

## **La trilogía de Fernando Ayala: una mirada contemporánea sobre algunos de los efectos de la dictadura en el período de la transición (1982-1984)**

Lucía Rodríguez Riva<sup>1</sup>

### **Resumen**

Entre 1982 y 1984 el director argentino Fernando Ayala realiza una serie de películas que pueden considerarse una trilogía: *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983) y *Pasajeros de una pesadilla* (1984). A través de ellas, se expone cómo las políticas económicas neoliberales llevadas adelante durante la última dictadura militar atravesaron y destruyeron el tejido socio-familiar. Partiendo de una comedia, pasando por un drama costumbrista y llegando finalmente a un docudrama policial, sostenemos que estos films dan testimonio de lo que fue el inicio de la instauración de un modelo económico y sus consecuencias, que dejarían huella décadas después. El análisis de estos films nos permite acercarnos a una mirada contemporánea sobre esos hechos, donde la preocupación por los efectos del régimen militar no se evidencia desde una lectura estrictamente política, sino al interior de las relaciones sociales.

---

<sup>1</sup> **Lucía Rodríguez Riva** es licenciada en Artes (UBA) y productora audiovisual egresada de TEAImagen. Se desempeña como docente de Historia del Cine Argentino y Cine Latinoamericano en la UBA y el IUNA, donde participa de proyectos de investigación referentes al cine argentino y el campo popular. Además, trabaja en diversos proyectos relacionados con la gestión y la recuperación del patrimonio audiovisual. [lurodriguezriva@gmail.com](mailto:lurodriguezriva@gmail.com)

## **La trilogía de Fernando Ayala: una mirada contemporánea sobre algunos de los efectos de la dictadura en el período de la transición (1982-1984)**

### **Introducción**

Si bien el año de la transición democrática es sin dudas 1983, podemos considerar que la misma se inicia en la Argentina en 1982, con la derrota en la Guerra de Malvinas y el accionar de la Multipartidaria en pos de una salida electoral (Ferrari; 2013: 38-40), y llega hasta 1984, cuando finalmente Raúl Alfonsín asume la presidencia de la Nación, elegido a través de elecciones democráticas. En cada uno de esos años, el director argentino Fernando Ayala realiza una serie de películas que pueden considerarse una trilogía: *Plata dulce* (1982), *El arreglo* (1983) y *Pasajeros de una pesadilla* (1984). A través de ellas, se expone cómo las políticas económicas neoliberales llevadas adelante durante la última dictadura militar atravesaron y destruyeron el tejido socio-familiar. Partiendo de una comedia, pasando por un drama costumbrista y llegando finalmente a un docudrama policial, sostenemos que estos films dan testimonio de lo que fue el inicio de la instauración de un modelo económico y sus consecuencias, que dejarían huella décadas después. El análisis de estas películas nos permite acercarnos a una mirada contemporánea sobre esos hechos, donde la preocupación por los efectos del régimen militar no se evidencia desde una lectura estrictamente política, ni desde los *topos* habituales en el cine relativo al tema, sino al interior de las relaciones sociales.

### **Fernando Ayala, el director**

Fernando Ayala se ha ganado justamente el mote de “cronista de su tiempo”. Ya desde *El jefe* (1958), considerada un testimonio de la caída del peronismo y de la esperanza en el proyecto desarrollista<sup>2</sup>, se puede observar esa característica: trabajando desde una propuesta industrial y absolutamente inmerso en la escritura genérica, sus películas dan cuenta de las tensiones propias de cada momento histórico. Como afirma María Valdez al caracterizar su poética:

---

<sup>2</sup> Esta es la primera película de la productora Aries Cinematográfica, fundada junto a su socio Héctor Olivera, en la que desarrolló a partir de ese momento su extensa carrera.

