

## El cine negro de la Revolución Libertadora y la reconstrucción del fin del primer peronismo

Por Daniel Adrián Giacomelli\*

**Resumen:** Analizaremos la relación entre cine e historia en *Después del silencio* (Lucas Demare, 1956) y *Los torturados* (Alberto Dubois, 1956). Producidas luego de la caída del peronismo, estas obras elaboran visiones críticas del régimen depuesto y configuran una mirada histórica análoga a los discursos concurrentes contemporáneamente en el plano político. Asimismo, como películas comerciales, son obras de cine negro. Cuestionaremos la relación entre las películas y la tipología en que fueron elaboradas, atendiendo a los vínculos entre cine e historia descritos por Robert Rosenstone y Marc Ferro. Consideraremos los desarrollos en historia social y cultural contemporáneos que buscaron escapar a la polémica inaugurada por el giro cultural de finales del siglo XX, para apelar a ideas como el *giro material* o la *teoría de la práctica*. En ese debate el cine posibilita una nueva mirada sobre lo histórico, y dar cuenta de ello es parte de nuestros objetivos.

**Palabras clave:** cine negro, cine argentino, revolución libertadora, historia social, cine histórico.

## O filme noir da *Revolución Libertadora* e a reconstrução do final do primeiro peronismo

**Resumo:** Analisaremos a relação entre cinema e história em *Después del silencio* (1956), de Lucas Demare e *Los torturados* (1956), de Alberto Dubois. Produzidas após a queda do peronismo, essas obras elaboram visões críticas ao regime deposto e configuram uma visão histórica análoga aos discursos contemporâneos no nível político. Como películas comerciais, são caracterizadas como filmes noir. Questionaremos a relação entre tais produções e a tipologia da qual foram feitas, atendendo às ligações entre cinema e história descritas por Robert Rosenstone e Marc Ferro. Consideraremos os desenvolvimentos na história social e cultural contemporânea que buscaram escapar da controvérsia inaugurada pela virada cultural do final do século XX, para recorrer às ideias como a virada material ou a teoria da prática. Nesse debate, o cinema possibilita uma nova perspectiva sobre o histórico, e justificá-lo faz parte de nossos objetivos.

**Palavras-chave:** filme noir, cinema argentino, revolução libertadora, história social, cinema histórico.

### **The film noir of the *Revolución Libertadora* and the retelling of the end of the first Peronism**

**Abstract:** This article analyzes the representation of history in *Después del silencio* (1956) by Lucas Demare and *Los torturados* (1956) by Alberto Dubois. Produced after the fall of Peronism, these commercial films follow the conventions of *film noir*; however they present elaborate critical visions of the overthrown regime analogous to contemporaneous political discourse. In addition to reviewing these films based on the writings by Robert Rosenstone and Marc Ferro regarding the interconnection between cinema and history, we also consider the representation of developments in contemporary social and cultural history that appeal to the material turn, and the theory of practice, because cinema enables a new perspective on history.

**Key words:** film noir, Argentine cinema, *revolución libertadora*, social history, historical cinema.

**Fecha de recepción:** 29/07/2020

**Fecha de aceptación:** 07/07/2021

### **Introducción**

Con el golpe de Estado que derrocó al general Juan Domingo Perón y la subsiguiente dictadura militar, que dieron inicio al proceso denominado Revolución Libertadora en septiembre de 1955, el nuevo gobierno de facto decidió emprender una campaña de “desperonización” de la Argentina la cual tuvo la intencionalidad de eliminar cualquier rastro de identificación con el peronismo de la vida política y social en Argentina, al haber considerado el gobierno anterior el momento más grave de la decadencia política argentina, y como búsqueda de una restauración de las instituciones, los derechos y la democracia en el país. Las distintas variantes de concreción de ese objetivo tuvieron lugar en un contexto de acuerdos y disidencias entre aquellos que conformaban el bando antiperonista. En ese sentido, gran parte de lo que ocupó

las discusiones no fue sólo pensar “qué hacer” con el peronismo, sino también acerca de las diversas explicaciones de lo que para los antiperonistas fue un fenómeno anómalo en la historia argentina. En ese sentido, la producción de films en ese contexto no se encontró exenta de los cuestionamientos que suscitó la caída de la segunda presidencia de Perón.

De esa manera, en 1956 se estrenan dos películas que tratan el derrocamiento del presidente e incluyen en su argumento reconstrucciones de casos de violencia institucional ocurridos durante el período anterior. El caso del secuestro y posterior tortura del estudiante Ernesto Mario Bravo inspira a las dos obras de distintas maneras: en *Después del silencio* de Lucas Demare, algunos elementos de tal suceso son retomados para generar un relato nuevo en el que se confunden hechos reales con invenciones ficcionales, y en *Los torturados* de Alberto Du Bois, el relato del calvario sufrido por el estudiante es recreado con actores que interpretan a aquellos involucrados en los hechos. En tanto parten de un discurso que busca validar el recientemente acaecido golpe de Estado, estas películas pretenden ratificar la pertinencia del derrocamiento de Perón como un momento crucial de la historia argentina, por lo tanto, se vuelven films históricos.

Las dos obras comparten el uso de una puesta en escena, estructura narrativa y caracterizaciones de los personajes que remiten al cine negro. El espacio por el que los personajes se mueven es la ciudad sórdida y oscura, terreno de desencuentros, traiciones, secretos e ilegalidades. La utilización de un género para transmitir mensajes referidos a la historia del mundo abre dos cuestionamientos que serán abordados en este trabajo: el primero se refiere a la manera en que el cine es utilizado en el período seleccionado para explicar sucesos de la historia argentina, y el segundo se vincula a la razón detrás de la necesidad de hacer uso del *film noir* para ilustrar el contexto en el cual las historias que recrean tiene lugar. Para ello, primero debemos pensar en la

capacidad de las películas de convertirse en escritura histórica, es decir, cómo a través de los recursos del lenguaje audiovisual, se compone un relato que apunta a elaborar una comprensión de sucesos o períodos de la historia mundial.

El estudio de estas obras constará, en un primer lugar, de un recorrido por aquellas tendencias de la historia que resignifican el valor de las películas como escritura histórica, no sin antes hacer un repaso de las directrices historiográficas que hicieron énfasis en el estudio de la cultura a la par que revalorizaron la noción de lo social, sin desplazar a este aspecto como uno de los ejes de las transformaciones del mundo. El “giro lingüístico” o “giro cultural” permitió un ingreso a una mirada más subjetivista de la historia que daría lugar a una redefinición de lo que se consideraba fuente, y de aquello que es entendido como objeto de estudio de la disciplina.

### **El cine como escritura histórica y las nuevas tendencias en historia**

En referencia al cine histórico, Marc Ferro (2008) sugiere que actualmente “la inspiración de la imagen, del film, reescrito en la gran pantalla y la televisión, toma el relevo a las formas escritas, tiende a sustituirlas, apoyado por el poder de los medios de comunicación. En realidad, la imagen y la letra pueden combinar sus efectos” (Ferro, 2008: 6). La influencia de la imagen en la sociedad provoca que los films que abordan temáticas históricas se impriman en el imaginario social que los une a los hechos que representan. Además, afirma que hay cineastas que hacen las veces de historiadores en sus películas, al hacer uso de su arte para rebuscar en el pasado los hechos o situaciones que les permitan servirse de ellos. Por la misma línea, Robert Rosenstone sugiere que “los films son un inquietante símbolo de un mundo crecientemente posliterario, en el que la gente puede leer pero no lo hace” (1997: 44). Para este autor existen dos ideas problemáticas con respecto a la aproximación que ve a las películas como libros traducidos en imágenes: “la primera es suponer que la única manera

de relacionarnos con el pasado es la que mantenemos a través de los textos; la segunda es que dichos textos son un espejo de la realidad” (Rosenstone, 1997: 46).

Ambos autores coinciden en que el cine ayuda a entender realidades históricas, pero difieren en cuanto al mundo histórico sobre el cual informan. Por un lado, Ferro sugiere que “el cine nos informa acerca de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado” (2003: 117). El autor lo atribuye a la relación entre el arte y la industria, teniendo en cuenta todos los procesos que tienen lugar desde la concepción de una obra, la producción de la misma y la recepción del espectador. Rosenstone comparte la noción de Ferro acerca de que las películas de Hollywood utilizan la historia como “otro instrumento para vender entradas” (2014: 33). Asimismo, sostiene que el cine histórico funciona como una manera de entender la historia del mundo a partir de la escritura cinematográfica:

El historiador cineasta [...] se inventa los rastros del pasado. [...] Hay dos modos de analizar la invención [...] que inevitablemente incluye cualquier película de historia dramática. [...] Uno es pensar que la contribución de esas obras cinematográficas no está en los detalles concretos que presentan, sino en la percepción global del pasado que transmiten, mediante imágenes ricas y metáforas visuales que nos facilitan situarnos históricamente. Pero también puede considerarse el cine de historia como un ámbito separado de la representación y del discurso histórico convencional. Un relato que no intentaría ofrecer verdades literales sobre el pasado [...], sino expresar verdades mediante metáforas que funcionarían en gran medida, como una especie de apostilla y de desafío al discurso histórico tradicional (Rosenstone, 2014: 42-43).

