



Operaprimistas y transición cinematográfica (1984 – 1994)

Viviana Montes

Question/Cuestión, Nro.66, Vol.2, agosto 2020

ISSN: 1669-6581

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP.

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e473>

Operaprimistas y transición cinematográfica (1984–1994)

Debut filmmakers and cinematographic transition (1984–1994)

Viviana Montes

<https://orcid.org/0000-0003-4514-3294>

vivimontesgotlib@gmail.com

Licenciada en Artes y Becaria doctoral en Historia y Teoría de las Artes. Es adscripta de la Cátedra de Historia del Cine Universal de la Licenciatura en Artes, asimismo integra el UBACyT “Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)” dirigido por la Dra. Clara Kriger perteneciente al Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Resumen

La primera década posdictadura puede ser abordada desde diversos posicionamientos. El principal objetivo de este artículo es analizar la

reorganización del campo cinematográfico durante ese decenio desde la perspectiva de la producción operaprimista, considerando como premisa fundamental que el cine producido durante esos años fue un cine *de* transición, pero fundamentalmente un cine *en* transición. Repensar la producción audiovisual considerando que el cine argentino, entre los años 1984 y 1994 vivenció su propia transición, la transición cinematográfica, permite examinar continuidades, rupturas y aparentes paradojas. Los ejes que estructuran el análisis incluyen el rol del Instituto Nacional de Cinematografía, la heterogénea composición del conjunto de operaprimistas y la influencia que otras transiciones, como la democrática y la tecnológica, le imprimieron al cine de aquellos años de reapertura y reconquista de libertades.

Palabras clave

Operaprimistas, óperas primas, transición cinematográfica, cine en democracia, cine y posdictadura.

Abstract

The first post-dictatorship decade can be approached from various positions. The main objective of this article is to analyze the reorganization of the cinematographic field during that period from the perspective of debut films production, considering as a fundamental premise that the cinema produced during those years was a cinema *of* transition, but fundamentally a cinema *in* transition. Reviewing audiovisual production considering that Argentine cinema, between the years 1984 and 1994 experienced its own transition, the cinematographic transition, allows examine continuities, ruptures and apparent paradoxes. The axes that structure the analysis include the role of the National

Institute of Cinematography, the heterogeneous composition of the set of debut filmmakers and the influence that other transitions, such as the democratic and technological ones, they gave it to the cinema to those years of reopening and reconquest of freedoms.

Key words

Debut filmmakers, debut films, cinematographic transition, democracy cinema, post-dictatorship cinema.

Introducción: salir de la oscuridad

A partir de diciembre de 1983, con el retorno a la vida democrática, se abría en Argentina un tiempo de múltiples y necesarias recomposiciones. En el orden de la legalidad el gobierno constitucional debía restituir derechos, garantías y libertades para el conjunto de la ciudadanía. A la par, resultaba urgente reconstruir los lazos sociales desgarrados en los años previos. Sin embargo, las ausencias serían una marca constitutiva de este nuevo orden social que se habilitaba junto con el pasaje de autoritarismo a autoridad. El campo cinematográfico se enfrentaba a la necesidad de rearmarse para recobrar la valía que había engalanado al cine argentino de otras épocas.

En virtud de este tiempo de restauración del campo cinematográfico puede señalarse una primera etapa en la periodización del cine argentino posdictadura. El primer recorte temporal quedaría enmarcado por dos normas legislativas yendo desde 1984, con la sanción de la Ley N° 23.052 hasta 1994, año en que se instituye la Ley N° 24.377¹; es decir, desde el año de la reorganización de las funciones del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y de la renovación de las políticas impulsadas por la institución en pos de la

rehabilitación del cine argentino hasta 1994, antesala de una nueva etapa de la cinematografía nacional.

