

### **Metáfora, alegoría, visibilidad y destape: aportes de la producción cartelística del argentino Hugo Penelas a la cultura visual y audiovisual**

Por Ana Laura Lusnich\* y Jorge Sala\*\*

**Resumen:** El artículo analiza una selección de carteles cinematográficos realizados por el artista visual argentino Hugo Penelas durante un controvertido período de la historia nacional que abarca la última dictadura cívico-militar y los primeros años de la recuperación de la democracia. Se presta atención al reconocimiento e interpretación de las estrategias visuales y discursivas implementadas en las piezas analizadas, se estudia el pasaje de un contexto de censura y restricción política-cultural a uno de recuperación de la libertad de expresión, y se identifican algunas ideas clave sobre el funcionamiento comunicacional y cultural de los afiches en cuanto al mantenimiento de complicidades y vínculos sociales con los espectadores.

**Palabras clave:** material visual, cine, carteles, Hugo Penelas, dictadura, alegoría, destape.

### **Metáfora, alegoria, visibilidade e desvelamento: contribuições da produção de cartazes do argentino Hugo Penelas à cultura visual e audiovisual**

**Resumo:** O artigo analisa uma seleção de cartazes cinematográficos criados pelo artista visual argentino Hugo Penelas durante um período controvertido da história nacional, que abarca a última ditadura civil-militar e os primeiros anos da recuperação da democracia. O texto observa o reconhecimento e interpretação das estratégias visuais e discursivas implementadas nas peças analisadas, bem como a passagem de um contexto de censura e restrição político-cultural a outro de recuperação da liberdade de expressão. Destacam-se ainda algumas ideias-chave acerca do funcionamento comunicacional e cultural dos cartazes, no que se refere à manutenção de complicitades e vínculos sociais com os espectadores.

**Palavras-chave:** material visual, cinema, cartazes; Hugo Penelas, ditadura, alegoria, desvelamento.

### **Metaphor, allegory, visibility and liberalization: contributions of Argentine poster producer Hugo Penelas to visual and audiovisual culture**

**Abstract:** This article analyzes a selection of film posters made by Argentine visual artist Hugo Penelas during the controversial historical period that spans between the last civilian-military dictatorship and the first years of democracy. The text focuses on the recognition and interpretation of visual and discursive

strategies; the passage from censorship, as well as political and cultural restrictions, to freedom of expression; and key ideas about the communicational and cultural functions that allowed for the posters to establish complicities and social links with the audience.

**Key words:** Visual material, cinema, posters, Hugo Penelas, dictatorship, allegory, liberalization.

**Fecha de recepción:** 11/08/2022

**Fecha de aceptación:** 13/09/2022

*Cruel en el cartel,  
la propaganda manda cruel en el cartel,  
y en el fetiche de un afiche de papel  
se vende la ilusión,  
se rifa el corazón...*  
“Afiches” (Homero Expósito, 1956)

En años recientes, la historiografía cinematográfica ha llevado a cabo algunos giros teórico-críticos que buscaron expandir los límites que caracterizaron tradicionalmente la disciplina. Los nuevos enfoques ya no tendieron a colocar el acento en las películas en sí, entendidas como fuentes primarias y objetos estéticos, ni tampoco se caracterizaron por poner énfasis en su reverso muy difundido, preocupado este en pensarlas como correlatos más o menos directos de problemáticas históricas y sociales. Al trascender el imperio del análisis fílmico propiamente dicho se articularon otros mecanismos para bucear en el pasado cinematográfico de una manera más compleja que hasta entonces. Dentro de esa corriente, estimulada, en parte, por las innovaciones propiciadas por la *New Cinema History* (Maltby *et al.*: 2011), comenzaron a cobrar protagonismo otras materialidades y ejes, antes secundarios o directamente obliterados. En esta dirección, el estudio de la circulación y el consumo de las imágenes audiovisuales se convirtió en una zona fructífera en la que convergieron los análisis sociales del comportamiento del público, las

perspectivas etnográficas, estadísticas o de historia oral, junto a toda una serie de metodologías innovadoras que trajeron un nuevo aire a un campo de conocimiento que, desde hace tiempo, demandó la necesidad de ser pensado de manera interdisciplinar.

Bajo dicho panorama, la investigación sobre el aparato publicitario del cine y, concretamente, sobre el papel jugado por los afiches cinematográficos al interior de ese entramado constituye, todavía hoy, una cuenta pendiente. Si bien existen algunas indagaciones puntuales, de sesgo descriptivo y/o analítico, este terreno todavía se presenta como un territorio abierto a la exploración. El afiche, carta de presentación de cualquier película, no ha gozado de una atención sistemática en los estudios históricos y críticos del cine mundial y menos aún del cine argentino, ámbito que carece de pesquisas profundas que lo aborden. Y esto pese a que los carteles, de acuerdo con lo que nos proponemos demostrar en este artículo a partir del estudio del caso singular y significativo que engloba la producción de un artista local, Hugo Penelas, constituyen unos objetos centrales dentro de la cultura visual propiciados por la producción industrial (aunque también por aquella de corte independiente) en sintonía con las demandas, expectativas, posibilidades e incluso restricciones de un período concreto.

