

# Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura

## Introducción

La Junta militar que tomó el poder en 1976 utilizó, de manera sistemática, los medios de comunicación como espacio de construcción de un discurso oficial que eliminara otras voces a través de la censura a medios o personas, hasta llegar al extremo de la detención, desaparición o exilio forzado de periodistas, intelectuales, artistas y trabajadores del ámbito de la cultura. Sin embargo, como observa Andrés Avellaneda, el discurso de censura cultural en la Argentina

se organizó lentamente durante más de un cuarto de siglo hasta alcanzar una etapa de aceleración a partir de 1974, cuando, dentro del aparato represivo, dicho discurso tomó a su cargo lo que en el lenguaje castrense de entonces dio en llamarse ‘guerra ideológica’: el espacio final donde a juicio de los militares y de sus apoyos civiles se generaba la ‘subversión’.<sup>1</sup>

De manera que, si bien es indispensable considerar la fractura institucional que significa el golpe militar de 1976 y sus repercusiones en el ámbito de la cultura, también es necesario contextualizar algunas características del funcionamiento de los medios de comunicación durante este período en relación con tendencias que ya estaban presentes en etapas anteriores, así como en marcos institucionales preexistentes que habilitaron el uso indiscriminado de algunos medios por parte de las Juntas. Tal es el caso, por ejemplo, de la estatización de los canales de televisión llevada a cabo en 1973 por el gobierno constitucional, pero cuyas pautas legales habían sido establecidas por el gobierno del general Lanusse a través de la caducidad de las licencias a los canales privados.

Por otra parte, a partir de ciertas características generales, también es necesario distinguir el modo en que la censura o la intervención directa del poder militar operaron en los diferentes medios de comunicación y ámbitos de la cultura, ya que a diferencia de otros regímenes autoritarios – como la España franquista, por ejemplo – no existió una oficina de censura centralizada, sino que las “disposiciones y decretos-leyes que traducen el control cultural se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas que se van organizando por contaminación y por inclusión”<sup>2</sup>. De esta forma se configura un discurso donde cada prohibición aislada queda incluida en el sentido de la prohibición general. Por otra parte, también es necesario distinguir la forma en que estas disposiciones generales fueron aplicadas en los diferentes medios de comunicación. Así, por ejemplo, en la cinematografía o la radiodifusión, el discurso de la censura siempre fue más claro y explícito que en otros espacios, aunque también abundan los ejemplos de prohibiciones en el teatro o los casos de editoriales como el Centro Editor de América Latina o Ediciones De La Flor.

Las lecturas sobre la producción cultural del período realizadas en el período de transición a la democracia, tendieron a enfatizar los signos de resistencia que las manifestaciones culturales implicaron frente a la censura del gobierno militar.<sup>3</sup> Sin embargo, en trabajos posteriores, algunos autores plantearon la necesidad de revisar “la política cultural” de la Dictadura, es decir, dejar de oponer “dictadura vs. cultura”, como se tendió a hacer en las interpretaciones del período de la transición a la democracia, para comenzar a revisar el modo en que la Dictadura operó desde sus leyes, pero también desde intelectuales, periodistas, artistas, que apoyaron o llevaron adelante sus prácticas.<sup>4</sup>

También se ha planteado un enfrentamiento entre los discursos artísticos como zonas de resistencia cultural, y los discursos mediáticos como formas de reproducción hegemónica del discurso autoritario. De manera que la polifonía y la apertura de sentidos característicos del arte se opondrían a la monofonía del discurso militar, reproducido especularmente por los medios masivos a través de un modelo comunicacional unidireccional y cerrado. De allí que las alternativas al discurso autoritario sólo se hayan encontrado, excepcionalmente, en las publicaciones de alta tirada o en el discurso informativo<sup>5</sup> y que, en el mismo sentido, se haya reconocido como protagonistas principales de la producción de discursos alternativos a

núcleos intelectuales o juveniles marginales y, en los primeros años del régimen, fundamentalmente dispersos, puesto que su movilidad, semiprivacidad y dispersión eran condiciones de supervivencia.<sup>6</sup>

De esta forma, a pesar de la obturación de los canales públicos de circulación de información sobre la situación política, era posible encontrar el registro de un mínimo de información acerca de dicha situación a través de conversaciones o contactos personales, y de un sinnúmero de publicaciones de circulación restringida que en los últimos años del período llegan a ocupar un espacio importante en la producción cultural, en consonancia con eventos como Teatro abierto, que marcaron el inicio de una transición.

