

# Doctrina de la Seguridad Nacional y representaciones de la figura del `subversivo` en “Las muñecas que hacen ¡pum!”, de Gerardo Sofovich (1979)

*Ferradás Abalo, Eliana Laura*  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de La Plata

**Palabras Clave:** Terrorismo de Estado, Doctrina de la Seguridad Nacional, enemigo interno.

## Introducción: terrorismo de estado y doctrina de la seguridad nacional



La ‘guerra ideológica’ que llevaba a cabo la dictadura a través de la censura y del uso de los medios de comunicación apuntaba al mismo objetivo que la represión que se había instaurado: eliminar lo que los militares y sus aliados civiles denominaban ‘la subversión’<sup>413</sup>

La dictadura cívico-militar que se apropió del poder en 1976 se propuso llevar a cabo profundas reformas económicas, políticas, sociales y culturales, y para ello precisaba eliminar la creciente protesta social y cualquier otra resis-

---

<sup>413</sup> VARELA, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura: silencio, mordaza y optimismo”, en Revista *Todo es Historia*, N°404, Buenos Aires, marzo de 2001, p. 51.

tencia que obstaculizase la implementación de estos cambios. La difusión de la figura del ‘subversivo’ se constituyó entonces en una herramienta fundamental para que el autoproclamado ‘Proceso de Reorganización Nacional’ pudiese contar con el apoyo —o por lo menos con la aceptación pasiva— una parte de la población. En efecto, el exterminio de personas perpetrado por el Estado en este período fue posible, entre otros elementos, gracias a la hegemonía que logró esta figura del ‘subversivo’, que identificaba con este término a todo individuo, idea o accionar que pusiese en peligro la salud del ‘cuerpo social’. Sobre la base de este discurso organicista, la única forma de curar al cuerpo social enfermo era el exterminio físico del mal que aquejaba a la Nación.

Esta construcción comenzó a gestarse a nivel global en el contexto de la Guerra Fría cuando, de la mano de la Escuela militar francesa, se instalaron en el bloque occidental las Doctrinas de la Guerra Contrarrevolucionaria o Antisubversiva y de la Seguridad Nacional. En contraposición a la Doctrina de la Defensa Nacional, hasta entonces hegemónica, que se fundaba en el concepto de ‘nación en armas’ y consideraba como hipótesis de guerra a la provocada por el enemigo externo, las nuevas ideas promovieron la persecución del ‘enemigo interno’ —comunista—, y así impulsaron el desarrollo de un nuevo tipo de guerra en el que los enemigos eran los propios conciudadanos. Según Ernesto López<sup>414</sup>, pionero en el estudio de esta temática, en nuestro país el reemplazo de la Doctrina de la Defensa Nacional por la Doctrina de la Seguridad ya estaba consolidado hacia fines de 1962<sup>415</sup>. Sin embargo, la doctrina alcanzó su mayor expresión —y sus consecuencias más funestas— en la etapa del terrorismo de Estado de 1976-1983.

El presente trabajo tiene como objetivo específico analizar la forma en que dicha doctrina se plasmó en una película del período: *Las muñecas que hacen ¡pum!* (1979), escrita y dirigida por Gerardo Sofovich. Durante la dictadura, Sofovich fue un notorio colaboracionista ideológico del régimen, aunque en diferentes declaraciones manifestó no saber nada de lo que estaba sucediendo en relación con el terrorismo de Estado. Sin embargo, fue uno de los grandes creadores de las comedias picarescas y el cine de aventuras fun-

<sup>414</sup> LÓPEZ, Ernesto, *Seguridad Nacional y sedición militar*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

<sup>415</sup> En 1962 aparecen publicados en la Revista de la Escuela Superior de Guerra textos de autores como Osiris Villegas y Jean Nougués, claros exponentes de la nueva doctrina, lo cual para López daría cuenta de su definitiva consolidación en las instituciones castrenses.

cional al régimen militar. *Las muñecas que hacen ¡pum!* sea, quizás, el caso más evidente. El análisis de esta película invita entonces a una reflexión más amplia sobre el rol de este tipo de cine en la época del terrorismo de Estado.

## El cine argentino en la última dictadura

A partir de entonces [1976] la Argentina viviría uno de los momentos más trágicos de su historia. Su cinematografía, naturalmente, también.<sup>416</sup>

De acuerdo con Fernando Ramírez Llorens, en el año 1976 se estrenaron únicamente veintiún películas argentinas, lo cual representó un descenso del cuarenta por ciento con respecto al año anterior, y el número más bajo desde 1957<sup>417</sup>. También decrecieron notablemente los subsidios del Instituto de Cine a la industria cinematográfica. Las políticas económicas implementadas por el gobierno dictatorial condujeron a la decadencia de las diferentes industrias y al deterioro de la economía en su conjunto; la industria cultural no fue una excepción.

