

Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia

Por Pamela C. Gionco

Durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón, las tensiones políticas, ideológicas y sociales crecieron rápida y violentamente, desembocando en el Golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955. La autodenominada Revolución Libertadora que derrocó a Perón se caracterizó por su aversión hacia la figura del líder popular y sus políticas estatales. Distintos sectores de la sociedad apoyaron a las Fuerzas Armadas en la destitución del presidente, que había sido elegido democráticamente por más de la mitad de los votantes. Pero el lícito origen de su gobierno no alcanzó para defender la legitimidad de su ejercicio (Cernadas, 1997: 139), siendo impugnado por intelectuales, liberales, católicos, socialistas y militares, entre otros, que se aglutinaban en la heterogénea oposición antiperonista que dará lugar al golpe cívico-militar.

Es necesario remarcar que estos años, quizás por sus incertidumbres, quizás por su inestabilidad, no han sido profundamente tratados por las historias del cine argentino. El período 1955-1960 implica en nuestra cinematografía un período de transición entre el cine clásico de estudios, sustentado por un sistema de producción industrial, y la Generación del Sesenta, también conocida como Nuevo Cine Argentino, manifestación local del cine moderno, basada en nuevos sistemas de producción y de distribución. Ya a principios de la década del cincuenta, el sistema industrial de producción cinematográfica estaba francamente en crisis. La política proteccionista del gobierno peronista, las limitaciones a la importación de material virgen y la falta de políticas a largo plazo para el sector han sido mencionadas como los motivos principales del cierre de los estudios (Paladino, 1995: 317). Se planteaba entonces la necesidad de encontrar nuevas formas de producción, lo que implicaba asimismo nuevos modos de representación. El historiador Claudio España propuso como fecha simbólica del “derumbe de los mitos, la muerte del cine industrial y del modelo del clasicismo” (España, 2005: 29), el fallecimiento del actor Enrique Muñío, el 24 de mayo de 1956. Por su parte, puede considerarse el estreno comercial de *El negociación* (Simón Feldman, 1959), el 5 de noviembre de 1959, como el primero de una serie de estrenos de films que alteraron las estructuras narrativas, temáticas y expresivas del período anterior, haciendo ingresar la modernidad en el cine argentino. Por lo tanto, entre 1956 y 1959 hay un interregno, un lapso de tiempo donde conviven el texto clásico en crisis y las emergencias del texto moderno (España, 1997).

En este apartado nos proponemos abordar las películas producidas luego de 1955, cuyo denominador común es la imperiosa necesidad, por parte de los directores y de los guionistas, de representar el pasado inmediato, o bien el tiempo presente, plasmando su particular interpretación de los acontecimientos contemporáneos, marcando una posición ideológica ante el conflicto político. Tal como afirmó Claudio España, “en 1956 estalla una necesidad: instaurar una forma de expresar lo propio en imágenes” (Idem: 56). El violento golpe que derrocó al presidente Perón marcó un punto de inflexión en los temas y en los modos de representación de las disciplinas artísticas en la Argentina, dando comienzo a un proceso de radicalización política de los discursos. Los debates en distintos círculos intelectuales y artísticos remitirán a la cuestión de la *autenticidad*, en relación al concepto de *identidad*. El mismo Simón Feldman reconocerá ciertos “factores comunes” que permiten caracterizar a los miembros de la Generación del Sesenta: “todos y cada uno de ellos irrumpieron en nuestro cine para ampliar el registro temático de la época; todos y cada uno de ellos antepusieron la necesidad de expresarse y expresar su contorno más allá de fórmulas anquilosadas y de corte comercial” (1990: 9). La necesidad de “expresar su *contorno*” nos remite evidentemente al grupo intelectual de la revista *Contorno*, que en la década del cincuenta renovó la crítica y la teoría literaria en nuestro país. Los jóvenes intelectuales estructuralistas liderados por los hermanos Ismael y David Viñas revisaron en dicha publicación la producción de escritores argentinos, valorizando especialmente la capacidad de traducir “los contornos de una época”.²

Si bien los directores que analizaremos (Lucas Demare, Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson) provenían del cine industrial, la crisis política y económica los liberó, por decirlo de alguna manera, de las imposiciones de aquel sistema, permitiéndoles tratar ciertos tópicos contemporáneos, desconocidos para el cine argentino, abriendo la puerta a nuevas producciones y representaciones.

En el caso de Lucas Demare, uno de los fundadores de Artistas Argentinos Asociados, éste había trabajado activamente durante el régimen peronista, dando ejemplos de producciones de motivos populares en un medio rural, tales como *La guerra gaucha* (1942) y *Pampa bárbara* (1945), y en el entorno urbano, como *La calle grita* (1948) y *Mercado de Abasto* (1955). La colaboración entre Demare y el guionista Sixto Pondal Ríos, ambos de larga trayectoria en el ámbito cinematográfico nacional, genera en este período films marcados por la coyuntura política, como por ejemplo *Después del silencio* (1956), denunciado y reconocido como oportunista tanto por críticos de la época como por teóricos posteriores,³ pero que no deja de ser testimonio de las tensiones políticas e ideológicas imperantes.

¹ Ver “Introducción. Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después”, en España, op. cit. p. 112.

² Ver Avaro y Capdevila (2004), y Croce (1996)..

Por su parte, las innovaciones estéticas de Fernando Ayala, así como las de Leopoldo Torre Nilsson, promueven una nueva escritura cinematográfica, que “se enuncia como ‘síntoma’ de una nueva necesidad estética y política” (España y Manetti, 1999, 282). Ambos autores son una influencia fundamental para la próxima generación, tanto en la expresión como en la producción, y pueden considerarse directores-bisagra, representativos de este período de transición. Leopoldo Torre Nilsson no sólo promoverá, luego del derrocamiento de Perón, la legislación de un marco regulatorio adecuado para la convulsionada industria cinematográfica,⁴ sino también apoyará la producción y la formación de los nuevos realizadores. Fernando Ayala, por su parte, ha sido considerado como un “nuevo realizador clásico y a la vez moderno, autoral, realista aun sobre los recortes temporales de sus relatos” (España, 2005: 27). Con amplitud de criterios, logró, junto con Héctor Olivera, concretar en Aries Cinematográfica un proyecto donde se conjugaron los beneficios de la producción organizada con fines comerciales y las posibilidades de la producción independiente de las grandes estructuras del sistema de estudios, con el objetivo de mantener producciones tanto de un “cine de entretenimiento” de alta recaudación, como de un “cine de expresión”, más personal y crítico, financiado por los ingresos de taquilla del otro tipo de cine.

Aunque la heterogénea configuración del sector antiperonista reunió sus fuerzas para derrocar a Perón, luego del golpe las diferencias entre sus filas se profundizaron a partir de la cuestión planteada sobre qué hacer con el peronismo, en un sentido político, social, e incluso moral. La aversión contra la figura del líder y las críticas a sus políticas se basaban en distintos argumentos, que ponían en evidencia que el peronismo, en tanto fenómeno socio-político hegemónico y masivo, era interpretado y entendido de maneras divergentes. Como objetivo inicial, el gobierno de facto pretendió la completa desaparición de Juan Domingo Perón del escenario social y político. María Estela Spinelli ha investigado profundamente las vertientes ideológicas del antiperonismo, a partir de los imaginarios y de los proyectos de los distintos actores que integraron la oposición a Perón, caracterizando al menos dos posibles direcciones principales: un *antiperonismo tolerante*, en el que no había “ni vencedores ni vencidos”, que consideraba que el proyecto económico y social del justicialismo había sido “malogrado por el fuerte personalismo de Perón” (Spinelli, 2007: 1) y un *antiperonismo radicalizado*, de intención revanchista, que demonizaba por completo el movimiento, considerándolo algo similar a una psicosis colectiva, y que denunciaba los rasgos antidemocráticos del presidente depuesto, identificándolos con

³ Ver Eichelbaum (1956); Piedras (2005).

⁴ Beatriz Guido comenta que Torre Nilsson “hacía antesalas con Aramburu, para tratar de sacar esa maravillosa ley que produjo la ‘Generación del ‘60’” (Martín, 1980: 76).

los regímenes totalitarios europeos. Esta autora tiene en cuenta además una tercera posibilidad, un antiperonismo optimista, que consideraba el peronismo como un fenómeno pasajero, destinado a desaparecer. Las tres corrientes coincidían en que la única solución posible al conflicto era la desperonización de la sociedad argentina, pero disentían en los métodos para llevarla a cabo. La profunda diferencia de criterios fue especialmente marcada entre la línea tolerante y la línea radicalizada del antiperonismo, repercutiendo en las políticas que tomaría el gobierno de facto para intentar una salida del conflicto legitimada electoralmente. Mientras que el antiperonismo tolerante aceptaba, desde una posición pacificadora, la participación de las bases peronistas en la vida política, siempre y cuando ningún líder las corrompiera, el antiperonismo radicalizado se proponía extirpar por completo al peronismo de la vida política argentina, en tanto era considerado en sí mismo una ideología política corruptora. Tras el derrocamiento de Perón, el general Eduardo Lonardi, nacionalista católico, asumió la presidencia de facto, llevando a cabo una gestión de signo tolerante hacia el peronismo. Sin embargo, esta política fue interrumpida a los dos meses: Lonardi fue desplazado del poder por el general Pedro Eugenio Aramburu, quien habría de encarnar de manera funesta el antiperonismo radicalizado. Son numerosas las normativas sancionadas por el gobierno militar para suprimir social, simbólica y políticamente al peronismo⁵, que, sin embargo, tuvieron como consecuencia inesperada para los golpistas, el reforzar profundamente la identidad proscripta y fortalecer la incipiente resistencia peronista.

