

ESCENAS Y FRAGMENTOS DEL HORROR EL CINE ARGENTINO ENTRE 1975 Y 1985

Marcos Tabarozzi
marcostabarozzi@hotmail.com

Rodrigo Sebastián
rodrigosebastianr@hotmail.es

Carlos Merdek
calimerdek@gmail.com

Pocos corpus y períodos fílmicos del cine argentino han sido tan estudiados como el llamado “Cine del Proceso”. En tanto campo complejo que habilita múltiples entradas, fue atravesado durante los últimos treinta años por interpretaciones de la sociología, la historia, la comunicación social y la historiografía del cine, entre otras zonas de estudios disciplinares e interdisciplinarias.

En este escrito se sintetizan diversas líneas de trabajo, se relevan imágenes de resistencia y se acotan notas de lectura formal –en las que se indican modos de uso de las técnicas cinematográficas para construir sentidos implícitos– en fragmentos de algunos filmes disidentes. La alusión a los sistemas estilísticos (Bordwell & Thompson, 1995) que sostienen los discursos de estas obras es uno de los aspectos más fructíferos y pendientes en términos del abordaje histórico y es, además, nuestro aporte al estado de la cuestión.

Respecto del recorte temporal, debemos aclarar que cuatro de los filmes analizados fueron filmados fuera del período específico, pero fueron incluidos por su ligazón estrecha con la época, por ser visiones premonitorias –como en *Soñar, soñar* (1976), de Leonardo Favio, y en *Los hijos de Fierro* (1975), de Pino Solanas– o por ser reflexiones lucidas sobre los procesos de la memoria a dos años de iniciada la democracia –como *Los días de junio* (1985), de Alberto Fischerman, y *El rigor del destino* (1985), de Gerardo Vallejo.

EL CINE DE LA DICTADURA: PLIEGUES, LEGADO

Las películas nacionales del período, que va desde 1976 hasta 1983, fueron 193 (un promedio de 27 por año), más un conjunto pequeño de

obras generadas desde el exilio. Además de las prácticas de los cineastas aliados y de las piezas de urgente contenido estético-político que tempranamente señalaron las condiciones del régimen de terror que reinaba en el país, el campo filmico local –entendido como la trama de sus poéticas críticas más significativas– fue desarticulado por las desapariciones, por las listas negras y por el señalamiento reglamentario de aquellas obras que, como señala César Maranghello: “Atentaban contra los propósitos de reintegrar y de revitalizar nuestra comunidad, ofendiendo los sentimientos mayoritarios de sus habitantes y de sus nucleamientos” (Maranghello, 2005).

La vertiente industrial también resultó permeada por el panorama inflacionario, por la desigual competencia contra el cine norteamericano y, sobre todo, por las indefiniciones y por las aberraciones en la conducción del Instituto Nacional de Cinematografía. En el sentido económico se produjo un abandono que desdibujó las esperanzas que había suscitado el *boom* de producción cinematográfica de calidad industrial del período 1973-1974, que fue similar al de otros esquemas del aparato productivo del país.

Si bien no existieron coordenadas explícitas de un cine de régimen, en tanto programa político de propaganda –ya que el discurso militar prefirió propagarse por los dispositivos de la televisión y la gráfica–, el poder dictatorial dispuso de un escenario de promoción abierta de empresarios complacientes y de producciones reaccionarias (Peña, 2012). Por ello, el corpus general revela coincidencias temáticas y retóricas, y muestra asimilaciones ideológicas no determinadas por ningún documento o disposición específica, pero establecidas por el afán de acceder a los beneficios para financiar y para exhibir. Las diferentes posturas teóricas y críticas que recorren a las películas de la dictadura¹ coinciden en que el grueso de esta producción, alentada por el sistema, trasladó al interior de sus formas las lógicas del Estado genocida.