En su desempeño para la industria cinematográfica argentina, entre 1977 y mediados de la década del 80 Hugo Penelas trabajó, primero en la agencia Aler S. A. y finalmente en Nuestra Agencia. Aler fue la encargada de elaborar la publicidad de la reconocida productora Aries Cinematográfica Argentina. Fundada por Héctor Olivera y Fernando Ayala en 1956, la empresa realizó contenidos para cine y televisión hasta 2014, año en que fue disuelta. Prolífica en los años 80 y 90, realizó más de 100 largometrajes.<sup>1</sup> En 2019, quienes firmamos este texto emprendimos un trabajo de recuperación y revisión analítica

---

1 Junto con Aler, las agencias de publicidad que tenían intensa actividad en los años estudiados en este artículo en la Argentina eran León Chocrón Publicidad y Ortiz.

de la producción gráfica de Hugo Penelas para el campo del cine y la música.<sup>2</sup> Nos motivaba un interés doble: organizar una cartografía integral de sus trabajos y montar una exposición retrospectiva del artista, finalmente inaugurada el 4 de agosto de 2022 con el título “La imagen que marcó mi vida. Representaciones de la dictadura y la posdictadura en la obra del afichista Hugo Penelas”.<sup>3</sup> Fue así como nos encontramos con un vasto conjunto de materiales. Vistos globalmente, los distintos objetos a los que accedimos nos permitieron avizorar algunas líneas de lectura, no solo al momento de reflexionar alrededor de los mecanismos estilísticos que estos desplegaban, sino también para comprenderlos como indicios potentes sobre las tensiones que estos mantuvieron con relación a un período histórico-político complejo de la Argentina. Compuesto no solamente por sus carteles (tanto de films nacionales como extranjeros), sino también por diversos bocetos que no llegaron a conocerse públicamente, el acervo de su producción gráfica disponible —que, parcialmente, estudiaremos a continuación— abrieron algunos interrogantes que operaron como directrices de la investigación llevada a cabo con el fin de organizar curatorialmente el recorrido de la exposición. Estos giraron en torno a las estrategias de visibilidad que estos materiales idearon y, asimismo, nos llevaron a formular hipótesis relativas a las negociaciones que su artífice tuvo que afrontar dentro de un contexto en el que la libertad creativa se hallaba fuertemente condicionada y que, producto de las transformaciones operadas en el escenario político, materializó visualmente el cese de las restricciones imperantes durante la transición democrática.

---

2 La idea y el impulso inicial partió de los hijos de Hugo Penelas, Federico y Diego, quienes cuidadosamente guardaron y/o consiguieron la mayoría de los afiches y demás piezas originales que componen la producción del artista. En el trabajo de revisión de archivos y catalogación de los materiales participaron, además, Fabio Fidanza, Iván Morales y Soledad Pardo.

3 La muestra tuvo lugar en el Centro Cultural Universitario Paco Urondo, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, durante el mes de agosto de 2022. La exposición estuvo acompañada por un catálogo con textos de análisis de distintas piezas o recorridos, así como la recuperación integral de las obras de Penelas para cine. Disponible en <http://publicaciones.filo.uba.ar/la-imagen-que-marc%C3%B3-mi-vida>



Rubén Lamanna, Hugo Penelas y Daniel Speranza (autor: José Pico Arjona)

Como afirman Marta Flores Huelves y Manuel Montes Vozmediano (2017) los afiches cinematográficos constituyen unas piezas que procuran configurar una identidad gráfica y visual más o menos autónoma del producto audiovisual que patrocinan. Al entablar filiaciones o acciones de ruptura con el legado del cartelismo —publicitario y político—, o bien con las tradiciones plásticas y pictóricas en general, los carteles se incorporan al mundo del arte, participando de sus dinámicas y disputas. Sumada su capacidad de condensación de mensajes visuales situados históricamente, los cuales aportan indicios contextuales sobre un momento específico, aparece una tercera dimensión. Esta se asocia a la posibilidad de situarlos como productores y lugar de memoria. Si coincidimos con María Lucía Puppo y Graciela Queirolo que “toda imagen nos coloca ante el tiempo en un movimiento dialéctico, puesto que en la interpretación coinciden el pasado, en que se creó la imagen, y el presente del espectador y de la imagen hoy” (2017: 8), el cartel cinematográfico oficia en la construcción de dos formas de memoria: material e histórica. Por su naturaleza (soporte impreso, resultado de la ilustración y/o de la fotografía analógica, en el caso que nos ocupa) y de acuerdo con su definición semiótica global (coparticipación de lo icónico-textual, condensación de ideas), estas piezas visuales expresan su pertenencia a modos de producción y técnicas precisas, a la vez que su correspondencia con alguno de los ecosistemas de la visión trazados a lo largo del tiempo (Debray, 1994). Del mismo modo, la posibilidad de

desmontar los dispositivos de la imagen y de evaluar su circulación y recepción en la vida cotidiana y social pone énfasis en su carácter discursivo, siendo el cartel no sólo portador de valores y de proposiciones sobre el mundo histórico sino de igual modo productor de memoria (Barnard, 2001; Guasch, 2003).

En función de estas premisas generales, nuestra investigación de la obra cartelística de Hugo Penelas propone abordar una serie de problemáticas íntimamente relacionadas que ponen su atención en el reconocimiento e interpretación de las estrategias visuales y discursivas implementadas en las piezas analizadas, el estudio del pasaje de un contexto de censura y de apocamiento político-cultural a otro de recuperación de la libertad de expresión, y la exposición de algunas ideas claves sobre el funcionamiento comunicacional y cultural de los carteles en lo que respecta al sostenimiento de complicidades y lazos sociales con los espectadores y el cuerpo social en general. A partir de una selección de piezas realizadas entre 1979 y principios de los 80, el primer apartado del artículo procura definir las principales tensiones manifiestas en los carteles y bocetos del artista con la finalidad de explicar las oscilaciones expresivas y de sentido que caracterizaron la obra de Penelas en dictadura. Las disyuntivas planteadas entre clasicismo y modernidad e institución y autoría nos orientarán en la compleja realidad del campo cinematográfico de esa época. De igual manera nos permitirán dilucidar la impronta autoral de este artista, las estrategias visuales diseñadas en pos de una lectura crítica del tiempo presente y de la evasión de la censura, y la capacidad del afichista de reinterpretar recursos propios del cine clásico industrial ahora encaminados al comentario político. El segundo apartado ahondará en la tematización de la censura y de las determinaciones establecidas por el Estado a la producción cinematográfica y cultural en general. Tomando como referentes una serie de carteles producidos para publicitar el estreno en la Argentina de films extranjeros emblemáticos, se estudiará la inclusión de componentes visuales y gráficos que hacen alusión directa a la realidad política y cultural nacional, vislumbrando con estas

