

Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárata, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988)

Dissident representations in two debut films of the first years of the post-dictatorship: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárata, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988)

Viviana Montes

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
vivimontesgotlib@gmail.com

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ika6ppzn6>

Resumen

Durante la convulsiva década de los ochenta se estrenaron en Argentina dos películas que registran modos particulares de abordar las disidencias sexuales: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárata, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988). En el primer caso, la "otra historia" protagonizada por Jorge y Raúl rompe con algunos de los estereotipos que el cine argentino arrastraba desde los años treinta. En el segundo, se tematiza la (in)visibilización de las disidencias sexuales en un contexto social en el que la represión (en un sentido amplio) no terminaba de disiparse. En ambos filmes, las tramas avanzan con la impronta del deseo de sus protagonistas.

Palabras Claves

cine y posdictadura, cine en democracia, representaciones disidentes, óperas primas, género y sexualidad

Recibido: 21/07/2020 - Aceptado con correcciones: 20/10/2020
TOMA UNO (N° 8): Páginas 35-46, 2020

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

Este artículo propone analizar, en estos textos fílmicos, los modos en que se construyen la subjetividad de los personajes y los discursos que los atraviesan teniendo como marco una época que permanecía en el constante estado de agitación que signaba el tránsito entre la dictadura y la democracia. En ese peculiar entramado, el cine argentino intentaba volver a proyectarse al mundo dando muestras de los valores democráticos recientemente reconquistados.

Abstract

Key words
post-dictatorship
cinema, democ-
racy cinema,
dissident repre-
sentations, debut
films, gender and
sexuality

During the convulsive eighties, two films were released in Argentina that record particular approaches to sex-dissent: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) and *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínzon, 1988). In the first case, that "other story" starring Jorge and Raúl breaks with some of the stereotypes that Argentinian cinema carried since the thirties. In the second, the (in)visibility of sex-dissent is thematized in a social context in which the repression (in a broad sense) did not finish dissipating. In both films, the plots advance with the imprint of the desire of their protagonists.

This paper proposes to analyze, in these filmic texts, the ways in which the subjectivity of the characters is constructed and the discourses that cross them, in a context that remained in the constant state of agitation that marked the transit between dictatorship and democracy in Argentina. In this peculiar framework, Argentinian cinema tried to project itself to the world giving samples of the recently reconquered democratic values.

La escena cultural y el cine de la posdictadura¹

El campo cultural de los primeros años de la posdictadura argentina dio lugar a búsquedas diversas. Ante la necesidad de recomponer lazos, reconquistar visibilidad, libertades y espacios de expresión se observan respuestas disímiles según hacia qué sector del vasto campo cultural dirijamos nuestra mirada. Lo que es común a todas las esferas del arte y la sociedad, desde finales de 1983, es la ominosa marca que el terror dictatorial impuso. Los diferentes posicionamientos, discursos y formas de enunciar lo que de ese pasado permanecía en el presente también se inscriben en la polifacética cara de los años ochenta.

Mientras algunos sectores del campo hicieron de la inestabilidad una zona de búsqueda conceptual, un escenario donde difuminar los límites, una guarida de resistencia o un espacio para la elaboración de la carga traumática que la dictadura había dejado como oscura estela (Usubiaga, 2012; Garbatzky, 2013; Lucena y Laboureau, 2016), el cine de los primeros años de la posdictadura parece un ámbito poco permeable a la experimentación y a la apertura hacia narrativas novedosas. Mayoritariamente, el cine de la primera etapa de la posdictadura se apegó a fórmulas conocidas condensadas en relatos transparentes, lineales y representaciones miméticas de la realidad. Habría que esperar hasta mediados de la década del noventa para que los nuevos discursos audiovisuales empezaran a tener cada vez más peso en el campo. No obstante, algunos filmes fueron introduciendo sigilosas notas de novedad que funcionaban como contrapunto en un cine que asistía a su propia transición (Montes, 2020). En este sentido, si “la nueva generación de cineastas de la década de los 90 *retoma*, si se quiere, una *forma moderna*, que había sido abandonada en la década del 70 por la irrupción de la dictadura” (Choi, 2010, p. 134) las y los realizadores de los ochenta más que retenidos por cierta inercia antimoderna, según caracteriza Choi la producción audiovisual de la transición, están entre dos tiempos y ese *estar entre es*, precisamente, lo que les confiere su identidad cinematográfica.