Con relación a esta idea, Sergio Wolf indica ejes posibles para abordar estas reproducciones: la muerte como cuerpo unificador de los filmes, con el encierro como forma excluyente; el mecanismo de la oposición de bandos en pugna en historias referidas a un enfrentamiento inevitable, “donde había que convencer o exterminar al otro por la fuerza” (Wolf, 2006), y la institución de los clichés como coartadas reaccionarias que determinan categorías morales (Wolf, 1993). La idealización estética de las fuerzas del orden y el crecimiento de una picaresca *naive* –como falsa

válvula de escape social— aparece como otra configuración del período.

Desmantelada la trama de autores del cine político y autoral, vigilada la producción a través de la supervisión de libros y de la adecuación para el imprescindible financiamiento y permiso público, el ámbito del cine pasó a ser un problema menor para el control ideológico de la dictadura. La autorepresión formal y la sensación de “haber estado filmando con miedo” (Varea, 2006) se expresan como evidencias documentales en algunas ficciones narrativas. Incluso, en los más jóvenes directores, se vislumbra una “hibridez comprensible en los difíciles momentos que vivía el país” (Getino, 2005). La indefinición hablaba de la propia —y de la frágil— condición de realizadores que no habían sido perseguidos y que estaban autorizados a filmar, pero que carecían de certezas sobre la lectura que el poder haría de sus imágenes. Numerosos sectores intelectuales del cine —de estamento liberal y que habrían podido continuar en actividad—, se encontraron en esta condición de subalternidad menor (Tabarozzi, 2012).

En los primeros cinco años de la Dictadura apenas una decena de películas se desmarcaron de los relatos hegemónicos del poder. Si bien este corpus no define en modo alguno el período, contiene los pocos gestos de desvío imaginario del magma audiovisual que determinaban el resto de las películas. Limitadas y aisladas, estas pocas piezas (que comentaremos en los ítems siguientes) sostuvieron indicaciones tangenciales de aquello que era invisibilizado socialmente: los secuestros, las torturas y las desapariciones de cuerpos políticos. Lógicamente —y excepto en las películas de Adolfo Aristarain—, las sugerencias veladas del horror que aparecen en muchos de estos filmes no fueron del todo programáticas e intencionales. Eran fragmentos de una atmósfera incidental, de una intuición expresada a través de metáforas resignadas o de una respuesta disponible ante lo real.

A partir de 1981 se dio una apertura leve de la censura que estuvo motivada por el desgaste del gobierno militar y por la visibilización de las consecuencias de su plan económico. El final de la Guerra de Malvinas supuso la grieta decisiva por la que se filtraron otras obras que expresaron un mínimo de libertad (Insaurralde, 2005). Esta etapa encuentra paralelismos conocidos en la experiencia de teatro abierto y en las acciones en el campo musical.

Con la derogación de las medidas del Instituto Nacional de Cine Argentino (INCA), a principios de 1984, y durante los dos años iniciales de la democracia, los condicionamientos artísticos se terminaron, pero la in-

decisión representacional se impuso. El llamado “Cine de la Democracia” intentó, durante este bienio y a lo largo de toda la década del ochenta, la ficcionalización de los episodios del período dictatorial, sin superar las marcas del maniqueísmo de esa etapa. Aspiró a producir sentido en clave testimonial, pero ostentando procedimiento de espectacularización y simplificación del horror, algo muy visible en algunos filmes paradigmáticos de la etapa, como *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera o *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo. Este despliegue, que pretendía poner en escena las superficies del pensamiento liberal de clase media, encontró puntos de resistencia en dos películas: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría y *Un muro de silencio* (1993), de Lita Stantic. Ambas opusieron, de algún modo, sus planteos modernistas a la clave dominante de representación basada en la alianza entre costumbrismo, melodrama y discursividad.

En la representación audiovisual de la dictadura se dio una bifurcación entre obras que plantearon una perspectiva realista afectiva y obras que priorizaron lo reflexivo (Amado, 2009). Esta división se mantuvo hasta mediados de la década siguiente, cuando el cine de la Generación del noventa resolvió la tensión de la vertiente reflexiva.