Además de este procedimiento —que para el autor es fundamental y problemático porque modifica el modo en que se comprende la historia—, las

películas hacen uso de otros recursos para producir relatos históricos como la simbolización, la condensación y la síntesis. Para Rosenstone, la historia filmada no es una disciplina en la que participen académicos y estudiosos, pero “siempre será una reflexión sobre el pasado más personal que la que plantee un trabajo escrito” (1997: 56). Sin embargo, su contribución más importante es la comprensión del cine como una disciplina colindante con la historia, como lo son la memoria o la tradición oral. El “cine histórico tradicional es una forma de historia que, como todas, tiene unos límites y unas normas” (Rosenstone, 1997: 63) y debe ser juzgado con criterios propios de esa práctica. Esta idea permite percibir el trabajo histórico realizado por las películas como inmerso en una posible relación con la evolución de la Historia Social de finales del siglo XX, en la que luego del giro lingüístico (o cultural) se llevaron a cabo reinterpretaciones de la tarea del historiador, su objeto de estudio, las fuentes y los tipos de producciones científicas que elaboraron.

Geoff Eley sostiene que hay una doble interpretación de la historia: por una parte, existe la historia

como tiempo pasado, como un conjunto distintivo de asuntos y todas las formas como los historiadores tratan de trabajar con ellos; por otra, la historia como un signo en y para el presente, un contenedor de significados contemporáneos, con todas las complejidades que produce en el terreno de las representaciones, permitiendo el constante y desordenado ir hacia atrás y adelante entre un aparentemente acabado «entonces» y un patentemente activo «ahora» (Eley, 2005: 242).

Esta interpretación dio lugar a que el cine, la literatura popular y otros aspectos de la cultura convergieran desde el territorio de los estudios culturales hacia la historia. Así, ingresaron historiadores que procedían de los márgenes de la profesión, y que además experimentaban con los métodos y la forma de la escritura histórica.

Como comentario al libro de Eley, Gabrielle Spiegel sugiere que el giro lingüístico anunció el regreso a una “fenomenología modificada” (2011: 114) que dio lugar a una teoría de la “práctica”, donde la cultura emergía como un régimen de racionalidad práctica, con lo que el punto de partida de la investigación histórica estaría ubicado entonces en el análisis de las prácticas y no en la estructura. Spiegel propone la argumentación de William Sewell “en favor de una comprensión dialéctica de la cultura como interacción de sistema y práctica en la vida social, entendido el primero en un sentido estructural, aunque modificado en sus efectos por las formas contradictorias, cuestionadas y en constante evolución en que se materializa la segunda” (Spiegel, 2011: 115). Para Spiegel, el surgimiento de la teoría de la práctica posibilita una rehabilitación de la historia social que ubica estructura y práctica, lenguaje y cuerpo en relación dialéctica en sistemas históricos. Enfocarnos en la práctica cinematográfica y sus puntos de contacto con los sucesos históricos puede habilitar este tipo de discusiones y arrojar resultados significativos si tenemos en cuenta los procesos involucrados en la creación audiovisual.

Según Patrick Joyce (2004), el giro lingüístico dio cuenta de los descontentos con una historia social que representaba a una modernidad que por fin comenzaba a reflexionar sobre sí misma y que terminó por atacar los fundamentos cruciales de la historia social que son “lo material” y “lo social”. La sociedad se podría estudiar de manera más resolutiva “si se pone el acento en la recreación continua de la sociedad, entonces los modos y maneras de esta recreación devienen muy importantes. [...] Producir lo social es siempre producir significado (en procesos que pueden ser o no conscientes)” (Joyce, 2004: 44). En ese sentido, las actividades procesuales, como la narrativa y las que implican la creatividad, pueden aportar claves importantes para la historia, prestando atención a los principios de su construcción. De esa manera, a través de la proposición de un “giro material”, Joyce (2004) considera que los trabajos históricos contemporáneos ponen de manifiesto que los objetos y procesos



materiales son portadores de conocimiento, de relaciones sociales y, en consecuencia, de “cultura”. Entre ellas, el análisis de los contenidos y la forma de los productos cinematográficos puede resultar de importancia para el estudio de la historia. El giro material (y a la vez performativo) posibilita encontrar la unidad entre práctica y teoría, entre historia social e historia cultural, y entre la historia y las ciencias sociales.

Por su parte, William Sewell reconoce un debilitamiento en el contenido social de la historia que ha pasado por alto las transformaciones en la estructura material de la vida social, y para subsanar estas fallas retoma el término de “juegos de lenguaje” de Wittgenstein, una metáfora que “indica que, para conocer el significado de las palabras, hemos de comprender el sistema de actividades estructuradas e intencionales, el ‘juego’ dentro del que son utilizadas” (Sewell, 2006: 54). El autor considera las actividades que pueden ser entendidas a través del lenguaje como sistemas semióticos y propone desviar la atención de los discursos en su sentido estricto e intentar especificar los códigos o paradigmas que subyacen a las prácticas significativas, mediante la reflexión acerca de la articulación entre las prácticas semióticas involucradas, que además poseen la capacidad de transformar el entorno en que tiene lugar. En conclusión, más que reformular lo social, la propuesta de Sewell es considerar lo social como

una red articulada y cambiante de prácticas semióticas que construye y transforma los marcos materiales que establecen las matrices de esas prácticas y que delimitan sus consecuencias —es decir, un entorno construido—. [...] Lo social continuaría dentro del amplio marco epistemológico establecido por el giro lingüístico, pero permitiría a los historiadores abordar, de una manera novedosa, una serie de problemas relevantes que preocupaban a la vieja historia social, pero que han sido dejados de lado por los autores adheridos al giro lingüístico (Sewell, 2006: 71-72).



¿Qué lugar ocuparía entonces el cine en esta innovadora redefinición de los postulados de la historia social luego de los cuestionamientos realizados al giro lingüístico? ¿Qué prácticas son las que posibilitan que el cine pueda ser interpretado desde una clave histórica a partir de la noción de “juegos de lenguaje”? ¿Es posible entender al cine desde la perspectiva de un “giro material”?

Recordemos que Marc Ferro (2003) indica que el cine, como agente y producto de la historia, mantiene una relación compleja con el público, el dinero y el Estado. Las distintas prácticas involucradas, tanto de financiamiento de las películas, como de los distintos rubros que forman parte de las tres etapas de producción de films (preproducción, rodaje, postproducción), los controles estatales de censura o difusión, y las empresas de exhibición en salas, distribución digital o televisiva pueden ser comprendidas como juegos de lenguaje, prácticas semióticas que dan cuenta de la materialidad donde se inscriben los conflictos históricos que posibilitan entender socialmente la producción de películas. Por eso Ferro sugiere que “un estudio social del cine no es únicamente un análisis de las relaciones entre la película, sus productores y el público. Es también la historia de la emancipación del cineasta, [...] los cineastas empezaron a querer expresar su propia visión del mundo” (2003: 109).