Dentro de los filmes estrenados hubo cierto predominio de películas que repetían las fórmulas de la comedia picaresca —un cine erótico-humorístico de bajo nivel— y de películas de aventuras. En una nota publicada en el periódico *Página 12*, Hugo Salas destaca que alrededor del veinticinco por ciento de las películas estrenadas durante la última dictadura militar respondieron al modelo de la comedia pícaro, inspirada en el teatro de revista. Esto pareciera ser, a primera vista, contradictorio con la moral tradicionalista y cristiana sostenida por el régimen; pero, tal como señala Salas, “habida cuenta del rol decisivo que, desde el cierre de los estudios, detenta el Estado en nuestra producción cinematográfica, estas cifras indican una realidad silenciada: lejos de ser una anomalía, la comedia pícaro constituyó —junto con la comedia familiar y las películas de aventuras— uno de los bastiones de la política cultural del gobierno de facto.”<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> GETINO, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ed. Ciccus, 2005, p. 36.

<sup>417</sup> RAMÍREZ LLORENS, Fernando, “*Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976)*. Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico, las ansias de transformación en la sociedad”, en *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, Año 2, N° 8, 2012.

<sup>418</sup> SALAS, Hugo, “Operación Ja Ja: Olmedo y Porcel bajo la dictadura”, en *Pági-*

Se trataba de filmes que seguían las convenciones del cine industrial, con un marcado privilegio del entretenimiento por sobre la información y escasa calidad temática, estética o cultural. Estos géneros eran fomentados por la dictadura mediante beneficios estatales especiales para este tipo de producciones, así como también por las empresas extranjeras que financiaban este tipo de obras<sup>419</sup>. Como señala María Victoria Rodríguez Ojeda para el caso de la televisión, “es en este período donde se consolida una estructura televisiva que favorecerá la concentración empresarial y artística de quienes componen el llamado ‘mundo del espectáculo’, y será funcional a los intereses y al discurso hegemónico de la Dictadura, produciendo programas que evitan los temas políticos priorizando el ‘show’ y el entretenimiento.”<sup>420</sup>

La anterior constituye, por supuesto, una caracterización general del período. Tal como señala Mirta Varela, en la Argentina no existió una oficina centralizada de censura, por lo que sería incorrecto imaginar el funcionamiento de los medios en este período como un bloque homogéneo<sup>421</sup>. Hubo también intentos de resistencia, con distinto nivel de éxito. Y tampoco puede olvidarse que hubo asimismo un cine de denuncia que se produjo en el exilio. Sin embargo, no puede negarse que estas comedias puramente comerciales, ‘chabacanas’ y pasatistas, con un humor misógino y condescendiente, marcaron la norma de los estrenos del período, y coincidió con Ramírez Llorens en cuanto a que “el espacio de experimentación y expresión que, con tensiones, se había desarrollado transversal y alternativamente al cine industrial, estaba definitivamente clausurado.”<sup>422</sup>

---

nal2, Buenos Aires, 1º de octubre de 2006. Disponible en : <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3289-2006-10-01.html>

<sup>419</sup> Al final de la película que es objeto de nuestro análisis aparece una larga lista de empresas privadas auspicientes.

<sup>420</sup> RODRÍGUEZ OJEDA, María Victoria, *La guerra de Malvinas en la televisión argentina. Una aproximación al análisis del archivo histórico* de Canal 7, Buenos Aires, Tesina de Licenciatura de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 9.

<sup>421</sup> VARELA, Mirta, *op. cit.*, p. 51.

<sup>422</sup> RAMÍREZ LLORENS, Fernando, “Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976). Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico, las ansias de transformación en la sociedad”, *op. cit.* [Se trata de una ficha de cátedra sin números de página].

En cuanto a la hegemonía de este tipo de películas, otro factor explicativo fundamental es que la represión ya no se daba únicamente como censura de las obras cinematográficas –censura que, por cierto, no constituye una novedad del período–, sino que se procedió a la persecución de las personas físicas.

“(…) Argentina llegó a marzo de 1976 con un cine industrial, cultural y artísticamente afianzado, uno de los grandes cines de América Latina junto al brasileño y al mexicano. Y llegó con una experiencia política excepcionalmente madura. Películas como Juan Moreira, La Patagonia rebelde y Quebracho marcaban dos caminos: un cine militante, clandestino, y un cine industrial brillante, masivo y reconocido por la crítica. La dictadura, aparte de destruir todo lo que destruyó, destruyó este tipo de cine. Por eso desaparecieron técnicos y cineastas, y por eso se produjo un cine de mierda a lo largo de toda la dictadura.”<sup>423</sup>

## Las muñecas que hacen ¡pum! (1979), de Gerardo Sofovich

El cine de ‘comandos azules’ en acción, el cine de Ramón ‘Palito’ Ortega cantando arriba de una nave de la Marina ‘soy feliz, tengo alma de mariner’, el cine de La fiesta de todos, el cine de Porcel y Olmedo, el cine de la falsa picaresca. Todo este cine de la dictadura debe ser analizado permanentemente para tener una idea de la complicidad cultural con el régimen militar.<sup>424</sup>