En el primer caso la norma clausuraba una práctica sombría y tristemente habitual para el cine argentino: la censura. El resumen de plataforma electoral del partido político que llevó a Raúl Alfonsín a la presidencia en 1983, la Unión Cívica Radical (UCR), se denominó *100 medidas para que su vida cambie* y algunas de las promesas relativas al campo cultural adelantaban que:

se eliminará toda forma de censura, listas negras y discriminaciones ideológicas; se reorganizará el Instituto Nacional de Cinematografía; se eliminará el Ente de Calificación Cinematográfica; se creará el Instituto Nacional del Libro y se promulgará la Ley del Disco; se promulgará la Ley de Artes Plásticas; se crearán talleres abiertos en escuelas y colegios (Ferrari, 2013, p. 286).

En lo concerniente al campo cinematográfico la implementación de la Ley N° 23.052 cumplía prontamente estas promesas. Se promulgó el 22 de febrero de 1984 y fue publicada en el Boletín Oficial el 21 de marzo del mismo año. Su primer artículo explicitaba la disolución de Ente de Calificación Cinematográfica mediante la derogación de la Ley N° 18.019, el organismo había sido el brazo ejecutor de la censura en el cine argentino desde 1969. Este hecho resultó determinante y se tradujo en el motor principal de los cambios que permitirían inaugurar una nueva etapa atacando con celeridad aquel flagelo a la libertad de expresión. El fin de la censura resultaba imprescindible para que con ella comenzaran a disiparse el miedo, el silencio y la oscuridad. Luego, el texto de la ley detallaba la creación de un sistema de calificación cinematográfica que funcionaría bajo la órbita del INC. Los principales objetivos de la comisión

calificadora serían establecer la aptitud de las películas para ser vistas por menores, recomendar la compañía de mayores si fuera necesario y prevenir a los adultos sobre el contenido de los filmes.

El otro cambio legislativo, aquel que cierra el período que estamos circunscribiendo, se produjo el 28 de septiembre de 1994. Ese día se sancionó la Ley N° 24.377 que modificaba la Ley N° 17.741, estas numeraciones se corresponden con la Ley de Fomento de la Cinematografía Nacional. Las variaciones introducidas respondían a la necesidad de atender a las innovaciones tecnológicas que se venían dando en el sector durante los últimos años. Estas modificaciones impactaron en la praxis cinematográfica que, entonces, pasaba a integrar la escena audiovisual junto con el video y los nuevos modos producción y de circulación de imágenes. Así, empezaba a vislumbrarse el inicio de un nuevo ciclo signado por la apertura del mundo de las imágenes a un territorio más vasto: la industria audiovisual.

El establecimiento del neoliberalismo como modelo imperante y las transformaciones que la ley introdujo fueron el sustrato del segundo nuevo cine argentino y a mitad de la década del noventa la cinematográfica argentina mostraba importantes cambios en gran parte de su producción. Si bien la incorporación de nuevos elementos en la esfera de la ley provocó cierta reactivación económica del sector, una parte significativa de la realización posterior a su sanción se volcó hacia un modo de producción más austero.

Lo que se observa al inicio del decenio comprendido entre 1984 y 1994 es la necesidad de recomponer una actividad que se había visto fuertemente conmovida, por un lado por la pérdida de referentes esenciales que resultaron asesinados o desaparecidos durante la dictadura, por la ausencia de figuras centrales confinadas al exilio o al relegamiento y, por otro, por políticas que

devastaron la cinematografía nacional. Octavio Getino (1998) compila las siguientes:

1. *Congelamiento del Proyecto de Ley de Cine*, elaborado entre 1973 y 1974, refrendado incluso por Isabel de Perón, fue archivado casi de inmediato durante su propio gobierno.
2. *Restricción o paralización de las actividades en las organizaciones gremiales de la industria*. Se puso fin a la etapa de consulta y participación. Cesó prácticamente la vida de la mayor parte de los gremios.
3. *Censura y prohibición de películas*. La situación quedó en términos aún más graves de lo que era habitual antes del '73; muchas de las más importantes películas aprobadas en la gestión de los "catorce meses" [1973-1974] fueron nuevamente prohibidas.
4. *Disminución de la cantidad de películas producidas*. La cifra tope de 40 largometrajes realizados en 1974 descendió a 32 en 1975, cayendo abruptamente a 16 en 1976 para tender a recuperarse recién en 1979 con 31 películas (...). Los subsidios del Instituto de Cine a la industria se redujeron a cifras irrisorias: los 20 millones de pesos nuevos otorgados a los productores en 1975 no alcanzaban a cubrir el costo de la producción de 4 películas.
5. *Degradación de la calidad de las películas*. Entre 1976 y 1978 el cine argentino no pudo concretar ningún proyecto culturalmente importante. Dominó la producción de "comedias ligeras", filmes con cantantes de moda, y otros de humor grueso destinados a dar una imagen deplorable del país (p. 36).