Por su parte, Robert Rosenstone considera que los estudios sobre las relaciones entre el cine y el conocimiento histórico se dieron a causa del trabajo de los historiadores del giro lingüístico, que “desarrolló un clima que permitió al mundo académico tomarse más en serio la cultura popular” (2014: 61). En ese sentido, su intención es acercarse a lo que Hayden White había definido como “historiofotía”: “la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y el discurso cinematográfico” (Rosenstone, 2014: 65). De ese modo, reflexiona acerca de la tarea que deberían realizar los historiadores en relación con las películas que abordan el pasado: “debemos

deducir la *teoría de la práctica*<sup>1</sup> analizando cómo se ha contado y cómo se cuenta el pasado; en este caso, sobre la pantalla” (Rosenstone, 2014: 75). Su trabajo se vuelve una búsqueda de los elementos que hacen posible elaborar un vínculo entre las prácticas y las representaciones, que brindan una nueva visión de lo social a partir de la elaboración de films históricos. En ese sentido, distingue los films históricos como documento de aquellos dramáticos tradicionales y de las películas experimentales. A los fines de este trabajo, resulta útil la categoría de films tradicionales ya que las dos películas que analizaremos se inscriben dentro de esa rúbrica. Rosenstone afirma que en los films convencionales son presentadas “imágenes que se suceden siguiendo unos códigos de representación, ciertas normas que se han ido desarrollando para crear lo que denominamos ‘realismo cinematográfico’” (1997: 49). El autor reconoce como rasgos característicos de estos films, en primer lugar, la narración histórica compuesta por un principio, un desarrollo y un final, impregnado de una concepción de la historia que se articula en términos de progreso. A la vez, la historia es explicada mediante los sucesos de personas individuales, haciendo que éstas sean el motor del proceso histórico, en vez de tener en cuenta a los colectivos,<sup>2</sup> al mismo tiempo que la solución de dificultades personales sustituye la solución de problemas generales. También, el cine presenta la historia como el relato de un pasado cerrado y simple; personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia; ofrece la imagen de los objetos cuando estaban en uso, para hacer más realista (aunque de manera casi fantástica) la apariencia del pasado en aras de reflejar la historia de manera casi certera. Por último, las películas exponen la historia a la manera de un proceso y ponen de relieve la convención ficcional de la historia escrita: “la estrategia de fragmentar el pasado en capítulos, temas y categorías” (Rosenstone, 1997: 53). El cine proporciona una visión integral de la historia donde todas las cuestiones políticas y sociales

---

<sup>1</sup> Las cursivas son nuestras.

<sup>2</sup> Cabe destacar que la descripción de Rosenstone se adecúa a los films de Hollywood. En el cine soviético, en especial el de Eisenstein, prepondera la idea de lo colectivo sobre lo individual, tanto en *El acorazado Potemkin* (1925) como en *Octubre* (1927).

se encuentran interrelacionadas. En ese sentido, la invención resulta significativamente importante en el juicio de los films históricos: toda historia convertida en relato dramático se apoya en la invención de detalles, hechos importantes y hasta en los rasgos fundamentales del carácter de los protagonistas. Por esa razón,

el cine cambia las reglas de juego y genera su propio tipo de verdad, crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene poco que ver con el lenguaje hablado que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es mucho más complejo que el texto escrito. [...] El mejor tipo de cine de historia, el más serio, hace “historia” solo en tanto en cuanto trata darle de sentido a algo que ha ocurrido en el pasado. [...] La estructura dramática, que implica la necesidad de personajes verosímiles y tensión psicológica, y las limitaciones temporales de una película, garantizan que se tendrán que crear diálogos, se tendrán que condensar, comprimir, alterar e incluso inventar hechos y personajes. Por muy en contra de la lógica que parezca, lo que vemos en la pantalla es —y, en este sentido, exactamente igual que la historia escrita— no una ventana al pasado sino una construcción de un pasado simulado, una realidad literal sino metafórica (Rosenstone, 2014: 268-269).

Como conclusión, afirmamos que el estudio de los puntos de contacto entre la historia y la práctica cinematográfica durante el período que analizaremos responderá a echar luz sobre la forma en que los elementos propios de la narración audiovisual se conjugaron con los elementos propios de la taxonomía del cine negro. El análisis constará del tránsito de aquellas idas y venidas entre los sucesos históricos que acaecieron, la forma en que son representados en las películas, las modificaciones que sufrieron, la utilización de la narrativa y la puesta en escena para enfatizar ciertos elementos o para comunicar una “verdad” al espectador. En ese sentido, la práctica audiovisual es entendida tanto como fuente histórica y como escritura histórica, así como portadora de contenidos (en sentido tanto semántico como sintáctico) que ayudará a

emprender el camino por el cual determinados discursos acerca de la historia reciente del período estudiado quisieron imponerse como verídicos.

### **Las visiones de la “segunda tiranía”<sup>3</sup> en el cine de la Revolución Libertadora**

Las dos películas sobre las que trabajaremos en el siguiente apartado se erigen como críticas al régimen acabado en su inmediato pasado, al tiempo que elaboran narrativas que responden a la estructura canónica característica del cine dramático tradicional: “para darle sentido a una película narrativa, el espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible” (Bordwell, 1996: 33). Es la *historia canónica* la que permite al espectador realizar esa comprensión, dado que, durante su desarrollo el espectador “usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos [...] y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. [...] Mientras las hipótesis sufren una modificación constante, pueden separarse los momentos críticos en que algunas se confirman claramente, se rechazan o permanecen abiertas” (Bordwell, 1996: 39). Con todo, la narración fílmica supone una forma de contar relatos que consta de características particulares: “en el cine de ficción la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la

---

<sup>3</sup> “Segunda tiranía” fue el nombre que un folleto elaborado por la Comisión Nacional de Investigaciones de la Vicepresidencia de la Nación, y publicado en 1958, adjudicó al gobierno de Perón. La primera tiranía habría sido el gobierno de Juan Manuel de Rosas en la Confederación Argentina (1829-1852).

información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos” (Bordwell, 1996: 53).

Las narraciones en los films que estudiaremos se adecúan al modelo tradicional hollywoodense, cuentan con un alto propósito comunicativo y ponen de manifiesto una historia que el espectador debe comprender a través de su argumento y los elementos estilísticos que componen la puesta en escena. Pero, ¿qué importancia tiene para la narración de los conflictos acaecidos durante el final del peronismo la utilización de la categoría *noir*? ¿Es una categoría poseedora de diversas visiones acerca de su estatuto como género, estilo, tono o solamente designa a un corpus de películas realizadas durante un determinado período en el que predominan algunas características narrativas, visuales y técnicas? Por un lado, Paul Schrader considera al cine negro como una categoría que no refiere a un género, sino que se define por “cualidades más sutiles relacionadas con el tono y la atmósfera. [...] En general, el *film noir* hace referencia a esas películas de Hollywood de los cuarenta y principios de los cincuenta que retrataban el mundo de las refulgentes y oscuras calles de la ciudad, del crimen y la corrupción” (Schrader, 2004: 124-125). Por otro, existen consideraciones diferentes respecto de la genericidad del cine negro, como la de Jean-Pierre Esquenazi, quien —siguiendo a Rick Altman— considera una perspectiva semántica-sintáctica-pragmática para definir al *noir* como género: “un género se define por una práctica artística colectiva situada en un mismo marco institucional y convergente respecto de los modelos artísticos utilizados” (Esquenazi, 2018: 227). Comprender un género implica ligar el reconocimiento de aspectos culturales junto a las prácticas de las instituciones y agentes involucrados en la actividad cinematográfica. Así, estudiar las prácticas genéricas significaría llevar a cabo una teoría de la práctica fílmica. Por otro lado, un género no depende solamente de una forma narrativa, sino que es complementado por la elaboración de un universo ficcional, producido específicamente para la actividad estética para la que fue designado. De ese

modo, el modelo narrativo genérico del *film noir* tradicional puede definirse a partir de:

Lo que denominamos la 'escena primitiva', expuesta o supuesta por la narración, se desarrolla en un paisaje nocturno y desesperado, la ciudad *noire*. Ese escenario induce a un complot criminal ejecutado por los dos protagonistas, el 'weak guy' y la 'mujer fatal'. Dicho complot, que seguimos a través de la perspectiva de los personajes principales, transforma a la ciudad *noire* en un laberinto espantoso, donde la iniciativa de los héroes sólo puede perderse o fracasar. La narración, simultánea o alternativamente en presente y en pasado, cuenta al mismo tiempo la pasión y la resignación de los personajes (Esquenazi, 2018: 270).

En las películas que analizamos la presencia de la mujer fatal no es reconocible y en el caso de los protagonistas, solo uno de los dos podría ser considerado *weak guy*. Sin embargo, la ciudad en la que tienen lugar los relatos es decididamente *noire*. Es una ciudad donde los hogares están ausentes o se encuentran en peligro de desaparecer. Las casas dejan de ser hogares, y empieza a tener lugar una confusión entre espacio público y privado, espacios como clubes nocturnos, bares, moteles, se transforman en "débiles sustitutos del foro y del hogar" (Esquenazi, 2018: 253). Las películas de este trabajo se acercan más a las estructuras narrativas de la segunda ola del cine negro. Esta ola se caracteriza por la ausencia de la escena primitiva y de la mujer fatal, pero se distingue por la presencia del mismo universo urbano amenazante del primer *film noir*. En ese universo ficcional, una trampa de origen a dos posibilidades:

La primera resulta de una perturbación interior del personaje. Su malestar no es psicológico sino que adquiere la forma de una inadaptación: el personaje reacciona ante la guerra, ante la dureza del mundo, ante la imposibilidad de ser feliz. Lo acecha una anomia constante. La segunda depende de la convergencia de acontecimientos fortuitos que tejen la red donde queda atrapado el héroe. En este segundo modelo, el héroe es al principio un *weak guy* que ignora su

condición. Su fragilidad le será revelada por la serie de coincidencias que conforman un relato implacable (Esquenazi, 2018: 315-316).