La película se centra en el enfrentamiento entre dos bandos, AM.OR (Amistad y Orden) versus O.D.I.O. (Organización para la Destrucción Internacional del Orden). Antonio Speranzatto (Tony), representado por Julio de Grazia, ocupa el lugar del héroe en la película. Su rol comienza cuando es ‘secuestrado’ por tres hermosas mujeres que, sin dar ningún tipo de explicación, lo trasladan a una ostentosa mansión. Tal como señala Hugo Salas, en este tipo de películas el héroe es siempre masculino y nunca comienza ejer-

---

<sup>423</sup> BLAUSTEIN, David, “La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy”, en LO GIÚDICE, Alicia (comp.), *Psicoanálisis: Identidad y transmisión*, Buenos Aires, Centro de atención por el derecho a la identidad de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2008, p. 154.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 154

ciendo el rol de representante o ejecutor del poder. “En sus películas, Porcel y Olmedo caen o terminan, más o menos por accidente, en situaciones donde ‘no les queda otra’ que adherir a una desigual distribución de fuerzas (...).”<sup>425</sup> El héroe ocupa, en cambio, el lugar del ‘vivo’, del monigote simplón que se las ingenia para acomodarse a las circunstancias y escapar del peligro, obteniendo además recompensas en dinero y mujeres. Pero es siempre un personaje obediente a la autoridad, y es este uno de los aspectos centrales por los que este tipo de películas resultaron funcionales al régimen: para tener éxito hay que ser pícaro, pero sin dejar de acatar las órdenes de los superiores.

Antes de ser contratado, Tony es sometido a un completo chequeo médico. En el discurso organicista de la Doctrina de la Seguridad Nacional, es fundamental el concepto de cuidar la salud del cuerpo social. El ‘virus de la subversión’ debe ser extirpado, y se percibe cierto higienismo en el sentido de que sólo los mejores hombres, físicamente aptos, pueden formar parte de AM.OR.

Tras comprobar el buen estado de salud de Tony, las mujeres le presentan a Monsieur Grand Tête, interpretado por Javier Portales. No puede pasarse por alto la nacionalidad del líder de AM.OR., siendo que fueron precisamente los militares franceses quienes adoctrinaron a sus pares argentinos en los principios y técnicas de la ‘guerra antisubversiva’. El personaje de Javier Portales se presenta como el “jefe de la Regional Sudamérica” de la Organización AM.OR., una organización secreta “subvencionada por varios importantes países occidentales para luchar contra O.D.I.O.” Por el contrario, O.D.I.O. es descrita como una célula recientemente instalada en Buenos Aires. Es decir, mientras que AM.OR. es respaldada por los países occidentales, O.D.I.O. responde a los estereotipos de una célula internacional comunista. Este elemento es acorde con la concepción de la Doctrina de la Seguridad Nacional que hace hincapié en la idea de una infiltración internacional comunista en la Argentina, con marcados intereses geopolíticos territoriales —en la película se hace referencia a luchas entre AM.OR. y O.D.I.O. por todo el globo: Suecia, El Cairo, Casablanca, Hong Kong—. Las fronteras con el enemigo dejan de ser geográficas y pasan a ser ideológicas; en otras palabras, el conflicto entre AM.OR. y O.D.I.O. no tiene fronteras territoriales. Se enfatiza, además, la peligrosidad de este enemigo. Como explicita Javier Portales, “O.D.I.O. es

---

<sup>425</sup> SALAS, Hugo, *op. cit*

algo más que una simple palabrita. Es una temible estructura.” (13:08)

Se evidencia, entonces, el conflicto Este (comunista) – Oeste (capitalista) propio de la guerra fría, y que dio origen al desarrollo de la Doctrina de la Seguridad Nacional. De todas formas, en la película no se formula explícitamente esta conflagración; sólo se señala en términos de héroes y villanos. En este sentido son pertinentes las palabras empleadas por Mirta Varela para referirse a las películas *Los comandos azules* (1979) y *Comandos azules en acción* (1980), ambas de Emilio Vieyra, y que son “(...) transparentes en su prédica antisubversiva y en su presentación de figuras de parapoliciales que no sólo actúan con total normalidad en el país sino que se convierten en los héroes de la acción que se sitúa en la Argentina.”<sup>426</sup>

La peligrosidad del enemigo se explicita en varias ocasiones a lo largo de la película. Cuando Tony acepta la oferta y pregunta por qué lo eligieron a él, Monsieur Grand Tête le explica: “Nunca habíamos actuado en Buenos Aires. Pero últimamente detectamos el movimiento de varios conocidos agentes de O.D.I.O., y nos consta que están instalados aquí, aunque desconocemos el motivo. Eso es lo que tiene que investigar usted. Por eso lo elegimos. Necesitamos un hombre con experiencia. Usted será el jefe de la célula en Buenos Aires de AM.OR.” (14:40) Según la Doctrina de la Seguridad Nacional, donde existe un solo agente del comunismo la revolución ya comenzó; es decir, en materia antisubversiva no existe un enemigo pequeño. Esto se ve reflejado en la película: aunque la célula de O.D.I.O. se haya instalado recientemente en Buenos Aires y sus objetivos no estén aún del todo claros, resulta imprescindible erradicarla del país lo antes posible.