A continuación, revisaremos cómo en los diferentes medios de comunicación se configuró este entramado discursivo que tuvo como eje lo moral entendido como religión cristiana e interés de la nación, en oposición a “lo ajeno” que podía “infiltrarse para atacar el cuerpo de la Nación”.

## La Prensa

Durante las dos semanas posteriores al golpe militar del 24 de marzo de 1976, los responsables de publicaciones escritas debieron acercar su material a una oficina ubicada en la Casa de Gobierno para que el personal de inteligencia autorizara su publicación. En este marco, el Comunicado N° 19 de la Junta Militar establecía:

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o a personas o a grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o de terrorismo. Será reprimido con reclusión de hasta 10 años el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare noticias, comunicados o imágenes con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar la actividad de las fuerzas armadas, de seguridad o policiales.

Con una fórmula provocadora se denominó Servicio Gratuito de Lectura Previa a la oficina de censura que funcionaba en la Casa Rosada. Por otro lado, desde la Secretaría de Prensa y Difusión se hizo llegar a los distintos medios los dieciséis principios y procedimientos, entre los que se destacaba la obligación de “inducir a la restitución de los valores fundamentales que hacen a la integridad de la sociedad, como por ejemplo: orden, laboriosidad, jerarquía, responsabilidad, idoneidad, honestidad, dentro del contexto de la moral cristiana”.

Desde el punto de vista educativo, el régimen militar restringió las posibilidades de acceso de los sectores de más bajos recursos a los niveles de enseñanza secundaria y terciaria, y la crisis económica incrementó, además, la deserción escolar primaria. Correlativamente a este proceso, se produjo una baja en la producción y circulación de diarios y revistas. Como ejemplo comparativo, según el informe 1973-1980 del Instituto Verificador de Circulaciones, hacia 1970 circulaban en todo el país 235,6 millones de ejemplares de revistas. En 1976, la cantidad de ejemplares que circulaban se había reducido a 100,7 millones.

Por otro lado, se produjo una reducción significativa en el consumo de revistas nacionales. De esta manera, en 1973 la cantidad de ejemplares consumidos era de 122,1 millones, mientras que en 1977 se había reducido a 79,6 (fuente: INDEC. Anuario Estadístico 1979-1980). También la cantidad de libros editados se redujo considerablemente. A modo de ejemplo, en 1975 se editaban 5,5 millones de libros de literatura. En 1977, la cantidad de ejemplares había disminuido a 1,3 millón (fuente: Cámara Argentina del libro). Desde el punto de vista cultural y político, podríamos diferenciar dos momentos del período 1976-1983. Por un lado, una primera etapa que abarca hasta 1980, en la cual se evidencian más crudamente la represión, la censura y las persecuciones. Luego encontramos una segunda etapa, que abarca los inicios de la década hasta 1983 y que incluye la guerra de Malvinas.

El primer período es visto como continuidad de una etapa previa, iniciada entre fines de 1974 y comienzos de 1975, donde la derecha peronista dominada por José López Rega toma parte en el gobierno de Isabel Perón. Es a partir de este momento que comienzan la violencia parapolicial y la violación de los derechos humanos. En esta etapa se puede analizar la actitud de muchos empresarios periodísticos argentinos, quienes, coherentes con sus propios intereses, apoyaron el golpe y optaron por no favorecer a las organizaciones “guerrilleras”, propiciando así la autocensura y la desinformación. Por otro lado, los periodistas vivieron distintas situaciones de persecución, secuestros, asesinatos y presiones emanadas directamente del régimen militar o de los empresarios periodísticos, aliados del gobierno.