El programa narrativo de las películas que abordan la temática de la caída del peronismo se asemeja en gran medida a la estructura prototípica del segundo *film noir*. Los protagonistas de estas películas no saben que cayeron en una trampa que los conducirá a través de un camino cargado de traiciones, peligros y desencuentros. La ciudad es un lugar oscuro, laberíntico, donde la noción de hogar se encuentra en peligro de desintegración, y su derrotero los traslada a través de distintos lugares donde son refugiados. Por otra parte, existe una clara división entre las variantes del segundo *noir* a las que parecen pertenecer sus narrativas: *Después del silencio* expresa las perturbaciones internas de un protagonista que no puede adaptarse a vivir en un régimen que no coincide con el sistema de valor de aquellos que son como él, y decide reaccionar ante la impavidez de una sociedad que no visibiliza los crímenes cometidos hacia dentro de las instituciones. De manera episódica, *Los torturados* relata el accionar ilegal de la sección especial de la policía federal, conectando cuatro relatos que representan los testimonios de las víctimas a través de flashbacks que los antiguos miembros de esa unidad de la policía activan con sus recuerdos de los ilícitos que perpetraron mientras torturaban a aquellos que eran vistos como opositores por el régimen caído; el hilo conductor que permite la relación empática entre el relato y el público es la presencia de un personaje que durante la mayor parte del film se encuentra dispuesto a abandonar el lugar donde se encuentran refugiados los personajes y entregarse a la ley.

La primera película de este estudio –*Después del silencio*, producida por Artistas Argentinos Asociados, dirigida por Lucas Demare (uno de los fundadores de la compañía productora y con gran trayectoria durante el primer gobierno de Perón) y con guion de Sixto Pondal Ríos– fue estrenada comercialmente el 13 de septiembre de 1956, con gran recepción tanto de la crítica como del público. La misma fue reconocida por la prensa del momento como un testimonio auténtico



de los hechos que tuvieron lugar durante los años del peronismo, lo que le dio un valor documental a lo que exponía. El film inicia con la imagen de un hombre, de espaldas a la cámara y con las manos encadenadas a la pared, que luego de un esfuerzo arranca las cadenas (quizás haciendo alusión a las “rotas cadenas” de la libertad del Himno Nacional Argentino) y sobre esa imagen aparecen los títulos de la película mientras la música que acompaña al contenido visual presenta algunas notas del himno. Al finalizar los títulos una inscripción que indica que los sucesos que se verán “no son del todo ficción” y que “deben llevar a la vergüenza a todos los argentinos” además de instar a que la película funcione como un aleccionamiento para el futuro del país. Luego de esa placa se nos sitúa en una escuela pública, donde vemos a una maestra preguntarle a un grupo de niños acerca de los valores de la nueva Argentina. El alumno Demarco es obligado a responder, y este dice que “no hay una nueva Argentina, la Argentina es una sola, nació el 25 de mayo de 1810”. La expresión del alumno llama la atención del inspector que ese mismo día se encontraba realizando una visita de rutina a la escuela. El mismo decide suspender a la maestra y realizar una amonestación a los padres del alumno. Allí conocemos al padre del niño y protagonista del film, el doctor Anselmo Demarco, un médico que expresa a lo largo del film su descontento con el gobierno, y anuncia frente a un paciente la desazón que le causa la corrupción y la ignorancia: “paladín de la justicia y ejemplo de ciudadano, del doctor Demarco es el arquetipo de profesional liberal pequeño burgués” (Piedras, 2005: 88). Al llegar a su hogar, su esposa le da la bienvenida, ella es un ama de casa dedicada a las tareas domésticas y la crianza de los hijos: “Este personaje encarna el discurso de la Iglesia, sector con el cual Perón sostuvo un fuerte conflicto desde comienzos de la década del cincuenta. [...] Para la derecha católica, la Iglesia es uno de los pilares del Estado, la garante de su integridad moral” (Gionco, 2009: 280). Durante el primer acto, vemos al protagonista recalar en distintos espacios que sirven como exposición del universo en que tiene lugar el film: el hogar, luminoso, cargado de muebles y cortinas claros y pulcros representa el espacio de la pureza. El hospital donde

trabaja tiene una gran presencia sindical, y al llegar el protagonista al mismo se encuentra con una huelga que le impide realizar una operación de urgencia: el líder —y quien toma la decisión de permitir trabajar al personal médico— es el delegado sindical, quien trabaja en la institución como cocinero. Demarco reacciona enérgicamente y explica al personal la necesidad de preservar la vida para que todos vuelvan a sus lugares de trabajo, lo que acaba con la amenaza por parte del delegado de “bajarle el copete” al protagonista. La caracterización caricaturizada del sindicalista “da cuenta de una construcción simbólica que pretende invalidar la larga tradición de luchas sociales en la Argentina” (Gionco, 2009: 281), a la vez que expone la visión que los defensores del gobierno de Aramburu tenían acerca de las jerarquías sindicales peronistas, las que eran vistas como advenedizas y poco capaces para ocupar los cargos en los que se encuentran. Esa escena nos lleva al hogar de Pablo Garrido, cuñado del protagonista, un empresario que se volvió rico gracias a los favores del gobierno. Su hogar es un palacio de la ostentación: rodeado de mujeres jóvenes que retozan en su piscina, Garrido habla por teléfono con políticos mientras disfruta un trago. De cierto modo, el personaje de Garrido funciona como una simbolización metafórica de Perón: acompañado por muchachas (algunas no parecen haber llegado a la mayoría de edad) y de ostentosos lujos, su caracterización parece referirse a las denuncias y persecuciones que los miembros del gobierno de facto llevaron adelante para condenar al peronismo como un engaño para la población, paradigma de la inmoralidad y la corrupción. Más adelante informa a Anselmo de su amonestación por parte de la policía y lo insta a ir a conversar con el comisario Portela, jefe de la Sección Especial de la Policía Federal, “que a partir del primer gobierno peronista se incorporó a la División de Investigaciones de la Policía Federal y extendió sus lazos hacia todo el país. La misma fue dirigida firmemente por el comisario Cipriano Lombilla y por su ayudante José Faustino Amoresano” (Bartolucci, 2020: 95). Esta sección incurrió en violaciones a los derechos humanos y ya lo venía haciendo desde la década del '30 y durante toda su labor en el gobierno peronista, al que se integró

en 1946. Registros de la época coinciden en que “el verdadero propósito de la tortura era intimidar las conciencias y la voluntad colectiva acusando a la víctima de modo muy general como ‘comunistas’” (Bartolucci, 2020: 100). Cuando soluciona rápidamente su inconveniente en la comisaría debido a los favores y contactos de Pablo, Anselmo no sabe que cayó en la trampa de un sistema viciado. Portela y sus subordinados han capturado opositores al régimen. Aquí el film produce un desdoblamiento del universo ficcional: por un lado, existen las fachadas de las instituciones, los hogares de la clase media, las pulcras escuelas y hospitales; pero por el otro, tras cruzar los umbrales de las puertas de esas instituciones, la corrupción, el adoctrinamiento, la violencia y la transgresión de los derechos humanos tienen lugar. La película ubica momentáneamente el foco de la narración en el calvario sufrido por Godoy, un obrero y miembro de un sindicato que no se rige a las órdenes de la central sindical —una alusión a la Confederación General del trabajo (en adelante, CGT)—, al declararse “ni fascista ni comunista, obrero democrático” y por ello es detenido y torturado. Su presencia reúne las más diferentes ideologías en la oposición a Perón “por un lado la derecha católica, que lo tildaba de comunista y ateo debido a las disposiciones anticlericales [...]; por el otro, el Partido Socialista, entusiasta aliado de la Revolución Libertadora, que acusaban a Perón de fascista” (Gionco, 2009: 282). En este momento, la película hace uso del recurso de la invención descrito por Rosenstone para remitir a un hecho histórico concreto: el secuestro y tortura del estudiante Ernesto Mario Bravo y la asistencia del doctor Caride son modificados y condensados en el tiempo, ya que el hecho real no tuvo como protagonista a un obrero llamado Godoy, ni sucedió hacia el final del primer gobierno peronista, sino en 1951; sin embargo, el exilio del doctor que asistió a la víctima es verdadero. En el film la exposición de la tortura se hace mediante recursos expresivos de montaje y puesta en escena: la iluminación cambia y expone un alto contraste en clave baja; los planos se suceden de manera casi rítmica mientras los policías de la sección especial sostienen a Godoy se suceden planos del indicador de voltaje de la picana junto a primeros planos del