Entre el Nuevo Cine de los sesenta y el Nuevo Cine de los noventa tenemos el cine estrenado durante la dictadura y el cine de los ochenta. El cine de los ochenta se tensa entre la continuidad de las comedias ligeras, el sexo y los desnudos sin justificación como un intento desesperado por gritar a voces una libertad vacua, las repetidas historias sobre el pasado reciente y los ensayos de un cine que, además de dar cuenta de la democracia reconquistada pudiera restituirse y mostrar su propia identidad. Por otra parte, de acuerdo con la reflexión de Emilio Bernini (2018)

si el nuevo cine es una invención de objeto de la nueva crítica que legitima así a los cineastas que filman por primera vez, al hacerlo no ha dejado de imponer sentidos (los de los nuevos cines) y concepciones (de los cineastas) muy deudoras de lo más conocido y estudiado, el cine moderno (p. 11).

Considerando esta lectura, la crítica y la academia destinan un lugar especial en la historia para determinados objetos que crean y exaltan. En este

¹ Una versión anterior de este trabajo se presentó en las IV Jornadas de Cine, teatro y género del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

sentido, el cine de la década comprendida entre los años 1984 y 1994 despertó un interés menor que el que se produjo en la década siguiente. Ese cine no se parecía al cine moderno de los sesenta, tampoco puede nominalizarse como el cine de la dictadura (aun cuando puedan señalarse algunas líneas de continuidad en parte de sus producciones) y parecía faltarle algo para constituirse objeto de todas las miradas críticas y analíticas, pero lo que no se vislumbró de ese cine, lo que no se le reconoció es su carácter transicional. Uno de los rasgos fundamentales del cine de esos años es la igualdad de oportunidades de expresión que durante esos años tuvieron tanto la generación relegada por el terrorismo de Estado como aquella que se iniciaba en la dirección cinematográfica con la democracia.

Dos filmes destacan como particularmente sintomáticos de esta etapa de transición y no es casual que se trate de óperas primas, ya que durante la transición cinematográfica se favoreció el ingreso de nuevos realizadores al campo: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínzon, 1988). En ambas películas se observan peculiares modos de abordar la identidad sexual y la identidad de género en tensión con las frecuentes representaciones estereotipadas o ridiculizadas de las sexualidades disidentes. Tanto Ortiz de Zárate como Dínzon percibieron que la época les permitía poner en pantalla historias infrecuentes que, además, interpelaban a la democracia naciente planteando interrogantes sobre el lugar que el Estado garante de las libertades y los derechos tenía para ofrecer a las disidencias.

Representaciones disidentes: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986)

Adrián Melo (2008), en el prefacio de su libro *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* refiere a la no representación de ciertas identidades recuperando del filme *El clóset del celuloide*, la voz de la actriz, escritora y activista lesbiana Susie Bright, quien sostiene que: “Te sientes invisible como si fueras un fantasma. Un fantasma en que nadie cree. Es una sensación de aislamiento” (pp. 13-14). Con frecuencia esa cualidad espectral de las disidencias encarnó en cuerpos que el cine había moldeado según su conveniencia, ridículos, amanerados, sobrecargados de prejuicios y destinatarios de todo tipo de violencias.

Lo que se intentó instalar es que gays, lesbianas, trans y travestis son lo otro de lo normal, en lugar de reconocerles ser lo otro de la (hetero)norma. Esa disyuntiva entre lo normal o lo heteronormativo se pone en tensión en el filme de Ortiz de Zárate cuando ante la homologación entre “lo normal” (mantener una relación heterosexual) y “lo que hace todo el mundo” Raúl, quien entabla una relación con su empleado Jorge, subraya enérgicamente: “Yo también soy el mundo”.

Hasta la apertura democrática el cine argentino acostumbraba representaciones reiterativas de las identidades sexuales disidentes. María José Rossi y María Sol Aguilar (2008) sostienen que

podría postularse el retorno democrático de 1983 como una suerte de umbral de paulatina modificación de ciertos parámetros claramente condenatorios,

característicos de las décadas precedentes [ya que] comenzaron a aparecer títulos en los que novedosamente la representación de la homosexualidad empezó a distanciarse gradualmente del tradicional estereotipo payasesco o abominable (p. 222).