El 24 de marzo de 1977, a un año del golpe, el periodista Rodolfo Walsh publica su “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, antes de ser secuestrado y desaparecido. En ella realiza un balance de ese primer año de gobierno, denunciando la censura de prensa y la persecución a intelectuales, la desaparición de personas y la miseria económica, entre otras atrocidades producidas por el gobierno de facto. Durante el campeonato mundial de fútbol de 1978, diversos organismos de derechos humanos denunciaban en el extranjero la desaparición de personas, mientras la gran mayoría de los medios gráficos de circulación masiva mencionó una campaña de desprestigio, defendiendo la imagen del país, aparentemente “atacada desde el extranjero”. El lema reproducido por varios medios era “Los argentinos somos derechos y humanos”.

En este contexto, se destacó la posición adoptada por el *Buenos Aires Herald* -único diario escrito en inglés-, que si bien apoyó la intervención militar, pronto se convirtió en el medio al que acudían los familiares de los desaparecidos para difundir su búsqueda a través de solicitudes y cartas de lectores, que eran publicadas mientras otros medios se negaban a hacerlo. Se trataba de un medio con fuerte presencia entre los diplomáticos, y su clausura habría sido perjudicial para la imagen internacional del gobierno militar. Si bien estaba íntegramente escrito en inglés, los editoriales se publicaban también en castellano y desde ellos, a partir de 1977, el director Robert Cox mantuvo una línea editorial de denuncia y defensa de los derechos humanos.

Durante la guerra de Malvinas, bajo la dirección de James Neilson, el *Herald* se convirtió en una especie de “enemigo público”. La Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines boicoteó su venta en los kioscos “hasta tanto se aclare su situación de defensa de los intereses británicos”. En ese momento se organizó un operativo de venta del diario en la redacción, y numerosos lectores hicieron cola para acceder al único medio que traía información no oficial sobre el conflicto, pese a que su precio de tapa era un 20% superior al de *Clarín* y *La Opinión*. La cúpula del *Buenos Aires Herald* se vio obligada a exiliarse: el editor, Andrew Graham-Yooll; Robert Cox, director entre 1966 y 1979, y quien lo sucedió, James Neilson.

Según un informe de la Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires, hacia 1980 se vendían 1.780.100 diarios, cifra menor que diez años antes, cuando la venta total había sido de 1.985.900. Los periódicos de mayor circulación eran *Clarín* con 539.800 ejemplares, *Crónica* con 426.000, *La Razón* con 304.800 y *La Nación* con 248.300. En ese momento, también circulaban *Diario Popular*, *La Prensa* y *La Opinión*.<sup>7</sup>

Con respecto a las distintas revistas culturales publicadas durante la dictadura, el clima represivo de la época las obligó a postergar discusiones políticas. Se conformó, de esta manera, un frente de hecho que implicó relaciones de solidaridad entre las distintas publicaciones. Sólo a partir de 1984 la discusión cultural se vuelve fuertemente política.

## **La Opinión, Crisis y Humor: tres innovaciones que lograron masividad**

El diario *La Opinión* fue creado en 1971 y dirigido por Jacobo Timerman hasta abril de 1977, momento en que fue detenido por los militares. El diario nace como oposición al sector liberal militar conducido por Lanusse (presidente en ese momento). Al morir Perón, el diario evidencia su enfrentamiento con el gobierno de Isabel Martínez, José López Rega y la Triple A. Además de la desaparición de varios de sus periodistas en manos de la Triple A y el gobierno militar, el diario sufrió distintas censuras y clausuras. Se destaca en este medio el suplemento *La Opinión cultural*, que intentó expresar cierta crítica al autoritarismo imperante en ese momento. A partir de la detención de Timerman, el diario es intervenido por los militares y se inicia un proceso de decadencia y vaciamiento hasta que deja de aparecer en 1980. Según sostiene Jorge Warley,