rostro de Portela, quien parece excitarse con la aplicación del aparato de tortura al cuerpo del obrero. Luego de una extenuante sesión de tortura, Godoy cae en coma y es entonces cuando deciden llamar al doctor Demarco para que se encargue de él en una casa en las afueras de la ciudad. El segundo acto del film tiene lugar mayormente durante la noche y es principalmente una exposición de las tareas de vigilancia que la Sección Especial lleva adelante sobre la familia de Demarco; el escape del mismo en una secuencia de acción muy remitante a las del cine policial en las calles de Hollywood y el exilio en Uruguay donde forma parte de un grupo de opositores al gobierno. Allí escribe una carta para enviar al Congreso donde denuncia la persecución de la que fue parte y las torturas que fueron propinadas al obrero Godoy. Hacia el final de la película se genera una situación de tensión con la llegada de un bote con miembros de la Sección Especial dispuestos a capturar al médico, pero es interrumpida por las noticias de que la Revolución Libertadora estalló en Córdoba. La generación de un *suspense* en este momento sólo tiene utilidad para permitirle al espectador dar un sentido al exilio de Demarco como cuestión de vida o muerte. Luego del anuncio por las radios uruguayas se suceden una serie de imágenes documentales que exponen escenas del bombardeo a Plaza de Mayo en junio de 1955, con imágenes de combate aéreo y marítimo: queda expuesta una manipulación de material documental con el fin de generar un discurso acorde a los postulados de aquellos sectores de la Revolución Libertadora más ligados a “la expresión radicalizada de una tendencia ideológica que pretende imponerse al público masivo, buscando su complicidad y su adhesión” (Gionco, 2009: 277). El antiperonismo radicalizado fue una comprensión

[...] exasperada e intolerante, que demonizó al peronismo. Fue el que sus críticos contemporáneos peronistas y antiperonistas denominaron “revanchista”. Centró su visión y su crítica en las prácticas políticas y en los rasgos antidemocráticos del peronismo a los que identificó con los regímenes nazi-fascistas. Desconoció las transformaciones que había introducido en la economía, en la sociedad y en la

política. Su preocupación fue la erradicación definitiva del peronismo, no ya sólo como partido sino también como identidad política (Spinelli, 2005: 55).

El regreso de Demarco a Argentina, junto con la aparición con vida de Godoy dan lugar al final de la película, en la que el comisario Blanco<sup>4</sup> decide liberar a los presos políticos de la comisaría de Portela. En la última escena, que tiene lugar en una iglesia quemada,<sup>5</sup> Demarco se encuentra con su esposa. Allí se unen la tradición liberal-democrática argentina (representada por el protagonista) junto con el conservadurismo católico de raigambre nacionalista (encarnada por su esposa) y la narración decide dirigirse directamente al espectador en un rapto de autoconciencia, a través de un monólogo en el que se dirige hacia la cámara expresando que “amanece un nuevo día en un mundo nuevo y limpio”, mientras suenan los acordes de la “Marcha de la Libertad”. Con todo, *Después del silencio* es una película que propone eliminar por completo cualquier rasgo de peronismo del país, dirigiéndose a aquellos sectores que habían sido objeto de las políticas llevadas adelante durante el período anterior, sin tener en cuenta la adhesión de éstos a ese movimiento.

La película elabora una reescritura de los hechos históricos acaecidos hacia finales del primer gobierno peronista, sin embargo, condensa en el trayecto del protagonista —el cual parece llevar solamente unos días, incluso casi semanas— desde la actuación del médico frente al caso del sindicalista (hecho cuya inspiración había tenido lugar en 1951) hasta su regreso desde Uruguay. En la película el doctor Demarco se transforma en un protagonista fundamental del derrocamiento del líder depuesto en septiembre de 1955 (por más que las

---

<sup>4</sup> La presencia de este personaje marca una oposición fuerte con la de Portela. Muy probablemente para no catalogar a todos los miembros de las fuerzas policiales como sujetas a los designios de las órdenes “de arriba”, Blanco constantemente aparece uniformado, mientras Portela y sus secuaces son caracterizados casi como *gangsters*, con trajes oscuros, sombreros, fumando durante la noche en esquinas solitarias. Blanco en cambio, reprocha las actitudes de Portela en diversas ocasiones durante el film.

<sup>5</sup> La quema de iglesias fue una práctica utilizada por los grupos peronistas luego del bombardeo a la Plaza de Mayo, como represalia ante los grupos católicos que sostuvieron ese intento de golpe.

tácitas alusiones eviten mencionar a Perón), con lo que se pretende dar cuenta del accionar civil para que se lleve a cabo el golpe. De tal manera, el personaje principal de este film pareciera ser —a través del recurso de la invención metafórica— una amalgama entre el doctor Alberto Caride, quien trató el caso del estudiante Ernesto Mario Bravo, y el empresario radical Raúl Lamuraglia, ambos exiliados en Uruguay, aunque este último fue uno de los promotores de un intento de asesinato del líder hacia 1955 con un avión comprado en los Estados Unidos. El film intenta también demostrar la labor civil como superior a la que se daba hacia dentro del círculo militar liderado por Aramburu, Lonardi y Señorans que conspiró contra Perón, con lo que se minimiza el rol de estos últimos, e incluso el rol de los partidos políticos y los comandos civiles revolucionarios (en adelante, CCR), cuyo accionar es completamente invisibilizado y habían cumplido un rol destacado en los sucesos de septiembre de 1955. Estos

[...] grupos de civiles organizados clandestinamente, armados y liderados por un jefe o “contact men”, generalmente hombres con vínculos en ámbitos sociales destacados o con experiencia militante, provenientes de partidos políticos como el radicalismo, socialismo, conservadorismo. Quienes, a su vez, respondían a una autoridad superior, en general un militar con conocimientos y recursos materiales y logísticos capaces de promover una conspiración. La organización de los CCR era celular, formada por grupos entre diez y veinte personas ligados entre sí, quienes en la mayoría de los casos empleaban identidades falsas o información tabicada. Estos grupos fueron activos en varias ciudades y pueblos del país, sobre todo en Córdoba y Buenos Aires (Bartolucci, 2018: 79).

Los CCR habían comenzado a tomar cierta relevancia desde el intento de golpe de 1952 encabezado por José Francisco Suárez (quien antes había conformado otro intento de golpe junto al general Benjamín Menéndez), estaban compuestos por hombres de clase media y media alta, muchos de ellos universitarios, y se encolumnaban detrás de reivindicaciones nacionalistas católicas y liberales, y



defendían los derechos de la constitución de 1853. La película omite detallar los hechos que se dieron desde 1951 en adelante, con los sucesivos atentados contra las movilizaciones peronistas y al mismo presidente, a la vez que elige representar lo que sucedió durante los días del 16 al 23 de septiembre de 1955 como eventos espontáneos y de corta duración. Esto es conseguido a partir de la presentación de documentos audiovisuales que incluyen imágenes de los bombardeos del 14 de junio en Plaza de Mayo como de los combates durante septiembre en Córdoba y los bombardeos en Mar del Plata y La Plata. En un sentido ulterior, la película se erige como representante de los postulados políticos y sociales de la *desperonización* llevada a cabo como política de Estado por el gobierno de Aramburu y Rojas, quienes pretendieron —como parte de los festejos del primer aniversario del golpe de Estado de septiembre de 1955— reivindicar la despersonalización del nuevo régimen, como una pretensión de distanciarse del liderazgo anterior, una “invocación de la ‘austeridad republicana’ que los nuevos gobernantes —destacaba la prensa— exhibían, rechazando la adhesión y el homenaje personal” (Spinelli, 2007: 16), razón por la cual creemos que la mención a los libertadores o la acción de los militares no es representada. A la vez, entendida como producto de la fase “constructiva” de la revolución libertadora, el film de Demare expone los dos objetivos que el nuevo gobierno se propuso llevar a cabo: “en lo político desarmar los resortes ‘totalitarios’ de las instituciones del Estado, y en lo pedagógico ilustrar a los sectores sociales identificados con el peronismo sobre la ‘verdad’ del régimen que habían apoyado, orientándolos a apreciar los valores democráticos tradicionales de la cultura argentina que el gobierno revolucionario representaba” (Spinelli, 2007: 15). En ese sentido, la película aboga por justificar las denuncias de corrupción, la persecución a funcionarios, ex funcionarios y simpatizantes del peronismo, nacionalismo y comunismo, a la vez que une la acción de los revolucionarios a las gestas patrióticas de los próceres, con el fin de eliminar la exaltación de las figuras de Eva y Juan Domingo Perón, incluso si su mención es tácita. En definitiva, la película reescribe los hechos acaecidos desde 1951 hasta 1955 con



una marcada tendencia a quitar cualquier rasgo de clasificación social y/o política de quienes llevaron adelante el golpe de Estado, presentando como actitudes revolucionarias las acciones de individuos aislados (desde ya una visión muy liberal del golpe, ideología compartida por Aramburu) cuyo rechazo al gobierno los puso en una situación dificultosa. Los personajes son arrojados a un mundo oscuro (el universo ficcional *noir* como herramienta semántica) para que sus acciones coincidan con levantamientos simultáneos que, según la película, se dieron de manera espontánea y sin liderazgos obsecuentes, pues para estos ciudadanos los valores de una verdadera Argentina subyacían aún si la tiranía parecía ocluir su ubicuidad.

