestión de “roles”, quién los ocupa y qué tiene para exhibir. De hecho, cuando Bonifatti se incorpora a la financiera, lo que le ofrecen es cumplir una “función moral”, no técnica: es decir, no necesita ningún saber específico. La caracterización de Arteche, lejos de ser ingenua, también da pistas del funcionamiento de aquel sistema económico que se está configurando:

El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio (Harvey; 2007: 6).

Esa defensa del “desarrollo de las capacidades” individuales para lograr “libertades empresariales” es encarnada por Arteche, aunque la puesta en escena se encargue de mostrar la “falsedad” del personaje. Cuando le ofrece a Bonifatti trabajar con él, camina por detrás de los espejos decorativos de su oficina y éstos le deforman la cara. La segunda vez que habla con Bonifatti, lo hace a través de un *videocassette*, dirigiéndose a Carlos pero sin darle posibilidad de respuesta. Ya en estas dos escenas se muestra a Arteche como a alguien que se esconde detrás de diversas superficies, deformándose, y que es, en definitiva, una *representación*. Del mismo modo, el primer negocio que Arteche le propone a Bonifatti no es más que una puesta en escena: hacer de cuenta que la fábrica de botiquines es un depósito, generando así un espacio puramente teatral, del artificio. Dado que Arteche es el personaje indicial en relación al neoliberalismo⁶, como fue dicho, su construcción también alude al funcionamiento de ese sistema: una superficie atractiva, moderna, pero detrás de la cual se esconde un vacío productivo, sin responsables a la vista. En este sentido, si Arteche sabe qué papel está jugando -y Patricia (Marina Skell) lo aprende también a su lado- es Bonifatti el que queda por fuera del sistema de representación, aunque sea el personaje que oscile entre ambos espacios (el de un modelo económico productivo y uno meramente especulativo).

[L]a dictadura militar inauguró un nuevo patrón de acumulación de capital en la Argentina, que abarcó el período comprendido entre 1976 y 2001. (...) El patrón de acumulación que inaugura la dictadura también tiene su impronta específica, que es la valorización financiera, los fenómenos financieros, que (...) implican un giro de 90 grados en términos de los procesos que se venían sucediendo [el modelo agroexportador y la industrialización] (Basualdo, 2011: 236).

6.- Hay otro personaje significativo en este sentido, el jefe norteamericano, quien en una cena de la empresa dice: “Si queremos ser un país libre, debemos tener una economía libre”. Todos lo aplauden. Una escena similar ocurre al final de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), cuando los ingleses cantan al General (Héctor Alterio) “For he’s a jolly good fellow” por su accionar en el sur.

7.- Los "gastos de representación" que la empresa le facilita bien podrían finalmente referirse a él mismo.

No saber qué rol cumple verdaderamente es el problema de Bonifatti. Su inserción económica se producía a través de la industria, pero frente a la inminente disolución de ésta, trata de incorporarse al modelo financiero, donde es títere de otros intereses. Él está en lugar de otra cosa, sólo que no lo sabe y esa otra cosa, finalmente, no tiene ninguna materialidad: él mismo termina siendo la presa de ese sistema que representa⁷.

El énfasis de *Plata dulce* en los problemas de representación se relaciona a nivel de guion con el sainete tragicómico, particularmente con el modelo del sainete inmoral donde:

el motor de la acción es el egoísmo del sujeto que busca mejorar su situación en la sociedad a través de la destrucción de los demás personajes o, por lo menos, valiéndose del esfuerzo de otros. La moral del sujeto concuerda totalmente con la de la sociedad injusta -su destinador- en la que ha aprendido a manejarse sin cuestionamientos morales (Pellettieri, 2002: 211).

Bonifatti, en principio, es presentado como un "hombre honesto", "padre de familia" y "trabajador" (el encomillado señala cualidades positivas en la *doxa*), para producir empatía con su personaje. Sin embargo, pronto varía su accionar y la puesta en escena lo señala para que el espectador pueda observarlo con cierta distancia. De acuerdo con Pellettieri, "Este modelo [del sainete tragicómico] cuestiona semánticamente la familia" (Pellettieri, 2002: 211). Se puede observar esto en la sucesión de hechos que va desde la disolución de la empresa familiar hasta la relación de Bonifatti con su sobrina, todo lo cual produce que se caiga "la máscara" frente a su propio hijo, descubridor del accionar ilícito e inmoral de su padre. La familia ha sido desgastada.