El diario de Timerman sigue siendo considerado hoy como uno de los modelos de la época; y una gran parte de sus articulistas y redactores se convertirían en el tipo de periodista clave de los setenta. Si bien tal vez haya en esta afirmación una intencionalidad que pretenda opacar otros modelos culturales contemporáneos a *La Opinión*, no por eso deja de sentirse la marca que dejó el diario, tanto por su búsqueda de zonas temáticas novedosas como por el modo ‘novelado’ de su escritura, tanto por la original perspectiva de muchos de sus rescates como por la pátina deliberadamente *snob* que caracterizaba a algunos de sus colaboradores.<sup>8</sup>

Desde mayo de 1973 y hasta agosto de 1976 se publica *Crisis*, “una revista cultural con mercado” que constituyó una reflexión sobre distintos géneros, aportando una mirada desde América Latina. Su lema fue: “Ideas, letras, artes en la crisis” e innovó en el lenguaje construyendo una nueva forma de hacer política, “dando la voz” a los protagonistas - obreros, marginados. *Crisis* llegó a autofinanciarse y vendió más de treinta mil ejemplares. La idea de la revista consistió en recuperar géneros y visiones diferentes de la cultura popular. Según el testimonio de Aníbal Ford –uno de los directores de la revista-

La impronta del antropólogo Oscar Lewis se cruzó con Rodolfo Walsh, que fue uno de los primeros en usar el grabador y hacer reportajes muy interesantes. La entrevista, la historia de vida, la narración de hechos reales fue una marca de época muy importante, tal es así que el Proceso la prohibió, no permitió registrar la opinión de gente no idónea.<sup>9</sup>

Otra marca distintiva que presentó la revista fue la de recurrir a nuevas estrategias comunicacionales como el titulado, los recuadros, la utilización de copetes y elementos visuales originales. Su cierre fue producto de las amenazas y censuras recibidas. En mayo de 1976 desaparece el escritor Haroldo Conti, uno de sus principales colaboradores, y Federico Vogelius, su editor, es secuestrado y torturado.

La revista *Humor*, que también alcanzó difusión masiva, nace en 1978. Subtitulada con el lema “la revista que supera, apenas, la mediocridad general”, sus páginas realizaban análisis críticos a la TV, la censura, la burocracia estatal y la situación económica imperante. Su número 1 fue declarado de “exhibición limitada”. En este ejemplar, uno de los títulos más destacados de tapa hacía referencia de manera irónica al Mundial y la economía: “Menotti de Hoz dijo: *El Mundial se hace cueste lo que cueste*”. La edición n° 7 no tuvo permiso de circulación durante la visita de los reyes de España a nuestro país, ya que en la misma se satirizaba esa circunstancia. El ejemplar n° 97 tuvo orden de secuestro. En su tapa se ilustraba el símbolo de la justicia con los ojos vendados y el general Cristino Nicolaidis en patineta. A pesar de esto, se logró esconderla en comercios cercanos a los kioscos de revistas, desde donde varios lectores pudieron tener acceso a ella, burlando así los mecanismos oficiales de circulación.

## La televisión

La televisión argentina se vio afectada de manera directa por el régimen de gobierno político-militar. A pocos días de producirse el golpe, las Fuerzas Armadas se hicieron cargo de los canales: canal 7 (denominado ATC a partir de 1978) permaneció bajo la órbita de la Presidencia de la Nación; canal 13, de la Armada; canal 11, de la Fuerza Aérea, y canal 9 del Ejército. La censura temática se fue imponiendo lentamente, y en 1977 apareció en cada canal la figura del Asesor Literario, que leía los guiones de todos los programas antes de su grabación. Por otra parte, desde el COMFER (Comité Federal de Radiodifusión), que dependía de la Secretaría de Información Pública, se calificaba los programas en NHM (no en horario de menores) o NAT (no apto para televisión) y se elaboraban “orientaciones”, “disposiciones” y “recomendaciones” acerca de los temas, los valores nacionales y los principios morales que debían promoverse desde la programación.