Por su parte, Jorge Cernadas ha analizado, en los discursos de la revista *Sur*, la desintegración del consenso antiperonista, coincidiendo conceptualmente con las observaciones de la historiadora Spinelli, que demuestran las discrepancias en el seno político del antiperonismo. Cernadas plantea que uno de los rasgos característicos del escenario político posperonista es “la crisis hegemónica [...] manifiesta en la fragmentación de la dominación social y en la incapacidad de las diversas categorías sociales dominantes para articular proyectos de largo plazo con amplio grado de consenso” (1997: 148). Es por eso que cada vertiente ideológica genera su propio discurso político, evidenciando las diferencias, oscilando entre “cierto paternalismo de raigambre elitista y aristocratizante y un abierto revanchismo ‘democrático’” (Idem 136).

⁵ Luego de la disolución del Partido Peronista por medio del Decreto 3855/55, la dictadura del general Aramburu y el almirante Rojas, segundo al mando, representó el intento más extremo de anulación simbólica del peronismo y de su líder: el Decreto Ley 4161 / 1956, el cual prohíbe “la utilización con fines de afirmación ideológica peronista, (...) las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter, o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo” (art. 1, inc. a).

Nos proponemos, entonces, abordar en este artículo las producciones cinematográficas posteriores al golpe de 1955 cuyos contenidos discursivos sean, explícita o implícitamente, críticos al gobierno peronista, considerándolos testimonios políticos e ideológicos, sintomáticos de la época.

Lucas Demare: el antiperonismo radicalizado

Como ya mencionamos, Lucas Demare fue un director activo principalmente durante el período clásico del cine argentino, que produjo un gran número de películas destinadas a un público masivo. Después del golpe de 1955, encaró un proyecto marcado por los tiempos políticos, rodado inicialmente bajo el nombre de *Aurora de libertad*. Demare confió el guión a Sixto Pondal Ríos, con quien ya había trabajado en *Mercado de Abasto*.

Después del silencio se estrenó comercialmente el 13 de septiembre de 1956, a tres días de cumplirse un año de la Revolución Libertadora, para lo cual el gobierno militar había organizado amplios y resonantes festejos públicos. La fecha no parece haber sido elegida al azar, ya que la película se promocionaba como un testimonio auténtico de los hechos ocurridos durante la tiranía derrocada, e incluso la prensa llegará a afirmar que, con esta película, “el cine argentino adhiere a la Revolución Libertadora”.⁶ Varias críticas de la época le otorgan a la obra valor documental, reconociendo, por ejemplo, que la representación de la sala de torturas de la Sección Especial de la policía y de la terrible sesión de tormentos en la que la música cubre los gritos de dolor se basan en declaraciones judiciales de quienes sufrieron torturas durante el período peronista.

El film trata sobre un médico, el Dr. Demarco, que se ve obligado por la policía a curar a Jacinto Godoy, un obrero secuestrado y torturado al intentar promover la huelga y la movilización. En realidad, lo que hace Pondal Ríos como guionista es aglutinar al menos dos acontecimientos puntuales: por un lado, el caso del obrero Aguirre, secuestrado en Tucumán y torturado hasta la muerte, por el otro, el caso de Mario Bravo, militante universitario secuestrado y torturado por la policía en 1948, atendido por el Dr. Alberto Caride, quien denunció el hecho a representantes radicales del Congreso Nacional. En ambos casos, la repercusión en la indignada opinión pública se debió también en parte a la difusión de los sucesos por medio de panfletos anónimos. Al calor de la Revolución Libertadora, Félix Lafianra afirmó que “durante la tiranía de Perón, el panfleto [...] fue el refugio de la verdad frente a las mentiras del despotismo” (1955: 11).

⁶ “Aplausos para la intención de un film reivindicatorio: Después del silencio”. Diario Crítica. 14 de septiembre de 1956, p. 4.

El sistema de personajes que se configura en la narración de *Después del silencio* puede compararse fácilmente con una interpretación ideológica de los actores sociales del conflicto político. El núcleo familiar del Dr. Demarco representa el amplio espectro de los sectores antiperonistas. Interpretado por Arturo García Buhr, el propio Anselmo Demarco, “paladín de la justicia y ejemplo de ciudadano [...] arquetipo de profesional liberal pequeñoburgués” (Piedras, 2005: 88), encarna la intelectualidad que “rechazaba la experiencia peronista o, mejor dicho, la suprimía simbólicamente al pensarla como una pesadilla” (Sigal, 2002: 104). Al igual que el Dr. Caride, Demarco presenta su denuncia de las torturas ante representantes legislativos en el Congreso de la Nación. Luego de la denuncia se desencadena una persecución policial, y el personaje debe huir nada menos que a Montevideo, ciudad que albergó a un gran número de exiliados argentinos durante el peronismo, para encontrarse con otros expulsados del régimen y escribir, según declama el mismo personaje, “la verdad que no [puede] decir en Buenos Aires”. La referencia a tan cercano exilio apela directamente a la memoria emotiva de los espectadores, reforzada por tomas directas de la Plaza Independencia, ubicada en el centro de Montevideo, que le permiten al espectador reconocer la ciudad. Arturo García Buhr también había tenido que exiliarse durante el gobierno peronista. Tanto su regreso a la pantalla con este film como el de María Rosa Gallo, que interpreta a su esposa, fue explotado publicitariamente, remarcando sus experiencias como integrantes de las listas negras del régimen depuesto y reforzando simbólicamente el mensaje de la película.

María Rosa Gallo interpreta a la mujer de Demarco, Laura, fervorosa creyente que se nos presenta admirando el inmaculado vestido de primera comunión de su hija. Este personaje encarna el discurso de la Iglesia, sector con el cual Perón sostuvo un fuerte conflicto desde comienzos de la década del cincuenta. Si bien el voto de los católicos fue uno de los principales factores que permitieron a Perón asumir en su primera presidencia, el vínculo se debilitó cuando “Perón intento convertir al Justicialismo en una religión cívica” (Rock, 1993: 184)⁷. Para la derecha católica, la Iglesia es uno de los pilares del Estado, la garante de su integridad moral. Ciertas propuestas de reforma del período peronista afectaban directamente la identidad católica: la supresión de feriados religiosos, el divorcio vincular, la legalización de la prostitución, la prohibición de procesiones religiosas y el proyecto de separación de Iglesia y Estado.⁸ El 11 de junio de 1955, el sector católico convocó a una masiva procesión de Corpus Christi. La quema de la bandera argentina al margen del acto generó acusaciones cruzadas entre peronistas, católicos y policías. El 16 de junio la aviación naval bombardeó intempestivamente la Plaza de Mayo, con el objetivo de asesinar al

⁷ Ver Caimari (2002).

⁸ Ver Rouquié(1994).

presidente, haciendo caso omiso de la presencia de civiles que cotidianamente transitan la zona. Esa misma noche, como reacción al bombardeo, grupos peronistas incendiaron varias iglesias. Lucas Demare recrea estos sucesos en la secuencia final de *Después del silencio*, condensando diegéticamente los hechos de junio y septiembre, con el objetivo de reforzar negativamente los acontecimientos de 1955. Como apoteosis final, el Dr. Demarco regresa del exilio luego de estallar la revolución. Su mujer, ante la desesperada situación, pasa horas enteras rezando. La ambientación de la iglesia incendiada y destruida, donde el Dr. Demarco ingresa a buscar a Laura, patentiza el sacrilegio que indignó al sector que diez años atrás apoyaba a Perón.

Otro componente discursivo del antiperonismo es presentado en la primera secuencia del film, que comienza en el ámbito escolar donde asiste Tito Demarco, hijo del doctor. La maestra toma lección a los alumnos frente al inspector, representante del Estado. Tema: la Nueva Argentina, “socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”. La repetición automática del discurso en boca de los estudiantes anula su significado. Ante la pregunta de la maestra, “¿cuál es el gobernante gracias al cual tenemos una Nueva Argentina?”, Demarco hijo declama, sin ninguna inocencia: “No hay una Nueva Argentina. ¡La Argentina es una sola! ¡Nació el 25 de mayo de 1810 y no morirá nunca!”. Con esta afirmación, Demare y Pondal Ríos introducen uno de los argumentos más fuertes del discurso antiperonista de las Fuerzas Armadas, la llamada línea Mayo-Caseros, según la cual se comparaba al “dictador” Perón con el “tirano” Juan Manuel de Rosas y establecía una continuidad ideológica entre la Revolución de Mayo, la batalla de Caseros y la Revolución Libertadora, considerando estos hechos como hitos fundamentales de la historia argentina según la visión liberal. Dado que desde sus inicios, el sistema educativo argentino instauró al ámbito escolar como espacio de construcción de la identidad nacional y de la producción de los lazos simbólicos con el Estado, los contenidos educativos durante el gobierno peronista, que presentaban enunciados nacionalistas y populistas mitificando las figuras de Perón y de Evita, irritaban profundamente tanto a los sectores progresistas como a la derecha liberal antiperonista.