Si para el director [Fernando Ayala] el cine debe ser testimonial, este “deber ser” buscará a lo largo de la casi totalidad de su filmografía, la adherencia silenciosa en el trabajo de la puesta en escena, en la precisión por colocar, como un telón de fondo discreto pero *siempre presente*, los indicios que proyectan el film hacia la reflexión sobre una referencialidad que excede el límite de las historias narradas. Dichos indicios van desde la exactitud escenográfica y de vestuario hasta la condición sine qua non (de la que apenas se excluyen escasos títulos de su filmografía) de trabajar historias absolutamente contemporáneas, inscritas en la coyuntura espaciotemporal presente. (2004: 279)

En este sentido, es necesario reconocerle cierta audacia al establecer como escenario para su película de 1982, *Plata dulce*, los años inmediatamente anteriores. Es justo decir también que la idea correspondió a su socio Héctor Olivera y que el guión corrió por cuenta de Jorge Viale y Oscar Goldenberg. Son escasos los ejemplos fílmicos en estos años que se sitúen en tiempo presente, por motivos evidentes. Entre ellos, puede pensarse en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981), *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) y *Volver* (David Lipszyc, 1982) que si bien tienen alusiones específicas al modo de accionar del terrorismo de Estado, lo hacen en general gracias a la estructura del relato.<sup>3</sup> Es *Plata dulce*, entonces, la que se anima a posicionarse específicamente en un tiempo cercano y definible, absolutamente identificable con las políticas de la dictadura, de un modo explícito.

En el texto anteriormente citado, María Valdez también señala que

Si el binomio historia/Historia es repensado y resquebrajado en su abigarrada densidad dialéctica y conceptual, no resulta extraño que el último cine de Fernando Ayala se deslice hacia una pequeña forma, la de la *fábula familiar como implosión de la Historia*, manteniendo, nuevamente, su interés tanto de testigo de su tiempo como de autor amparado en el género. (2004: 295)

Es este núcleo problemático el que pretendemos abordar en nuestro análisis de esta trilogía.

---

<sup>3</sup> Según Ana Laura Lusnich (2011), *Los enemigos* se organiza a partir de una alegoría o metáfora estructural. Respecto a los policiales de Aristarain, Elena Goity y David Oubiña señalan que “se presenta como intriga policial un asunto relacionado con la denuncia de hechos ilícitos durante la dictadura” (1994: 211). *Volver* trata centralmente el tema del exilio –aunque también el avance de las políticas neoliberales–, siendo la primera película que plantea el problema de la vuelta al país (España; 1994:20).

## La trilogía

Como mencionábamos anteriormente, *Plata dulce*, estrenada el 8 de julio de 1982 –con la Guerra de Malvinas en curso– es la primera película argentina que se refiere en términos explícitos a un momento específico del Golpe de Estado: el Mundial de Fútbol de 1978, que se desarrolló entre el 1 y el 25 de junio de aquel año. En ese entonces, el régimen militar pretendía demostrar como uno de sus logros el alcance de cierta “paz social”, de acuerdo con lo que sostiene Marcos Novaro. Como es sabido, el Mundial constituyó uno de los eventos que lograron aglomerar el consenso social en torno al régimen. Dice este autor que

En 1978 comenzaron a regresar al país muchos artistas que se habían exiliado antes o poco después del golpe, muchos de ellos perseguidos por la Triple A, y se reinsertaron en los circuitos de teatro, el cine y la televisión. En forma más extendida, las clases medias y altas disfrutaron de una nueva ola de modernización del consumo facilitada por la apertura comercial y el dólar barato. De lejos, el más sintomático de esos “premios” con que el régimen invitaba a los argentinos a participar del nuevo orden fue el Mundial de Fútbol (...) (2011: 154)<sup>4</sup>