Si bien al comienzo de la dictadura pocos fueron los cambios que aparecieron en las pantallas, y unos meses después del golpe la programación continuaba siendo muy similar a la anterior, algunos programas debieron modificar sus tramas y elencos, ya que varios actores y autores fueron prohibidos.<sup>10</sup> Por otra parte, la situación económica de los canales, producto de los sucesivos traspasos en su gerenciamiento, era caótica, déficit que redujo los recursos para el financiamiento de producciones nacionales. Frente a las restricciones temáticas y la grave situación económica, las programaciones consistieron entonces en cuotas mínimas de producciones nacionales y un alto número de series “enlatadas” de EEUU.

Entre las producciones nacionales, se destaca en 1977, apareció en Canal 11 un programa que, según Carlos Mangone, representa la televisión del período: *Videoshow*.<sup>11</sup> Este programa, que se proponía mostrarle al público imágenes y personajes de distintos lugares del mundo gracias a las “cámaras viajeras”, resulta emblemático de la programación de la dictadura, porque de algún modo legitimaba la ideología del gobierno. Su presentación proponía: “Quédate aquí, no te vayas de allí y verás miles de cosas, la historia real, el héroe casual...”. El periodista (en distintos momentos fue conducido por Cacho Fontana, Bernardo Neustadt, Enrique Llamas de Madariaga, entre otros) con la cámara portátil nos llevaba a distintos y lejanos países del mundo, menos al nuestro.

La transmisión del mundial 78, que logró un alto índice de encendido de televisores, estuvo signada por la promesa de la televisión color que, por las inversiones necesarias para su puesta en funcionamiento, no llegaría hasta 1980. ATC fue el primero en transmitir “en colores”, luego Canal 13 y más tarde el 9 y el 11. Los primeros programas tuvieron serias dificultades técnicas y de imagen, pero configuraron grandes éxitos de público.

Durante la guerra de Malvinas la televisión jugó un papel importante. ATC y su noticiero *60 minutos*, conducido por Oscar Gómez Fuentes, se convirtió en el espacio de toma de posición oficial frente al conflicto. El 2 de abril se transmitió el desembarco, y a partir del 12 de abril, ATC se instaló en Malvinas para transmitir en directo. Una ordenanza de las Fuerzas Armadas indicaba a los canales que se podían emitir mensajes e imágenes que “no den pánico ni que atenten contra la unidad nacional”. A lo largo del conflicto, el *rating* de los canales aumentó considerablemente, alcanzando su mayor expresión (52.2 puntos) durante la emisión del programa especial por Malvinas que condujeron Pinky y Cacho Fontana.

A partir de la derrota, la censura y el control comenzaron a hacerse cada vez más difusos. Nuevos programas y viejos actores prohibidos reingresaron a la televisión. Canal 9 comenzó a emitir el teleteatro unitario *Nosotros y los miedos*, el 13 *Compromiso* y ATC *Situación Límite*, incorporándose temáticas hasta ese momento inexistentes en las pantallas (alcoholismo, adicciones, autoritarismo, etc).

## Cine

El cine nacional había reinado en las boleterías durante los años 40 y 50. Sin embargo, desde fines de los 60, sólo habían tenido éxito de público las periódicas entregas del dúo cómico integrado por Jorge Porcel y Alberto Olmedo y las películas históricas de Leopoldo Torre Nilsson dedicadas a exaltar las figuras de los próceres.

En 1973, las películas argentinas estrenadas comercialmente habían sido 41 y desde ese punto de vista, podríamos decir que el cine argentino pasaba por un buen momento. Ese año, las películas más vistas fueron *La tregua* (que resultó nominada al Oscar al mejor filme extranjero), *La Patagonia rebelde*, *Juan Moreira*, *Boquitas pintadas*, *La gran aventura* y *La Mary* (todas alcanzaron y superaron la cifra de 200 mil espectadores). Pero en los dos años siguientes, a tono con la debacle que vivía el país en su conjunto, comenzó una decadencia que, para 1976, había llevado este número a la mitad: sólo 21 filmes nacionales llegaron a las pantallas, cifra que se mantuvo durante los dos años siguientes. En 1980 se observó un repunte hasta llegar a los 30, pero en 1983 el número había descendido otra vez a 20. En forma inversa, en cambio, había aumentado el precio de las entradas, que en 1976 era de 30 centavos de dólar, en 1979 de 2,20 y en 1981 había llegado a 5 dólares.<sup>12</sup>