Por otra parte, la derecha del antiperonismo radicalizado no sólo impugnaba el gobierno de Perón, sus funcionarios y seguidores, sino también pretendía desarticular los últimos diez años de política social, durante los cuales los trabajadores habían logrado numerosas reivindicaciones. Criticaban abiertamente el poder de los sindicatos, que consideraban manipulados por Perón mediante dádivas y favores. En *Después del silencio*, la caricaturización de la figura del sindicalista en la huelga de enfermeras del hospital donde trabaja Demarco, rodada en el reconocible Hospital de Clínicas, da cuenta de una construcción simbólica que pretende invalidar la larga tradición de luchas sociales en la Argentina. Den-

tro de la diégesis, el delegado sindical del hospital es el brusco y desagradable cocinero del sanatorio, quien, en medio de la huelga, debe autorizar los casos de urgente tratamiento. Ante la necesidad de una operación y la negativa del sindicalista, Demarco denuncia que “condenan a muerte a los enfermos graves”. La reacción del médico hace recapacitar en silencio a las enfermeras, que entre sí, por lo bajo, le dan la razón, pero “qué pueden hacer, si [las] obligan”. Esta representación de los trabajadores como subyugados a un poder totalitario se reitera en el film en el monólogo del médico en su estudio, que penosamente reflexiona sobre el porvenir. Según él, “se habrán acostumbrado a no hablar, serán como animalitos”. Por eso, quienes aún tienen fuerzas para hablar (los intelectuales) deben denunciar y oponerse al régimen. Luego de curar al obrero torturado, Demarco afirma: “estoy seguro de que si la gente viera lo que yo vi en estos días, saldría a la calle a protestar sin diferencia de credos, de partidos, porque hay cosas que indignan a todos”. Así, los partidarios de la Revolución Libertadora asumen una actitud de denuncia principalmente moral, por diversos medios, con el objetivo de promover conjuntamente la movilización social y la reeducación de las bases, mediante una aséptica despersonización de la sociedad.

En cuanto a la representación del obrero Jacinto Godoy, interpretado por Mario Passano, se remarca la fuerza corporal y moral del personaje, que es arrestado al intentar organizar una huelga por fuera del sindicato. Incluso luego de ser torturado, Godoy se mantiene firme en sus convicciones y, cuando lo quieren obligar a firmar una confesión, reclama a sus captores “yo no soy comunista ni fascista, soy un obrero democrático”. En esta síntesis de diálogo se reúnen dos de las más disímiles ideologías reunidas en la oposición a Perón: por un lado, la derecha católica, que lo tildaba de comunista y ateo debido a las disposiciones anticlericales antes mencionadas; por el otro, el Partido Socialista, entusiasta aliado de la Revolución Libertadora, que acusaban a Perón de fascista.

Ahora bien, en cuanto a las fuerzas coercitivas del Estado, la película representa en el comisario Portela (Enrique Fava) y sus secuaces, la perversa represión policial como algo cotidiano y persistente durante años. Para evitar que se demonice la fuerza policial en su totalidad es necesario incluir un personaje que compense con sus valores morales los excesos de una sola dependencia. Con una simple elección de nombre, el comisario Blanco, interpretado por Pedro Laxalt, será quien resuelva el conflicto, aportando los escritos del Dr. Demarco como documentación de las torturas realizadas en esa comisaría. Blanco, que desde un principio del film busca a Godoy y desapueba las golpizas que sabe que Portela realiza en su comisaría, encabeza el operativo de la Revolución que llega a dicha dependencia. Al exigir la liberación de los presos, en un paneo dramático, se nos presentan a los prisioneros: mujeres, ancianos, trabajadores. Blanco afirma que han esperado mucho tiempo, pero que ha triunfado la Revo-

lución. El fogoso grito de “¡viva la libertad!” da paso al apoteótico final donde el registro documental de septiembre de 1955 se ficcionaliza, integrándose a la diégesis del film. Así, entre tomas de la Plaza de Mayo y calles aledañas repletas, se intercalan planos de algunos personajes marchando a la Plaza, como por ejemplo, la maestra de la escuela de Tito Demarco. Según una crítica del momento, “el film se beneficia con los fervorosos aplausos del público dedicados a la causa que defiende”.⁹ Aunque el público no abogue por dicha causa, la cercanía temporal con la Revolución ficcionalizada y la exaltación de la libertad conmueve sensiblemente al auditorio.

Después del silencio culmina épicamente con la “Marcha de la libertad”, canción compuesta para la Revolución Libertadora. En la iglesia destrogada, Demarco le dice a su mujer: “¿Sabés qué es ese canto? Es la voz de la libertad que vuelve a escucharse después de un largo silencio. Hoy amanece un nuevo día en un *mundo nuevo y limpio*, un mundo donde ellos podrán vivir felices; sin miedo, rogando al Dios que quieran, sin la angustia que hemos conocido nosotros”. Apelar a un “mundo nuevo y limpio” esconde la actitud revanchista y contradice la reacción que el niño Demarco había tenido en el colegio, en la primera secuencia del film. Esta contradicción discursiva es sólo una de las tantas que se encuentran en el desarrollo de la Revolución Libertadora, que verá disgregarse en su seno el heterogéneo espacio antiperonista que la llevó al gobierno.

Con todo, *Después del silencio* es un film que se nos presenta como la expresión radicalizada de una tendencia ideológica que pretende imponerse al público masivo, buscando su complicidad y su adhesión, sin tener en cuenta que la mayor parte de la sociedad argentina había acompañado con sentimiento sincero al general Perón en su gobierno y que aún mantenía intacto su apoyo al líder depuesto.

Antes de continuar con la producción de Demare, es justo mencionar el film *Los torturados* (Alberto Dubois), estrenado en octubre de 1956. Sin duda, la relación con *Después del silencio* es evidente por su contexto y por su temática, pero existen diferencias marcadas en la interpretación que cada obra hace del peronismo.

El film de Dubois recrea el período inmediatamente posterior al golpe de septiembre de 1955, durante el cual se recopilaron denuncias, insidiosas algunas, justas otras, contra el gobierno de Perón. *Los torturados* presenta cuatro casos de amplia difusión, relacionados con el accionar de la funesta Sección Especial de Investigaciones, a cargo del comisario Lombilla, quien había comenzado su carrera bajo las órdenes de Leopoldo Lugones hijo, considerado el inventor de la picana eléctrica. El film comienza con una placa de texto que asevera que los

⁹ “Aplausos para la intención de un film reivindicatorio: Después del silencio”. Diario Crítica. 14-09-1956, 4.

hechos son reales y que se basan en las denuncias que se han realizado “ante los estrados de la Nación”. Además, “los nombres y apellidos de los torturados son verdaderos y su uso ha sido autorizado por los mismos”, reforzando la presentación del film como documento que impugna las prácticas políticas del gobierno derrocado. Como objetivo explícito de la película, en el mismo texto se expresa la intención de que el film “sirva de llama a todos los argentinos de modo que eviten en lo sucesivo exaltar a las altas dignidades, a quienes no constituyan por su acción y sus antecedentes una garantía para la Libertad y la Democracia y por lo tanto, celosos custodios de la vida, haciendas y honor de todos los argentinos”. Esta frase, a diferencia del planteo ideológico de Demare, que culpa a Perón de todos los males, interpela de manera directa al público, a los argentinos (en especial a los peronistas).

El relato está articulado mediante sucesivos *flashback*, estructurados a partir de la discusión entre cuatro ex-miembros de la Sección Especial, que debaten, asilados probablemente en una embajada, mientras en la calle se escucha una protesta callejera. En la discusión inicial donde se plantea el tema, mientras uno de los torturadores pronuncia su arrepentimiento, otro grita a propósito de la multitud en la calle “estos cretinos, ¿por qué no hacían manifestaciones antes del 16 de septiembre?”, dejando en evidencia la intención de atarse a la fecha del golpe y demostrando diegéticamente la situación histórica en la que se encuentran insertos los personajes.

Ante la presencia de la novia del torturador arrepentido, Raúl, que lo espera en el cuarto contiguo, uno de sus compañeros la observa. Mediante un zoom in y un fundido encadenado, se da paso al primer *flashback* donde se narra el caso de Nieves Bosco de Blanco, una obrera telefónica secuestrada en abril de 1949 junto con otros trabajadores, mientras se manifestaban en contra de la unificación del sindicato (Rodríguez Molas, 1984: 71). En el relato, se muestra a varios hombres de la Sección Especial buscando en barrios humildes a “una loca que no quiere trabajar”, como lo demanda el nefasto jefe de la Sección. Al irrumpir en la casa determinada, los agentes sacan a Nieves (Dora Ferreyro) a cachetadas y la llevan a la fuerza hasta el auto. Luego, la oscura representación de la seccional, del calabozo. Se muestra en un plano medio a un hombre siendo torturado, el público escucha sus gritos, al igual que Nieves y sus compañeras. Están torturando a un obrero telefónico. Los tormentos físicos que sufrió Nieves Bosco de Blanco le hicieron perder su embarazo. En *Los torturados*, luego de la secuencia donde acuestan al personaje y le aplican la picana, se introduce una escena en la que el jefe de la Sección habla con el médico que atendió a la mujer para asegurarse de que estuviera al menos con vida. En este diálogo, el doctor está encuadrado en un plano medio, con una gran cruz de madera de fondo. La ley moral se impone por sobre cualquier otra.

Al volver del primer *flashback*, la joven pareja de Raúl lo instiga a que se entregue, mientras su jefe lo acusa de débil. Irónico, afirma: “capaz tenés suerte y cuando salgas te encontrás con los torturados”, dando pie a una lista de nombres, entre los que se menciona a Cipriano Reyes, lo que genera el segundo *flashback*, introducido nuevamente mediante un zoom in y un fundido, esta vez sobre Raúl.