Otro elemento digno de análisis es el rol de las mujeres que lo introducen a Speranzatto en la organización. Cuando Portales le indica a Tony que ellas serán sus subordinadas, Tony se muestra inquieto (15:48):

Tony: ¿Y quiénes más serán mis subordinados?

Monsieur Grand Tête: Nadie más.

Tony: ¿Cómo que nadie más? ¿Quiere decir que tengo que enfrentar a una poderosa organización internacional, asistido nada más que por tres p... mujeres?

---

<sup>426</sup> Varela, Mirta. *Op. cit.*, p. 60

Monsieur Grand Tête: No son tres mujeres cualquiera.

Tony: ¡Sí, bueno, pero son mujeres!

Estos tres personajes –y lo mismo puede decirse de la líder de O.D.I.O. en Buenos Aires, que aparecerá más adelante– son sumamente inteligentes. Sin embargo, y pese a ser las que a lo largo de la película sacan una y otra vez de aprietos a Tony, se encuentran bajo sus órdenes –y, en última instancia, de Monsieur Grand Tête–. Al respecto es destacable el análisis de Hugo Salas: “una pregunta inmediata, entonces, sería ¿para qué corno los necesitan? La respuesta es enrevesadamente sencilla: la mujer no tiene ‘picardía’. Por algún motivo que nunca se explica, ellas pueden pertenecer al poder como cosas, pero nunca sumársele. Sin importar cuán valiosas sean, el poder necesita que nunca dejen de ser objetos... pero reconoce esta necesidad.”<sup>427</sup>. El modelo de mujer, entonces, es una persona capaz pero que se sitúa voluntariamente en el lugar de objeto. El caso extremo de esta objetivación de la mujer lo representarán las muñecas que dan título a la película.

Cuando Monsieur Grand Tête se retira de la mansión, la cámara se enfoca en espías de la organización O.D.I.O. que estaban registrando fotográficamente las actividades en la casa. El miembro de O.D.I.O. aparece en un auto deteriorado, lleva barba y pelo largo, su apariencia es desalineada. Es un claro ejemplo del concepto de ‘estilización metonímica’ propuesto por Jesús Martín Barbero<sup>428</sup>, en el sentido de que se presenta una correspondencia entre la figura corporal y el tipo moral, se carga la apariencia de valores éticos, acordes al estereotipo del comunista que regía en el período analizado. Esto ocurrirá varias veces a lo largo de la película: los integrantes de O.D.I.O. de menor rango tienen este estilo desarreglado. Por el contrario, las más altas jerarquías siempre se muestran bien vestidas, acorde a su nivel económico por el lugar que ocupan en la poderosa y temible organización.

Tony se queda entonces a dormir en la mansión y a la mañana siguiente se despierta con Freaks trayéndole el desayuno. Freaks era uno de los mejores agentes de AM.OR., pero “(...) tuvo que retirarse después de soportar una

---

<sup>427</sup> SALAS, Hugo, *op. cit.*

<sup>428</sup> MARTÍN BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 127.



sesión de tortura de los muchachos de O.D.I.O. en Atenas” (18:30) Resulta interesante este personaje, un ‘bicho raro’ que pretende causar gracia porque no se le entiende lo que dice, pese a que las razones por las que no habla no tienen nada de divertidas –en la sesión de tortura, entre otras cosas, le reventaron la mandíbula y le cortaron la lengua–. En este sentido, ocupa el lugar del enano, del homosexual, de esos personajes típicos de la comedia picaresca que, al no ser ‘vivos’ como el héroe y verse imposibilitados de ganarse el dinero y las mujeres, son objeto de burla. Por otro lado, el hecho de que sus características ‘graciosas’ sean producto de las torturas sufridas por agentes de O.D.I.O. sirve para igualar los métodos de ambas organizaciones. Se legitima, así, la tortura como técnica para extraer información, ya que es empleada por las dos partes en pugna.

Esa misma tarde un muchacho de O.D.I.O. logra infiltrarse en la mansión, pero una de las chicas descubre al infiltrado y lo mata con dos tiros. Deciden que, para evitar riesgos, ninguno debería volver a salir al jardín. Esto va acorde con el discurso de la dictadura que promovía que la ciudadanía se resguardase en las casas para evitar peligros.

A continuación le piden a Freaks que se deshaga del cadáver, y al poco tiempo sale cargando varios pequeños paquetes. Cuando Tony pregunta a dónde se dirige con esa carga, la muchacha le responde con total naturalidad: “a deshacerse del cadáver del tipo del jardín.” (21:17) Nada de eufemismos para referirse a la necesidad de ‘desaparecer’ los restos de una víctima de la guerra entre AM.OR. y O.D.I.O.