En agosto de 1973, cuando Miguel Paulino Tato asumió como censor al frente del Ente de Calificaciones Cinematográficas, empezó una campaña de censura y amenazas de la Triple A contra muchos de los protagonistas del cine nacional, algunos de los cuales tuvieron que marchar al exilio. Los 84 millones de espectadores que fueron al cine en 1975 se redujeron drásticamente el año del golpe, a 65,5. El Instituto Nacional de Cinematografía (INC), a través de su interventor, el capitán Bitleston, dictó, el 30 de abril de 1976, las normas para un “cine optimista”. Estas rezaban:

Respecto a películas a filmar en el futuro, el INC apoyará económicamente todas aquellas que exaltan valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces. Respecto a películas en preparación, en virtud de que las pautas morales e ideológicas existentes hasta el 24 de marzo de 1976 eran diferentes o no estaban explícitas, será necesario adecuarlas a fin de evitar perjuicios económicos y de otra índole motivados por modificaciones al guión, escenas, etc., que resulte imprescindible realizar para autorizar su exhibición.

Algunos días después, la Secretaría de Información Pública (SIP) ratificó estas directivas en un comunicado, al explicar cuáles serían las películas que el Estado apoyaría “en estos momentos de lucha por la reconstrucción del ser nacional”:

Vislumbramos una categoría de obras que muestren al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia, contra el materialismo, el egoísmo y el desaliento, la venalidad y la corrupción, debatiéndose por su dignidad y por sus hijos, por su libertad y por su honra y por su religión o por sus principios sin entregarse nunca a los recursos fáciles de la violencia o el descreimiento (...) obras de arte que despierten en sus destinatarios vocación de superación y abnegación y hagan enfrentar con optimismo las incertidumbres del futuro. Los productos que carecen totalmente de valores artísticos o de entretenimiento o que atentan contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y sus nucleamientos, no serán permitidos y su exhibición será prohibida en forma total o parcial, temporaria o permanentemente.

En marzo de 1982, por Ley 22.555, el INC pasó del ámbito de la SIP al de la Secretaría de Cultura, como parte de lo que los diarios llamaban “la política liberal iniciada en los últimos meses, que posibilitó la exhibición de numerosas obras de arte hasta hace poco vedadas al público” (*Clarín*, 30/3/82). En su editorial del día siguiente, el mismo diario, al hacer un repaso de la historia del INC, señaló que durante el gobierno militar se impulsó un cine escapista y trivial, con incursiones en aparatosas escenografías históricas y que, curiosa y paradójicamente, terminó por cimentarse en la obscenidad apenas disfrazada y en las alusiones más gruesas, aunque también se destacaba que el cine argentino parecía haber iniciado un proceso de recuperación y se celebraba que el fomento del cine nacional volviera a ser conducido por expertos en la materia.

A pesar de las propuestas oficiales de “optimismo” y las acusaciones de escapismo, en el cine que se produjo en la Argentina durante esos años abundaron las tematizaciones de la muerte. Como señala Sergio Wolf, “puestas en escena y relatos se orientaron hacia ella como atraídos por un imán, un destino o una necesidad”, incluso en el terreno de la comedia, como en *Crucero de placer* (Borcosque hijo, 1979), donde los protagonistas buscan socios para un negocio rentable: el de fabricantes de ataúdes.<sup>13</sup>

El discurso del cine más orientado por las normas “optimistas” se movió en torno a dos tópicos principales. Por un lado, se produjeron una serie de títulos alrededor de la reafirmación de los valores familiares. Por el otro, se afianzó un cine de acción, surgido a principios de los 70, que utilizaba un lenguaje plagado de eufemismos y metáforas de la jerga castrense para aludir al proceso represivo y la lucha contra el terrorismo.