El líder sindical Cipriano Reyes había sido uno de los fundadores del Partido Laborista y, como tal, una pieza relevante en el triunfo electoral de Juan Domingo Perón en las elecciones de 1946. Tanto él como un grupo de partidarios suyos fueron acusados en 1948 de conspirar contra el Estado, siendo sometidos a torturas (Rodríguez Molas, 1984: 70-72). En este relato, el personaje es presentado en un pasillo del Congreso dialogando con otros diputados, a los que afirma que “el movimiento ha superado al hombre” y que “él llegó porque los obreros le pusimos el hombro y los dirigentes aconsejamos que lo votaran”, criticando en este caso las intenciones de votar sin discusión los proyectos del Poder Ejecutivo. Luego, un atentado contra Reyes y su mediática renuncia, en medio de acusaciones contra el gobierno. En la Sección Especial, el jefe llama por teléfono a la Subsecretaría de Prensa y Difusión y habla con Don Alejandro para pedirle un fotógrafo para un operativo. La evocación a Raúl Alejandro Apold es clara y concisa. La acusación de manipulación de los medios también. El fotógrafo acompaña a los agentes a la casa de Cipriano Reyes, a quien le encuentran armas y una bomba y lo acusan de conspiración contra el presidente. La foto es el documento de la denuncia que permite su encarcelamiento y tortura. El recuerdo de Raúl cierra con los gritos de Reyes contra sus secuestradores: “canallas, asesinos, criminales, serviles”.

En este nuevo nexo narrativo, mientras Raúl despierta de la pesadilla, uno de sus compañeros sostiene “caímos entre bárbaros”, a lo que Raúl le responde “el ambiente lo corrumpía todo”. El planteo según el cual el contexto determina el accionar de los sujetos se ve complementado con la afirmación: “el ambiente lo hacía el jefe”, haciendo recaer la carga moral negativa sobre el brutal jefe de la Sección, exonerando en parte a los agentes inferiores.

El último segmento, evocado por el mismo jefe de la Sección, narra el caso de Ernesto Mario Bravo, atendido por el doctor Caride, que ya mencionamos al referirnos a *Después del silencio*. El personaje del estudiante universitario es presentado arriba de una tarima, arengando la asamblea, exigiendo una “universidad estatal, laica, popular y científica”, “sin profesores serviles” que conviertan a los estudiantes en “instrumentos de propaganda”. Es evidente que el relato sobre el estudiante Bravo, quizás por su repercusión en la opinión pública, quizás por su previa ficcionalización en el film de Demare, desarrolla un mayor despliegue expresivo que las anteriores secuencias: la persecución del estudiante

por algunos techos presenta un montaje espectacular, y la representación de su permanencia en el oscuro calabozo de la Sección combina el uso expresivo de la iluminación con música extradiegética y voces over de parlamentos ya dichos durante la secuencia. Luego de la tortura, la atención médica del Dr. Caride y el traslado a una casa fuera de la ciudad. Algunos diálogos entre el doctor y los torturadores reproducen los comentarios volcados por Caride en el escrito presentado ante los legisladores nacionales, lo suficientemente difundido para que el público reconociera en esas líneas la reproducción literal del documento de la denuncia. Al igual que en *Después del silencio*, la imagen de las escalinatas de Tribunales y del Congreso refuerzan, por un lado, la narratividad de la acusación y, por el otro, la idea de institucionalidad recuperada.

En la secuencia final, luego de tanto vacilar, Raúl va a entregarse, acompañado por su novia. Al llegar a la puerta, al ver la manifestación en su contra, entra en pánico, empuja a su novia y vuelve con sus antiguos compañeros. La redención no es posible, ni siquiera a través del arrepentimiento. El parlamento final,¹⁰ por medio de una voz over, resume varios puntos de la ideología antiperonista: la mención a la coartada libertad de expresión es ilustrada por planos de las fachadas de los diarios *Crítica*, *La Razón*, *El Mundo* y *La Prensa*; el reconocimiento a los partidos opositores y sus fundadores coincide con planos de las fachadas, por ejemplo, del comité nacional de la Unión Cívica Radical y de la Casa del Pueblo socialista; el tema religioso también es tratado mediante imágenes de fachadas y remates de iglesias de la ciudad de Buenos Aires; la alusión a San Martín nos muestra literalmente su estatua de bronce ubicada en la plaza homónima. La imagen final de *Los torturados*, mientras pregona la unión “sin odios ni rencores entre hermanos”, es una bandera argentina flameando.

¹⁰ “Todo esto pasó en la Argentina. Aunque nos resulte increíble, ésta es la verdad pura y dolorosa. Hechos que por el primitivismo que encierran escapan de la mente de los hombres del mundo civilizado.

Diarios argentinos coartados en su libertad de expresión, hasta llegar a *La Prensa* que, en la noche negra de la tiranía, prefirió el silencio de la verdad antes que la razón de la fuerza.

Quienes mantenían latente la función opositora debieron pagar el tributo de su decisión y las verdades siempre candentes de Roque Sáenz Peña, Leandro N. Alem y Juan B. Justo pretendieron hacerlas sucumbir en la hora terrible de las pasiones incontroladas.

Las iglesias argentinas que nacieron de la conquista, como el jalón secular de la civilización, profanadas, robadas, destruidas e incendiadas.

El padre de la patria contempló alborozado desde su bronce inmortal, el despertar de la civilidad en sus más puras tradiciones en la mañana ejemplar en que terminada la tolerancia comenzaba la rebeldía que pondría fin a tal estado de cosas. Un claro destino de seres nacidos en una tierra de paz, uniéndonos sin odios ni rencores entre hermanos, pero con el pensamiento fijo en la Libertad y en la Democracia, único camino por el que la Nación llegará a la consecución plena de sus grandes ideales”.

En sí, el film critica la tortura, el orden represivo implantado desde el Estado. Según plantea Rodríguez Molas (1984), a partir de los años treinta, el afianzamiento de las ideologías de extrema derecha posibilita la sistematización de la violencia estatal en la Argentina. El discurso político que presenta *Los torturados* no ataca directamente ni a la figura de Perón, ni sus políticas gubernamentales, sino las terribles prácticas represivas y antidemocráticas de la Sección Especial, aunque sus órdenes hayan surgido del propio gobierno. Aun así, la producción misma del film en el contexto de la Revolución Libertadora, las inevitables relaciones discursivas con *Después del silencio*, el momento y la repercusión de su estreno lo enmarcan en una tendencia que podría considerarse cercana al anti-peronismo optimista analizado por María Estela Spinelli. *Los torturados* presenta el problema precedente como algo superable, como un fenómeno irracional pero pasajero, como un equívoco colectivo que puede corregirse con el compromiso de todos los argentinos en “mantener la democracia”, como si el régimen vigente en 1956 hubiera sido democráticamente electo.

Volviendo a la producción de Lucas Demare, dos años después del estreno de *Después del silencio*, el contexto ideológico y político había cambiado lo suficiente para que este director moderase su discurso al estrenar *Detrás de un largo muro* (1958), también con guión de Pondal Ríos. El film narra la triste historia de una joven y su padre que por problemas económicos deben dejar su rancho en el campo para buscar mejor suerte en la metrópoli, donde deberán residir en una villa de emergencia.

En el campo, la inocente Rosita (Susana Campos) idealiza la ciudad, a partir de las transmisiones radiales y de las cartas que le envía una amiga que ya se había mudado a Buenos Aires. Don Dionisio, su padre, se resiste a la idea de viajar “solos y sin plata”, pero termina aceptando esa única salida posible ante el inminente remate de sus propiedades, ya que el corrupto delegado municipal no los apoyó al pedir un crédito. Demare representa en esta narración la migración interna de los habitantes del interior del país a la ciudad de Buenos Aires que, si bien se inicia alrededor de los años treinta, los sectores antiperonistas la adjudicaban a un problema estructural de la política peronista: los “cabecitas negras” que llegaban en un “aluvión zoológico” a la ciudad eran un efecto residual de las políticas sociales del gobierno de Perón. En el film, un porteño afirma “ahora vienen muchos a trabajar en las fábricas”, marcando la aparente contemporaneidad con el hecho. El largo muro que tapa la villa donde se alojan los protagonistas del film es comparado con el de un cementerio, cuando los personajes llegan al lugar desde la estación de tren. Con un expresivo movimiento de cámara, Demare muestra el pobre entorno, donde los niños descalzos juegan en el barro. Lateralmente, aparece un hombre de traje, seguido por un séquito de semejantes, que declama “... y en lugar de estos infectos pantanos, pronto vere-

mos levantarse aquí viviendas dignas y confortables. Y ahora, señores, la foto”, mientras un flash da por terminado el acto político. Pedro Maidana (Lautaro Murúa) es un personaje del barrio, un delincuente que vende partes de autos robados, que se interesa por Rosita y luego la traiciona. Emilio Bernini plantea que Demare no se proyecta en la nueva generación ya que mantiene tópicos maniqueos (2002: 11). Los personajes son sujetos de su entorno. No existe ambigüedad al presentar su factura moral: los humildes provincianos, los desesperados habitantes de la villa.