incorporaciones al diseño general de la publicidad una postura crítico-reflexiva más explícita. Finalmente, el tercer apartado estará dedicado a profundizar en los cambios suscitados en los primeros años del retorno de la democracia, tramo histórico en el cual la obra de Hugo Penelas asumió los nuevos horizontes de expectativas y de posibilidades gestadas al interior del campo cinematográfico y cultural. En este segmento, se dará cuenta de la visibilización creciente del tiempo histórico presente (una transición política plagada de contradicciones, junto con la emergencia de nuevos fenómenos entre los que se encuentran el destape, una nueva concepción de las corporalidades y el retorno de los ciudadanos a los espacios públicos), lo que conlleva en la obra creativa de Penelas una evidente inclinación hacia la transparencia comunicacional en sus creaciones.

### **Tensiones entre clasicismo y modernidad e institución y autoría: búsquedas y hallazgos en la impronta creativa de Hugo Penelas**

En la estructura organizativa de la agencia Aler, propiedad de Germán Johansen, Hugo Penelas y Julio Brancatto ejercieron el cargo de Jefe de arte, compartiendo el staff con un redactor, Noé Scolnik -conocido como Juan Pueblito— y un plantel de diseñadores entre quienes se encontraban Daniel Speranza, Rubén Lamanna y José Pico Arjona. Con un esquema de trabajo compuesto por varias etapas relativamente fijas<sup>4</sup> en las que el Jefe del departamento de publicidad de Aries, Ricardo De Angelis, ocupaba un rol central en las decisiones finales sobre los bocetos, las piezas publicitarias se ajustaban en una primera instancia a objetivos comerciales y comunicacionales orientados a informar y persuadir a los espectadores en su consumo audiovisual. Sin embargo, más allá de la lectura

---

4 Se partía de la visión del film y/o de una síntesis del argumento cuando este no se encontraba disponible; se realizaban uno o varios bocetos; se seleccionaba el proyecto en base a las consideraciones del jefe del departamento de publicidad de Aries, Ricardo De Ángelis; se comunicaba la decisión a Aler; se confeccionaba el cartel; se distribuía en salas y porta-carteles sitios en la vía pública.

lineal relacionada con estos propósitos, centrarnos en un conjunto específico de bocetos y afiches creados por Penelas entre fines de los años setenta y principios de los ochenta nos facultó a visualizar la configuración de una textura ideológica-visual compleja y suficientemente propia, en la que se reconocen una serie de problemáticas que exceden, a la vez que conviven, con esas directrices iniciales.

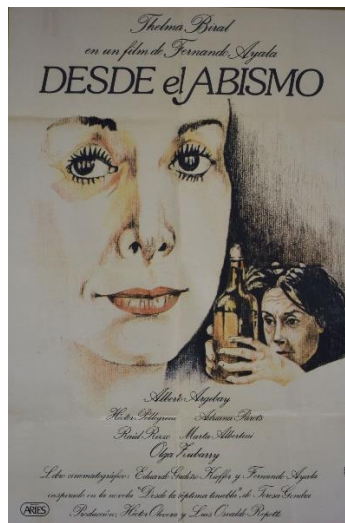
El primer aspecto detectado reside en la confluencia de distintos principios y lineamientos creativos, lo que permite reflexionar en torno a las tensiones vigentes a fines de la década de los 70 entre los términos clasicismo-modernidad e institución-autoría. Si, como afirmaba Hugo Penelas en una entrevista, “no había propuestas específicas desde Aler o Aries al equipo de arte y diseño ni se trabajaba con códigos de creación preestablecidos”,<sup>5</sup> la confección de un conjunto amplio de afiches realizados bajo las codificaciones propias del *star system* exhiben la imposición de uno de los anclajes comerciales y expresivos del cine clásico-industrial (Gubern, 1994) que con gran eficacia se había trasladado al campo de la publicidad bajos los formatos de las *lobby cards*, las *window cards* y los carteles, entre otras posibilidades (Rodríguez Tranche, 1994). Mediante estos parámetros se crearon los afiches de tres films emblemáticos del cine argentino gestado en dictadura: *Desde el abismo* (Fernando Ayala, 1980), *El infierno tan temido* (Raúl de la Torre, 1980) y *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982). La producción de estas piezas expresaba la supervivencia de un modo de representación y de un sistema industrial de producción cuestionado y desarticulado en el país desde fines de los años cincuenta. En ellos puede verse cómo el fetiche de la “estrella” continuaba siendo defendido por los directivos y empresarios de las casas productoras y de publicidad como estrategia central de venta. En su factura

---

5 En 2020, Hugo Penelas y su hijo Federico nos brindaron varias entrevistas en las que repusieron información valiosa y realizaron comentarios y reflexiones sobre la trayectoria del afichista y artista visual. Lamentablemente, Hugo Penelas falleció en 2021. Con este artículo rendimos homenaje a su figura y a una parte del cine argentino que fue representada a través de su obra visual.