8.- La traducción es nuestra.

9.- De acuerdo con lo que comentan Héctor Olivera y Jorge Goldenberg en los Extras de la edición en DVD de la película. El título fue cambiado a último momento justamente porque se desarrollaba la Guerra de Malvinas y los realizadores no querían que sugiriera otros significados en ese contexto.

10.- En esta última película lo que se ve afectado también son las relaciones de los hermanos por una especulación de tipo económico. Significativamente, el reclamo final en la puerta del banco de *Plata dulce* es igual al que se presenta en *Nueve reinas* (lo cual da cuenta de la inestabilidad cíclica del sistema financiero argentino, dado que casi dos décadas separan las películas).

El final de la película, de carácter evidentemente punitivo, no obstante puede leerse de dos maneras. Por un lado se castiga al personaje que trasgredió la norma familiar, Bonifatti, que termina en la cárcel. No sólo traicionó económicamente a sus parientes, sino que mantuvo una relación extramatrimonial casi incestuosa con su sobrina Patricia. El final funciona, así, a modo de advertencia. Tal como afirma Ana Laura Lusnich: "El cierre, de fuerte impacto institucional, incluye una perspectiva moralista que juzga el comportamiento de amplios segmentos de la población, participantes directos e indirectos en las escaramuzas económicas de la época" (Lusnich, 2009: 121)⁸. Asimismo, Rubén reivindica el campo como fuente de riqueza y exclama la famosa frase que casi fue título de la película: "Dios es argentino"⁹. Retoma de esta manera aquel ideario "patriótico" según el cual la fuente de riqueza fundamental del país es única y necesariamente la producción agropecuaria, ¡aun a pesar de ser él mismo un pequeño industrial! Pues bien, si en este sentido la trama se cierra de un modo tradicional (el que trasgredió es castigado), no obstante se puede observar que el fuera de campo no se ajusta a esa "visión conciliatoria": el gran estafador, Arteché, queda totalmente impune. Como afirma Héctor Kohen,

el tema de la película no es la economía, como área disciplinar de autonomía relativa, sino la versión popular del discurso -necesaria e inseparable- sobre la economía que hace de sus víctimas sus más fervorosos propagandistas. [Se trata de la] traducción de la ideología del Proceso al discurso cotidiano (Kohen, 2013: 6-7).

El problema central que plantea el film, como precursor, es el de los efectos que produjo la imposición del modelo económico neoliberal y sus consecuencias a nivel social, lo cual puede verse en una serie de películas que culminan en el 2000 con *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky), tal como propone Lusnich (2009)¹⁰.

El arreglo

En esta segunda parte de la *trilogía*, Federico Luppi también interpreta la cabeza de la familia pero, en este caso, su accionar moral es intachable. Situado en un barrio humilde, el conflicto se desencadena cuando unos vecinos son beneficiados por la red de agua corriente, mientras que los de enfrente no, dado que -como conocen en ese momento- su calle divide dos municipios. El encargado de la obra (Rodolfo Ranni) les ofrece extenderla, aunque a un costo mucho más alto y de manera ilegal. Mientras el resto de sus vecinos decide negociar con el encargado, Luis (Luppi) se mantiene incólume, aun cuando su hija embarazada (Susú Pecoraro) le pide de-

sesperadamente que ceda. Cuando ella sí accede a pagar la coima, se produce un enfrentamiento entre padre e hija y de nuevo la institución familiar se ve amenazada, como pasó antes con las relaciones interbarriales.