Una vez reinstituída la democracia, los cineastas Manuel Antín y Ricardo Wullicher fueron designados al frente del INC. Antín permaneció a cargo del organismo hasta la salida anticipada de Raúl Alfonsín en 1989, Wullicher dejó su puesto de subdirector pasado el primer año de trabajo en la institución por motivos personales y económicos. Según él mismo relataⁱⁱ, el sueldo resultaba insuficiente y consideraba que al momento de su desvinculación habían logrado junto con Antín encauzar la actividad. Cuando Antín y Wullicher arribaron al INC era materialmente imposible darle algún impulso a la industria cinematográfica ya que los activos del organismo se igualaban a cero. Frente a ese panorama desolador, la primera exigencia que se imponía era conseguir recursos económicos, la segunda sería disolver el Ente de Calificación Cinematográfica. Ante el estado catastrófico con que el INC se incorporaba a la democracia naciente Antín sugirió conversar con Mario Brodersohn, a quien Wullicher había conocido durante la campaña electoral y había sido nombrado Secretario de Hacienda. Wullicher explicó al funcionario la imposibilidad de reactivar la industria sin dinero y la respuesta que recibió fue que había que ir de a poco, que se estaban organizando las partidas. El hombre del INC se vio obligado a explicar en detalle el proceso de gestación de una película y recuerda que el diálogo se dio en estos términos:

Cuando vos ves una película hay por lo menos un año y medio de trabajo antes. Se presenta el proyecto, se aprueba, se hace la pre-producción, eso lleva un año y medio o dos. Esto quiere decir que si nosotros no empezamos ahora, de acá a dos años no va a haber ninguna película y eso me parece un disparate, no debería ocurrir. Él me entendió el argumento y me dijo “voy a ver si les doy una partida extraordinaria para que puedan arrancar”.

Nos dio una partida de cuatro millones de pesos, entonces con Manuel, mirá que democrático era todo, convocamos a una reunión a todas las entidades actores, directores, productores, SICA y planteamos diferentes posibilidades para repartir esos cuatro millones. Se discutió y llegamos a la conclusión de que lo mejor era dividir esa primera partida en veinte partes de doscientos mil y así arrancamos y salieron unas películas fenomenalesⁱⁱⁱ.

En el transcurso de la gestión que llevó a cabo Manuel Antín al frente del INC la producción se incrementó, se alentó la emergencia de directores operaprimistas y el cine de la reapertura democrática triunfó en los principales festivales del mundo. No obstante, el éxito de los filmes del período puertas adentro fue menor y las dificultades económicas que asolaron al país a partir de mediados de la década del ochenta tuvieron un impacto negativo significativo en la afluencia de público a las salas de cine. Al cabo de un tiempo los problemas se multiplicaban en frentes diversos (la adversa situación económica del país, la competencia de la televisión y el consumo hogareño de video, por ejemplo) y la capacidad de respuesta de la institución decrecía, Gustavo Aprea (2008) considera que

quizás el elemento más fuerte de la crisis que vivió el cine argentino desde fines de los ochenta hasta mediados de noventa fue el intento por seguir pensándose como un espectáculo de convocatoria universal en un momento en que el modo de ver y entender el cine estaba cambiando” (p. 94).