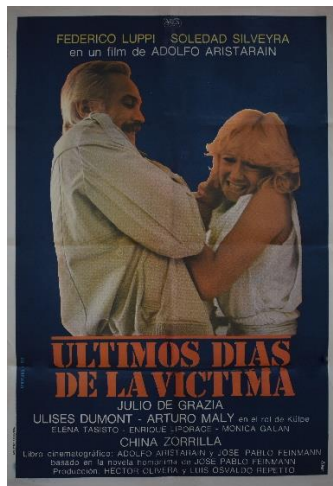
icónico-textual, estas tres piezas validan la presencia de ilustraciones y/o de fotografías de alta iconicidad en las que la figura femenina protagonista o la pareja estelar ocupan un lugar central de la composición, diferenciándose del fondo y entablando una comunicación visual directa con el receptor.



Afiche de *Desde el abismo*

No obstante, si depositamos nuestra atención en el primero de los carteles, o bien en los bocetos realizados para dos de estos afiches, en los intersticios de esas imágenes se observan propuestas disruptivas relacionadas con la búsqueda de una identidad visual personal y distintiva tendiente a indagar en las aristas críticas y reflexivas de los films publicitados, implantándose orientaciones creativo-ideológicas tendientes a superar el esquematismo representacional y ahondar en rasgos específicos de sus contenidos temáticos. De esta manera, el diseño abstracto y la presencia de elementos de alta carga connotativa delatan la complejidad narrativa y la violencia que caracteriza a *Últimos días de la víctima*, film centrado en un asesino a sueldo que remite indirectamente a las prácticas para-estatales dispuestas en la dictadura argentina que tuvo lugar entre 1976 y 1983; por su parte, en lo que compete al afiche y a los bocetos propiciados por *Desde el abismo*, la ilustración en espejo de los dos estados que caracterizan a la protagonista —antes y después de verse sumida en el

alcoholismo— se asienta en su caída moral, revirtiendo con esta mirada los principios narrativos e ideológicos intrínsecos del *star system*.<sup>6</sup>



Afiche de *Últimos días de la víctima*

6 En un movimiento similar puede comprenderse el interés de Hugo Penelas por suplantar la supremacía del sistema de estrellas por diseños alternativos de mayor complejidad visual. Así se explican los carteles realizados para el estreno de los films extranjeros *El mundo salvaje de Tarka* (David Cobhan, estreno en Argentina en 1978), *La cruz de hierro* (Sam Peckinpah, estreno en Argentina en 1977) y *Los comandos de la reina* (Paul Verhoeven estreno en Argentina en 1977), en los cuales es factible reconocer relaciones intertextuales con otras tendencias desplegadas en los años del cine clásico-industrial (Perales Bazo, 2007). En particular, se observan correspondencias con la obra del dibujante norteamericano Howard Terpning, reconocido por forjar un estilo basado en la ilustración y el despliegue de escenas visuales que abarcan múltiples personajes y elementos significativos en la puesta en escena.



Bocetos creados para *Desde el abismo*. La dualidad de la protagonista.

Por otra parte, más allá del evidente sentido comercial que pudo impregnar la elección por poner en primer plano los rostros de actores y actrices reconocidos, en algunos casos en particular dicha presencia asumió de igual manera un matiz singular al situar esta operación en contexto. Como ejemplo, la presencia de Federico Luppi, un actor que formó parte de las listas negras de la dictadura militar, resulta sintomática en este sentido. La inscripción visual de su rostro en el afiche de *El arreglo* (1982, Fernando Ayala), al igual que en aquellos que sirvieron para la promoción de *Últimos días de la víctima* dan cuenta de un cambio de rumbo que hizo posible que algunas personalidades antes censuradas recobraran una entidad pública a través de sus imágenes multiplicadas en la prensa y en las vidrieras de las salas de cine. El anclaje visual alrededor de la estrella implicó, entonces, no solo una operación comercial de probada eficacia, sino también una decidida respuesta política que abogó por poner en primer plano a unas figuras que volvieron a ocupar un espacio en la escena artística.

Los carteles realizados por Hugo Penelas nos enfrentan a su vez a otros fenómenos vinculados a la incidencia en este campo de trabajo de los controles

dictaminados para el sector cinematográfico en tiempos de dictadura. A un año de haber asumido el gobierno militar, en 1977 se dieron a conocer una serie de normas destinadas a regular el fomento de la producción cinematográfica, sumándose a estas directivas las acciones de censura encaminadas desde años previos por el Ente de Calificación Cinematográfica y la proliferación de listas negras que incluían a profesionales y artistas del campo audiovisual. En lo que respecta a la actividad cartelística no existieron en Argentina directrices ni manuales tendientes a controlar o a intervenir sobre el material publicitario, si bien esta había sido una práctica concreta en otros contextos autoritarios (Llopis y Carmona, 2009).<sup>7</sup> No obstante la mencionada carencia de unas prerrogativas explícitamente codificadas, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires contaba en esos años con una “Comisión Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas” por la que los afiches debían pasar obligatoriamente para obtener su aprobación de cara a su exhibición pública.