Esta segunda película se asienta sobre la matriz de la narrativa costumbrista, reforzada por la puesta en escena y las actuaciones, y así se diferencia de la comedia paródica que caracteriza a *Plata dulce*. De este modo, pierde eficacia al proponer una crítica, la cual se mantiene fundamentalmente a nivel de la intriga. Aquí no hay referencias explícitas al contexto dictatorial, excepto porque la corrupción, el tema central del film, fue “uno de los males nacionales que el Proceso potenció como una plaga”, como sostiene Kohen (2013: 9). Las consecuencias de este problema son examinadas a nivel del entramado social: el personaje positivo (padre de familia) es empujado a actuar en contra de sus propios valores y antes de ceder, lucha literalmente por ellos. A nivel de la trama, se refuerza la idea de que el protagonista está solo y predeterminado por sus valores, que lo llevarán a la caída. El abuelo, cuyo retrato ocupaba el centro del comedor, luchó como voluntario junto a Garibaldi. Ése es el faro para Luis, quien cree en eso e incentiva a su familia a lo mismo. Sin embargo, su hijo descubre que la batalla en la que el abuelo luchó fue una derrota. Los valores en los que se funda el “deber ser” del *pater familias* no tienen ninguna vigencia para los demás, quienes saben además que son falsos. Se trata, en definitiva, de la clásica lucha del hombre contra la sociedad (incluidos amigos y familia), la cual se presenta evidentemente desigual e injusta.

Al final imaginado por los autores del guion, Tito Cossa y Carlos Somigliana, Fernando Ayala introdujo una modificación¹¹. La policía -el poder oficial- lleva detenido a Luis, el incorruptible. Frente a esa visión pesimista, el director añade un último plano en el que se ve brotar agua de la bomba que Luis había accionado. Nuevamente, al igual que en *Plata dulce*, en un final que no deja de ser punitivo, Ayala señala la injusticia de la situación y abre un resquicio para “los justos”.

11.- De acuerdo con lo que comenta al ser entrevistado Roberto “Tito” Cossa (2013).

Pasajeros de una pesadilla

Esta tercera película es realizada ya en democracia y se remonta a un caso policial que había tenido amplia repercusión en la prensa durante 1981: el parricidio de la familia Schoklender. Aquí se encuentran también alusiones explícitas al funcionamiento de la dictadura, como en otros films de ese año (por ejemplo, *En retirada* de Juan Carlos Desanzo o *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin).

En este caso, el género narrativo al que acude Ayala es el docudrama, que, como explican Raventós, Torregosa y Cuevas (2009: 124, 129), se articula sobre tres rasgos principales: las raíces indexicales, que se apoyan sobre una “*actitud documental*”; una codificación melodramática; y unas repercusiones sociales, morales y éticas. *Pasajeros de una pesadilla* se estructura a partir de los testimonios de Diego en la cárcel (Gabriel Lenn)¹², interpelado por el guionista (Jorge Goldenberg). Se trata de una estrategia narrativa que implica un distanciamiento con la ficción y recuerda que ésta se basa sobre un testimonio. En estas conversaciones se habla incluso de lo que sería “verosímil” que apareciera en la película, poniéndose en evidencia la construcción de la trama. La narración, entonces, no se pretende objetiva, en tanto responde al relato de un personaje y la versión que de ello hace el guionista, y se escenifica tal construcción.

12.- Representa a Pablo, el hijo menor, que había escrito el libro *Yo, Pablo Schoklender* sobre el cual se basó la película.

Pasajeros de una pesadilla mantiene el suspenso sobre las motivaciones del crimen -que podrían deducirse del relato-, pero no ahonda en lo morboso, aquellos detalles que el espectador habría conocido a través de los medios de comunicación. Uno de los carteles del inicio indica que los hijos están “a la espera de una resolución de la justicia”.

La película, de un modo inteligente, se ocupa fundamentalmente de los conflictos al interior de ese grupo familiar, pero sin inculpar a los protagonistas¹³. Estos problemas, en cambio, se relacionan con la extracción social de la familia y el modo en que ha logrado su bienestar económico. Si en *Plata dulce* se trataban las políticas macroeconómicas a nivel de la clase media y en *El arreglo*, de la clase baja, en *Pasajeros de una pesadilla* el foco se halla ubicado en la clase alta. Aquí el ascenso económico de la familia Fogelman está explícitamente ligado a los negocios armamentistas de una gran empresa con los militares, tanto argentinos como de otros países

13.- Quizá deja que los padres se hagan cargo de los conflictos, cuando Susana (Alicia Bruzzo) dice al final: “Hemos llegado muy lejos”.

latinoamericanos. Esto no es un secreto para los integrantes de la familia, quienes saben que se trata de una actividad que incrimina directamente al padre (de nuevo, Federico Luppi) y lo extorsionan constantemente (especialmente su mujer, interpretada por Alicia Bruzzo, pero también Martín, su hijo mayor, interpretado por Germán Palacios). En la fiesta de negocios con los alemanes -en una evidente alusión al antiguo régimen totalitario alemán-, la mirada de Diego se detiene en el brazo de una mujer y un plano detalle muestra que ella tiene un número tatuado. Es una sobreviviente de un campo de concentración, pero esta vez está del lado de los que apoyan las dictaduras. En este punto, es significativo que los protagonistas constituyan una familia mixta: Bernardo Fogelman proviene de una familia judía tradicional. La lectura indica que la traición está a la orden del día.