Los espacios, entonces, se configuran como telones de fondo de los personajes, como escenarios que enmarcan sus acciones y les dan sentido. El espacio rural, en la primera secuencia del film, es representado por el rancho donde viven Rosita y su padre, en medio de la llanura. Por el camino, pasan camiones con ganado, como el de Andrés (Mario Passano), que por azar o por destino sufre un desperfecto en el motor de su transporte; el gaucho Dionisio le permite alojarse en su rancho hasta que resuelvan el problema. Andrés y Rosita tienen tiempo de enamorarse, aunque la separación es inminente, el amor permanece latente hasta el final, cuando Andrés se configura como el redentor de la terrible situación de Rosita. Al igual que en *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), la estación de tren es el límite del mundo rural, donde Rosita va a buscar las novedades, de donde parten todos a la ciudad. La villa es presentada como un espacio intermedio entre lo urbano y lo rural, entre la aglomeración y lo precario. Rosita se pone a llorar apenas llega a la que será su habitación desde ese momento. Su reflexión inicial afirma que “esto parece la caricatura de una ciudad”, marcando la posición de Demare y Pondal Ríos. En la fuente de agua se concentran ciertas conductas, donde un matón evita hacer cola para tomar agua a la fuerza. Pedro aparece como héroe, al enfrentarlo, y llama la atención de Rosita.

El espacio urbano se presenta cuando Pedro lleva a Rosita a pasear por el centro de la ciudad de Buenos Aires: la concurrida calle Florida, el moderno rascacielos Kavanagh, el cine, las luces. Al bajar a la estación de subte, Rosita le pide penosamente a Pedro que no la traiga más al centro. Su parlamento plantea una visión parcial y tendenciosa del conflicto social: “Cada vez que venimos al centro, Villa Jardín me parece más horrible y me cuesta más volver a los ranchos de lata, a las colas frente a las canillas, al mal olor de los pantanos”. Continúa con un dramático primer plano de Susana Campos: “Yo soñaba con Buenos Aires, ahora la odio. Es muy linda por fuera, muchas luces, mucho lujo y detrás esos barrios malditos. Es como una mujer hermosa que tuviera un cáncer”. La última frase, a sólo seis años de la muerte de Evita por esa dolorosa enfermedad, resuena fuertemente en los contrariados espectadores, sensibles aún por el delicado tema.

Ya en 1958, el consenso antiperonista que derrocó al general Perón sufría una evidente desintegración en sus filas. Los comicios para elegir a la Convención

Constituyente de 1957, ensayo democrático en plena dictadura, se habían realizado con la proscripción del peronismo, el cual demostró su fuerza electoral con un alto porcentaje de votos en blanco. A esto se sumaban las críticas internas a las políticas llevadas a cabo por la cúpula de las Fuerzas Armadas en el poder, la división partidaria del Radicalismo y el advenimiento de problemas económicos y financieros hacían dificultosa la permanencia de los militares en el gobierno. Las elecciones presidenciales de 1958, en las cuales resultó electo Arturo Frondizi, no resolvieron el conflicto político, ideológico y social de fondo que explotó en 1955. El Peronismo continuaba marginado del sistema político, manteniéndose vigente hasta entrados los años sesenta la normativa que impedía la participación política de un grupo cuya identidad permanecía intacta. La tensión latente se profundizaba aún más.

Fernando Ayala: el antiperonismo tolerante

El realizador Fernando Ayala se había iniciado en el cine de estudios bajo el ala de un reconocido director del período industrial, Francisco Mugica, con quien trabajó durante casi diez años. Luego, Ayala fue asistente de dirección de Tulio Demicheli, completando su formación en las coproducciones internacionales de dicho director en el exterior. Sus primeros largometrajes, *Ayer fue primavera* (1955), *Los tallos amargos* (1956) y *Una viuda difícil* (1957), le brindaron amplio reconocimiento por parte de la prensa y del público.

El jefe (1958), estrenada durante el gobierno de Frondizi, no sólo fue la primera producción de Aries, emprendimiento de Ayala y de Olivera, sino que también fue el primer crédito otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía, creado un año antes por el Decreto Ley 62/1957, lo que convierte a este film en un ejemplo simbólico de estos años de transición.

La película basa su argumento en un cuento del joven escritor David Viñas, a quien Ayala conoce en la casa de Leopoldo Torre Nilsson y de Beatriz Guido. Es también sintomático de este período que confluyan en esos años los intereses expresivos y políticos de un empresario liberal, como Ayala, y de un intelectual de izquierda, como Viñas. La mayor coincidencia entre ambos, además de la posición crítica a Perón, es la necesidad de representar el tiempo presente. Así como Viñas, pilar editorial de la revista *Contorno*, será un escritor marcado por los sucesos contemporáneos, Ayala será reconocido por “ser cronista de su tiempo” (España y Manetti, 1999: 283). Como el propio director afirma: “no cabe duda que son las épocas las que nos proponen los temas”,¹¹ reconociendo en la obra cinematográfica la capacidad de testimoniar y de interpretar su época.

¹¹ “Fernando Ayala: ‘El cine que no aspira a ser comercial es un cine suicida’”, Revista La Nación, Buenos Aires, 27 de abril de 1980.

La principal diferencia entre los films de Demare y los de Ayala es el tono de la crítica al régimen depuesto. Mientras que Demare impugna radicalmente al líder, sus políticas, sus seguidores y todo lo que ello implica, Ayala sólo rechaza la personalísima práctica política de Perón que, desde esa perspectiva, manipuló a las masas, disponiendo de sus vidas. Por otra parte, el modo de poner en escena esas cuestiones difieren entre las dos duplas de director-guionista: Demare-Pondal Ríos son evidentemente literales en su postura ideológica, los barrocos parlamentos de sus personajes subrayan lo que ya se muestra en las imágenes; Ayala-Viñas, por el contrario, alegorizan en las situaciones representadas su interpretación de la situación política del país.

Ya en las primeras escenas de *El jefe*, los personajes se nos presentan tras las rejas, dando paso a los créditos, que finalizan con una frase sobreimpresa: “Si te miras en un espejo y no te gustas, no culpes al espejo”, del escritor Nikolai Gogol. Si reflexionamos sobre esta determinante advertencia dirigida directamente a los espectadores, podemos considerar que la identificación del público con las escenas y con los personajes que el narrador presente durante la narración se anticipa como culposa. La sentencia apunta a aquellos que apoyaron al régimen peronista, que al mirar el film “espejo”, se reconozcan siguiendo a un líder prepotente, frío, manipulador.

El jefe trata básicamente sobre una banda de estafadores que es traicionada por Berger, su líder, cerebro de cada operación. Varios autores han remarked que la banda es una representación crítica de los sectores sociales que formaron filas tras Perón,¹² un “mosaico criollo de una argentinidad cuestionable” (Valdez, 2005: 280). El grupo de personajes se compone de: un intelectual, Solari (DUILIO MARZIO), que escribe para poder mantener dignamente a su mujer embarazada; Siruli (Luis Tascas), un hombre simple, algo tonto, que sigue sumisamente a quien le mande; Gomina (Héctor Rivera), el estereotipado tanguero porteño, obsecuente y obediente; Marcelo Soto (Leonardo Favio), el retoño de una empobrecida familia patricia; y los hermanos Ruiz mayor (Ignacio Quirós), tan prepotente como el Jefe, y Ruiz menor (Emilio Alfaro), vacilante seguidor de Berger, pero incondicional a su hermano.

El film presenta a los personajes en una comisaría, que se alegran al ver llegar a su jefe como esperanza de salvación. Se desencadena entonces un *flashback*, que comienza con la imagen de un auto decorado en forma de pez, de cuya radio surge una canción popular de la época (“Por cuatro días locos”, de Rodolfo Sciammarella) “como una suerte de metáfora basta del Peronismo cuando se volvió populachero” (Valdez, 2005: 282). Siruli pasa a buscar a Marcelo por la opulenta residencia de los Soto. Adentro, el hijo y el padre discuten

¹² Ver Martínez (1961: 23-24); Ciria (1995: 49-50); Valdez (2005: 280-282).

por “las malas compañías” del joven. El conflicto generacional será una referencia a la crisis social y política de la Argentina. El hijo no estudia y el padre tiene la estancia hipotecada. La oligarquía reniega de las clases bajas que, gracias al Peronismo, salieron a las calles. Pero en la Argentina de fines de la década del cincuenta, la incertidumbre reinaba en todos los sectores.

Como sostuvo Alberto Ciria (1995: 50), las dos estafas planeadas por Berger en el film remiten primero a lo rural y luego a lo urbano. El primer engaño es la venta de lotes de campo, para lo cual la banda atrasa la llegada de los efectivos rematadores a la carpa destinada a tal fin. Berger fomenta la puja proclamando sobre un lote “espléndida tierra argentina, tierra de paz, de trabajo; tierra bendita, abierta a todos los hombres de buena voluntad”. Esta alusión al sector agropecuario no es casual: los grupos agroexportadores habían sido sensiblemente afectados durante el primer gobierno de Perón. El siguiente embuste es la venta de departamentos sin finalizar. Ambas estafas se basan en la mentira, en ofrecer lo que no es propio, en crear castillos en el aire, como sutil metáfora de la oratoria y de las promesas de un líder que no cumplió con lo convenido con el pueblo.

La gestualidad de Berger, interpretado por Alberto de Mendoza, representa un tipo corporal particular: la postura erguida, el pecho inflado. Habla y camina con porte militar. En sus discursos, alza los brazos en paralelo, arengando a su público, tal como lo hacía Perón. El autoritarismo del jefe se remarca cuando castiga a los traidores: en primera instancia, al joven universitario Müller, que se niega a participar en una estafa. La banda irrumpe en su habitación y Berger lo humilla delante de sus seguidores. En segundo lugar, a Ruiz mayor, que rivaliza con Berger por Mima, una sensual mujer interpretada por Graciela Borges. El personaje de Quirós recibirá por parte de la banda, incluido su hermano, que lo delata, una paliza ejemplar.