En su hacer cotidiano, los diseñadores y las empresas se orientaban, sin embargo, por una serie de “recomendaciones selectivas y tácitas” compartidas por la mayoría de las disciplinas artísticas durante la época, entre las que se encontraban la omisión de temas y tópicos relacionados con lo sexual y el desnudo explícito, la modificación o el ajuste de los títulos de las obras poco adecuados según las perspectivas de las autoridades militares, civiles y religiosas de turno y la supresión de los afiches y/o programas de mano de los nombres de determinados actores y directores observados por el régimen. En consonancia con esta situación, los procesos de producción de algunos de los carteles realizados por Hugo Penelas ponen de manifiesto del mismo modo los

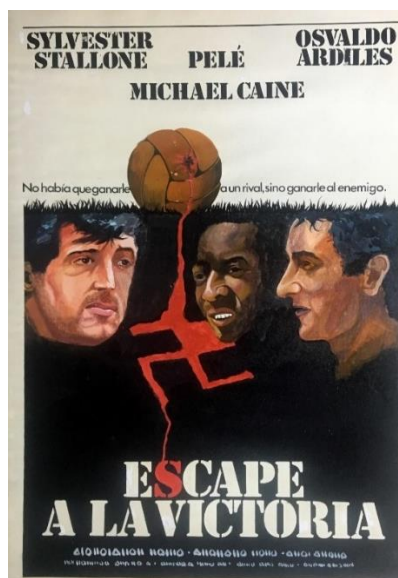
---

<sup>7</sup> Los estudiosos del cine español hacen referencia a los manuales en circulación en su país entre 1937 y 1977 durante el gobierno franquista. La represiva normativa de los censores se ejerció mediante la prevención y la intervención del material publicitario. En líneas generales, más allá de revisarse los contenidos del cartel, se dejaba en claro la necesidad de omitir los nombres de los directores y/o actores considerados antifranquistas y de los exiliados por razones políticas.

interrogantes y temores que existían al interior del campo cinematográfico a la hora de difundir productos que propulsaban una posición crítico-reflexiva sobre el presente histórico nacional, o que transversalmente referían a situaciones de autoritarismo y violencia. Bajo estas perspectivas, con límites poco claros entre la autocensura y las razones de corte comercial, se dirimieron los carteles de dos estrenos concretados en 1981.

El realizado para la promoción de *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981) condensa en su factura icónico-textual las particularidades y las contradicciones que se tramaban en los horizontes de creación y de expectativas en el período, tanto como la configuración de una “recepción cómplice” en vastos sectores de la sociedad (Pellettieri, 1997). Los bocetos preliminares que representaban a Pedro Bengoa, protagonista del film, ejecutando el tradicional “corte de manga”, no fueron aceptados por considerarse portadores de un gesto procaz y provocador, al igual que se desestimaron aquellos que lo mostraban con una mordaza en la boca, componente simbólico que aludía al universo diegético del film (en su disputa con los directivos y abogados de una multinacional, Bengoa decidía silenciarse y cortarse la lengua), en tanto en clave alegórica hacía referencia a los presos políticos torturados y vejados en dictadura. Si en su aspecto icónico se optó finalmente por una imagen que define al personaje en una actitud combativa, pero que no traduce los postulados crítico-reflexivos del film, es de interés reparar en la dimensión textual. El título del film, en su significado, tipografía, color y lugar en que está emplazado, junto con la frase declarativa que encabeza el póster (“Un hombre honesto es hoy, algo muy peligroso”) definen la identidad expresivo-ideológica de la pieza (Gómez Pérez, 2002), reinstalando la polisemia y actuando como enclaves centrales en los procesos de “concretización” desarrollados por los receptores (Iser, 1987).

Ese mismo año, los bocetos preliminares diseñados para el estreno del film norteamericano *Escape a la victoria* (*Victory*, John Huston, 1981) sufrieron modificaciones significativas. El diseño icónico-textual preliminar basado colaborativamente en una ilustración que anclaba los sentidos de la esvástica nazi en sus connotaciones más polémicas relacionadas con el ejercicio de la violencia extrema y la muerte y una frase que aseveraba con énfasis la dimensión de la gesta colectiva (“No había que ganarle a un rival, sino ganarle al enemigo”), se vio reducido y reemplazado por otro símbolo de larga tradición en la vida política mundial, la seña de la victoria empleada como gesto de resistencia en los países ocupados en los años de la II Guerra Mundial, luego popularizada por las tropas aliadas. Esta elección privilegiaba el carácter épico y espectacular del film (centrado en un partido de fútbol librado en un estadio parisino por prisioneros de guerra aliados y sus captores nazis) más que en la dimensión histórico-política que claramente aludía al dominio nazi y a su accionar genocida.



Afiche de *Escape a la victoria*

## **Tematización de la censura y de las determinaciones del Estado a la producción cinematográfica y cultural**

Al igual que se observan dinámicas tendientes a eludir, amenizar o exponer desde los mecanismos publicitarios las aristas políticas y críticas de los films, otras piezas de Hugo Penelas han tematizado las intervenciones de la censura en el campo artístico y cultural, configurándose con estas determinaciones una matriz ideológico-expresiva alternativa que delata la postura confrontativa y de resistencia compartida por los diseñadores y los directivos de las casas de producción y publicidad, y por vastos sectores del audiovisual en general.<sup>8</sup> El cartel realizado para *Grito de mujer (A Dream of Passion)*, largometraje filmado en Grecia por el realizador norteamericano Jules Dassin en 1978 y estrenado en Argentina ese mismo año, incorpora en el diseño gráfico del título el alambre de púas, introduciendo un motivo visual que no se corresponde de manera directa con el universo diegético de la película. Trazando distancia con la intriga central en la que Maya, la protagonista femenina, se relaciona con otra mujer que ha asesinado a sus hijos con el propósito de vengar la infidelidad de su marido, la pieza publicitaria diseñada por Hugo Penelas para Aler reformula el foco dramático poniendo énfasis en las manos y el rostro desencajado de una silueta femenina cuya mirada apunta directamente a la barrera tramada por el alambrado. Se trata de una pieza icónico-textual que en su dimensión de huella o síntoma construye una “microhistoria” que, más que aludir a las peripecias desplegadas por el film de Dassin, se asienta en el contexto político-social de la Argentina. El motivo del alambre de púas, universalmente concebido como un obstáculo militar de gran eficacia, utilizado para impedir el avance de las tropas enemigas o bien para dividir fronteras y cercar espacios restringidos, en el