El inicio de *Pasajeros...* sitúa al espectador en un espacio reconocible, pero a la vez desde una mirada extrañada. Planos generales de la ciudad de Buenos Aires, que incluyen las terminales del tren y el río, pero desde la altura y en blanco y negro, con música coral que remite a lo sacro. Es una mirada templada y apacible, y no es la vista habitual que tiene de su ciudad el habitante del Río de la Plata. La presentación empieza por el “detrás de escena” (el río, la terminal, los asentamientos precarios) y recién después pasa a los altos edificios del centro y la avenida 9 de julio. El *zoom* centra la mirada en un auto, de donde caen unas gotas de sangre. Tras los carteles (raíces indexicales), el blanco y negro continúa, pero su código cambia, en tanto se retrotrae la acción al casamiento de Susana y Bernardo Fogelman (*flashback*).

El departamento familiar, ubicado en un barrio de clase media-alta, acoge las trasgresiones que allí suceden y es testigo de ellas. Habitaciones, dependencias y balcón son espacios que habilitan distintos recorridos y escondites dentro del hogar. La decoración sobrecargada, que pretende ser “de estilo”, incluye un par de rejas en la entrada de la casa. Estas son reiteradamente ponderadas por el encuadre, lo cual refuerza la idea del encierro y ahogo que produce ese “hogar” para los hijos (tanto en lo relativo al espacio como a las demás personas que lo habitan). La culminación de ello es la fiesta que organiza Susana, después de la cual los tres hermanos regresan y encuentran que todos los lugares de la casa, incluidas sus propias camas, han sido convertidos en una especie de hotel transitorio, hecho incentivado por la madre.

En dicha secuencia existe un plano referencial, como ha señalado Claudio España (1994), en el que se observa la presencia de los custodios o “monos”, los parapoliciales que vigilaban a los altos directivos y militares. Durante la fiesta en el departamento familiar, los hijos escapan al clima orgiástico. El director los posiciona como observadores de esa escena, cotidiana en aquellos años, en la que las mucamas bajan a llevarles comida a los custodios. Entre los hijos y la escena que estos contemplan hay un Ford Falcon verde, vehículo utilizado durante la dictadura para el secuestro de personas.

Ese único plano, convertido en una unidad referencial, en signo de un solo referente pero múltiples significados, es una entidad raigal cuando se busca el antecedente necesario de los innumerables productos cinematográficos locales que dieron protagonismo crítico al tema del Proceso (España, 1994: 26-27).

Aunque Fernando Ayala adopte en *Pasajeros* un género narrativo que se nutre de lo documental, es en la puesta en escena de la ficción donde plasma su referente extrafílmico directamente.

A modo de conclusión

En 1984, Fernando Ayala completa este ciclo que fue designado aquí como *trilogía*, en tanto su objeto principal es la puesta en evidencia de las consecuencias producidas por las políticas económicas instauradas a partir de la última dictadura militar. El espacio en que se ubican estas ficciones es el microuniverso que conforma la familia en diferentes clases sociales, lo cual resulta coherente con el resto de la filmografía del director. Como una propuesta general, esta *trilogía* establece que los problemas relacionados con la macroeconomía atravesaron todos los niveles sociales, presentando una vista panorámica a través de la cual los distintos públicos se podían ver más o menos representados.

Por otra parte, se analizó aquí cómo la puesta en escena de las películas -particularmente de *Plata dulce*- indica una interpretación contemporánea al inicio de los procesos de desintegración social producidos por las políticas neoliberales. Esto se encuentra subrayado por la puesta en escena, que caracteriza y enmarca a los personajes (los ahoga, los encierra) proveyendo a su vez una interpretación de esos procesos. Aquí se entendieron estos largometrajes como *testimonios* de su época, transformados en documentos gracias al análisis expuesto.