ESCENAS Y FRAGMENTOS: ANTICIPACIONES ESTÉTICAS

Nada casualmente, las cinco poéticas autorales más importantes de las décadas del sesenta y del setenta –Leonardo Favio, José Martínez Suárez, David Kohon, Lautaro Murúa y Pino Solanas– estuvieron parcialmente ausentes durante los siete años del Proceso. Favio, Martínez Suárez y Kohon apenas pudieron proponer ficciones críticas al inicio del período (*Soñar, soñar*; *Los muchachos de antes no usaban arsénico* y *¿Qué es el otoño?* respectivamente) y solo Kohon hizo una obra más a fines de la etapa (*El agujero en la pared*, estrenada en 1982) que representó su retiro artístico.² En todos los casos, aunque con diferentes alcances, estas obras captaron, artísticamente, el estado anímico y político de los meses previos a la caída de la democracia.

De este grupo, los estilos de Favio y de Solanas adquirieron relevancia –en términos de sus representaciones– por el rol que habían jugado como máximos referentes artísticos del peronismo que retornó al país en 1973 y cuyo proyecto declinó tras la muerte de su líder en 1974. *Soñar, soñar* fue la sexta película de Favio y también fue la que debía continuar con los

logros artísticos que habían tenido *Juan Moreira* (1973) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1975). Estrenada en julio de 1976, pretendió ser una síntesis de la etapa modernista (la trilogía faviana de los sesenta) y populista del autor sobre géneros, códigos y mitos históricos de lo popular. Pero tanto el contexto político como su particular mirada estilizada sobre un agridulce y kitsch mundo de marginados devinieron en un desencuentro con el público. El film continúa las constantes del tratamiento temporal del estilo de Favio, basado en la transformación del fluir virtuoso del tiempo de sus personajes hasta estallidos que rompen esa acumulación realista con repeticiones y con planos abruptos.

Mucho se habló de la escena final que Favio agregó poco antes del estreno, ya con el golpe de Estado consumado: Carlos y Rulo, los dos *lumpenes* que buscaban su delirante destino de fama y de fortuna a lo largo de la película, terminan presos. En la cárcel—filmada de modo humorístico, con *zooms* rápidos que van desde los rostros hasta los planos abiertos y nada oscuros que insisten más en la comunidad que en el espacio de presidio— Carlos, vendado, puede resolver el truco de adivinación con el que fracasaban estrepitosamente afuera. Ante el clamor de los presos, Rulo le dice a Carlos: “¿Viste Charlie? Lo único que necesitábamos era un poco de concentración”. Esa palabra desata un *final feliz* marcado por la visión general y piadosa de los cuerpos de los presos (con estereotipado traje azul carcelario) que aplauden, por el plano pecho de Charlie y de Rulo abrazados que se congela cuando uno besa a otro, por el *off* que repite las frases de feria (“pasen y vean”) y por la música *felliniana* de Pocho Leyes. Ese final funcionó—en pleno inicio de la Dictadura— como un signo premonitorio del destino en los márgenes del sistema.

Otra escena que integra un eventual clímax de la película es una acotación paródica, pero reflexiva, sobre el discurso revolucionario. La situación se desarrolla en una terraza, de noche, en el momento en el que Carlos y Rulo recitan el texto “¡Antes muerto que vencido!”, que el primero debe interpretar al otro día en una producción cinematográfica internacional. Carlos no puede completar la frase en cuestión y Rulo lo increpa por su falta de sangre. Rulo interpreta, entonces, el texto de modo ferviente ante el aplauso emocionado de Carlos. Una sucesión cada vez más rápida de planos, sin continuidad lógica, muestran a Rulo recitando la frase “¡Antes muerto que vencido!”, con diversas entonaciones. Movimientos frontales rápidos y elegantes, de carácter espectacular, hacia cada uno de los personajes, un desencuadre de Rulo atrapado en el marco de una ventana y una

puesta centrada en las miradas de ambos a cámara son parte del desbocamiento de la morosidad calculada durante gran parte de la película. La resolución abrupta de este devenir se produce con el sonido de un golpe y con el grito de una vecina en camisón que pide silencio. La declamación revolucionaria, concebida como *performance lumpen*, también se instala de modo ambiguo en 1976: como rareza y como incomodidad, como texto escénico que trastoca y que deforma la visión de la militancia construida por el poder reinante.