Un nuevo ataque de O.D.I.O. se produce cuando dos miembros de esta organización intentan asesinar a Tony en plena vía pública. La ofensiva resulta fallida, pero varios civiles son heridos de muerte y Tony grita: “¡Qué bárbaro, los mataron a todos!” (22:15) Esto refuerza la idea de violencia desmedida por parte de los miembros de O.D.I.O., que apunta contra cualquiera que se interponga con sus propósitos, y no sólo contra objetivos específicos. Y constituye un nuevo guiño a los espectadores: lo mejor es quedarse en casa, salir es sumamente peligroso.

La muchacha que acompaña a Tony en esta oportunidad lo insta a que huyan pronto, antes de que la escena se llene de policías. AM.OR. es, en efecto, una organización parapolicial. En ningún momento se la vincula con el gobierno dictatorial. Y es que estas actividades eran las que el ‘Proceso’ buscaba

esconder y delegaba en los grupos de tareas de las tres armas. Por obvias razones, esta estrategia no era explicitada; se mencionaba que se luchaba contra la ‘subversión’, pero no se entraba en detalle sobre los métodos empleados.

Tras un breve encuentro con Monsieur Grand Tête, la escena siguiente tiene lugar en la sede de O.D.I.O., ubicada en la ciudad infantil camino a La Plata. Allí Tony presencia un diálogo entre Iohanna, la líder de O.D.I.O., y el profesor Gorten –personaje con un acento indescifrable, ¿quizás ruso? <sup>429</sup>–, en el que Iohanna le anuncia que en dos días llegará el supervisor que ha designado el Sumo Consejo de la organización para verificar los resultados de su proyecto. “Si obtenemos su aprobación, puede considerarse millonario en dólares para el resto de su vida, profesor” (26:43) Se insinúa, entonces, que la organización O.D.I.O. cuenta con un financiamiento multimillonario.

La caracterización del enemigo es además tan amplia y ambigua que puede ser incluso la persona menos imaginada. Cuando Tony es sorprendido y llevado con la líder de O.D.I.O., descubre que la mano derecha de Iohanna es Aníbal, un amigo de la infancia. Iohanna le ordena a éste último que lo mate, porque sabe demasiado. “Con mucho gusto, señora” (28:50), responde Aníbal, y no atiende a las súplicas de Tony. Esta escena refuerza la idea de que el enemigo puede ser cualquiera, incluso tu amigo de la infancia. Aparece entonces el miedo a lo desconocido, la ruptura de los lazos de solidaridad y de las relaciones sociales. Se promueve un estado permanente de alerta y delación. Se instala, además, la necesidad de un gobierno fuerte que ponga fin a la violencia desmedida e imponga el ‘orden’.

Por otro lado, también los objetivos del enemigo son vagos y ambiguos. Está en las calles produciendo ‘atentados terroristas’, pero no se explica contra quién/es se rebela. La figura del ‘subversivo’ termina amalgamándose con la idea de un delincuente regular, un terrorista. Esto lleva a una desideologización del conflicto, en tanto no se explicitan sus fundamentos políticos. Pareciera que el enemigo buscara la violencia por la violencia, el mero caos. O.D.I.O. no tiene objetivos específicos; su único fin sería, como su nombre lo indica, causar desorden en todo el mundo. De hecho, en las ocasiones en que Iohanna explicita sus objetivos, siempre menciona que lo que ella desea es ‘poder’. O.D.I.O. sería, entonces, un grupo social que forma parte del cuerpo

---

<sup>429</sup> Otra idea fomentada por la Doctrina de la Seguridad Nacional es que la ‘guerrilla’ argentina era comandada desde Moscú. La URSS tenía un objetivo claro: el dominio global.

nacional pero se propone destruirlo para poder dominar a la sociedad toda –tal como actúa un virus al interior de un cuerpo humano–.

Las armas que O.D.I.O. emplea para este fin resultan también de sumo interés. Se trata de muñecas que parecen humanas, pero no lo son. En algún punto, esto contribuye a una ‘deshumanización’ de los ‘subversivos’ que justifica su exterminio. Además, el percutor de estas damas explosivas está en su interior; las muñecas explotan cuando son penetradas. Cabe destacar, entonces, que se diseñó un arma sólo apta para aniquilar objetivos masculinos, reforzando lo patriarcal de un sistema donde los puestos de mayor poder son ocupados por los hombres.

Cuando está a punto de ser asesinado, Tony es rescatado por su organización y esta vez es Iohanna la secuestrada. Una vez en la mansión, es interesante el intento por mostrar que se siguen los códigos (46:50):

Iohanna: Les recuerdo que yo soy un oficial superior de O.D.I.O. y, por lo tanto, de acuerdo a la convención de agentes de organizaciones secretas firmada en Ginebra en 1972, me niego a contestar cualquier interrogatorio hasta no ser tratada por un miembro de vuestra organización que tenga rango similar al mío.

Tony: Vamos, señora, no me venga con pavadas. Esta se debe creer que somos giles, ja.

Mona: No, jefe, ella tiene razón. El único de nosotros que puede interrogarla es Monsieur Grand Tête.