Como último punto, me interesa señalar que el examen de estas películas permite observar que la denuncia de los efectos de la dictadura pudo ser realizada a nivel masivo, a condición, por supuesto, de que los realizadores (director, productor, guionistas) encontraran una *forma* posible para hacerlo. Es decir, estrategias narrativas que fueran atractivas para el público y lograran sortear la censura. Para ello, Fernando Ayala siempre “se escudó” en los géneros -especialmente en la comedia-, donde a partir de una plataforma común y conocida para los públicos, logró proponer una mirada sobre los procesos que transformaron la sociedad argentina.

Bibliografía

BASUALDO, E. (2011), "El golpe militar de 1976 y las transformaciones en la economía y la sociedad" en JOZAMI, E. (coord.), *Tradiciones en pugna. 200 años de historia argentina*, Eudeba/Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.

ESPAÑA, C. (1994), "Diez años de cine en democracia" en *Cine argentino en democracia*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

ESPAÑA, C. (2005), "El proyecto de Aries Cinematográfica" en ESPAÑA, C. (coord.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983*, vol. I, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

FERRARI, G. (2013), *1983. El año de la democracia*, Planeta, Buenos Aires.

FERRO, M. (1980), *Cine e historia*, Gustavo Gili, Barcelona.

GOITY, E. & OUBIÑA, D. (1994), "El policial argentino" en *Cine argentino en democracia*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

HARVEY D. (2007), *Breve historia del neoliberalismo*, Akal, Madrid.

KOHEN, H., (2013), "El cine de denuncia de la última parte del Proceso", Plenario presentado en el III Congreso Internacional de Artes en Cruce, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires.

LUSNICH, A. (2009), "Electoral Normality, Social Abnormality" en REGO & ROCHA (eds.), *New Trends in Latin American Cinema*, Intellect, Bristol-Chicago.

LUSNICH, A. (2011), "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983" en LUSNICH, A. & PIEDRAS, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2010)* vol. II, Nueva Librería, Buenos Aires.

NOVARO, M. (2010), "La conquista de la democracia y el agravamiento de la crisis" en *Historia de la Argentina. 1955-2010*, Siglo XXI, Buenos Aires.

PELLETIERI, O. (2002), "Concepción de la obra dramática del sainete" en PELLETIERI, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Galerna, Buenos Aires.

Ranking de espectadores del 1982 | Cines Argentinos, recuperado de <http://www.cinesargentinos.com.ar/ranking/1982/>, consultado el 28 de enero de 2015.

Ranking de espectadores del 1983 | Cines Argentinos, recuperado de <http://www.cinesargentinos.com.ar/ranking/1983/>, consultado el 28 de enero de 2015.

Ranking de espectadores del 1984 | Cines Argentinos, recuperado de <http://www.cinesargentinos.com.ar/ranking/1984/>, consultado el 28 de enero de 2015.

RAVENTOS, C., TORREGOSA, M. & CUEVAS, E. (2012), "El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores", en *Trípodos*, Barcelona, pp. 117 a 132.

VALDEZ, M. (2004), "Fernando Ayala, cultor de la crónica y de la actualidad" en ESPAÑA, C. (coord.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983*, vol. I, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Material audiovisual

Entrevista a Roberto “Tito” Cossa realizada por Eddy Báez, Victoria Bèhéran, Ricardo Dubatti y Tatiana Vellio para el archivo “El Legado de los Maestros” (Cáedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, Escuela de Artes, FFyL, UBA), junio de 2013.

Entrevista a Jorge Goldenberg y Héctor Olivera en los Extras de la edición en DVD de la película.

Filmografía

Plata dulce (1982), Fernando Ayala.

El arreglo (1983), Fernando Ayala.

Pasajeros de una pesadilla (1984), Fernando Ayala.

Lucía Rodríguez Riva

Es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Es docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la UBA y en la UNA. En esos espacios participa de proyectos de investigación referentes al cine argentino y el campo popular. Asimismo, se desempeña como gestora cultural en el ámbito universitario.

Contacto: lurodriguezriva@gmail.com