No es posible pensar el cine de esos años sin considerar ciertos rasgos fundamentales de la serie histórica y tal vez convenga, además, incluir algunas características sobresalientes de otras de las series artísticas que componen el campo cultural. La década alberga la tensión entre el afán por la consolidación de la democracia naciente y los intentos de reversión autoritaria^{iv} o, en otros términos, entre “el terror-violencia (por el pasado reciente) y la fiesta-alegría (que trajo el presente)” (González, 2015, p. 39). Asimismo, una serie de hechos significativos la caracterizan como una etapa convulsa. En 1984 se publica el libro *Nunca Más*, cuyo contenido resultaba del informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) conformada en 1983, y entre los meses de abril y diciembre de 1985 se desarrolla el Juicio a las Juntas Militares. A partir de la segunda mitad de la década del ochenta surgen complicaciones, se acrecienta la crisis económica, se dictan las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia Debida (1987), se produce la salida anticipada del presidente Raúl Alfonsín, Carlos Saúl Menem gana las elecciones (1989) y se intensifica, con el avance de la década del noventa un marcado viraje hacia el neoliberalismo acompañado por la intencionalidad oficial para imponer el olvido y el perdón de los crímenes cometidos durante la dictadura.

Varias de las series del campo cultural se vieron conmovidas por la inquietud que marca el decenio e impulsaron nuevas búsquedas mientras que el cine argentino parece haberse instalado en una zona de llamativa estabilidad, a excepción de algunos casos particulares. Tal vez fueron esa aparente calma o el apego de la mayor parte del cine de la época a fórmulas conocidas las principales causales del silencio y vapuleo con que se trató analíticamente al cine de aquellos años. Favorablemente, de un tiempo a esta parte se observa un creciente interés por retomar, desde perspectivas novedosas y variadas el

cine argentino de la posdictadura (Aprea, 2008; Amado, 2009; Sala, 2011; Suárez, 2018; Bernini, 2019; Campo, 2019).

Desde nuestra óptica el cine de la primera década posdictadura (1984-1994) se caracteriza, principalmente, por haber experimentado su propia transición, la *transición cinematográfica*. Esta premisa obliga a repensar ese cine como un cine *de transición*, pero esencialmente como un cine *en transición*, como espacio de querella, como un intersticio en el que se cruzan, conviven y friccionan continuidades y rupturas. La transición cinematográfica se vio protagonizada por el rol del Instituto Nacional de Cinematografía y las políticas que desde allí se impulsaron; por el entusiasmo de una multiplicidad de cineastas ávidos por filmar que, en muchos casos, vieron recompensada su labor con una miríada de premios internacionales (esos galardones subrayaban, sobre todo, la libertad de expresión que la democracia refundaba); y por una cantidad significativa de nóveles realizadores que ingresaban al campo cinematográfico para imprimirle una serie de particularidades que los convertiría en un conjunto heterogéneo bajo una denominación común que los hizo pasar a la historia como los operaprimistas de la democracia. A estos últimos dedicamos la reflexión y escritura de las siguientes líneas.

Operaprimistas y transición cinematográfica

Como anticipamos, uno de los principales objetivos para recomponer el campo cinematográfico en los primeros años de la posdictadura fue impulsar y acompañar el inicio de las carreras de nuevos realizadores. Durante la gestión de Manuel Antín al frente del INC se destinaba aproximadamente un tercio del presupuesto a los créditos para primeras y segundas películas (el resto del presupuesto total se dividía entre cine industrial y cine de autor). Este fue un

acuerdo tácito entre quienes comandaron la institución en la reapertura democrática y varios directores de la época lo constatan testimoniando que se acercaban al Instituto porque sabían, es decir, circulaba en el campo la certeza de que a Antín le interesaba ayudar a los operaprimistas.