*Plata dulce* se sitúa explícitamente en ese momento a partir de sus créditos: a través de un fotomontaje se muestra la cancha de River repleta y un cartel de “Argentina ‘78”, todo acompañado de música festiva y, paulatinamente, de los gritos de la tribuna que acompañan el festejo. Seguido a ello, pasamos por corte inmediatamente al día siguiente: un plano general de una calle vacía, llena de papelitos y un joven rezagado del día anterior. Se trata del día después del festejo y de lo que ha quedado, cuando en un frío día de invierno Ruben (Julio de Grazia) debe volver a la fábrica, para intentar sostener a su familia. Este inicio, que sin dudas sirve para situar en un tiempo y espacio referenciales, también puede leerse como un adelanto del final de la película, cuando observemos lo que queda después de la gloria efímera. Asimismo, la música que aparece en los títulos vuelve a escucharse hacia la mitad del film, cuando acompaña la escena en que Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi) y su familia vuelven de las vacaciones de *shopping* a Miami, realizando un punteo absolutamente irónico de la situación y de la supuesta condición de “triumfalismo” que marcaba el inicio de la película.

---

<sup>4</sup> No hace falta más que recordar aquella imagen en que los tres Jefes de las Fuerzas Armadas (Emilio Massera, Jorge Rafael Videla y Ramón Agosti) están celebrando el gol del triunfo frente a Holanda.

*Plata dulce* narra la historia de dos cuñados, Carlos Bonifatti (Federico Luppi) y Ruben Molinuevo<sup>5</sup> (Julio de Grazia), que tienen un pequeño emprendimiento familiar: una fábrica de botiquines. Frente al ingreso de productos importados, esta pequeña empresa entra en decadencia y los cuñados eligen distintas opciones: mientras Ruben decide seguir en la fábrica, Carlos se asocia a quien le propone un ingreso económico mayor y un ascenso social rápido a través de un puesto en una financiera. La fábrica cambia su nombre de “Las hermanas” por “La hermana”, señalando la división al interior de la misma familia. El contexto sociohistórico aparece explícitamente, entre otros motivos, a través de la abuela, que cambia los pesos de su jubilación a partir de la “tablita cambiaria” que estableció el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz.

Esta política permitiría, desde mediados de 1978 y hasta principios de 1980, un rápido incremento del consumo y del nivel de actividad, porque si bien algunos sectores industriales resultaron perjudicados, hubo otros, en especial los servicios y la importación, que crecieron rápidamente. Gracias a esta expansión, la persistencia de la inflación pasó inadvertida (...) (Novaro, 2011: 161)

En tanto sostenemos que *Plata dulce* es una denuncia sobre las políticas económicas de la dictadura y los efectos que ello produjo en el entramado social, nos interesa señalar cómo se delinean algunos de los rasgos de esa política a partir de la caracterización del accionar y el mundo al que pertenecen los personajes cercanos al poder económico. Cuando Carlos Teodoro Bonifatti (Federico Luppi), se reencuentra con su viejo compañero del servicio militar obligatorio, Arteché (Gianni Lunadei) —el artífice de la financiera multinacional que lo llevará a la ruina—, trasgrede la ley. Si bien primero lo insulta por andar en auto por una calle peatonal, en el momento en que Arteché se lo presta y le deja lucir su Mercedes Benz, Bonifatti automáticamente adopta las mismas actitudes que había cuestionado a su ex-compañero. Se trata de una cuestión de “roles”, quién los ocupa y qué tiene para exhibir. De hecho, cuando Bonifatti se incorpora a la empresa de Arteché, lo que le ofrecen es cumplir una “función moral”, no técnica: es decir, no necesita ningún saber específico, sino solo ocupar un lugar en una cadena.

La caracterización de Arteché, lejos de ser ingenua, también da pistas del funcionamiento de aquel sistema económico que se está delineando:

---

<sup>5</sup> Como puede notarse, los nombres no son ingenuos: Bonifatti, si bien no quiere decir nada específicamente, remite a una traducción simple del italiano que podemos pensar como “buen trato”.