La película *Los hijos de Fierro*, de Solanas, es un caso paradigmático de las proyecciones que el cine puede hacer de la historia política. Su rodaje se inició en 1972 (al cumplirse el centenario del poema *Martín Fierro*, de José Hernández), atravesó los vaivenes del auge y de la caída del tercer peronismo y se terminó entre 1975 y 1977. Se estrenó en la Argentina recién en 1984. La recepción en tiempos de democracia de esta –en palabras de Fernando Peña– verdadera cápsula del tiempo (porque expresaba todo el ideario del peronista de los setenta, anticipaba la represión militar y llegaba a la recepción escéptica de la post dictadura) es un caso de estudio aparte. La inclusión de secuencias relacionadas con la persecución y con la tortura funcionó, como sostiene César Maranghello, “como un testimonio [augurio] de la terrible violencia del régimen militar de 1976-1983” (Maranghello, 2004).

La obra es, probablemente, el friso más complejo del estilo Solanas: una visión elegíaca en blanco y negro de la vida y de la lucha de los militantes peronistas, con el poema de Hernández como fondo textual y de recuperación cultural. Inscripta abiertamente en el Cine de Poesía –formulado por Pier Paolo Pasolini– su planteo de una cámara inestable, en estilo indirecto libre (yendo *con* los personajes) es de una rigurosidad estética y de una política mayor que en *La Hora de los Hornos* (1968), de Pino Solanas y de Octavio Getino. Esto es así porque se desprende de las construcciones determinadas por el montaje y porque incluye una mirada humanista que tiene una mezcla de procedimientos en los que la puesta y el tiempo recuperan su valor como sugerencia de sentido.

Si se tiene en cuenta su estreno en 1984, la secuencia del cautiverio y de la tortura en *Los Hijos de Fierro* es el punto más extraño del planteo formal. La *forma* propone, inicialmente, un momento de alejamiento de la cámara sobre el cuerpo del militante, ubicándose a una distancia prudente del personaje estaqueado de uno de los Hijos de Fierro-Perón (Julio

Troxler), que luego va a ser picaneado por los policías. La escena establece relaciones textuales con el famoso cuadro *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632), de Rembrandt van Rijn.

Luego de que el personaje sufre el tormento, Solanas profundiza esta representación alusiva. La escena siguiente se inicia con planos detalle de las lúgubres paredes del espacio de reclusión. Un bichito en el suelo de la cárcel es seguido por la cámara, con una *subjetiva* desoladora y con un *leitmotiv* musical que acentúa la tristeza. Luego, se ve un movimiento de grúa que empieza en paralelo al cuerpo que yace estaqueado en la mesa y que va elevándose hasta ponerse perpendicular a Troxler, con un recorrido apenas interrumpido por columnas del lugar que obturan ocasionalmente la visión del espectador. La ubicación inicial de la cámara en ese plano paralelo al Hijo sugiere un motivo formal de resistencia, pero en su posición final surge otra clara cita: una mirada crítica sobre el *Uomo universale*, de Leonardo Da Vinci, visibilizado como modelo universal impuesto por el neocolonialismo y sostenido, únicamente, por la violencia. El hecho de no fragmentar el espacio del castigo con posiciones superiores e inferiores de la cámara, sino articularlas a partir de este único movimiento, le otorga a la representación un carácter épico. Ese espacio, definido por la oscuridad circundante a la figura del estaqueado y con una única luz del encuadre sobre la víctima, determina un triángulo lumínico que habla de una supervivencia de estos “mártires iluminados” en la oscuridad. El texto en *off* y la música de órgano refuerzan esta idea. La voz del Hijo Mayor recita un verso sobre la idea de la perfección y de la revolución adentro mismo del hombre.

La escena de tormento se repite más adelante; el personaje de “La Cautiva”, nuevamente, está atado con las extremidades formando una imagen de líneas diagonales y con vocación iconográfica. En ambos casos, Solanas establece, didácticamente, una iconografía muralista de los cuerpos mártires de la revolución, que en la película alcanzan su destino revolucionario, pero en la realidad histórica son los desaparecidos del poder dictatorial.