Marta Fuertes (2014) considera que el concepto de nuevo/a realizador es clave en el desarrollo de los marcos regulatorios que buscan el fortalecimiento de industrias cinematográficas plurales y diversas, ya que su incorporación al campo representa la vía de renovación más efectiva. En la categoría de operaprimistas o nuevos realizadores suele incluirse a quienes dirigen su primer o segundo largometraje, en nuestro caso se aplica a aquellos directores o directoras que lograron estrenar comercialmente su primer largometraje entre los años 1984 y 1994. Lo que se intenta dilucidar es el impacto de la incorporación de una importante cantidad de nóveles realizadores sobre la totalidad del campo cinematográfico para constatar si efectivamente, como sostiene Fuertes “al incorporar una mayor variedad de personas la pluralidad y diversidad de puntos de vista se amplía, propiciando la entrada de savia nueva al sector, impidiendo su obsolescencia” (2014, p. 45).

De los pocos abordajes analíticos protagonizados por los y las operaprimistas de la primera década posdictadura destaca el artículo publicado por Héctor Kohen y Gabriela Fabbro en el volumen dedicado al cine del primer decenio de la democracia reconquistada compilado por Claudio España (1994). Allí, los investigadores enfatizan el valor celebratorio de la significativa proliferación de óperas primas subrayando la relevancia de su carácter inaugural. Este enunciado refiere, por un lado a las dificultades que durante años los cineastas enfrentaban para lograr éxito en la empresa de estrenar su primer filme y por

otro, a las condiciones de posibilidad que la democracia propiciaba en tanto auguraba

un clima donde la diversidad y la tolerancia predominan, pero la efectiva realización de los mismos está condicionada, no sólo por la economía global del país, sino también por las políticas institucionales de fomento: créditos y convenios que permitan el financiamiento y la exhibición de los films, difusión e impulso de la cinematografía, escuelas e institutos de formación y capacitación (Kohen y Fabbro, 1994, p. 243).

Cabe destacar que es habitual conectar la idea de operaprimistas con la categoría de joven director o directora que egresa de una institución dedicada a la formación de profesionales del cine, sin embargo, para la década que analizamos el término operaprimista difiere de este uso común otorgándole a los y las operaprimistas de la primera década posdictadura un matiz (o un variedad de matices) tan particular como interesante. La imposibilidad de concretar primeras películas durante la dictadura había postergado el ingreso al campo en algunos casos, en otros se vio interrumpida la formación por intervención militar o cierre de instituciones educativas y hubo también quienes asumieron el gesto político de no estrenar mientras los militares continuaran usurpando el poder. De este modo, toda una generación vio coartada la posibilidad de expresarse a través del cine y recuperó la oportunidad de inaugurar su carrera con la vuelta de la democracia. Esa generación provenía de trayectorias diversas, Habitualmente, las vías de acceso a la dirección en el cine argentino:

- O provienen de un aprendizaje realizado en las diversas escuelas de cine (...)

- O van ascendiendo dentro de los distintos rubros técnicos solamente por la experiencia que les da la práctica, ya sea dentro de la misma realización fílmica o provenientes de otros campos como la publicidad, la televisión o la fotografía (Kohen y Fabbro, 1994, p. 250).

En efecto esta diversidad de trayectorias se contempla en la reapertura democrática variando la composición de los ingresos según el avance de la década. Según Kohen y Fabbro (1994) hasta 1988 se pone al día la generación de directores que no había podido estrenar durante la dictadura, a partir de ese año estrenan jóvenes realizadores recientemente egresados de escuelas de cine y desde de 1992 reaparecen directores provenientes de la industria. El incremento de la actividad cinematográfica en general, pero sobre todo el auge operaprimista puede leerse como metáfora de la “estructura del sentir” (Williams, 1997) de los primeros años de la posdictadura, siendo lo inaugural, la diversidad y lo transicional lo más característico del período. Lo inaugural en el sentido de apertura del campo a la recepción de nuevos integrantes sumado al fomento estatal, la diversidad expresiva que habilitaba el fin de la censura institucional y lo transicional como núcleo de expresión de un tiempo en el que prima la convivencia de elementos nuevos y repeticiones; de voces de denuncia y discursos de reconciliación; de ideas que nacen viejas y del desconcierto que introduce lo desconocido.