El neoliberalismo es, ante todo, una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada fuertes, mercados libres y libertad de comercio. (Harvey; 2007: 6)

Esa defensa del “desarrollo de las capacidades” individuales para lograr “libertades empresariales” es encarnada por Arteché mismo, aunque la puesta en escena se encargue de demostrar la “falsedad” del personaje. Cuando le ofrece a Bonifatti trabajar con él, camina por detrás de los espejos decorativos de su oficina y estos le deforman la cara. La segunda vez que habla con Bonifatti, lo hace a través de un videocassette, dirigiéndose a Carlos pero sin darle posibilidad de respuesta. Ya en estas dos escenas se muestra a Arteché como a alguien que se esconde detrás de diversas superficies, aun deformándose, y que es, en definitiva, una representación. Del mismo modo, el primer negocio que Arteché le propone a Bonifatti no es más que una puesta en escena: hacer de cuenta que la fábrica es un depósito. Dado que este es el personaje indicial en relación al neoliberalismo<sup>6</sup>, como señalábamos antes, su construcción también alude al funcionamiento de ese sistema: una superficie atractiva, moderna, pero detrás de la cual no habrá ningún responsable cuando el daño haya sido hecho.

En este sentido, si Arteché sabe qué papel está jugando –y Patricia (Marina Skell) lo aprende también a su lado– es Bonifatti el que queda por fuera del sistema de representación, aunque sea el que personaje que oscile entre ambos espacios (el de un modelo económico productivo y uno meramente especulativo). No saber qué rol cumple verdaderamente es el problema de Bonifatti. Él está en lugar de otra cosa, sólo que no lo sabe, y esa otra cosa, finalmente, no tiene ninguna materialidad: él mismo termina siendo la presa. (Los “gastos de representación” que la empresa le facilita bien podrían finalmente referirse él mismo.)

El final de la película, de carácter evidentemente punitivo, puede no obstante leerse de dos maneras. Por un lado se castiga al personaje que trasgredió la norma familiar, Bonifatti, quien termina en la cárcel (no sólo traicionó económicamente a su familia, sino que tuvo un acto casi incestuoso, al mantener un affaire con su sobrina),

---

<sup>6</sup> Hay otro personaje significativo en este sentido, el jefe norteamericano, quien en una cena de la empresa dice: “Si queremos ser un país libre, debemos tener una economía libre” y todos lo aplauden. Una escena similar ocurre al final de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), cuando los ingleses cantan al General (Héctor Alterio) “For he’s a jolly good fellow” por su accionar en el sur.

funcionando a modo de advertencia. Como afirma Ana Laura Lusnich: “El cierre, de fuerte impacto institucional, incluye una perspectiva moralista que juzga el comportamiento de amplios segmentos de la población, participantes directos e indirectos en las escaramuzas económicas de la época.”<sup>7</sup> (2009: 121) Asimismo, Ruben reivindica el campo, como fuente de riqueza y exclama la famosa frase que casi fue título de la película: “Dios es argentino”.<sup>8</sup> Retoma de este modo aquel ideario argentino según el cual la fuente de riqueza fundamental del país es única y necesariamente la producción agropecuaria –aún a pesar de ser él mismo un pequeño industrial. Pues bien, si en este sentido se mantiene cierta visión positiva (el que trasgredió es castigado), no obstante, podemos observar que lo que queda en el fuera de campo no es en absoluto optimista: el gran estafador, Arteché, queda totalmente impune.

Como afirma Héctor Kohen (2013), “el tema de la película no es la economía, como área disciplinar de autonomía relativa, sino la versión popular del discurso – necesario e inseparable– sobre la economía que hace de sus víctimas sus más fervorosos propagandistas. [Se trata de la] traducción de la ideología del Proceso al discurso cotidiano”. El problema central que plantea el film son los efectos que produjo la imposición del modelo económico neoliberal y sus consecuencias a nivel social, lo cual puede verse también en una serie de películas que culminan en el 2000 con *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky), tal como propone Lusnich (2009).<sup>9</sup>

En *El arreglo*, Federico Luppi también interpreta a la cabeza de la familia pero, en este caso, su accionar moral será intachable. Situada en un barrio humilde, el conflicto se desencadena cuando algunos de los vecinos sean beneficiados por la red de agua corriente, mientras que los de enfrente no, dado que –como se enteran en ese momento– su calle divide dos municipios. El encargado de la obra, Rodolfo Ranni, les ofrece extenderla –a un costo mucho más alto, claro. Mientras el resto de sus vecinos decide “transar” con el encargado, el personaje de Luppi se mantiene incólume, aún

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra.