En realidad, otra característica fundamental de la Doctrina de la Seguridad Nacional es la preeminencia total de la información recabada por sobre todo tipo de reglas. Tal como señala Marie-Monique Robin, “(...) el terrorista no entra, por su modo de acción, en ninguna de las categorías previstas por el derecho de la guerra, no puede pretender ser tratado según las leyes que rigen aquellas, en especial las convenciones de Ginebra.”<sup>430</sup>. De hecho, el ‘no me venga con pavadas’ de Tony da cuenta de que el no torturarla inmediatamente interfiere con el progreso de la investigación. Pero en la película se transmite la idea de que es una guerra en la que se respetan las leyes y los tratados internacionales.

---

430 ROBIN, Marie-Monique, *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004, p. 166.

“Está bien”, acepta Tony resignado y con amargura, y se contenta al percatarse de que puede interrogar a la muchacha que está con ella –que en verdad es una muñeca explosiva–. Entonces tiene lugar una llamativa referencia a la teoría de los excesos, ya que Tony intenta llevar a la mujer a su habitación arguyendo que “cuando yo me pongo a interrogar a alguien a veces me descontrolo. Y quiero evitarles a ustedes un espectáculo que puede ser desagradable.” Este tipo de argumentos vinculados con los ‘excesos’ serán luego enunciados por los militares para justificar sus acciones durante la que ellos describirán como una ‘guerra justa’.

Cuando Iohanna, aún secuestrada por AM.OR., se encuentra a solas con Tony, intenta seducirlo para lograr escapar, ofreciéndole su cuerpo y también dinero (54:50).

Iohanna: Ayúdeme a escapar, y lo haré rico.

Tony: Ja, ja. A mí el dinero no me vuelve loco. Además, estoy muy contento con lo que me pagan en amor.

Iohanna: En O.D.I.O. le pagaríamos diez veces más.

Tony: ¿Diez veces? Hmm. ¿Usted me está insinuando que traicione a mi organización y me pase a la suya?

Vemos entonces que la cuestión del dinero aparece varias veces a lo largo de la película. Tal como propone Hugo Salas, “uno de los desafíos de la Junta, cuyo propósito inmediato era erradicar cualquier alternativa al ‘juego’, consistía en instaurar definitivamente al dinero como mediador único y absoluto de todas las relaciones. Semejante proyecto resultaba demasiado difícil en otros géneros que, como la comedia blanca, se veían obligados a sostener algunos valores ‘tradicionales’ como la familia, la maternidad y el matrimonio. Sólo la comedia pícaro ofrecía la posibilidad de proclamar descarnadamente el dinero como único bien.”<sup>431</sup>

Iohanna, ayudada por su organización, logra escapar de la mansión, pero es pronto recapturada por los agentes de AM.OR., que lograron obstaculizar los planes de O.D.I.O. porque “nosotros también sabemos interferir nuestros propios teléfonos”, explica Monsieur Grand Tête (1:01:30). Esto transmite la idea de

---

<sup>431</sup> SALAS, Hugo, *op. cit.*

un control total, de que toda la sociedad está siendo vigilada, incluso los ‘buenos’.

Una vez en la mansión, la película se centra en uno de los elementos esenciales de la Doctrina de la Seguridad Nacional: la necesidad de utilizar la tortura para recabar información. Ello se explicita en el siguiente diálogo (01:03:40):

Monsieur Grand Tête: Bien, querida Iohanna. ¿Y ahora qué te parece si nos cuentas algo del operativo que está desarrollando O.D.I.O. en Buenos Aires?

Iohanna: Vamos, Jacques, no seas absurdo, sabes muy bien que te diré absolutamente nada de eso.

Monsieur Grand Tête: Y tú sabes muy bien que después de que hayamos comido el postre comenzaremos a torturarte hasta que nos digas todo.

El diálogo finaliza con Iohanna preguntando qué hay de postre y Monsieur Grand Tête respondiéndole que hizo que le prepararan su postre preferido. El vínculo entre ambos líderes es de suma cordialidad –nótese que Iohanna es la única que llama a Monsieur Grand Tête por su nombre de pila–, lo cual refuerza, una vez más, la idea de que se trata de un enfrentamiento en el que se respetan todas las cuestiones protocolares. Hay una total banalización del conflicto. Por otro lado, es propia de la Doctrina de la Seguridad Nacional la importancia de la información, que en verdad constituye un eufemismo para designar la tortura. La información recabada tiene una preeminencia total en este tipo de guerra.

Vienen después del postre dos hombres encapuchados –al estilo Ku Klux Klan, pero con capuchas negras– que llevan a Iohanna al sótano.

Monsieur Grand Tête: Acompañen a la señora al sótano y procedan. Deben extraerle toda la información que posea

Iohanna: Damas y caballeros, buenas noches. [Se retiran]

Tony: Oiga, Monsieur, me imagino que a van a torturar en serio.

Monsieur Grand Tête: Por supuesto que sí. Hasta las últimas consecuencias.

Tony: Yo pensé que una organización como AM.OR. no utilizaría esos métodos.