---

<sup>8</sup> Fernando Ayala y Héctor Olivera realizaron en la época declaraciones públicas en periódicos y revistas relacionadas con la censura impuesta en dictadura y la crisis industrial del cine argentino. En lo que atañe a su productora, varios de sus films establecieron una distancia político-ideológica con las autoridades militares. Por ello, estos vaivenes presentes en los carteles expresan los temores y de igual manera las determinaciones más audaces de los agentes culturales en una época de grandes desafíos y contradicciones.

contexto local de 1978 aludía a las persecuciones políticas, las torturas y las desapariciones propiciadas por las autoridades militares en su accionar diario.



Afiche de *Grito de mujer* (Jules Dassin, 1978)

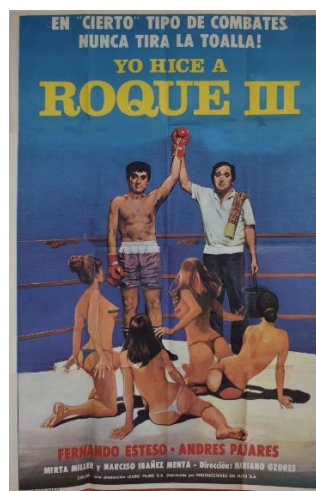
Si con este cartel se tematiza la cruda realidad argentina de la época, procurando denunciar (liminalmente) prácticas que comenzaban a ser naturalizadas por las autoridades y la ciudadanía, los confeccionados para *Carrie* (Brian de Palma, 1983) y *Yo hice a Roque III* (Mariano Ozores, 1980), estrenadas en esos años en Argentina, articulan creativamente las intromisiones encabezadas por las instituciones en sus intenciones reguladoras y moralizadoras de la actividad artística. Para el afiche de *Carrie*, obra reconocida mundialmente por su compleja trama de terror psicológico, la pieza diseñada por Hugo Penelas ubica en primer plano la figura de la protagonista en un estado de trance y enajenación, cubierta de sangre, con la vista perdida. En tanto, se superpone a esta imagen una faja institucional que alerta a los espectadores sobre los contenidos y la crudeza del producto que se publicita. Con algunas variantes, el realizado para la comedia pugilística de origen español *Yo hice a Roque III* incorpora al diseño visual un grupo de mujeres semidesnudas formando una ronda en torno a los protagonistas. Paradójicamente, a la vez que coloca a esas mujeres de espaldas, se cubren aquellas partes que no deben mostrar de forma directa a los espectadores con las conocidas bandas de censura empleadas para tapar aquellas zonas del cuerpo femenino que (en palabras de los censores de entonces) herían o incitaban sexualmente. En esta instancia, ambos carteles



basados en una iconicidad intencionada, el juego de colores y las formas dinámicas de las letras (Torres Aguilar, 2000) contribuyeron a develar las atribuciones de las instituciones políticas y culturales y sus propósitos de censurar el deseo tanto como la libertad de creación y de elección de los artistas y receptores.



Afiche de *Carrie*



Afiche de *Yo hice a Roque III*

**La materialización visual de la apertura democrática: la emergencia del destape y el retorno de los ciudadanos al espacio público**

Como puede desprenderse del recorrido propuesto hasta el momento, la producción cartelística de Penelas estuvo dominada principalmente por dos

líneas de fuerza conjugadas: una tendencia a la estilización gráfica que buscaba apartarse del realismo iconográfico; en paralelo, otro vector estilístico en el que predominó la transparencia comunicacional y la necesidad de poner en primer plano tanto a los actores y actrices de las películas como a subrayar ciertos elementos nodales de las tramas de los films. Si, como vimos, la apelación a lo metafórico constituyó una clave en sus trabajos realizados durante los setenta, en los tramos iniciales de la década siguiente, con los militares todavía en el poder,<sup>9</sup> la interacción entre la transparencia y la opacidad asumió otros rasgos en función de la posibilidad de incorporar nuevos temas dentro del panorama de lo visible y lo pensable.

En sintonía con el aplacamiento de las restricciones impuestas durante los tiempos más duros del gobierno militar, los carteles que Penelas produjo en los primeros ochenta constituyen un punto desde el cual es posible examinar la apertura a un conjunto de motivos visuales inéditos hasta entonces y que aparecen cristalizados en sus creaciones. Propios de un momento histórico que comenzó a movilizar una demanda de ver aquello que había permanecido oculto, ya sea que fuera directamente prohibido o implícitamente cegado, sus carteles de esta etapa se nutrieron de aquel imperativo de visibilidad que campeaba el horizonte de la agenda pública de la Argentina.