ESCENAS Y FRAGMENTOS: LAS TRAMPAS DEL GÉNERO

Las películas de Adolfo Aristarain que se produjeron entre 1978 y 1982 –como *La parte del león*, *Tiempo de revancha* y *Últimos días de la víctima*– resuelven, de manera novedosa, un problema histórico del cine

argentino moderno iniciado en 1966: evitar la complicidad con el poder y desmarcarse del cine cómplice sin caer en el aislamiento social que habían padecido, tempranamente, la vanguardia del cine político y los autores de la Generación del 60 (Beceyro, 1997). La relación de Aristarain con el género policial³ introduce una variante poderosa en el seno mismo del cine comercial acrítico. Resulta también un caso ejemplar de apropiación cultural de los esquemas del cine americano.

La parte del león (1978), su ópera prima, plantea las claves de un policial negro jugado sobre un mundo porteño desesperanzado. “Bruno Di Toro, un tipo común, un ‘pobre tipo’”, está en una situación crepuscular: se está divorciando de su mujer, es ignorado por su hija adolescente y no tiene perspectivas de trascender ni en su trabajo ni en nada. Su vida es monótona: está solo en una pensión, con un trabajo de oficina rutinario que está a punto de perder y con el alcohol que lo acompaña en los ratos libres. Sueña con una salvación mágica: ganar miles de pesos de algún modo, con un negocio inesperado o en el juego. Paralelamente a la presentación de este personaje, se ven los preparativos y el asalto a un banco llevado adelante por un cínico e inescrupuloso joven, Julio Chaves, y por un nervioso hombre mayor, Ulises Dumont. En su escape, los asaltantes deben esconder el botín y lo hacen en uno de los tanques de agua del edificio en el que vive Di Toro. Este encuentra, intuitivamente, la bolsa con dinero e inicia una huida que será prolijamente rastreada por los dos delincuentes. Di Toro no puede concebir ni el carácter de esta persecución ni los avatares que se suceden en el contacto con el mundo criminal.

De este modo, Aristarain aprovecha y usa como excusa al policial negro para señalar los matices individuales, desconectados patéticamente del orden colectivo. La puesta es opresiva y oscura, con predominio de encuadres con poco aire que ahogan lo vital. Las miradas inexpresivas de los personajes y la elección de locaciones típicas del cine negro (pensión, rincones de bares, hipódromo, *stud*, estacionamientos) sugieren una ciudad agobiada.

La escena en la que se encuentran Bruno y su ex mujer en un parque se inscribe en la lógica representacional con la que Aristarain trabaja el seguimiento y la observación: jugando con los puntos de vista, utilizando el teleobjetivo para remarcar una vigilancia lejana y mostrando a la víctima en un lugar de debilidad y al espectador en un estadio ambiguo. La situación se inicia con un plano general de distancias aplanadas que instala la idea de que el perseguido ha sido localizado. Di Toro y su mujer

aparecen reencuadrados por un puente y por otros objetos, recortados en medio de un claro del parque. El plano siguiente es un plano pecho de los dos, bien cercano. El diálogo que entablan tiene su punto más alto cuando la mujer dice “Si vos no lo robaste, no hiciste nada. Entonces, no te pueden acusar”. Una serie de planos y de contraplanos cercanos construyen la desesperación de los perseguidos y de sus familiares: “Bruno, es peligroso, te pueden matar”. Aquí la puesta abre a un plano entero de ambos, con el fondo del puente; él la aleja y volvemos a tomar conciencia de que los están vigilando.

Bruno queda en medio de las dos alternativas que se ponen en juego en la escena. Ve alejarse la posibilidad de una vida con su familia y es observado por sus perseguidores que lo acechan. En un sentido crítico, la fría recepción de la película (que llevó a Aristarain a filmar películas, como *La discoteca del amor*) indicaba que la visión pesimista de *La parte del león* no lograba desbloquear las alegorías sumisas de la época.