Monsieur Grand Tête: Tanto en el AM.OR. como en la guerra, todos los métodos son válidos. Y mucho más en este caso, en que el amor está en guerra contra el odio.

Se habla de la guerra en tono justificatorio, lo cual recuerda a las concepciones de la ‘guerra justa’ propias de la Iglesia Católica y que luego serán empleadas como justificación de la ‘guerra sucia’. Resulta sorprendente la similitud de este diálogo con el tipo de discurso enunciado por los militares argentinos partícipes del terrorismo de Estado. En una entrevista concedida a Marie-Monique Robin, el general Díaz Bessone declaró: “se puede ser romántico siempre (...), pero para ganar la guerra no hay que dudar en utilizar toda la fuerza necesaria para el logro del objetivo...”<sup>432</sup> También el general Ramón Camps describe el conflicto en términos afectivos y éticos: “en la guerra que peleamos, el amor al cuerpo social que se quiere resguardar es el que primó en todas las acciones. Porque en última instancia, al ser el marxismo la herejía moderna, lo que estamos viendo es el ‘acto presente’ de esa guerra constante entre el Bien y el Mal.”<sup>433</sup>

Se observa, además, que la cuestión de la tortura es tratada con total trivialidad. Mientras desayunan, al día siguiente, tiene lugar el siguiente diálogo (01:14:30)

Mona: ¿Lograron sacarle la información a Iohanna, Monsieur?

Monsieur Grand Tête: Todavía no he ido al sótano. Odio ver ciertos espectáculos con el estómago vacío.

Las tres chicas se ríen. La tortura es presentada como una situación desagradable, pero totalmente necesaria. Además, se refuerza la idea de que los desaparecidos están vivos en alguna parte. Cuando una de las mujeres va a chequear si han logrado extraerle información a la prisionera, vuelve gritando “Monsieur, Iohanna ha desaparecido”. En realidad, Iohanna es rescatada por O.D.I.O., está viva en otro lugar. De hecho, Iohanna aparece unas escenas más adelante y, aunque dice estar adolorida por la tortura, su aspecto es completamente normal. Simplemente usa una máscara –como de carnaval– para cubrirse el rostro. Es decir, los desaparecidos están ocultos, escondidos, y es por eso que no se conoce su paradero.

---

<sup>432</sup> Ibid., p. 440.

<sup>433</sup> CAMPS, Ramón, *Caso Timerman. Punto final*, Tribuna Abierta, Buenos Aires, 1982, p. 21

Los miembros de O.D.I.O. son también presentados como personas de escasa moral. Por ejemplo, la operación de rescate de Iohanna –que incluyó también el secuestro de Tony– pudo llevarse a cabo porque Pierre, el servidor de Monsieur Grand Tête, fue sobornado con dinero –aunque un diálogo entre Iohanna y Aníbal da a entender que van a liquidarlo cuando ya no les sea útil–. Así, se explicita el peligro que representa confiar en ellos. Por otro lado, Pierre cumple con el papel del ‘idiota útil’ que, tal como explican Héctor Barbero y Guadalupe Godoy, es un “(...) concepto que le cabe a todo aquel que sin poder ser acusado de comunista sí lo es de facilitar su accionar por incapacidad, negligencia o simpatía.”<sup>434</sup>

Pierre vuelve a ayudar a la organización O.D.I.O. llevando a su supuesta sobrina a la mansión –que es, en verdad, una muñeca explosiva–, con la excusa de que ella desea sumarse a la organización. Monsieur Grand Tête le pregunta entonces si quiere unirse a la organización por sus ideales, o si está buscando aventura o lucro. Lo que ella responde es que quiere estar cerca de Monsieur Grand Tête, porque le atrae su personalidad avasallante, sus dotes de mando, su egoísmo... Esta línea resulta interesante para analizar los valores que son resaltados en la película: dominio, autoridad, egoísmo.

Pero, a diferencia de los miembros de O.D.I.O., Monsieur Grand Tête es una persona con ética y que sigue los códigos, y por eso no acepta acostarse con ella, pese a sus constantes insinuaciones. Ella entonces rompe en llanto y Monsieur Grand Tête la consuela diciéndole “No, por favor, Mademoiselle, no llore. Si hay algo que no soporto es el llanto de una mujer... A menos que la estemos torturando.” (23:35) Esto connota un placer en la tortura, en la extracción de información.

Finalmente, Monsieur Grand Tête descubre que se trata de una muñeca explosiva y la utiliza para llegar al escondite de O.D.I.O. Como los integrantes del sumo consejo de O.D.I.O. no deben caer vivos en manos del enemigo, todos ellos se suicidan mediante la ingesta de pastillas de cianuro –método que utilizaban los ‘subversivos’ para no ser torturados por los militares y terminar brindando información–.

AM.OR. intenta rescatar a Tony, pero llegan demasiado tarde: lo encuen-

---

<sup>434</sup> Barbero, Héctor y Godoy, Guadalupe, *La configuración del enemigo interno en el esquema represivo argentino. Décadas de 1950 y 1960*, Ediciones del Centro de Cultura de la Cooperación, Buenos Aires, 2003, p. 53.

tran agonizando tras haber detonado a una de las muñecas. Él también termina convirtiéndose en un ‘idiota útil’, lo cual refuerza la idea de que cualquiera puede caer en la seducción de O.D.I.O.