En este grupo podemos ubicar las sagas de “Los superagentes” y los “Comandos azules”. Los superagentes habían estrenado en 1973 y 1974 *La gran aventura*, de Emilio Vieyra, y *La super super aventura*, de Enrique Carreras. Pero durante la dictadura su lógica eufemística se acentúa. Como señala Wolf, nunca se enmarca abiertamente el relato en la Argentina ni se indica a quién responde cada sector en lucha; sólo se habla de salvadores locales y enemigos foráneos. En este período se filmaron tres títulos de la serie: *La aventura explosiva* (Trucco, 1976), *Los superagentes biónicos* (Mario Sábato, 1977) y *Los superagentes y la gran aventura del oro* (Galettini, 1980).

Los comandos azules nacieron en 1979 con la película del mismo nombre y tuvieron su continuación con *Comandos azules en acción* (1980); ambas fueron obra de Emilio Vieyra, y son más transparentes que las de los superagentes en su prédica antisubversiva. Aquí se sitúa claramente la acción en la Argentina: “Uno de los pocos lugares del mundo en que se puede vivir en paz”.

Otro director que se sumó activamente al bando de los optimistas fue Palito Ortega. En 1976, debutó como director con su productora Chango; el título de la película: *Dos locos en el aire*. Al año siguiente, con *Brigada en acción* incursionó también en el género ya no policial, sino “parapolicial”. Cumpliendo las disposiciones del INC, Ortega contribuyó además con dos películas a la propuesta de reeducación social del país a partir de valores positivos: *Las locuras del profesor* (1978), con Carlos Balá, y *Vivir con alegría* (1979), con Luis Sandrini. También se propuso exaltar la “alegría” de ser argentino un producto como *La fiesta de todos*, de Sergio Renán, que celebraba la victoria de la selección nacional en el Mundial 78 con un catálogo de la idiosincrasia local que tiene la dudosa virtud de exhibir buena parte de las miserias vernáculas.

A pesar del clima político imperante y los riesgos vigentes, algunas voces consiguieron eludir la censura y la persecución a través de la realización de un cine de género en el que, aunque metafóricamente, se colaban alusiones más o menos explícitas a la situación nacional. En el cine, como en otros ámbitos, también se puede pensar una división entre un período “duro” del gobierno militar (76-79) y otro más “blando” (79-83).<sup>14</sup>

El caso más contundente, en este sentido, es el de Adolfo Aristarain, que debutó como director en 1978 con el policial *La parte del león*. Aunque en 1979 firmó una de las entregas de una serie de moda, *La discoteca del amor*, en 1981 filmó una de las películas más valiosas de todo el período: *Tiempo de revancha*. Un plano de Federico Luppi cortándose la lengua frente al espejo se convirtió en símbolo de una pírrica victoria contra un sistema aparentemente impenetrable desde una resistencia silenciosa. *Ultimos días de la víctima*, de 1982, muestra descarnadamente los procedimientos de una sociedad convertida en máquina represiva, donde la elección de las víctimas es azarosa y puede incluir a cualquiera.

## El rock nacional

Cuando la dictadura se instala en 1976, el crecimiento del público que asistía a recitales de rock nacional sufrió un estancamiento. Hacia 1977, la acción coincidente del terror psicológico y la represión policial llevaron a un repliegue: varios músicos debieron exiliarse por motivos políticos o laborales (Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Roque Narvaja y Moris entre otros), y la edición de discos o la producción de recitales entró en baja. Los espectáculos de rock se refugiaron en lugares pequeños, de no más de 200 localidades, sin que esto implicara el cese de la acción policial, ya las razzias eran un mecanismo habitual. En 1979 se conjugan dos fenómenos: la creación del grupo Serú Girán y la reaparición de uno de los grupos pioneros, Almendra, que brindó cuatro recitales masivos en diciembre de ese año. Serú Girán, por su parte, se transformaba en un éxito de público, congregando a fines de 1980 a más de 80.000 espectadores en una de sus presentaciones. Los sectores juveniles elaboraban a través del rock consumos opuestos a los cánones oficiales, pero esto no significó la posibilidad de trasladar estas prácticas contrahegemónicas al orden militar. Si bien durante los primeros años de la década del 70 el enfrentamiento entre la “juventud militante” y la “juventud rockera” tuvo diferentes manifestaciones, ante la desaparición de la militancia política como forma exitosa de identificación juvenil, el rock encontró su lugar. Hacia 1982, la eficacia del rock marcada por convocatorias masivas suplantó ficticiamente la política organizada. Sin embargo, aquellos jóvenes, militantes de distintos cuadros de acción política, no necesariamente se corresponderían con los jóvenes de pelo largo y jeans gastados que cantaban eufóricos las canciones de Spinetta, de Nebbia o de Charly García.