Tiempo de revancha (1981) surge como una superación artística de la propuesta inicial y se convierte en la acción filmica más compleja del período. Considerada por la teoría y por la crítica argentina como la obra cinematográfica de mayor incidencia sobre del poder dictatorial, su aparición se da en el momento de repliegue cultural del Proceso. El éxito de público (506.000 espectadores) sobresale entre las producciones más convocantes de 1981 y demuestra las posibilidades políticas en una superficie industrial y comercial. En efecto, el film resuelve, desde un costado impensado, no solo el dilema de la complicidad con el poder, sino también una revisión paradigmática de la figura del Autor-Estado (Tabarozzi, 2008).

Los elementos del relato son de una transparencia escandalosa: un ex sindicalista, una multinacional, el uso de bombas, una conspiración para estafar a la empresa, una vigilancia obsesiva de lo privado y la decisión de callar ante el poder. Pero resulta imposible fragmentar analíticamente a *Tiempo de revancha* y esa es, también, la explicación de por qué la censura no pudo intervenirla: su organicidad es tal que el mensaje antifascista atraviesa cada una de las imágenes del film, que se suceden causal y lógicamente en un devenir inexpugnable. El plano del Papá Noel del inicio y del final, las escenas estilizadas del diálogo entre obrero y patrón en el edificio de la multinacional, el seguimiento del sindicalista desde un Falcon hacia el clímax, los primeros planos con la cinta negra en su boca y el plano detalle de la violencia sobre la lengua, son las imágenes dialécticas

del periodo. De la trilogía del autor, este es el film que establece vínculos más complejos con el policial, al convocar breves citas del *western* y del *thriller* de conspiración.

En *Últimos días de la víctima* (1982) acompañamos el derrotero de Mendizábal, un asesino a sueldo sin otro móvil que el dinero, sin otra función que ser el instrumento de un poder mayor. Aristarain, nuevamente, se apropia de claves genéricas para realizar una representación precisa y sutil de un *modus operandi* dictatorial. El film, basado en el libro de José Pablo Feinmann, agrega a esta persistente idea autoral una variante inquietante: la consideración del momento en el que los ejecutores de muerte pasan a ser prescindibles, son negados por el poder que los cobijó y pierden su impunidad. Sin embargo, la penosa imagen de una “mano de obra” desocupada en nuevos tiempos deja lugar a una imagen aún más terrorífica: la de la eliminación prolija del asesino por parte de un círculo superior que desea borrar toda huella de su accionar.

Últimos días de la víctima es un policial tradicional, cristalino, que rinde tributo a los procedimientos clásicos. Revela su condición contemporánea al hacer del acto de vigilancia un problema cinematográfico: toda observación del asesino a sus víctimas plantea el problema de la mirada y tiene un peso temporal propio. Lo visible está mediatizado por objetos o por dispositivos, como la cámara de fotos. Nunca, salvo en la escena del clímax en el departamento, los personajes están frente a frente. La puesta es sencilla, pero la escena está recargada al punto de la claustrofobia, con fondos aplanados por el uso estratégico del teleobjetivo.

Un fragmento significativo muestra la vigilancia que hace Mendizábal de Kulpe. La mirada sobre un objetivo humano es el eje principal de la secuencia y se refleja desde el último plano de la secuencia anterior, en la que Mendizábal alquila el cuarto de la pensión para poder llevar adelante el asesinato. Este plano, acompañado por un fondo musical (*leitmotiv* del film), se mantiene fijo mientras Mendizábal permanece junto a la ventana del cuarto mirando hacia el exterior. Cuando se retira de la ventana, a la vez que confirma alquilar la habitación, la cámara comienza un travelling hacia adelante que va a ir descubriendo que enfrente y con una vista directa, se encuentra el departamento de Kulpe, la próxima víctima de Mendizábal. En esta secuencia se ve a Kulpe corriendo desesperadamente, como si lo persiguieran. Llega a una esquina y, sin detenerse, sube a un micro. El micro, en su recorrido, obtura por completo el plano y al descubrirlo vemos a Mendizábal en su auto, que sale detrás para no

perderle pisada a Kulpe. El seguimiento sigue por varios lugares.