## Conclusión

En las páginas precedentes se analizó la forma en que la Doctrina de la Seguridad Nacional se plasmó en una película estrenada durante la última dictadura militar argentina. Logró evidenciarse un sugestivo paralelismo entre los principios propios de esta doctrina y los valores expuestos en la película analizada, lo cual pone de manifiesto que el gobierno dictatorial también contó con colaboradores ideológicos en el ámbito del espectáculo.

Como se señaló, en líneas generales, la película presenta las características básicas de la comedia pícaro, típica de este período: un héroe masculino, el ‘vivo’ que gracias a su picardía consigue riquezas y mujeres, aunque siempre acatando a sus superiores; señoritas hermosas y sumamente inteligentes que sumisamente se posicionan como objetos bajo la autoridad de los hombres; el dinero como único mediador de las relaciones sociales; la riqueza, la autoridad y el egoísmo como valores supremos; entre otros elementos. Sin embargo, esta película presenta también la particularidad de revelar, casi sin eufemismos, la conflictividad política que caracterizó al período del terrorismo de Estado, desde una perspectiva justificadora de lo que fue el ‘Proceso’. En efecto, dos bandos igualmente poderosos se enfrentan; cuentan con un nivel similar de recursos, utilizan las mismas técnicas. Resulta lícito, entonces, que las organizaciones parapoliciales recurran a todos los medios a su alcance para eliminar el peligro, incluso la tortura y desaparición del enemigo.

La película presenta, además, una caracterización acabada de este adversario, acorde con la figura del ‘enemigo interno’ construida desde los ámbitos castrenses. O.D.I.O. es una célula extranjera recientemente instalada en Buenos Aires, pero sumamente peligrosa. La persona menos imaginada puede pertenecer a esta organización. Sus miembros son violentos y a la hora de matar no distinguen entre enemigos e inocentes. Carecen de moral y no se puede confiar en ellos. Se debe tener mucho cuidado, porque cualquiera puede convertirse en víctima de sus manipulaciones. Sus objetivos no son claros, pero se relacionan con el dinero y el poder. Representan un cáncer en el cuerpo social y, como tal, debe ser extirpado. Se evidencia, entonces, que



esta construcción tiene como finalidad promover una ruptura de los lazos sociales y de solidaridad, la apatía frente al conflicto político imperante, el miedo a involucrarse y, por último, la justificación de la necesidad de recurrir a cualquier mecanismo para eliminar la ‘subversión’.

A modo de cierre, deseo plantear también la necesidad de avanzar en el estudio de las complicidades de estos personajes del mundo del espectáculo con la dictadura militar, porque no es menor el rol que cumplieron como cómplices ideológicos del régimen. Considero que es ésta una labor fundamental en un país que todavía reclama justicia, mientras que al mismo tiempo otorga a Gerardo Sofovich la distinción de Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (05/09/2011)<sup>435</sup>.

---

<sup>435</sup> Ley N. 3363, disponible en <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley3363.html>

## Bibliografía

- Barbero, Héctor y GODOY, Guadalupe, *La configuración del enemigo interno en el esquema represivo argentino. Décadas de 1950 y 1960*, Ediciones del Centro de Cultura de la Cooperación, Buenos Aires, 2003.
- Blaustein, David, “La mirada del cine: de la dictadura hasta hoy”, en LO GIÚDICE, Alicia (comp.), *Psicoanálisis: Identidad y transmisión*, Buenos Aires, Centro de atención por el derecho a la identidad de Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2008.
- Camps, Ramón, *Caso Timerman. Punto final*, Tribuna Abierta, Buenos Aires, 1982.
- Getino, Octavio, *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ed. Ciccus, 2005.
- López, Ernesto, *Seguridad Nacional y sedición militar*, Buenos Aires, Legasa, 1987.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Ramírez Llorens, Fernando, “Industria, arte y política: La modernidad cinematográfica en Argentina (1955-1976). Segunda parte: Las transformaciones en el campo cinematográfico, las ansias de transformación en la sociedad”, en *Herramientas de la Red de Historia de los Medios*, Año 2, N° 8, 2012.
- Robin, Marie-Monique, *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.
- Rodríguez Ojeda, María Victoria, *La guerra de Malvinas en la televisión argentina. Una aproximación al análisis del archivo histórico de Canal 7*, Buenos Aires, Tesina de Licenciatura de la carrera de Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Salas, Hugo, “Operación Ja Ja: Olmedo y Porcel bajo la dictadura”, en *Página12*, Buenos Aires, 1° de octubre de 2006. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3289-2006-10-01.html>
- Varela, Mirta, “Los medios de comunicación durante la dictadura: silencio, mordaza y optimismo”, en *Revista Todo es Historia*, N°404, Buenos Aires, marzo de 2001.