<sup>8</sup> De acuerdo con lo que comentan Héctor Olivera y Jorge Goldenberg en los Extras de la edición en dvd de la película. El título fue cambiado a último momento justamente porque se desarrollaba la Guerra de Malvinas y no querían que sugiriera otros significados en ese contexto.

<sup>9</sup> En esta última película lo que se ve afectado también son las relaciones de los hermanos por una especulación de tipo económico. Significativamente, el reclamo final en la puerta del banco de *Plata dulce* es igual al que se presenta en *Nueve reinas* (lo cual da cuenta de la inestabilidad cíclica del sistema financiero argentino, dado que las separan casi dos décadas).

cuando su hija embarazada se lo pida desesperadamente. Cuando ella sí accede a pagar la coima, se produce un enfrentamiento entre padre e hija y de nuevo la institución familiar se ve amenazada, como ya lo fueron las relaciones interbarriales.

Esta segunda película se asienta sobre la matriz de la narrativa costumbrista, a diferencia de la comedia paródica que distinguía a *Plata dulce*. Si bien aquí no hay referencias explícitas al contexto dictatorial, el tema central del film -la corrupción- fue “uno de los males nacionales que el Proceso potenció como una plaga”, como sostiene Héctor Kohén (2013). De nuevo, se ven sus consecuencias a nivel del entramado social.

Al final imaginado por los autores del guión, Tito Cossa y Carlos Somigliana, Fernando Ayala introduce una modificación.<sup>10</sup> La policía –el poder oficial– lleva detenido a Luis (Fernando Luppi), el incorruptible. Frente a esa visión pesimista, el director añade un último plano en el que se ve brotar agua de la bomba que Luis había accionado. Nuevamente, al igual que en *Plata dulce*, en un final que no deja de ser punitivo, Ayala señala la injusticia de la situación y abre un resquicio para “los justos”.

*Pasajeros de una pesadilla* es realizada ya en democracia y se remonta a un caso policial que había tenido amplia repercusión en la prensa durante 1981: el parricidio de la familia Schoklender. Aquí encontramos también alusiones explícitas al funcionamiento de la dictadura, como en otros films de ese año (por ejemplo, *En retirada* de Juan Carlos Desanzo o *Los chicos de la guerra* de Bebe Kamin).

En este caso, el género narrativo al que se acude es el docudrama, que, como bien explican Raventós, Torregosa y Cuevas (2009: 124, 129), se articula sobre tres rasgos principales: las raíces indexicales, que se apoyan sobre una “*actitud documental*”; una codificación melodramática; y unas repercusiones sociales, morales y éticas. *Pasajeros de una pesadilla* se estructura a partir de los testimonios de Diego en la cárcel (Gabriel Lenn)<sup>11</sup>, interpelado por el guionista (el propio Jorge Goldenberg). Se trata de una estrategia narrativa que implica un distanciamiento con lo que se está contando. En estas conversaciones se habla incluso de lo que sería *verosímil* que apareciera en la película, poniendo en cuestión la misma construcción de la trama. La narración, entonces, no se pretende objetiva, en tanto responde al relato de un personaje y se escenifica esa construcción. El film mantiene el suspenso pero no ahonda en lo morboso del crimen, que el espectador podía haber seguido por los medios de comunicación. Por otra parte,

---

<sup>10</sup> De acuerdo con lo que cuenta Roberto “Tito” Cossa (2013).