De este modo, Aristarain elige adoptar el punto de vista de Mendizábal, victimario y futura víctima. Seguimos a Kulpe desde lejos en una puesta en escena cargada de objetos y con planos cerrados de lectura compleja. Entre los personajes se interponen, constantemente, cosas, vehículos y personajes que circulan, que tapan y que destapan lo visible. Los *paneos* constantes hacen convivir en el mismo plano a los personajes y a sus acciones. En ningún momento la víctima aparece en una imagen clara, pura. Cinematográficamente, Aristarain nos hace cómplices de un seguimiento, problematiza la condición espectral en relación con la mirada de un asesino que será asesinado.

La trilogía policial de Aristarain logra lo imposible entre 1978 y 1982: nombrar modalidades de intervención de los grupos de tareas contando, desde las coartadas de la narración, hechos que parecen ajustes de cuentas, típicos de un film de género. Por primera vez en el cine de la Dictadura aparece una figuración sobre la metodología de búsqueda, de seguimiento y de persecución de personas. Pero no es solamente esta transfiguración su logro más importante. Las tres películas desafían al poder desde el cine y se atreven a *mirar*: el género y las referencias al cine americano funcionan como una máscara ingeniosa para ocultar esta representación posible del orden represor.

ESCENAS Y FRAGMENTOS: LAS PROFUNDIDADES DEL ENCIERRO

Transcurrida la etapa más dura de la represión, entre 1979 y 1983, una serie de solitarias películas introdujeron breves fragmentos e imágenes críticas de la situación política. El estilo Doria resultó el más eficaz –en términos comunicacionales– al desarrollar en *La isla* (1979) y en *Los miedos* (1980) situaciones de extrañamiento cuyos pliegues sugerían lo ominoso como significado final. Otros filmes, como *La nona* (1979), de Héctor Olivera, o *El hombre del subsuelo* (1981), de Nicolás Sarquís, proponían encierros que derivaban en una violencia irreal. Pero el naturalismo y el academicismo de estas propuestas debilitaban notablemente la fuerza expresiva de los relatos al contradecir la deformación que postulaban.

En este sentido, la estética gris de *El poder de las tinieblas* (1979), de Mario Sabato, con su construcción monumental y apagada del espacio urbano, resulta más elocuente en su referencia a la Dictadura que los

hechos narrados, la conspiración padecida por su personaje principal, Fernando Olmos. *Momentos* (1981), de María Luisa Bemberg, por el contrario, posee una mirada luminosa, aún en los momentos más sombríos de la relación de pareja que narra. Su puesta, que es formalmente irreprochable, se asimila al cine autoral europeo de finales de los setenta, algo inusual para el período. En esa tesitura estilística, logra que un tema corrosivo para la moral reinante (el adulterio femenino) este cargado de ambigüedad e introduce una escena inquietante en la playa, en la que el personaje de Lucía observa cómo retiran del mar a un cuerpo que ella cree es el de su amante (y no es).

Entre todas estas producciones sobresale *De la misteriosa Buenos Aires* (1981), de Fischerman, Wüllicher, Barney Finn, un tríptico basado en tres capítulos del libro *Misteriosa Buenos Aires* (1951), de Manuel Mujica Láinez. Es considerado uno de los films del período que logra extremar los alcances de la metáfora del encierro, que era un signo de lo real y, al mismo tiempo, una expresión de resignación, aún en su sentido crítico. Fernando Peña escribe que el film “se trasladaba al pasado mediante tres relatos de Mujica Láinez para abordar desde allí temas de fuertes resonancias con el presente” (Peña, 2012). Las reminiscencias captadas son las de unas situaciones de pura coerción y violencia social dirigidas por los vencedores de cada época. Las tres partes incluyen, sin embargo, un momento en el que los oprimidos se rebelan de modo brutal. Estos gestos de peligro surgen en lo narrativo –incluso estaban en los relatos originales en los que se basa el film–, pero ciertas diferencias operadas por los cineastas participan como operaciones críticas.