Lo que comúnmente se nominaliza como los operaprimistas de la democracia aprisiona a un heterogéneo grupo de hombres y mujeres que comenzaron a escribir con sus películas los primeros trazos de la(s) memoria(s) audiovisuales que la democracia reconquistada nos legó. En este sentido, estamos

considerando la producción operaprimista de la primera década posdictadura como el núcleo refractario que condensa algunas de las constantes más relevantes de la producción cinematográfica de la década. Son ejemplo de ello la insistente mirada al pasado o la coexistencia de un escaso ímpetu de experimentación de gran parte de los productos audiovisuales del decenio y las notas novedosas que tiempo después se leerían como la anticipación del nuevo cine argentino de mediados de la década del noventa.

Proponiendo un recorrido por las óperas primas estrenadas entre 1984 y 1994, entre las que plantearon lecturas que rastreaban las raíces del autoritarismo de otros tiempos para articular con la recientemente superada dictadura y las marcas que signaban el presente podemos ubicar a *Evita, quien quiere oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *Permiso para pensar* (Eduardo Meilij, 1989) o *D.N.I. (La otra historia)* (Luis Brunati, 1989) que centralizaron su atención en hechos del pasado que resultaban antecedentes claros del terrorismo de Estado; otras bifurcaban la lectura de la historia enfocándose en personajes anónimos como *Gerónima* (Raúl Tosso, 1986) que indagaba sobre los pueblos originarios y la cuestión de la identidad negada o *Bairoletto, la aventura de un rebelde* (Atilio Polverini, 1985) y *Tango feroz. La leyenda de Tanguito* (Marcelo Piñeyro, 1993) que se inspiraron en figuras presentes en el imaginario popular como Juan Bautista Bairoletto y Tango (sobrenombre con que se denominaba al músico José Alberto Iglesias) para retratar desigualdades sociales y el rol represivo del estado respecto de quienes se corren de determinadas normas. En esta vertiente revisionista de pasados diversos hay incluso dos títulos que exploraron vínculos con otros procesos de persecución y exterminio como *Debajo del mundo* (Beda Docampo Feijoo y Juan Bautista Stagnaro, 1987) o *La*

memoria del agua (Héctor Faver, 1994). Estas cintas evocaban escenas del padecimiento y la persecución al pueblo judío.

En otros casos, la narrativa sobre el pasado reciente se manifestó de forma directa en filmes como *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filippelli, 1985), *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (Antonio Ottone, 1985), *Revancha de un amigo* (Santiago Oves, 1987), *Sentimientos, Mirta de Liniers a Estambul* (Coscia y Saura, 1987), *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1988), *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *País cerrado, Teatro Abierto* (Arturo Balassa, 1990), *La redada* (Rolando Pardo, 1991), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993), *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1994) o *Bajo otro sol* (Francisco D'Intino, 1988). Los que sostuvieron el uso de la metáfora para sondear la violencia, las prácticas represivas o la usurpación del poder como *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986), *Diapasón* (Jorge Polaco, 1986), *Malayunta* (José Santiso, 1986), *El dueño del sol* (Rodolfo Mórtoła, 1987), *A dos aguas* (Carlos Olguín, 1988), *Mamá querida* (Silvio Fischbein, 1988), *Alguien te está mirando* (Gustavo Cova y Horacio Maldonado, 1988), *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988), *La sagrada familia* (Pablo César, 1988), *Sinfín, la muerte no es ninguna solución* (Christian Pauls, 1988), *Los espíritus patrióticos* (María Victoria Menis y Pablo Nisenson, 1989).

En otra línea pueden ubicarse las que dialogan más con el presente que con el pasado como *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1991), *El hombre de la deuda externa* (Pablo Olivo, 1987), *Perros de la noche* (Teo Kofman, 1986), *El prontuario de un argentino* (Andrés Bufali, 1987), *Buenos Aires, crónicas villeras* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1988). Algunas pueden incluirse en cierta línea de continuidad con el género *sexploitation* tan presente en décadas anteriores y vedado por la dictadura como *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo,