El afiche que acompañó el estreno del documental *Buenos Aires Rock* (1983, Héctor Olivera) constituye una muestra significativa en la que puede apreciarse el modo en que el artista encaró la demanda colectiva de cambio a partir de la incorporación de unos motivos visuales impensables en los años previos. Intentando captar a un público joven (similar a aquél que participó del festival de

---

9 En la doxa común, el momento político iniciado en los primeros ochenta recibió el nombre de “dictablanda”, debido a que en esta instancia que se inauguró con el traspaso del mando del General Jorge Rafael Videla al General Roberto Viola se experimentó un clima de parcial apertura y una mengua en la política de exterminio aplicada durante la década anterior. Esto facilitó, como veremos a continuación, una mayor permeabilidad para la emergencia de nuevos enfoques temáticos y estilísticos de los que se nutrió Penelas al momento de formular su trabajo.

música en el que se basó la película), el cartel ordena un repertorio visual a partir de la imagen de un colectivo indiferenciado superpuesta a otra fotografía en la que unas manos cuyos dedos en alto forman el símbolo de paz y amor setentista. Aunque en su iconografía el afiche haya apuntado a motorizar unos sentidos organizados en torno a la estrategia comercial de emparentar el film de Olivera con la tradición de los documentales de rock —con *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh) a la cabeza— también es importante señalar que, para el público argentino, los dedos formando la letra V aludían al santo y seña de los militantes, también setentistas, cuando enarbolaban la consigna “Perón vuelve”. El establecimiento de una doble lectura pone de manifiesto, al menos potencialmente, la visibilidad de unos motivos anteriormente relegados. Por otro lado, la representación de ese público anónimo agrupado a través de la referencia a un gesto fuertemente tipificado se encuentra modulada por un tercer elemento. La frase “¡Adiós a la pálida!” enfatiza el significado de las imágenes para concretar una lectura clara. Remitiéndose a un léxico propio de la cultura juvenil de la época (la mentada pálida era un término que agrupaba a todo lo que se consideraba negativo, malo o triste) su presencia busca interpelar a los potenciales espectadores a través de la mención al final de un proceso histórico. En este sentido cabe recordar que, tanto el festival como la película en cuestión fueron realizados con posterioridad a la derrota de la Guerra de Malvinas, hecho que sirvió de puntapié inicial para la debacle del gobierno militar y el consecuente llamado a elecciones. Entonces, frente a la guerra, la destrucción y la muerte, el afiche toma el lugar de un alegato en contra de la violencia y, en consecuencia, se afirma sobre la necesidad de superar un presente opresivo.



Afiche de *Buenos Aires Rock*

Como se mencionó anteriormente, la transición democrática estuvo signada en gran medida por una demanda de la sociedad de ver y hablar de temas que antes habían sido silenciados. La voluntad “escopofílica” que condensó en gran medida la mentalidad de la sociedad de inicios de los ochenta tuvo, no obstante, expresiones distintas y en algunos casos contrapuestas. Si el imperativo aperturista funcionó como acicate para la concreción de un grupo vasto de películas dedicadas a revisar el pasado inmediato como mecanismo para problematizar una herida abierta, también fue una de las razones principales que promovieron el surgimiento de otra tendencia propia de esos años. El destape, esa instancia novedosa en la que primó una “sexualización de los medios de comunicación y la cultura popular” (Milanesio, 2021: 12), estuvo también asociada al clima de libertad, convertido en un sentimiento colectivo en esos años. En una atmósfera en la que las imágenes de cuerpos desnudos fueron elementos claves dentro de la cultura visual de las y los argentinos, los afiches cinematográficos tomaron partido también por una expresión, aunque en cierto modo tímida, de esta lógica.

Hugo Penelas asumió dicho rasgo epocal integrando el destape a sus creaciones. Sin detenernos en aquel conjunto nutrido de carteles promocionales

pertenecientes a comedias de tono erótico-picaresco protagonizadas por Alberto Olmedo y Jorge Porcel que también constituyó otro pilar del sello Aries y, por tanto, de la producción gráfica de Penelas (Fidanza, 2021), puede observarse cómo cierto clima liberador con relación a la exhibición de la sexualidad impregna su trabajo en un film de otra índole. Los temas abordados en *El infierno tan temido* (1981, Raúl de la Torre) fueron los disparadores para que Penelas despliegue varios recursos articulados alrededor de un tipo de construcción visual que tomó como eje la alusión al erotismo como elemento latente. En este sentido, la posibilidad de acceder no solamente al afiche promocional, sino también a los bocetos previos que finalmente no fueron aprobados por el sello productor permite observar las negociaciones que el artista tuvo que sortear a la hora de concretar su trabajo.

Los bocetos son claros exponentes de la convergencia entre la estilización gráfica propia del dibujo frente a la indicialidad inevitable de las fotografías que será una de las características dominantes en la trayectoria de Penelas. En estos proyectos rechazados puede examinarse el modo en que el cuerpo femenino comienza a adquirir un acento cada vez mayor. Al analizarlos como la progresión de una búsqueda formal, también puede verse cómo en ellos hay una intencionalidad clara —acorde con los nuevos tiempos— de mostrar los desnudos, no a través de un dibujo que induciría necesariamente a un distanciamiento, sino a partir de fotografías que harían sobresalir el realismo de una fisicidad mostrada sin tapujos. Según señala Natalia Milanesio en su investigación, “la imagen icónica del destape es una mujer semidesnuda” (2021: 67). Aunque tímidamente, como se mencionó previamente, los carteles realizados por Penelas para *El infierno tan temido* se asientan sobre el trasfondo de una época que abrió el camino para una exhibición carente de restricciones de los cuerpos femeninos (e indudablemente erotizados) que terminarían por convertirse en uno de los estandartes de la recuperación democrática.

En otro sentido, la relación entre los bocetos y el afiche finalmente exhibido traza una modificación de otra índole. Mientras en los primeros la figura del actor Alberto de Mendoza ocupa un lugar central, casi como si se tratara de un voyeur de imágenes vistas solo fragmentariamente, en el cartel publicitario sobresale la primacía dada a la imagen fija de la figura de Graciela Borges. A su vez, la eliminación del dibujo pone de manifiesto el protagonismo que un modo de concepción iconográfica de los desnudos que tendería a tornarse dominante con la llegada de la democracia.



Bocetos realizados por Hugo Penelas para *El infierno tan temido*.