Revistas como *Pelo*, *Mordisco* y el *Expreso Imaginario* trataron temas similares, puesto que muchos de sus redactores pasaban de una a otra; la camaradería fue uno de los rasgos sobresalientes de estas producciones culturales, sin que ello significara tratar temas de coyuntura política o de salida opositora a la represión. A lo sumo, podía enarbolarse el silencio, como durante el Mundial 78, cuando el *Expreso Imaginario* decide no mencionar el tema que ocupaba la totalidad de los medios masivos de comunicación.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, CEAL, 1986, tomo 1.
- <sup>2</sup> Ibidem.
- <sup>3</sup> Por ejemplo: Masiello, Francine, “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987. Un trabajo interesante donde se concentra el clima de ese período en relación con los medios de comunicación es el de Oscar Landi, *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987.
- <sup>4</sup> Mangone, Carlos, “Dictadura, cultura y medios” en: *Causas y azares*, Año III, N° 4, Invierno 1996 y Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- <sup>5</sup> Sarlo, Beatriz, “Política, ideología y figuración literaria”, en: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- <sup>6</sup> Altamirano, Carlos, citado por Sarlo, op. cit.
- <sup>7</sup> Ulanovsky, Carlos, *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa, 1997.
- <sup>8</sup> Rivera, Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- <sup>9</sup> Ford, Aníbal. Entrevista en Revista *Causas y Azares* N° 5. Otoño de 1997.
- <sup>10</sup> Ulanovsky, Carlos; Itkin, Silvia y Sirvén, Pablo, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- <sup>11</sup> Mangone, Carlos, op. cit.
- <sup>12</sup> Getino, Octavio (comp.), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Legasa, Buenos Aires, 1986.
- <sup>13</sup> Wolf, Sergio, “Una estética de la muerte”, en: *En cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1993.
- <sup>14</sup> Wolf, Sergio, “El cine del proceso. La sombra de una duda”, en: *Revista Film*, N° 10, Buenos Aires, oct-nov 1994.



## **BIBLIOGRAFÍA**

- AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, CEAL, 1986 (dos tomos).
- FORD, Aníbal, "Entrevista" en Revista *Causas y Azares* N° 5. Otoño de 1997.
- GETINO, Octavio (comp.), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Legasa, Buenos Aires, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Las industrias culturales en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- GOCIOL, Judith e Invernizzi, Hernán, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, EUDEBA, 2002.
- LANDI, Oscar (comp.), *Medios, transformación cultural y política*, Buenos Aires, Legasa, 1987.
- MANGONE, Carlos, "Dictadura, cultura y medios. 1982-1983: Dime cómo fue la transición y te diré cómo fue la dictadura" en: *Revista Causas y Azares*, N°4, Buenos Aires, 1996.
- MASIELLO, Francine, "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura", en: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- RIVERA, Jorge, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.
- SARLO, Beatriz, "Política, ideología y figuración literaria", en: AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
- ULANOVSKY, Carlos, *Paren las rotativas*, Buenos Aires, Espasa, 1997.
- \_\_\_\_\_, Carlos; Itkin, Silvia y Sirvén, Pablo, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- WOLF, Sergio, "Una estética de la muerte", en: *En cine argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Letra Buena, 1993.
- \_\_\_\_\_, "El cine del proceso. La sombra de una duda", en: *Revista Film*, N° 10, Buenos Aires, oct-nov 1994.