Coincidimos con las autoras en que el alejamiento de estos modos groseros de representación no se produjo ni tan veloz, ni tan marcadamente como hubiera sido deseable; sin embargo, la incipiente incorporación de otros modos representar diferentes tipos de relaciones sexo-afectivas o identidades de género diversas democratiza la pantalla, aunque sea sesgadamente y todavía con limitaciones, otorgando visibilidad a otras pasiones amorosas habitualmente relegadas al fuera de campo. Visibilizar no es necesariamente suficiente para empoderar; no obstante, la representación libera, permitiendo la circulación de esas identidades fuera del exclusivo y excluyente ámbito de lo privado. Por lo tanto, la representación de las disidencias es una instancia importante para provocar cambios sociales y políticos. De todas formas, y en consonancia con las tensiones que caracterizan el período también se evidencia que en los tiempos de la democracia naciente la “visibilidad del personaje gay en el discurso filmico, ya con escenas de cama incluidas, va de la mano de los destinos más abyectos” (Melo, 2008, p. 23).

En el filme *Otra historia de amor*, Jorge y Raúl tienen una (otra) historia de amor, un melodrama similar (aunque radicalmente diferente) a tantos otros en el mundo del cine. La entrada correspondiente a esta película en el catálogo del Instituto Nacional de Cinematografía describe:

Cierto día, ese joven y nuevo empleado de la empresa se presenta ante su jefe, le pide audiencia y le dice “Usted me gusta”. Tiempo más tarde, ambos hombres ya conformarán una pareja, a pesar de que uno de ellos tiene esposa y un hijo adolescente. La sociedad se pondrá en su contra, pero el amor siempre es el más fuerte (López, 1987, p. 156).

El filme presenta a Jorge (el joven empleado interpretado por Mario Pasik) a través de la siguiente secuencia: la cámara recorre un dibujo de la diosa Venus representada en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli hasta llegar al muchacho que ingresa en cuadro amaneciendo entre las sábanas de su cama con el torso desnudo. Sobre la mesa de luz se observa la revista *Gigantes* y luego se visualizan una serie de acciones rutinarias. Jorge se afeita, desayuna, lee el diario, va al gimnasio, se ducha y se dirige en bicicleta a una entrevista de trabajo. Raúl (Arturo Bonín), esa misma mañana va en automóvil a la oficina (en la misma empresa en la que Jorge será entrevistado), de camino lo acompaña su hijo adolescente y ambos conversan sobre fútbol y amores (entre el muchacho y una señorita). Un semáforo en rojo reúne en el mismo plano a Jorge y a Raúl como anticipo de la historia de amor que comenzará minutos después.

Al minuto nueve de película Jorge asiste a la oficina de Raúl y lo interpela sin rodeos: “Usted me gusta, me gustaría acostarme con usted”. Su jefe intenta evadirlo alegando que le está faltando el respeto y subrayando su *status* de jefe, de hombre casado y de padre de familia. Las siguientes escenas ubican a Raúl deseoso de reconfirmar(se) su heterosexualidad teniendo relaciones sexuales con su esposa o mirando correr a una voluptuosa mujer; mientras tanto, en el plano sonoro ingresa

un latido, una presencia naciente, acuciante e insistente que se instala en su vida y marca el curso de todas sus acciones.

A continuación se produce una conversación entre ellos café mediante que despoja el sexo entre hombres de toda complejidad:

Raúl: Que yo esté aquí no significa que sea... homosexual.

Jorge: Yo tampoco.

Raúl: ¿Cómo qué no?

Jorge: Definirme homosexual sería limitarme y si hay algo que odio son las limitaciones.

Raúl: No lo entiendo.

Jorge: El sexo ofrece mil posibilidades, a mí me interesan casi todas.

Raúl: ¿Eso significa que yo para usted sería una posibilidad dentro de las mil?

Jorge: No, no, si tomamos a la Argentina como un todo usted sería una posibilidad en treinta millones.

Siete minutos después se produce el primer encuentro sexual y al cabo de diez minutos más, el segundo. Este ya es propuesto sugerentemente por Raúl citando a Jorge a su oficina e indicando que necesita un buen coñac en la calle Huergo refiriendo al departamento donde se habían encontrado la primera vez. El acto sexual siempre queda en la extra escena, pero se ven sus cuerpos desnudos (sobre todo de espaldas a la cámara), algunas caricias y un beso mediado por una botella de vino que se interpone entre la pareja y la cámara. Luego, se muestran varias imágenes fijas de la pareja como si recorriéramos su propio álbum de recuerdos. En esas imágenes se los ve juntos en el cine, en el gimnasio, andando en bicicleta, paseando por las calles de Buenos Aires como cualquier otra pareja.