El *leit motiv* musical que acompaña a Berger es una composición de Lalo Schiffrin que subraya la sensualidad del personaje. Acompaña a Berger cuando se le presenta a Mima, en un lujoso yate; luego, cuando ambos están en el auto y Berger afirma “doy, me dan, y terminan por querer lo que yo quiero”; se escucha en la secuencia final en la comisaría, cuando aparece ante sus seguidores en el marco de la puerta, entre otros momentos del film. La caracterización de este personaje puede relacionarse además con una de las críticas más controvertidas al general Perón, según la cual se lo acusaba de tener relaciones con jovencitas de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), acusación basada en la “orfandad moral en que se debaten tantos argentinos”.¹³ También remite a esta cuestión el proyecto que lleva a cabo Berger: editar una publicación pornográfica, *Medianoche*. La se-

¹³ “Importante film local es El Jefe”, diario La Nación. 24 de octubre de 1958.

cuencia en la cual la revista se distribuye, además de ser “visualizada como la conquista del centro de la ciudad y sus instituciones” (Ciria, 1995: 50), es representada como una planificada campaña de invasión militar: los muchachos que pegan los carteles publicitarios marchan por las calles, acompañados por el sonido rítmico de botas castrenses, el tamborín y la trompeta militar; el fajo de revistas cae al suelo estallando como una bomba. Se intercalan en la escena planos del Obelisco, de la ciudad, de gente que recorre las calles céntricas.

En sí, este film de Ayala critica fuertemente la sumisión a un líder despótico. Pero, fatal destino, aunque Berger termine tras las rejas, otro tirano lo reemplaza. Sólo el intelectual y el hijo de la vieja oligarquía tendrán la entereza moral para tomar otros rumbos.

La siguiente película de Ayala, también en colaboración con Viñas, es un relato basado en una obra de teatro del escritor. *El candidato* (1959), reflexión moral sobre el corrompido sistema político argentino, trata sobre la candidatura de Mariano Torres Ahumada (Alberto Candéau), un viejo y honesto ex-diputado, retirado de la política, propuesta en el comité por su no tan honesto hijo, Ernesto (Duilio Marzio). El tópico de la cuestionable ética de los políticos se mantendrá en el cine argentino hasta la actualidad. Lo interesante de esta construcción ficcional es la representación del Partido Republicano, que remite evidentemente a la Unión Cívica Radical, partido escindido en el momento del estreno del film. Así, la crítica ya no apunta sólo al partido creado por Perón, sino que interpreta la corrupción de todo el sistema político. En la mesa de debate del comité se sientan sólo los notables, amparados por las insignias y banderas representativas, vigilados por los retratos de los próceres históricos que forjaron el partido. Los “grandes hombres” aseveran que éste no va a desaparecer, ya que están “constanciados con los orígenes de la nacionalidad”, estableciendo que ellos “son el país”. La propuesta de Ernesto para la candidatura de un hombre de intachable moral, reconocido por sus pares, es tomada positivamente como un aporte de la juventud del partido, piedra basal para la construcción política.

El film comienza con una manifestación callejera y una voz en off que proclama “Venimos del pueblo. Luchamos por el pueblo. Triunfaremos con el pueblo. Gobernaremos por el pueblo”. La referencia al gobierno populista de Perón se refuerza con la elección del nombre del candidato opositor en esta ficción, Bazán, que, como plantea Ciria (1995: 52), en los cánticos de sus seguidores remite eufónicamente al nombre del líder real, Perón. Quizás lo más notable de esta representación es que si bien durante todo el film Bazán es el enemigo político de los protagonistas, éste se presenta siempre fuera de campo, eludido, tal como si estuviera metafóricamente proscripto, exiliado.

Los personajes de la trama se conjugan moralmente. Por un lado, Hora-

cio Torres Ahumada (Alfredo Alcón), joven estudiante de Medicina a punto de recibirse, que critica tanto a su padre como a su hermano por participar en la política; por el otro, Ernesto Torres Ahumada, su hermano, que pasa su tiempo debatiendo en el comité, mientras su indulgente esposa (Olga Zubarry) lo reclama en casa. El padre, Mariano Torres Ahumada, reúne ambas condiciones de médico y político. Ha sabido mantenerse “limpio” de la política, recordando heroicamente su renuncia a la banca de diputado hace ya muchos años. Afirma que hay “ciertos hombres que envilecen a la política”, mientras que Horacio le retruca que es “cierta política la que envilece a los hombres”. Por su parte, Ernesto basa su propia carrera política no sólo en la propuesta de su padre como candidato, sino también pactando el tratamiento de algunos proyectos cuando el candidato asuma su banca. Tal como plantea María Valdez, “Ayala tensa la cuerda del límite entre la ética y la corrupción, entre la naturalidad y las apariencias, entre la imagen y su referente” (2005: 283). Sin más, se establece una valoración moral de la práctica política, síntoma de una época conflictiva en nuestro país, cuando la participación popular por la vía electoral estaba condicionada por la proscripción del peronismo.

Ante la propuesta de la candidatura, Torres Ahumada padre se niega en primer lugar a los planteos de su hijo. Entonces, el comité envía una delegación de notables para intentar convencerlo, mediante la obsecuencia y la retórica. El futuro candidato afirma que “en las auténticas democracias no hay hombres indispensables”, reconociendo una de las banderas idealistas y fundacionales de la Unión Cívica Radical. En un contexto en el cual Juan Domingo Perón estaba exiliado, la frase resuena sentenciosamente en aquellos oídos que mantienen intacto su devoción al líder.¹⁴ Los halagos de los genuflexos representantes del partido insistirán lo suficiente hasta que Torres Ahumada declare “hagan de mí lo que quieran”, al igual que lo hiciera Hipólito Yrigoyen en 1916.¹⁵ La historia se repite, en esta ocasión, como farsa consciente de aquella vieja política, previa al Peronismo. El vetusto candidato debe también renovar su discurso, haciéndolo “más íntimo, más familiar, más democrático” como le indican sus hijos ya avanzada la campaña. Según Ernesto, hay que evitar el mote de correligionarios, ya que remite a la religión. Aunque su padre afirme que “un partido político tiene que ser como una religión” es evidente que en este período, luego de tantas disputas, el tema religioso es más que espinoso, por lo que convenía no referirse a eso, tanto en la diégesis como en la realidad política de nuestro país.

En el festejo de inicio de la campaña de Torres Ahumada, se da cuenta

¹⁴ Por supuesto, en las verdaderas democracias tampoco hay proscripciones.

¹⁵ Para más datos sobre esta cuestión, la anécdota se encuentra desarrollada en este libro, en el capítulo sobre las primeras manifestaciones de sátira política animada.

de la planificación de la misma, basada en aportes y actos públicos. Según la presentación de su hijo, acompañan al candidato el comité de amigos, el ateneo de médicos egresados de la misma promoción y el ateneo femenino, jerarquizando el voto femenino logrado por el gobierno peronista. En esta secuencia, la exposición es acompañada por planos que encuadran a cada uno de los grupos designados, a modo descriptivo.

La reconfiguración de los distritos electorales se plantea abiertamente como un problema para la campaña, ya que se aúnan sectores de clase alta y de clase baja. Esta metodología de manipulación de los límites jurisdiccionales había sido utilizada durante el gobierno peronista, por lo que la crítica es evidente. Los directores de campaña reclaman que el cambio de circunscripción es un fraude legitimado. La estrategia incluirá entonces un puntero (Héctor Rivera), personaje nefasto de aire compadrito que soborna a los electores para conseguir votos en la zona pobre del Bajo, ya que “los otros los tienen mal acostumbrados a esta gente”. El candidato contrario, Bazán, ya ha entregado colchones con su nombre, como dádivas en el barrio, situación que puede inferirse como reiterada a través de los años.

En cuanto a las locaciones, los grandes espacios opulentos de la casa y el comité contrastan con la representación de la humilde villa de emergencia, como aglomerados suburbanos, realidades paralelas entre el Alto y el Bajo. Los entornos contienen a los personajes en su caracterización. El personaje del puntero, por ejemplo, es presentado en el Hipódromo de Palermo.

Con todo, Ayala presenta, a modo de crónica, una crítica amplia a la política corrompida por vicios que, si bien no son actuales, el anterior régimen no sólo no erradicó, sino que reprodujo en su práctica. El contexto político definitivamente ha cambiado y las tensiones por el peronismo se encauzan por otras vías, donde el debate ideológico se encaminará, lenta pero invariablemente, hacia la lucha armada.

Un poco más allá: representaciones del tiempo presente

Leopoldo Torre Nilsson es sin duda el director con mayor relevancia del período de transición entre el cine clásico y el cine moderno en la Argentina. Al igual que Demare y Ayala, fue formado en el ambiente cinematográfico en el período industrial, en este caso bajo el ala de su padre, Leopoldo Torres Ríos. Luego de varios años como su asistente de dirección, co-dirigió junto a él su primer film *El crimen de Oribe* (1950), basado en un cuento de Bioy Casares. Ya desde su primer largometraje propio, *Días de odio* (1954), adaptación del cuento “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, se advierte en Torre Nilsson una voluntad

de autor, una búsqueda de la propia subjetividad que le permita trascender como director. Varios autores¹⁶ reconocen que el estilo de este realizador se configura a partir de *Graciela* (1956), logrando su madurez expresiva con *La casa del ángel* (1957), donde el uso de la cámara, la iluminación, la composición de los personajes y los ambientes se combinan con maestría, dando los rasgos característicos de su obra.