1984), *Luna caliente* (Roberto Denis, 1985), *Relación prohibida* (Ricardo Suárez, 1987), *Paraíso relax, casa de masajes* (Emilio Boretta, 1988), *Despertar de pasiones* (Omar Pini, 1994) o reiterando la fórmula de las comedias ligeras como *Brigada explosiva contra los ninjas* (Miguel Fernández Alonso, 1986) o *Los taxistas del humor* (Abel Beltrami, 1987). También hubo acercamientos al género policial en filmes como *Gracias por los servicios* (Roberto Maiocco, 1988) o *Perdido por perdido* (Alberto Lecchi, 1993) y óperas primas dirigidas a las infancias como *Pinocho* (Alejandro Malowicki, 1986) y *La pandilla aventurera* (Miguel Torrado, 1990).

Este modo de agrupar los títulos de algunas de las óperas primas estrenadas entre 1984 y 1994 se realiza a modo de presentación, pero no clausura una multiplicidad prácticamente inagotable de vínculos posibles entre los filmes. Deja de lado, por ejemplo, la distinción entre relatos clásicos o filmes que incluyen elementos de experimentación; lecturas oficiales y posicionamientos críticos; ficción, documental o cruces entre ambos modos o entre aquellas que abrieron y cerraron en un mismo acto la carrera de su director o las que, efectivamente, dieron comienzo a trayectorias prolíficas. Por otra parte, cabe destacar que se focalizó en aquellas películas producidas en el marco del acompañamiento que el INC tuvo para con la actividad operaprimista durante la primera gestión de la década porque fue la que motivó y concretó la mayor parte de estos estrenos. Posteriormente los mandatos que dirigieron la institución se sucedieron con notable aceleración y la mayor preocupación fue darle sustento a la actividad en tiempos de una brutal crisis económica.

Por último y considerando el variopinto mosaico de primeras películas estrenadas en el transcurso de la primera década posdictadura, resulta llamativa la dominancia de “relatos transparentes, en los que la representación

mimética de la realidad y la sumisión a la linealidad se imponen en contraposición con un pasado colmado de discontinuidades, fragmentación, silencios, ausencias, vacíos y opacidad” (Montes, V. 2020). Por supuesto que la dominancia no invalida las excepciones, no obstante, como se señaló con anterioridad se ha buscado en el presente artículo obtener una mirada de conjunto que nos acerque más a la composición general de un campo en transición que al análisis de sus particularidades.

Consideraciones finales: un tiempo de múltiples transiciones

Hablar de transición democrática habilita una serie de debates complejos que involucran a historiadores, politólogos y sociólogos que interpelan tanto la capacidad del término transición para dar cuenta del proceso vivido como la periodización de ese proceso. En nuestro caso, la periodización a la que adscribimos para delimitar la transición democrática (1982 – 1990) no coincide con el recorte temporal propuesto para analizar el primer momento del cine argentino de la posdictadura (1984 – 1994), pero los vinculamos por considerar que tanto los acontecimientos como la carga traumática que esos años representan le imprimieron al cine marcas tan profundas como relevantes. Sin duda, las dos huellas más pregnantes son la actualización constante del pasado reciente y la incertidumbre propia de un tiempo en metamorfosis.

Gran parte de esa incertidumbre guardaba relación con la posibilidad de cargar de sentido y verdad el clamor del Nunca Más. Para que esa voz que aglutinaba a la mayor parte de la sociedad se impusiera definitivamente y teniendo en cuenta las constantes interrupciones de la vida institucional acontecidas desde 1930 hasta ese momento de la década del ochenta, se tornaba imprescindible inaugurar una nueva democracia, sólida, sostenida y sostenible. Como parte de

ese carácter inaugural, en el que lo celebratorio y lo terrorífico se rozaban a cada paso, la observación de la recomposición del campo cinematográfico a partir de las óperas primas estrenadas resulta revelador, ya que las y los realizadores debutantes representan a la generación postergada y a la generación que encarnaba el presente y el futuro del cine nacional. Esas generaciones unificadas bajo el título de operaprimistas representan el despertar cinematográfico a un tiempo nuevo, al que algunos solo tendrían para aportar miradas desfasadas y otros acompañaron con el fragor característico de aquellos días.