*Los torturados*, dirigida por Alberto Dubois y escrita por Ernesto A. Doglioli, fue estrenada el 18 de octubre de 1956, algunas semanas después del film de Demare, y contó con menos popularidad. También posee una placa en su inicio que expone la necesidad de contar esa historia y su vínculo con la realidad histórica argentina, aunque con diferencias: se mantienen los nombres de las personas implicadas y la interpelación no es dirigida hacia el peronismo como culpable de todos los males, sino hacia toda la población a no “exaltar a las altas dignidades”. En ese sentido, coincidimos parcialmente con Gionco al considerar la visión del peronismo que lleva adelante *Los torturados* dentro de los parámetros de un antiperonismo optimista: “como algo superable, como un fenómeno irracional pero pasajero, como un equívoco colectivo que puede corregirse con el compromiso de todos los argentinos en ‘mantener la democracia’” (2009: 281), sino que nuestra lectura la acerca al antiperonismo *tolerante*, que “vio en el peronismo un proyecto de cambio económico y social malogrado por el fuerte personalismo de Perón y la obsecuencia e ineficiencia de su personal político. Este sector estuvo dispuesto en la nueva etapa a reconocer al peronismo como identidad política excluyendo, obviamente, cualquier tipo de legitimidad a Perón” (Spinelli, 2005: 54-55). La película expone a un grupo ficcional de cuatro miembros de la Sección Especial de

Investigaciones de la Policía Federal alojados en una embajada mientras en el exterior un grupo de manifestantes pide su detención durante el desarrollo de los sucesos del golpe de Estado de septiembre de 1955. Estos personajes parecieran estar inspirados en figuras reales que existieron cuando la sección especial de la Policía Federal tenía contacto directo con la Presidencia de la Nación, bajo el mando del comandante Guillermo Solveyra Casares, director de la División de Informaciones políticas y a cuyo cargo se encontraban policías como Cipriano Lombilla y José Faustino Amoresano.<sup>6</sup> Este funcionario “tenía un despacho contiguo al del Presidente Perón para informar ‘[...] sobre actividades ilegales del Partido Comunista, y a la vez las críticas que le merecían algunas desviaciones que se observaban en el movimiento sindical” (Bartolucci, 2020: 101). Son varios los momentos del film en que se oye a los oficiales de la sección referirse a un superior, al cual llaman “don Guillermo”. Los cuatro ex miembros del grupo de policías se debaten acerca de su rol: algunos consideran que fueron cobardes, que deberían haber pensado mejor las órdenes que recibían; su jefe, en cambio, piensa que sus tareas fueron expresiones de coraje. Esta discusión da cuenta del estado de alienación y perturbación en que estos personajes se encuentran. Tal es la amoralidad de estos personajes que se propinan insultos entre ellos, se desligan de responsabilidades y quiebran lealtades antes de ser entregados a la ley. Uno de ellos, Raúl, sale al vestíbulo de la embajada para encontrarse con su esposa y mantiene una breve conversación con ella. Allí se configura el universo en el cual los personajes quedan inmersos: una situación fortuita que parece sacarlos del orden en el que parecían vivir tranquilamente. La película sugiere que fue necesaria la Revolución Libertadora para que estos miembros de las fuerzas de seguridad entendieran el esquema de trampas en el que estaban sumidos. Cuando otro de los miembros del grupo observa la conversación tiene lugar el primero de los *flashbacks* con los que se estructura el film, y que se basan —como alega el film— en hechos reales acaecidos durante el primer peronismo, y que fueron de especial interés para la opinión

---

<sup>6</sup> Sobre la violencia en que este oficial incurría, ver García (2020).

pública: el recuerdo del caso de Nieves Boschi de Blanco, una telefonista (gremio que durante 1949 realizó huelgas en pos de mejoras salariales, reducción de jornada laboral a seis horas y cese de intervención de la CGT) que en abril de 1949 fue detenida y torturada por la sección especial de la Policía Federal,<sup>7</sup> evento que le produjo la pérdida de un embarazo. La misma es convertida en el film en una trabajadora textil cuyo activismo llama la atención de la Sección Especial. El *flashback* inicia con el uso de una secuencia de montaje que expone el accionar del grupo: una sucesión de imágenes de *razzias*, ingresos sin aviso a hogares, interrogatorios improvisados, persecuciones en automóviles en el medio de la ciudad sin prestar atención a las reglas de tránsito y que ponen en peligro la vida de los peatones y otros conductores. Boschi de Blanco es detenida y puesta a interrogación, pero cuando los resultados de las preguntas no conducen a la información que los captores buscan, comienza una sesión de tortura que es puesta en escena de manera gráfica y expresiva: a la fotografía en clave baja y alto contraste que predomina desde el inicio de la película se suma el montaje de primeros planos de la víctima retenida en una cama y amordazada, mientras el jefe de la sección saca una picana y empieza a aplicarla sobre su cuerpo. Inmediatamente comienzan a reproducir un disco<sup>8</sup> con música circense, y se intercalan primeros planos del jefe y del rostro de la torturada. A continuación, vemos la mano del jefe dirigirse a la zona inferior del cuerpo de Boschi de Blanco, alternado con primeros planos de la víctima sufriendo y el rostro extasiado del jefe, que sugiere el vejamen sexual que era parte de las torturas que llevaba a cabo la Sección Especial. Más adelante la víctima pierde la conciencia y un médico anuncia que —además de estar embarazada— tiene un soplo en el corazón. Al jefe no parece importarle y la golpea en el abdomen. Luego de una intervención quirúrgica, Boschi de Blanco pierde el embarazo. Cuando finaliza el *flashback*, volvemos a ver a los miembros de la Sección Especial en la embajada cargados de remordimiento. En ese sentido, la película

---

<sup>7</sup> Para más información sobre este caso, ver Luna (2018).

<sup>8</sup> La utilización de discos para tapar los sonidos de las torturas es también referenciada en *Después del silencio*.

pareciera sugerir que el problema no reside en aquellos que siguen órdenes, sino en quienes las dan: “el discurso político que presenta *Los torturados* no ataca directamente ni a la figura de Perón, ni sus políticas gubernamentales, sino las terribles prácticas represivas y antidemocráticas, aunque sus órdenes hayan surgido del propio gobierno” (Gionco, 2009: 287).

A continuación, la película retoma el caso de los atentados, detención y tortura de Cipriano Reyes, antiguo miembro del Partido Laborista, ex obrero de la carne y gremialista, parte del entramado político que llevó al poder a Perón en 1946, y anteriormente una de las figuras más importantes de las movilizaciones del 17 de octubre de 1945. Luego de las elecciones de febrero de 1946, Reyes comenzó a tomar una actitud contraria a las políticas del nuevo presidente, quien buscaba unificar las fuerzas que ayudaron a conducirlo a la presidencia (Unión Cívica Radical Junta Renovadora, Partido Independiente y Partido Laborista) en el nuevo Partido Único de la Revolución Nacional (que luego se convertiría en el Partido Justicialista). De ese modo, Reyes, desde su espacio como diputado del Partido Laborista, rechazó integrar el nuevo partido, incluso ante la decisión de sus pares de formar parte del mismo, lo que, junto a la desafiante decisión de celebrar el aniversario del 17 de octubre por su propia cuenta como una crítica al gobierno de Perón y el apoyo a nuevas huelgas sindicales, le valió sufrir un atentado el 4 de julio de 1947, y el 25 de septiembre de 1948 fue acusado de conspirar un atentado contra Perón y Eva, que le mereció ser “detenido, procesado, torturado y sentenciado, por lo que pasó entre rejas el resto del gobierno de Perón” (Panella, 2018: 291). Reyes, en su versión fílmica, es presentado como un legislador que luego de denunciar arreglos y favores en la Cámara de Diputados, es amenazado y apresado luego de una campaña de prensa en la que se lo acusa de organizar una conspiración para asesinar a Perón y Evita. El film recrea el plan perpetrado por la Sección Especial en conjunción con la Subsecretaría de Prensa y Difusión “que había sido denunciada en los últimos episodios como el nuevo centro de operaciones nazi-fascistas” (Spinelli, 2007: 11): hay una denuncia a la acción de Raúl Apold, sin

mencionarlo, sólo a partir de la exposición de la tarea de difamación que el Subsecretario dispone.