<sup>11</sup> Representando a Pablo, el hijo menor, que había escrito el libro *Yo, Pablo Schoklender* sobre el cual se basó la película.



si bien retrata los conflictos al interior de ese grupo familiar, la película no inculpa a los protagonistas.<sup>12</sup> Estos problemas, asimismo, se relacionan directamente con la extracción social de la familia –pertenecen a la clase media alta de Buenos Aires– y al modo en que han logrado ese bienestar económico. Si en *Plata dulce* se trataban las políticas macroeconómicas a nivel de la clase media y en *El arreglo* se situaban en un nivel más popular aún, aquí el ascenso económico está explícitamente ligado a los negociados armamenticios de una gran empresa con los militares, de la Argentina tanto como de otros países latinoamericanos. Esto no es un secreto para los integrantes de la familia, quienes saben que es una información que incrimina directamente al padre (de nuevo, Federico Luppi) y con ello lo extorsionan constantemente (especialmente su mujer pero también Martín, su hijo mayor [Germán Palacios]). Asimismo, en la fiesta de negocios con los alemanes –también en una evidente alusión a aquel régimen autoritario– se puede ver a una sobreviviente de un campo de concentración, esta vez del lado de los que apoyan las dictaduras. En este sentido, es significativo que constituyan una familia mixta, proviniendo Bernardo Fogelman de una familia judía tradicional.

Existe un plano referencial, como ya ha señalado Claudio España (1994), en el que se observa la presencia de los custodias o “monos”, los parapoliciales que vigilaban a los altos directivos y militares. Durante la fiesta en el departamento familiar, los hijos escapan al clima orgiástico y ven esa pequeña escena, cotidiana en aquellos años, cuando las mucamas bajan a llevarles comida.

Ese único plano, convertido en una unidad referencial, en signo de un solo significante pero múltiples significados, es una entidad raigal cuando se busca el antecedente necesario de los innumerables productos cinematográficos locales que dieron protagonismo crítico al tema del Proceso. (España; 1994: 26-27)

En 1984, entonces, a partir de un género narrativo que alude de modo directo a la realidad externa, Fernando Ayala completa esta trilogía donde se denuncian algunos de los efectos de la dictadura en la sociedad, siempre a nivel del micro-universo que conforma la familia en diferentes niveles sociales, lo cual resulta coherente con el resto de su filmografía. Asimismo, indica algo de lo que podía ser dicho en el cine industrial en el momento contemporáneo al que sucedían los hechos.

---

<sup>12</sup> Quizá deja que los mismos padres se hagan cargo, cuando Susana (Alicia Bruzzo) dice al final: “Hemos llegado muy lejos”.

## **Bibliografía**

- España, Claudio (1994), “Diez años de cine en democracia” en *Cine argentino en democracia*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ferrari, Germán (2013), *1983. El año de la democracia*, Buenos Aires: Planeta.
- Goity, Elena y David Oubiña (1994), “El policial argentino” en *Cine argentino en democracia*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Harvey, David (2007 [2005]), *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal. [*A Brief History of neoliberalism*, Oxford: Oxford University Press].
- Lusnich, Ana Laura (2009) “Electoral Normality, Social Abnormality” en Cacilda M. Rêgo y Carolina Rocha (eds.), *New Trends in Latin American Cinema*, Bristol-Chicago: Intellect.
- ----- (2011) “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2010)*, Buenos Aires: Nueva Librería. Vol. II.
- Kohen, Héctor (2013), “El cine de denuncia de la última parte del Proceso”, Plenario presentado en el III Congreso Internacional de Artes en Cruce, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 5 al 10 de agosto.
- Novaro, Marcos (2010), “La conquista de la democracia y el agravamiento de la crisis” en *Historia de la Argentina. 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Raventos, Carme, Marta Torregosa y Efrén Cuevas (2012), “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores”, en *Trípodos*, Barcelona, pp. 117 a 132.
- Valdez, María (2004), “Fernando Ayala, cultor de la crónica y de la actualidad” en Claudio España (coord.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957/1983*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I.

## **Material audiovisual**

- Entrevista a Roberto “Tito” Cossa realizada por Eddy Báez, Victoria Bèhéran, Ricardo Dubatti y Tatiana Vellio para el archivo “El Legado de los Maestros” (Cát. Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, Artes, FFyL, UBA), junio de 2013.

- Entrevista a Jorge Godenberg y Héctor Olivera en los Extras de la edición en dvd de la película.