Si la transición democrática comienza con el colapso del poderío militar tras la derrota bélica en las Islas Malvinas, la transición cinematográfica parece haber transcurrido al modo de una transición negociada^v, sin conmover grandes estructuras y con la mirada anclada en los modos de narrar (d)el pasado mientras lo nuevo pujaba por aparecer sigilosamente desde los márgenes. Lo nuevo acechaba los modos de narrar, los modos de producir y de consumir imágenes audiovisuales, la transición tecnológica de la mano del video y el consumo televisivo de filmes era otro de los frentes que asediaba a un cine que, embarcado en un vaivén de cambios se anclaba en un presente signado por la necesidad imperiosa de una transición que le permitiera acompañar los nuevos tiempos y no naufragar en el intento.

Bibliografía

- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

- Ansaldi, W. (2006). "Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay" en Pucciarelli, A. (coord.) *Los años de Alfonsín*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional (Colección "25 años, 25 libros; 1).
- Bernini, E. (2019) "Pensar la transición. Notas sobre Fernando Solanas y Hugo Santiago entre dos épocas en Véliz, M. (Comp.) *Cines latinoamericanos y transición democrática*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ferrari, G. (2013). *1983. El año de la democracia*, Buenos Aires: Planeta.
- Fuertes, M. y G. Mastrini (Ed.) (2014). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*, Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Getino, O. (1998). *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- González, M. (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora.
- Kohen, H. y G. Fabbro (1994). "Ópera prima" en España, C. (Comp.). *Cine Argentino en democracia (1983-1993)*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mazzei, D. (2011). "Reflexiones sobre la transición democrática argentina", *Revista PolHis*, N° 7, 1° semestre, pp. 9 a 15.

- Montes, V. (2020) "Transición cinematográfica y posdictadura" en Koss, N. (Comp.) Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto Artes del Espectáculo, ISBN 978-987-8363-22-6 Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5272/3135>
- O'Donnell, G. y P. Schmitter (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*, Buenos Aires, Prometeo.
- Portantiero, J. C. y J. Nun (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires, Puntosur.
- Sala, J. (2011). "La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura" en Lusnich, A. L. y Piedras, P. (Ed.) *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilo y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería S.R.L.
- Suárez, N. (2018). "El 'cine de los ochenta'" en Bernini, E. (Ed.) *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península S.A.

Notas

ⁱ El texto completo de las leyes puede consultarse en <http://www.infoleg.gob.ar/>

ⁱⁱ Entrevista personal realizada por la autora.

ⁱⁱⁱ *Ibíd.*

^{iv} “Las crisis castrenses de Semana Santa (1987), Monte Caseros (1988) y Villa Martelli (1988), el ataque del Movimiento Todos por la Patria (MTP) al regimiento 3 de infantería en La Tablada (1989), la activa participación de grupos ‘carapintadas’ en los saqueos de mayo de 1989, e incluso los contactos del principal candidato opositor a la presidencia con líderes ‘carapintadas’, como el coronel Seineldín, muestran la persistencia de grupos civiles y militares que seguían apostando algunas fichas a la posibilidad de una reversión autoritaria. Incluso durante el mandato del sucesor de Alfonsín, Carlos Menem, se produjo un último levantamiento armado que incluyó la toma del Edificio Libertador, sede del Ejército. Sin embargo, a diferencia de oportunidades anteriores, el presidente Carlos Menem reprimió a sangre y fuego el levantamiento ‘carapintada’, que culminó con la rendición del coronel Seineldín ante las tropas leales al mando del subjefe del Estado Mayor del Ejército, general Martín Balza. (...) Aquel día, a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, el gobierno logró la subordinación de los uniformados al poder civil” (Mazzei, 2011, pp. 13-14).

^v Para profundizar en la distinción entre transiciones por colapso o ruptura y transiciones negociadas o pactadas véase Portantiero y Nun, 1987; Ansaldi, 2006 y O’Donnell y Schmitter, 2010.