*Los Torturados* (1956), de Alberto Du Bois.

A continuación, la obra de Dubois realiza un giro casi experimental, que la acerca al cine documental: el film pone en escena a Oscar Martínez Zemboráin para interpretarse a sí mismo en la secuencia que lo tiene como protagonista. Martínez Zemboráin fue un militante radical miembro de los CCR “quien en 1954 se integró un comando rebelde de Córdoba de veinte miembros con un jefe y un subjefe y que se entrenaban en tiro allí o donde pudieran” (Bartolucci, 2020: 107). En la película es sometido a una vejación que funciona como testamento de autenticidad y empuja a la obra de Du Bois hacia los bordes de la autoconciencia: el espectador reconoce que lo que está viendo es una reconstrucción, pero al presentar al protagonista de la verdadera historia recreando las torturas de las que fue víctima, la película adquiere la categoría de documento. Este último rasgo se ve acentuado por la redundancia en la exposición de los métodos de tortura: la presencia constante de la picana y la música que era utilizada para acallar los lamentos son recursos altamente comunicativos del film.

El segmento final de la película —y el más extenso— es el que se dedica a reconstruir el caso del estudiante Ernesto Mario Bravo,<sup>9</sup> un militante comunista y estudiante de química de la Universidad de Buenos Aires que en mayo de 1951 fue secuestrado y torturado, y luego de una serie de marchas que reclamaron su aparición, el mismo fue encontrado con marcas de torturas en junio del mismo año, y causó conmoción pública luego de las declaraciones de Alberto Caride, médico que trató al estudiante secuestrado y desaparecido, y luego escribió una carta denunciando a Cipriano Lombilla y sus subordinados, para luego exiliarse en Uruguay hasta la caída del peronismo. El caso suscitó el rechazo generalizado de la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) y gran parte del estudiantado universitario del país, que se colocaría como una parte importante del colectivo antiperonista que llevó al clima de conspiraciones que condujeron al derrocamiento final del presidente, en septiembre de 1955.<sup>10</sup> El hecho es recreado en la película con los nombres y afiliaciones reales de los protagonistas. El film repite durante varias instancias la afiliación de Bravo a la FUBA y presenta con gran despliegue las manifestaciones estudiantiles como antesala de los sucesos que tendrían lugar en 1955. El resto del relato del caso Bravo sigue una estructura similar a *Después del silencio*: cuando las torturas “se van de mano” luego de arrojar una máquina de escribir sobre su cabeza y aplicar picana en las encías, es necesario llamar a un médico. El mencionado más arriba Caride acude al auxilio, pero no duda en informar de las vejaciones a colegas en el exilio para escribir un documento que sirve de panfleto para los opositores al régimen, el cual será reproducido en una sesión en el Congreso y provoca que una multitud invada las calles. Estos eventos se enmarcan con posterioridad a una serie de secuencias de acción de gran despliegue técnico, como se refleja en la extensión temporal. La manifestación popular se funde con la turba que los espera fuera de la embajada, lo que sugiere —casi del mismo

---

<sup>9</sup> Caso que había servido de inspiración para *Después del silencio*.

<sup>10</sup> Para más información, ver Panella (2016) y Gilbert (2010).



modo que en *Después del silencio*— que este caso llevó a la caída definitiva del peronismo.

La película cierra con la imposibilidad de arrepentimiento de Raúl, próximo a entregarse: “al llegar a la puerta, al ver a la manifestación en su contra, entra en pánico, empuja a su novia y vuelve con sus antiguos compañeros. La redención no es posible, ni siquiera a través del arrepentimiento” (Gionco, 2009: 286). Una coda presenta imágenes de instituciones, próceres y por último la bandera argentina. Mientras tiene lugar ese montaje, una voz en off se dirige al espectador instándolo a recordar los ataques a la libertad de prensa, los fundadores de los partidos políticos y los próceres que formaron parte de la construcción de la Nación.

*Los torturados* parece transmitir un mensaje que cuenta con rasgos de antiperonismo tolerante, ya que culpa a un grupo específico de personas por las violaciones a los derechos humanos, hechos que son el centro de la película, a diferencia de *Después del silencio*, que denuncia toda una trama de acomodados y negociados a partir del sistema de personajes presentado. Este mensaje quizás haya sido incómodo en el momento de estreno del film, dada la salida de Lonardi en noviembre de 1955 y su reemplazo por Pedro Aramburu, de tendencia más radicalizada en su antiperonismo. El fracaso del primer presidente pudo haberse debido a su predilección por la pacificación en contra de una *desperonización* que se proponía exterminar todo rastro de discurso y expresión política asociada al presidente caído: “según Lonardi, la pacificación iba a ir acompañada por el retorno al ‘imperio del derecho’ y, en ese caso, los delitos cometidos por los peronistas serían girados a la justicia, de modo que trataba de separar al poder político de esa cuestión. En ese sentido su posición era mucho más próxima a la idea de unión nacional expuesta contemporáneamente por los nacionalistas” (Spinelli, 2005: 70). De esa manera, el gobierno de Aramburu se planteó el objetivo básico de desmontar el “aparato totalitario”, que contó con



“medidas orientadas contra el peronismo, contra el nacionalismo recientemente desplazado y poco después contra el comunismo, al que se acusó de colaborar con los peronistas en actos de desestabilización y sabotaje” (Spinelli, 2005: 73). Sin embargo, la presencia de monumentos, edificios y representaciones de figuras históricas parecen responder a uno de los objetivos pedagógicos de la revolución libertadora en las dos fases que la compusieron (el gobierno de Lonardi y el de Aramburu): restaurar las instituciones de la democracia y los valores que la Argentina habría perdido con el ascenso de Perón al poder, es decir, devolver el país al imperio del derecho.

### **Conclusión**

El estudio de estas películas buscó exponer las visiones del peronismo caído tanto por parte de aquellos que detentaron el gobierno como de esos afines. Su producción reconstruye una historia del peronismo que lo describe como un mal para la Argentina, pero la diferencia de visiones da cuenta no solamente de las dificultades en definir el “hecho maldito”, sino también de precisar el lugar dentro de la línea histórica nacional que ocuparía el peronismo. Desde ser considerado un fenómeno que es necesario erradicar –como manifiesta *Después del silencio*– hasta la comprensión de ese período como una mancha que es posible subsanar y que posibilite recuperar los valores de los partidos políticos tradicionales y los forjadores de la patria –tal es el caso de *Los torturados*–, el lenguaje cinematográfico, en su categoría de cine negro, funciona como herramienta efectiva al aprovechar tanto sus cualidades narrativas (si es que interpretamos al *noir* como género) como sus aspectos estilísticos. La construcción de un mundo sórdido, oscuro, perverso y corrompedor que el cine negro ofrece funciona como el sostén de relatos que buscan comunicar al espectador la terrible experiencia que se vivió durante los años previos. Los secuestros, detenciones ilegales, torturas, vigilancias, traiciones, violaciones y demás vejaciones encuentran su cabida en una retórica que se desprende de los relatos

canónicos clásicos. Los personajes masculinos que se encuentran inmersos en situaciones desafortunadas de manera fortuita buscan un escape a la trampa en que cayeron. El desdoblamiento de un universo fílmico da cuenta de la doble visión del mundo que la oposición del peronismo quiso infundir luego de la caída del mismo: que la posibilidad de un futuro mejor para el pueblo significaba un engaño para todas las clases. La mirada de una burguesía que toma el poder de manera violenta se impone, y es la que obliga a dar finales felices a las obras, lo que las distingue del *film noir* clásico: el universo desdoblado vuelve al orden, y el pasado quedará en el pasado. De esa manera, los films se pueden enmarcar en una visión de la historia reciente de ese entonces que ponía énfasis en

[...] la imposición del nuevo tono maniqueo que consistió en marcar los contrastes entre el orden político representado por el peronismo, su personal político, — calificado de ignorante, obsecuente y advenedizo— y la movilización de las “masas ignaras” y el retorno al tradicional orden republicano a partir de la glorificación de la “Revolución Libertadora” que representaba al “verdadero pueblo, culto, honesto y trabajador que había hecho la grandeza de la Argentina”. Así, esta fue convertida en mito refundador, inscribiéndola en los hitos de la gesta patriótica y equiparándola ritualmente con ellos (Spinelli, 2007: 16).