No hay en estos personajes rastros de la marica que asediaba recurrentemente la cristalizada representación del gay en el cine argentino desde su irrupción en *Los tres berretines* (Enrique Susini, 1933) con el personaje de Pochoclo (Homero Cárpena). Tampoco conflictos internos en los protagonistas respecto de sus elecciones sexuales, a diferencia de lo retratado en *Adiós Roberto...* (Enrique Dawi, 1985) estrenada apenas un año antes. Lo que sí hay es una sociedad que intenta normativizar y reprimir el deseo de Jorge y Raúl. Ese discurso se encuentra desplegado entre ciertos personajes claves para la trama (la esposa de Raúl, su hijo, el jefe de la oficina, la compañera de trabajo que los ve en el cine y los delata).

Una conversación entre Raúl y su esposa denota posiciones enfrentadas, Raúl sostiene que los quiere y los necesita a ambos, ella responde que "en esta vida se es hombre o se es mujer, blanco o negro, bueno o malo, no una mezcla indefinida". Raúl manifiesta no estar tan seguro respecto de esas diferenciaciones tan tajantes. A pesar de los intentos por separar a la feliz pareja, el final del filme los muestra eternizados en un abrazo sobre el que se imprime la frase de Julio Cortázar: "Como

si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio”.

Representaciones disidentes: Abierto de 18 a 24 (Víctor Dínzon, 1988)

Una diferencia radical entre la película de Ortiz de Zárate, analizada en el apartado anterior y *Abierto de 18 a 24*, filme sobre el que trabajaremos a continuación, es que mientras en el primer caso se habilita el amor, las acciones cotidianas y la felicidad para los amantes protagonistas de esa otra historia, aquí se retratan la indiferencia, la soledad y la imposibilidad de acceso a la felicidad que sufre Carla en virtud de la negación de su identidad de género.

El catálogo del INC presenta la cinta con la siguiente descripción:

Una vieja casona de un barrio de Buenos aires (sic) alberga a Carla, una cuarentona que vive con su madre ciega y da clases de baile de tango a un grupo de habitués y vecinos, entre ellos Dorys, la peluquera del barrio. Allí también, el veterano Josecito enseña danza clásica, y un grupo de estudiantes de teatro concreta sus ensayos. La llegada de Julio, con su carga de misterio, melancolía y sensualidad, altera la rutina de esa casa habitada por seres solitarios (López, 1989, p. 80).

Lo que no se dice en las sinopsis y se encuentra, también, silenciado, es decir negado, por la mayoría de los personajes de la película es el travestismo de Carla (Horacio Peña). Para reflexionar sobre la estructura narrativa del filme resulta interesante reparar en la anécdota que engendró su idea original y que condensa el núcleo semántico de este. Víctor Dínzon relata haber observado una situación que involucraba a familiares suyos y cuyos

amigos eran uno más facho que otro, era terrible. A mí me sorprendía porque los tipos eran como la dictadura, se ponían un velo acá [señala por delante del rostro]. Me acuerdo que una vez nos invitaron a una peña. Por supuesto que los tipos eran anti-putos, anti judíos, eran anti todo, si eras comunista peor. Tenías que estar callado la boca porque era todo muy superficial. Resulta que en la peña había dos mujeres lesbianas y a mí me sorprendió, tocaban el bombo, cantaban, bailaban entre ellas, prácticamente estaban vestidas como hombres y yo no podía creer que esos gorilas las admitieran maravillados. También había un muchacho bien marica. En un momento se juntaron todos y yo pensaba: no los ven. Ellos seguían hablando de las putas, los putos, las tortas, que ni se te ocurra ser marica, menos lesbiana. Entonces me dije “qué mundo que es esto”. Empecé a escribirlo como un cuento, se lo conté a una amiga mía que quería producir cine y le gustó mucho la idea².