### Consideraciones finales

Por sus características icónico-textuales y en su inscripción en las dinámicas de la producción, la distribución y la recepción cinematográfica imperantes en los años de la última dictadura cívico-militar argentina y en la temprana democracia de los 80, los carteles analizados pueden ser interpretados como espacios de conflictos y de negociaciones protagonizados por los agentes artísticos, las empresas de producción y publicidad, por un lado y las instituciones de promoción y control cultural, por otro. En lo que atañe a las singularidades de la obra de Hugo Penelas, mediante el reconocimiento de tres matrices ideológico-expresivas dominantes, pudimos reconocer y conceptualizar los lineamientos que orientaron su actividad cartelística y en los que sobresale la voluntad de

asentar una marca artística personal más allá de las prerrogativas comerciales de los productos sobre los que ella se materializaba. De esta manera, fue posible evaluar el cuestionamiento de una serie de parámetros visuales y comerciales estandarizados y/o anacrónicos en la época (el paradigma de la estrella, entre ellos), y en segundo lugar la tendencia por exhibir y condensar las aristas crítico-reflexivas de los films publicitados mediante piezas de gran pregnancia visual, emplazadas en diseños que transitaban del ámbito del realismo al campo de lo alegórico-metafórico. Finalmente, en la inclinación por exponer en sus diseños datos e indicios que establecían una lectura crítica y reflexiva de la realidad histórico-política local (con particulares referencias a situaciones de censura y violencia), es posible entrever, de igual modo, el interés depositado en las dimensiones comunicacional, informativa e interactiva de los carteles, que como hemos visto, dependiendo de las ocasiones, interpelaban o bien generaban complicidades en los receptores.

En su texto clásico sobre la cultura visual, Nicholas Mizroeff plantea cómo esta perspectiva “realza aquellos momentos en que lo visual se pone en entredicho, se debate y se transforma como un lugar siempre desafiante de interacción social” (1999: 21). El cartel cinematográfico, en tanto dispositivo fundamental para la circulación pública de un producto artístico, forma parte de este entramado en el que convergen los modos de decir de una época y las estrategias de lectura activadas por los receptores. Objetos definidos por lo que podría llamarse un imperio de la visibilidad, los afiches en general, y los de Hugo Penelas en particular, participaron activamente de un momento que se debatió entre la necesidad de decir bajo el resguardo del discurso alegórico y la potestad de hacerlo como mecanismo por resolver las demandas de una parte importante de la sociedad de ver aquello que antes había permanecido silenciado. En ese clivaje (que no es otro que el que se dio históricamente entre la censura feroz de los setenta y su vertiente atenuada de la década siguiente) los carteles de Penelas se nutrieron de ese aire de los tiempos. Anticipándose a un sentimiento

que la recuperación democrática volvería una de sus marcas más pregnantes, la progresiva libertad creadora que rezuman sus trabajos fueron epítomes de una ansiada libertad transformadora producto de una demanda social y que este artista supo capitalizar dentro de su propia obra.

### Bibliografía

- Barnard, Malcolm (2001), *Approaches to Understanding Visual Culture*, New York: Palgrave.
- Debray, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós.
- Fidanza, Fabio (2021): "Los afiches se divierten. Una aproximación a las comedias de Olmedo y Porcel a través de la obra de Hugo Penelas", Ponencia inédita presentada en el X Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile.
- Flores Huelves, Marta y Manuel Montes Vozmediano (2017), "Construyendo cultura visual a través del cartel de cine. Análisis de afiches de las sagas cinematográficas", *Información, cultura y sociedad*, n.º 37, pp. 127-144.
- Guasch, Anna María (2003) "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión", *Estudios visuales*, n.º 1, pp. 8-16.
- Gubern, Román (1994), "La herencia del Star System", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 18, pp. 13-23.
- Gómez Pérez, Francisco Javier (2002), "Tipografía en el cartel cinematográfico: La escritura creativa como modo de expresión", *Revista Internacional de Comunicación*, n.º 1, pp. 203-216.
- Llopis, Bienvenido y Miguel Ángel Carmona (2009), *La censura franquista en el cine de papel: un apasionante recorrido por los carteles, fotos, postales y programas de mano, prohibidos por la España de Franco*, Madrid: Cacitel.
- Maltby, Richard; Daniel Biltereyst y Philippe Meers (Eds.) (2011), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford: Wiley Blackwell.
- Milanesio, Natalia (2021) *El destape. La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*, Buenos Aires Siglo XXI.
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós.
- Perales Bazo, Francisco (2007), "Cartel e intertexto", en PERALES BAZO (ed.), *Cine y publicidad*, Madrid: Editorial Fragua.
- Pellettieri, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.



Puppo, María Lucía y Graciela Queirolo (2017), "Correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la cultura latinoamericana", *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n.º 9, pp. 7-26.

Rodríguez Tranche, Rafael (1994), "El cartel de cine en el engranaje del Star System", *Archivos de la Filmoteca*, n.º 18, pp. 135-143.

Torres Aguilar, Francisca (2000), "Actualización de la estética del cartel en un nuevo género: el cartel de los festivales de cine", *Boletín de Arte*, n.º 21, pp. 395-413.

---

\* Ana Laura Lusnich es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Profesora Titular de Introducción al cine y a las artes audiovisuales, carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigadora Independiente del CONICET. Directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), IHAAYL, FFyL, UBA. E-mail: [alusnich@gmail.com](mailto:alusnich@gmail.com)

\*\* Jorge Sala es Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), UNA, Universidad de Buenos Aires (UBA). E-mail: [jorgesala82@hotmail.com](mailto:jorgesala82@hotmail.com)