En este trabajo hemos intentado presentar una perspectiva que buscó enmarcarse en una “teoría de la práctica” y que diera cuenta tanto del “giro material” en los estudios históricos que propuso Patrick Joyce, a través del rastreo en los films de aquellos “juegos de lenguaje” —esa noción recuperada por William Sewell que le permitió observar la articulación de prácticas involucradas en los procesos históricos— que permiten el análisis de cada uno de los elementos que intervienen en la creación de films. En ese sentido, procuramos tener en cuenta los diversos matices de las prácticas involucradas en la producción audiovisual, con el objetivo de superar el mero análisis cultural, y exhibir perspectivas que conduzcan a articular los procesos sociales que se vieron envueltos en la creación de las obras con la producción cinematográfica

del período trabajado. Es por ello que la narración cinematográfica clásica (con su dosificación justa de información que debe ser digerida e interpretada de manera “correcta” por el espectador) junto con la construcción codificada de un universo ficcional *noir* que da los toques de sordidez en la cual los protagonistas viven inmersos, permiten entender a las obras estudiadas como parte de un proyecto pedagógico que apuntó a desterrar cualquier intencionalidad peronista en los ciudadanos argentinos que habían sido considerados “masas ignaras” y devolver la conciencia al pueblo luego de la decadencia que había significado el peronismo. Así es que las películas analizadas pretenden configurar a través del cine una escritura histórica efectiva que dé sentido al período inmediatamente anterior, con la finalidad de recuperar “el imperio del derecho” y la democracia.

*Después del silencio* lleva a cabo esa tarea a través de un relato pseudohistórico que escinde y parcializa la participación de los militares y los CCR, para hacer énfasis en las prácticas delictivas de aquellos ligados al gobierno. A la vez, el film exalta los valores liberales del protagonista y el catolicismo de su esposa, que conforman una comunión que —de acuerdo con el film de Demare— debería llevar al país a un buen destino. Al mismo tiempo, la película decide tejer un relato en el que se cruzan rasgos de sucesos acaecidos durante el gobierno de Perón (el secuestro, tortura y desaparición de Ernesto Mario Bravo, la persecución a obreros que no se integraban a la CGT, el exilio a Uruguay del doctor Caride y su carta luego leída en el Congreso, el inicio de la revolución en Córdoba) para narrar la historia de la caída del “tirano”. Con ello se apela al público de manera simplista y maniquea, a través de los recursos de invención de personajes, condensación temporal y el uso de simbolizaciones, con el fin de imposibilitar —de una vez y para siempre— la adhesión popular al líder caído.

Por otro lado, la decisión tomada por Alberto Du Bois en *Los torturados* es menos ambigua: se identifica con su verdadero nombre y afiliación política a las víctimas de la violencia institucional, y se hace especial énfasis en la tarea represiva y

violatoria de los derechos humanos de la Sección Especial de la Policía Federal, a la vez que expone responsabilidades y cumplimiento de función de cada uno de los torturadores y sus vínculos. Si bien cuenta —tal como lo hacía *Después del silencio*— con un fin didáctico en la manera de expresar una comprensión del fenómeno peronista, no recae en condenar por completo a todos los que de alguna manera (ya sea desde la dirigencia sindical o la identificación política) adherían al peronismo, sino que considera a un sector de ese gobierno como el responsable de un momento oscuro de la historia Argentina, tal como indica la voz en off que se expresa durante la coda del film.<sup>11</sup>

Luego de la caída de un gobierno que había entendido los medios como posibilidad de difusión eficaz de discursos, el cine fue aprovechado de la misma manera por el entonces nuevo orden de facto, que llevó al extremo las prácticas semióticas involucradas en la producción de películas. Su fracaso fue no entender que detrás del movimiento que intentaron acallar existía un amplio sector de la sociedad que no se acoplaría al discurso de los “vencedores”.

### Bibliografía

Bartolucci, Mónica Inés (2020). “Servicios de Información, represión política, y violencia paraestatal durante el primer peronismo” en *Estudios Sociales del Estado*. volumen 6, número 12. Segundo semestre. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

\_\_\_\_ (2018). “La resistencia antiperonista: clandestinidad y violencia. Los comandos civiles revolucionarios en Argentina, 1954-1955” en *Páginas. Revista digital de la Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario*, número 24. Septiembre-Diciembre. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

---

<sup>11</sup> La voz en off sostiene: “el padre de la patria contempló alborozado desde su bronce inmortal, el despertar de la civilidad en sus más puras tradiciones en la mañana ejemplar en que terminada la tolerancia comenzaba la rebeldía que pondría fin a tal estado de cosas. Un claro destino de seres nacidos en una tierra de paz, uniéndonos sin odios ni rencores entre hermanos, pero con el pensamiento fijo en la Libertad y en la Democracia, único camino por el que la Nación llegará a la consecución plena de sus grandes ideales”.

- Eley, Geoff (2005). *Una línea torcida. De la historia cultural a la historia de la sociedad*. Valencia: PUV.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Ferro, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2003). *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- García, Victoria (2020). "El diario no hablaba de ellas: la 'insurrección femenina' de las telefónicas en el primer peronismo" en *Notas Periodismo Popular*, 31 de marzo. Disponible en: <https://notasperiodismopopular.com.ar/2020/03/31/diario-no-hablaba-ellas-insurreccion-femenina-telefonicasperonismo/> (Acceso en: 31 de marzo de 2020).
- Gilbert, Isidoro. (2010). *La Fede: Alistándose para la revolución. La federación juvenil comunista 1921-2005*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.
- Gionco, Pamela C. (2009). "Después de 1955: entre clasicismo y modernidad, entre revolución y resistencia" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (coordinadores) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Joyce, Patrick (2006). "Materialidad e historia social" en *Ayer*, número 62. Albacete: Asociación de Historia Contemporánea.
- \_\_\_\_ (2004). "¿El final de Historia Social?" en *Historia Social*, número 50. Valencia: Fundación Instituto Historia Social-UNED.
- Luna, Marcial (2018). *Telefonistas: las obreras torturadas durante el primer gobierno de Perón*. Buenos Aires: Ediciones RyR
- Panella, Claudio (2018). "Cipriano Reyes. De protagonista del 17 de octubre a opositor a Perón" en Ranaan Rein y Claudio Panella (compiladores) *Los indispensables. Dirigentes de la segunda línea peronista*. San Martín: UNSAM Edita.
- \_\_\_\_ (2016). "Los estudiantes antirreformistas en tiempos del primer peronismo: la Confederación General Universitaria" en *V Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo*. Disponible en: <http://redesperonismo.org/articulo/los-estudiantes-antirreformistas-en-tiempos-del-primer-peronismo-la-confederacion-general-universitaria/> (Acceso en: 10 de marzo de 2021).
- Piedras, Pablo (2005). "El cine antiperonista de Lucas Demare y Sixto Pondal Ríos: la reacción liberal" en Ana Laura Lusnich (coordinadora) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosenstone, Robert A. (2014). *La historia en el cine, el cine sobre la historia*. Madrid: RIALP.
- \_\_\_\_ (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.

Schrader, Paul (2004). "Apuntes sobre el *film noir*" en *Latente*, número 2. La Laguna: Universidad de la Laguna.

Sewell, William H. Jr. (2006). "Por una reformulación de lo social" en *Ayer*, número 62. Albacete: Asociación de Historia Contemporánea.

Spiegel, Gabrielle M. (2011). "Comentario sobre *Una línea torcida*" en *Historia Social*, número 69. Valencia: Fundación Instituto Historia Social-UNED.

Spinelli, María Estela (2007). "La desperonización, una estrategia política de amplio alcance 1955-1958" en Biblioteca del sitio *historiapolitica.com*. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>. (Acceso en: 19 de octubre de 2021).

\_\_\_\_ (2005). *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires: Biblos.

---

\* Daniel Adrián Giacomelli es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro, de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales. Auxiliar diplomado del Departamento de Historia de la Facultad de Arte de la UNICEN. Becario doctoral en CONICET, donde investiga el *film noir* argentino desde 1940 hasta finales de 1960. E-mail: daniel.giacomelli1@gmail.com