Carla se autodefine como heredera de la terquedad de su madre y la melancolía de su padre. Ante la invisibilización a la que la somete el resto de los personajes va sembrando algunas pistas: “todas somos buenas minas, algunas más

2 Entrevista personal realizada por la autora el 9 de mayo de 2019.

minas que otras". Promediando ya una hora de película (la duración total es de ochenta y dos minutos) mantiene un diálogo revelador con Julio (Gerardo Romano):

Carla: Los dos ocultamos algo, no tenés por qué contarme nada. Esta es mi vida, vos sabías, ¿no?

Julio: No, bueno... por mí cada uno puede hacer con su vida lo que quiera (titubea).

Carla (se saca la peluca): Con el pobre Vicente no podía ser, él insistía. Una vez me tocó y me dijo que me quería igual. Cómo habrá estado de solo, ¿no?

Julio: O de enamorado.

Carla (se quita los aros): Me dio miedo y lástima [...]. Siempre sola, esperando, aguantando sin saber qué hacer [...]. No tenés que preguntarme nada, yo te cuento igual, a vos no puedo no contarte. Es algo acá adentro, como lo que te pasa a vos con el otoño. ¿Te acordás lo que te dije la noche que nos conocimos? Todos estamos solos, lo jodido es darse cuenta. Después todo va a ser igual Carla para el barrio, Carlos para los íntimos. Yo tendría que haber nacido mariquita y listo, pero dios no lo quiso. Fue algo que decidí hace mucho tiempo, ya ni me acuerdo cuando... y la estupidez, la indiferencia de todos me ayudaron. ¿A quién le importa algo de alguien? Mirá tu Dorys, ¿vos crees que sabe algo? Mirá que hace años que me arregla estas pelucas gastadas. José sí sabe, viste como rajó, él me conoce, pero para él soy como una madre. Pero adelante tuyo no sé por qué no podía guardármelo, será porque te quiero.

En ese momento en que ella se despoja de esos atributos que habitualmente funcionan como emblema de la femineidad hegemónica (*bijouterie* y cabello largo) y de toda ambigüedad se besan brevemente, un solo apoyarse los labios de uno con el otro y Julio se retira, para siempre. No se vuelven a ver.

De este modo, el punto fuerte que estructura la narración es la invisibilización/negación de la identidad de género y las consecuencias dramáticas que eso tiene sobre el personaje de Carla en un ambiente en el que la represión no termina de disiparse. Aquí la represión funciona tanto en el plano de lo personal como de lo social. Huelga recordar la brutalidad de las prácticas represivas de la última dictadura, sobre todo respecto de ciertos grupos o colectivos disidentes en términos políticos, sexuales, etcétera. Este ambiente opresivo se representa en la película conformando un espacio lúgubre en el que conviven la libertad de las y los artistas con expresiones del estilo de "degenerado maricón" o "flor de trolo". Por ese espacio circulan también personajes vinculados directamente al autoritarismo, siempre en las sombras, observando al resto, susurrando o tejiendo elucubraciones.

La anécdota que inspira la idea original del filme, la diégesis y el contexto de producción parecen fundirse en otro hecho relatado por su director. Dínenzon señala que durante el rodaje también pasaba desapercibido el hecho de que un actor (Horacio Peña) componía el personaje de Carla, de modo que este binomio invisibilización/negación operaba hacia adentro de la historia y, además, fuera del plano de la ficción.

Consideraciones finales

Los dos filmes seleccionados expresan el contrapunto propio de la paradójica “estructura de sentimiento” (Williams, 1997) de la primera década posdictadura. Un tiempo en constante estado de oscilación entre la festiva asunción de las libertades y la persistencia de un marco represivo que enrarecía los nuevos aires democráticos. Como expresiones de un tiempo retenido “entre lo viejo que no quiere morir y lo nuevo que quiere vivir” (Gramsci, 1984, p. 104) Jorge y Raúl conquistan los aires liberadores de la democracia naciente mientras que Carla, aunque con acceso al protagonismo de la historia queda oprimida en un destino solitario y abyecto, rodeada de fantasmas que no cesan de acosar el presente actualizando a cada instante el pasado reciente.

Los protagonistas de estas historias son seres que le disputan a los relatos hegemónicos el derecho al deseo. Una de las marcas de la apertura democrática es la liberación de los cuerpos para habitar el espacio público creando diferentes tipos de manifestaciones que, entre otras cosas, permitieran obtener reconocimiento y justicia por los crímenes sufridos.