Más allá de su producción cinematográfica, Torre Nilsson era declaradamente antiperonista: consideraba el gobierno de Perón como una dictadura y acusaba particularmente a Raúl Alejandro Apold de establecer políticas represivas contra la producción cinematográfica, imponiendo la propaganda oficial en un cine convertido en meramente superficial. En una conferencia dada en el Teatro de los Independientes, a un mes del golpe de 1955, Torre Nilsson proclamó:

Ha llegado el momento de los grandes temas. Nuestro cine [...] debe salir a enfrentar la realidad. Ahí están, esperándonos, los barrios contruidos con bolsas y zinc [...]; ahí están los estudiantes torturados y reprimidos que merecen su himno; ahí los obreros desaparecidos y los cadáveres no identificados de la avenida General Paz [...]; ahí las dádivas agraviantes que vaya a saber qué retribución exigían de algunas de nuestras jóvenes estudiantes; ahí los jefarcas huyendo, llevándose el producto de sus tristes botines; ahí los trabajadores de nuestro campo cargados de maquinarias compradas con créditos que nunca podrían levantar, malvendiendo sus cosechas...¹⁷

Los planteos y definiciones políticas vertidas por Torre Nilsson se equiparan irremediamente al discurso antiperonista radicalizado que presentan los films de Lucas Demare. Aun así, Torre Nilsson va a preferir, al igual que Ayala, la sutil metáfora antes que la presentación literal de los temas.

En 1960, en pleno gobierno frondizista, Torre Nilsson estrena *Fin de Fiesta*. El relato se inicia con un *flashback* focalizado en Adolfo Peña Braceras (Leonardo Favio), que recuerda, abriendo la puerta de su antiguo cuarto de juventud, la terrible historia política de su abuelo, Mariano Braceras, interpretada por un maduro Arturo García Buhr. La narración se ambienta en la década del treinta, en un pueblo de la Provincia de Buenos Aires, donde Braceras es impone como el caudillo del lugar, conduciendo con mano de hierro los asuntos políticos. El caudillo tiene su mariscal, Guastavino (Lautaro Murúa), quien se encarga de los trabajos sucios del viejo Braceras, que le permiten seguir manteniendo, aunque ilegítimamente, el poder.

¹⁶ Ver España (2005); Martínez (1961).

¹⁷ Torre Nilsson, Leopoldo, "El cine argentino y la libertad", en Couselo, (1985).

El joven Adolfo es presentado como un adolescente lleno de pulsiones sexuales, que al cortejar a su prima Mariana (Graciela Borges), es rechazado por ella, y canaliza sus deseos violando a una paisana que trabaja para la familia. Al ser acusado por Mariana debido al ilícito intento de seducción, Adolfo recibe en su cuarto una paliza ejemplar por parte de su abuelo, autoridad máxima tanto moral como familiar. La violencia representada en la primera secuencia (la violación, la paliza) se exhibe naturalizada, heredada, impuesta por el contexto social, sin posibilidad de escape, como augurio de la situación política que se imponía.

Luego del azote, Adolfo desarrolla un odio hacia Braceras que se profundiza a lo largo de la película. Escondido, es testigo directo del fusilamiento de unos opositores políticos de su abuelo por parte de Guastavino y sus secuaces. Al ser descubierto por el personaje de Lautaro Murúa, establece un pacto de silencio con él, lo que da paso a una estrecha relación. Guastavino es un personaje del submundo. Adolfo conoce junto a él algunas actividades nocturnas que amplían el escenario de resentimiento hacia Braceras, como las riñas de gallos con apuestas arregladas a favor del viejo caudillo.

Braceras organiza entonces las pompas fúnebres para sus opositores caídos, según afirma el caudillo, en una reyerta callejera. Con voluntad populista, en el entierro no pueden faltar las empanadas y el vino para el pueblo, una multitud anónima que se agolpa en la entrada.

El déspota negocia favores y compra votos, hecho que indigna aún más a Adolfo, que increpa a Braceras logrando únicamente el destierro en una escuela de jesuitas. El joven se escapa del internado en año nuevo para hacerse presente en el caserón. Su abuelo le perdona sus irreverencias y le permite acompañarlo al Congreso a presenciar unos debates. En el Congreso, se recrean los debates por la investigación de la exportación de carne, donde Lisandro de la Torre presentaba las evidencias de los negociados entre el gobierno conservador y los frigoríficos extranjeros. El intento de asesinato contra él fue evitado por su compañero de banca, Enzo Bordabehere, quien recibió el disparo. La triste referencia histórica se inserta diegéticamente en el marco de la representación de un modo funesto de hacer política, encarnado por Braceras y ampliamente difundido en el período representado. Pero lo que Torre Nilsson quiere plasmar es que aún se mantienen vigentes ciertos mecanismos de clientelismo y de violencia política.

El sistema de personajes propone una estructura vertical, en la cima de la cual se encuentra Braceras, que encarna la autoridad, el sustento de un sistema político corrupto. Los jóvenes “que se rebelan ante el orden de cosas no adquieren conciencia del sentido del cambio: sólo experimentan un rechazo emocional, individual, ante ese orden” (Mahieu, 1966: 53). Al igual que en los films de Ayala,

las crisis intergeneracionales plantean el conflictivo y necesario recambio del escenario político.

Los espacios son siempre significativos en la obra de Torre Nilsson. El caserón donde vive la estirpe de Braceras se construye mediante un particular uso de luces y de sombras. Si tal como plantean España y Manetti, “la casa, en la escritura de Torre Nilsson, es metáfora del país” (1999: 287), la sumisión al tirano es una crítica a la realidad política del país. Por otra parte, el pueblo se presenta como una aglomeración, como en el entierro y el día de la elección.

Fin de fiesta es una adaptación de la obra homónima de Beatriz Guido, esposa y compañera de Torre Nilsson, con quien desarrolló una profunda relación creativa, además de amorosa. El totalitarismo, la ambición desmedida de poder, las prácticas violentas son impugnadas tanto en la obra literaria como en la representación fílmica. En 1960, no sólo Juan Domingo Perón simbolizaba la imagen negativa del líder autoritario para ciertos sectores, también había ejemplos nefastos en toda Latinoamérica e incluso en España, donde Francisco Franco llevaba dos décadas en el poder. En la ficción, sólo la muerte de Braceras puede terminar con la barbarie del caudillo. No obstante, en la novela de Guido, luego del entierro de su abuelo, Mariana y Adolfo escuchan por radio la voz de otro caudillo en ascenso; dado el contexto histórico en el que se desarrolla la historia y el planteo de la autora, se puede inferir que se trata de Juan Domingo Perón. Torre Nilsson, por su parte, evita ese final cíclico, quizás con la esperanza de que no vuelva ocurrir.

Por último, siguiendo esta línea narrativa donde el autor presenta a modo de crónica los hechos históricos contemporáneos de la producción, es fundamental el ejemplo de *Paula cautiva* (1963), de Fernando Ayala. El film se basa en el cuento “La representación” de Beatriz Guido y cuenta una historia de apariencias, de simulacros: Don Florencio Peña, interpretado por Orestes Caviglia, es un miembro de la oligarquía en decadencia, que alquila el mausoleo familiar del cementerio de la Recoleta para falsos entierros de alta alcurnia. También es dueño de la estancia La cautiva, donde se organizan visitas de turistas extranjeros que quieren conocer el “verdadero campo argentino”. Ahí se almuerza empanadas y asado, se baila el malambo y el carnavalito, se juega al sapo, a la taba y el día concluye con la doma, el desfile de los gauchos y las chinas y la obligatoria fotografía para llevar de vuelta a su país. No es más que un espectáculo para satisfacer la demanda.

Paula Peña (Susana Freyre) es la nieta de Don Florencio. Ella también mantiene su estilo de *high class*, manteniéndose como *call girl*, acompañante para extranjeros. Al igual que el espectáculo en la estancia, ella se presenta como mercadería para turistas.

El relato comienza en realidad en una cena de negocios entre argentinos y norteamericanos, donde se pregunta por la situación política del país, ya que “algunos miembros del directorio no tienen confianza”, según afirma el emisario. Entre la comitiva, se encuentra Carlos Sutton (Duilio Marzio), un argentino de Trelew que emigró del país quince años atrás. A partir de este encuentro, Paula y Carlos cuestionan su propia identidad. El contexto social y político presiona la situación personal de ambos. Lo público incide directamente sobre lo privado, como catalizador de los conflictos. Tal como manifiesta Fernando Ayala, el film representa “toda la frustración de esa época de incertidumbre del 61 al 63, con los golpes militares que se sucedían meses tras meses”.¹⁸ Durante su gobierno, Arturo Frondizi sufrió más de veinte planteos castrenses y tras su derrocamiento, en 1962, se inició una disputa en el interior del Ejército entre los partidarios de mantener ese régimen constitucional restringido (azules) y quienes apoyaban la instauración de una nueva dictadura militar (colorados). La permanente vacilación política convivía con las tropas y los tanques en las calles, y la población se acostumbró a la presencia constante de los militares. Una de las características más relevantes de *Paula cautiva*, es darle visibilidad a este fenómeno, eminentemente contemporáneo al rodaje del film, pero sólo a través de los medios de comunicación, demostrando la incidencia cotidiana de las noticias. El registro documental se diegetiza a través de la pantalla del televisor de Paula, a modo de programa de noticias, en dos ocasiones: en las primeras secuencias del film, cuando se muestra la Plaza de Mayo, la Casa Rosada y el despacho presidencial, mientras el comentarista informa “nueva crisis inminente en el gobierno”, pre-anunciando los conflictos latentes de la narración; en las secuencias finales, cuando se muestran las tropas, los tanques en la calle, los choques entre las facciones del ejército. La radio también es utilizada en la diégesis como un elemento clave para representar el conflicto político. En el hotel de la comitiva extranjera, desde la radio se anuncia el avance de tropas sobre la Capital Federal. El botones se lamenta por la probable suspensión de los partidos de fútbol. Esa reacción muestra hasta qué punto se habían vuelto cotidianos los levantamientos armados. Un taxista le comenta al personaje de Duilio Marzio “no se aflija, que mañana no ha pasado nada”. Los negocios cerrados, los comentarios de la gente, los chicos siendo retirados de las escuelas, todas las pequeñas situaciones presentadas por Fernando Ayala describen la naturalización del problemático escenario político de esos años.