El llamado *under*, que nucleaba a músicos, actores, actrices, *performers*, poetas y artistas visuales se presenta como un espacio de expresión de la resistencia cultural que brotaba en democracia. El *under* fue testigo privilegiado de aquellos y aquellas “que no vivían su cuerpo como un destino inamovible sino como un espacio a refaccionar, en el que intervenir desde el deseo y el placer” (Noy, 2015, p. 11).

Un rasgo común a todas estas experiencias artísticas fue el lugar central que en ellas ocupó el cuerpo: como soporte de lo artístico, como territorio de desobediencia sexual, como lienzo, como experimentación de nuevos planos sensoriales, como modo de expresión-acción, como superficie de placer, como vehículo de estar (con otros) en el mundo (Lucena y Laboureau, 2016, p. 24).

Mientras que en otras zonas del campo cultural los cuerpos intentaron ganar el centro de la escena, reconociendo las huellas de la violencia, pero reivindicando otros aspectos de la vivencia de la historia que los atravesaba, el cine de la década comprendida entre 1984 y 1994 le destinó a la representación de las víctimas de la última dictadura un rol protagónico. En este marco, los filmes analizados se presentan como relatos disidentes no solo por las historias que protagonizan esos relatos, sino por el lugar que le asignan a la libertad de asumir la sexualidad o el género. *Otra historia de amor* lo concreta de manera positiva, cerrando la historia con un *happy end* mientras que *Abierto de 18 a 24* problematiza la relación de Carla con esa sociedad que muestra una apertura relativa y engañosa, le permite ser quien quiera si acepta el alto costo del silencio. Así como el título del filme destina una franja horaria acotada para la apertura, el círculo social que rodea a Carla representa a la sociedad que le permite ser pero en penumbras, invisible y callada como un fantasma.

Quizás la disidencia posible para los discursos cinematográficos de la apertura democrática no era arrojar respuestas que no tenía, sino develar las tensiones propias de una época que se presentaba como oportunidad para escribir historias nuevas, más justas, que entramaran los interrogantes precisos y

permitieran poner de manifiesto tanto las posibilidades como las resistencias del nuevo tiempo histórico que la sociedad argentina comenzaba a transitar.

Bibliografía

- Bernini, E. (Ed.). (2018). *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Choi, D. (2010). La ironía política y una imagen de menos. De *La historia oficial a Garage Olimpo*. En *De Alfonsín al menemato 1983-2001: literatura argentina siglo XX* (pp. 133-148). Buenos Aires: Paradiso, Fundación Crónica General.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata: Buenos Aires, 1984 – Montevideo, 1993*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gramsci, A. (1984). *Cuadernos de la cárcel 3*. México: Ediciones Era.
- López, Daniel (1989). *Catálogo del nuevo cine argentino 1987/1988*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- Lucena, D. y Laboureaux, G. (2016). *Modo mata moda: arte, cuerpo y micro política en los 80*. La plata: EDULP.
- Melo, A. (Comp.). (2008). *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- Montes, V. (2020). Transición cinematográfica y posdictadura. En *Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Jornadas llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Noy, F. (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Rossi, M. J. y Aguilar, M. S. (2008). La identidad como destino. Disidencia sexual y representación fílmica. En *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.

Filmografía

Carreras, E. (director). (1933). *Los tres berretines* [largometraje]. Argentina: Lumiton.

Dawi, E. (director). (1984). *Adiós Roberto...* [largometraje]. Argentina: Producciones Dawi SA.

Dínzon, V. (director). (1988). *Abierto de 18 a 24* [largometraje]. Argentina: Kankún SA Cine.

Ortiz de Zárate, A. (director). (1986). *Otra historia de amor* [largometraje]. Argentina: Juan Antonio Muruzeta Producciones Cinematográficas.

Viviana Montes

Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Becaria doctoral de la misma institución. Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios y su investigación se titula: "Transición democrática, transición cinematográfica: emergencia de óperas primas en la primera década posdictadura". Integra el Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto Artes del Espectáculo.

Contacto: vivimontesgotlib@gmail.com

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-2166-9104>

Cómo citar este artículo:

Montes, V. (2020). Representaciones disidentes en dos óperas primas de los primeros años de la posdictadura: *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) y *Abierto de 18 a 24* (Víctor Dínenzon, 1988). *TOMA UNO*, 8(8). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/30786>.