Es interesante remarcar que en *Paula cautiva* se introducen dos nuevas líneas discursivas: por un lado, se plantea críticamente la cuestión del imperalismo con la presencia de los empresarios norteamericanos; por el otro, adquiere relevancia el tema del exilio, encarnado en Carlos Sutton, quien al recordar

¹⁸ s.n., “Fernando Ayala o el delicado equilibrio”, diario General Pico, La Pampa, 17 de abril de 1971, 6.

“cuántas cosas simples hemos olvidado: patriotismo, renunciamiento, honestidad”, enseñanzas adquiridas en la escuela primaria, reconoce este país como propio y decide quedarse.

Por lo tanto, *Paula cautiva* plasma verdaderamente su tiempo a partir de la presentación directa de los conflictos, lo que lo diferencia con claridad del resto de los films trabajados, que relatan el pasado reciente, en la mayoría de los casos, a partir de la metáfora y de la alegoría.

Representar el pasado, cuestionar el presente, asumir el futuro

La segunda mitad de la década del cincuenta está marcada a fuego por los conflictos sociales y políticos y por las tensiones ideológicas que se profundizan en las décadas siguientes. Los directores mencionados de este período, guiados por la imperiosa necesidad de representar el pasado reciente, testimoniaron en sus obras cinematográficas los imaginarios políticos subyacentes de esos años, a modo de crítica del presente político. Las películas analizadas dan cuenta de las divergentes líneas ideológicas antiperonistas, que se proyectan en los años siguientes, dando visibilidad a los conflictos políticos.

A medio camino entre el cine clásico y la nueva generación, Demare, Ayala y Torre Nilsson son directores que hibridan el modo de representación institucional con los hechos contemporáneos. Sus obras no sólo se presentan como documentos, como pruebas de una realidad pasada, sino que también son tratadas como tales por la prensa del momento. En el caso de Ayala y de Torre Nilsson, la subjetividad de estos directores da por resultado un estilo propio, tanto en la producción como en la expresión cinematográfica. La creciente permeabilidad entre las representaciones fílmicas y los sucesos de la historia reciente se deben a la toma de posición, o al menos de reflexión política por parte de los autores, que dará paso al compromiso político que asumirán otros directores en años posteriores.

Siendo que los argumentos y caracterizaciones analizados son pensados en tanto “mecanismo transformador de la sociedad y el hombre” (España, 2005: 111), los films analizados presentan además un interesante mecanismo de recepción, a partir del cual se establece un pacto interpretativo entre los autores y el espectador, basado en las experiencias comunes de toda la sociedad. Las imágenes y los hechos que se muestran en la pantalla deben ser identificables para el público, sólo a partir de ese reconocimiento el espectador puede considerar una posición ideológica frente al conflicto. A pesar de esto, la intención de los directores mencionados, que ya reconocen la obra cinematográfica como medio de expresión y de comunicación, peca de cierto didactismo. Siguiendo esta línea, en

los años sesenta y setenta, el cine será tomado por los directores argentinos de cine social y político como herramienta de transformación política, convirtiendo ese pacto interpretativo en un compromiso que motive la acción directa por parte del espectador.

Paralelamente, la política revanchista llevada a cabo por la Revolución Libertadora no fue subsanada en los períodos constitucionales siguientes. La fustigada intención de anular la identidad peronista contribuyó efectivamente a que “las masas populares, socialmente arrinconadas, se abroquelaran en una adhesión estrecha al movimiento y al líder proscrito” (Abós, 1986: 51) y que muchos jóvenes de los sesenta y de los setenta lucharan activamente por el regreso de Juan Domingo Perón, desde la resistencia. La radicalización de las divergencias políticas generó en todos los ámbitos la posibilidad de una toma de conciencia y el progresivo aumento del compromiso político, generando tensiones sociales que dieron paso a la lucha armada. Este clima social, donde las diferencias ideológicas no serán saldadas, será el predominante en las próximas décadas, condicionando la vida política de los argentinos.

Bibliografía

- Abós, Alvaro (1986), *El posperonismo*. Buenos Aires, Editorial Legasa.
- Avaro, Nora y Capdevila, Analía (2004), *Denuncialistas: literatura y polémica en los años 50 (una antología crítica)*. Buenos Aires, Ed. Santiago Arcos.
- Bernini, Emilio (2002), *Ciertas tendencias: notas sobre el “nuevo cine argentino” (1956-1966)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Caimari, Lila (2002), “El peronismo y la Iglesia Católica”, en Juan Carlos Torre, *Nueva Historia Argentina, Tomo 8: Los años peronistas, 1943-1955*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cernadas, Jorge (1997), “Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: Sur, 1955-1960”, en Grupo “Arte, Cultura y Política en los años ‘60” (ed.) *Cultura y política en los años ‘60*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani (Fac. Cs. Soc., UBA), Oficina de Publicaciones del CBC.
- Ciria, Alberto (1995), *Más allá de la pantalla: cine argentino, historia y política*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Couselo, Jorge M. (1962), “Fernando Ayala”, en *Gaceta del Festival*. s/d.
- _____ (1985), *Torre Nilsson por Torre Nilsson*. Buenos Aires, Ed. Fraterna.
- Croce, Marcela (1996), *Contorno: izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires, Ed. Colihue.

- Eichelbaum, Edmundo (1956), *s/t*, *Gente de cine* Nro. 43 (noviembre), Buenos Aires.
- España, Claudio (1997), “Emergencias y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, en *Nuevo texto crítico*. California. Vol. X, Nro. 19/20 (enero-diciembre). Stanford University.
- España, Claudio; Manetti, Ricardo (1999), “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis”, en Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina: Arte Sociedad y política*. Vol. 12. Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- España, Claudio (2005), “Introducción. Cine argentino 1957-1983: el ingreso en la modernidad y después”, en España, Claudio (dir.) *Cine argentino: Modernidad y vanguardias. 1956-1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Feldman, Simón (1990), *La generación del 60*. Buenos Aires, Ed. Legasa.
- Gionco, Pamela (2007), “Contexto ideológico del estreno de Después del silencio (Demare, 1956)”, presentado en *IX Jornadas de Investigación*. Buenos Aires, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).
- Lafrianda, Félix (h.) (1955), *Los panfletos: su aporte a la Revolución Libertadora*. Buenos Aires, Ed. Itinerarium.
- Mahieu, José Agustín (1966), *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- Martín, Jorge Abel (1980), *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- Martínez, Tomás Eloy (1961), *La obra de Ayala y Torre Nilsson: en las estructuras del cine argentino*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Paladino, Diana (1995),. “La crisis del sistema industrial”, en España, Claudio (Coord.). *Cien años de cine*, Buenos Aires, La Nación, p. 317
- Piedras, Pablo (2005), “El cine antiperonista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal”, en Lusnich, Ana Laura (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Ed. Biblos, Buenos Aires
- Rock, David (1993), *La Argentina autoritaria: los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires, Editorial Ariel.
- Rodríguez Molas, Ricardo (1984), *Historia de la tortura y el orden represivo en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Eudeba.
- s.n. (1956), “Aplausos para la intención de un film reivindicatorio: *Después del silencio*”. *Diario Crítica*. Buenos Aires, 14 de septiembre.
- s.n. (1958), “Importante film local es *El jefe*”. *Diario La Nación*. Buenos Aires, 24 de octubre.
- s.n. (1971), “Fernando Ayala o el delicado equilibrio”. *Diario General Pico*, La Pampa, 17 de abril.

s.n. (1979), “La trayectoria del realizador Fernando Ayala: El poder creador de la imagen”. Diario *Córdoba*, Córdoba, 26 de septiembre.

s.n (1980), “Fernando Ayala: ‘El cine que no aspira a ser comercial es un cine suicida’”, Revista *La Nación*, Buenos Aires, 27 de abril.

Sigal, Silvia (2002), *Intelectuales y poder en la Argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno.

Spinelli, María Estela (2007), “La desperonización. Una estrategia política de amplio alcance (1955-1958)”, en *historiapolitica.com (Programa Buenos Aires de Historia Política)* [visitado el 2-11-2007]

Valdez, María (2005), “Fernando Ayala. Cultor de la crónica y de la actualidad”, en España, Claudio (dir.) *Cine argentino: Modernidad y vanguardias. 1956-1983*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.