La pulsera de cascabeles (1720), de Ricardo Wüllicher, añade una escena que no existe en el libro, aquella en la que el negrero empleado de Rudyard encuentra y mata al esclavo fugado. La inclusión de esta escena, totalmente inventada, proporciona una forma significativa de ajusticiamiento sobre el negro, que de otra manera –y según el final interrumpido del relato original– hubiera quedado sin ejecutar. La decisión de ubicar esta acción al inicio –por una cuestión de ritmo– otorga al film una estructura plena de sentido para su época: el asesinato de lo subalterno como punto de partida en una estructura social.

La última secuencia desarrolla el audaz engaño del hombre negro, que toma la pulsera de cascabeles de Temba, la esclava violada por el ciego y que murió por la peste. El hombre conduce al ciego fuera de la cuadra hacia el exterior y a la fosa, donde yacen los apestados, por medio del

sonido de la pulsera, que agita, guiándolo. Planos generales, en los que los extensos fondos abiertos de la playa y del mar se imponen, indican la decisión autoral de apelar a escenarios naturales y abiertos, de abrir la representación.

El negro mata al ciego golpeándolo con una pala e inmediatamente se da a la fuga (a diferencia del relato original de Manuel Mujica Láinez, que ubicaba al personaje echando tierra sobre el cuerpo del inglés). La situación está marcada por un ralenti que si bien no detiene el tiempo, lo vuelve denso y peligroso. Al igual que en otro episodio del tríptico, el afuera implica una forma más amplia de encierro, asociándose el vacío del paisaje y el espacio social al encuentro con la muerte.

ESCENAS Y FRAGMENTOS: NARRAR EL HORROR EN DEMOCRACIA

Desde las alegorías sutiles de *Los enemigos* (1983), de Eduardo Calcagno y *Hay unos tipos abajo* (1985), de Emilio Alfaro y Rafael Fillipelli hasta la vuelta al relato genérico de *Noches sin lunas ni soles* (1984), de José Antonio Martínez Suárez y *Cuarteles de invierno* (1984), de Lautaro Murúa, pasando por las más evidentes metáforas de *Darse cuenta* (1984), de Alejandro Doria y *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg, el primer cine de la democracia desplegó todas las líneas de fuerza presentes antes del Proceso para representar al mismo Proceso. Sin embargo, el optimismo que había generado el final de la censura y la posibilidad de decir y de filmar lo real histórico, ignoraba un perverso efecto cultural: envejecidas, agotadas e involuntariamente fuera de tiempo, las respuestas artísticas que resurgían no producían los mismos efectos que eran posibles antes de 1976.

En este escenario inicial, dos filmes intentaron revisar, honestamente, las posibilidades del cine político y el cine de autor: *El rigor del destino* (1985), de Vallejo, y *Los días de junio* (1985), de Fischerman.

El rigor del destino plantea una reivindicación de las imágenes populares del cine político de los sesenta, del que Vallejo fue parte. La dedicación de la forma al pueblo encuentra articulaciones formales en el cuerpo del film: desde la infrecuente dedicatoria política de los títulos y desde la presencia de colectivos, de grupos y de individuos del Tucumán hasta una historia contra hegemónica, la película trabaja la fe estética en lo popular al cruzar procedimientos de la ficción y del documental. Ambos regímenes (ficción y documental) dejan sus marcas en el clímax del film, trabajado con cuerpos

reales y con una filmación naturalista, y en la que el pueblo es reprimido, pero, también, nace un niño que alegoriza la memoria de la lucha popular.

La estructura de montaje alternado entre los espacios, cuyas acciones son simultáneas en el tiempo, acusa el artificio de su construcción. Sin intentar ser un documental, el film declina la caída absoluta en la pura ficción por medio de la inclusión de datos reales y por una puesta en escena planificada desde una estética parecida a la de la muerte del viejo Reales, como si hubiera habido una cámara filmando todo eso. La presencia de personas de la región –cuya participación es muy superior en número a la de los actores profesionales– llama a lo documental e invoca la categoría de *composición brechtiana*, basada en el principio de reagrupamiento social.

Vallejo filma la marcha como si se tratara de un registro de la misma, desde la distancia en la que participa en ella. Esta forma de la puesta en escena, con una mirada que produce giros realistas, opera como un rechazo, desde lo real hasta la estética del poder hegemónico y de los represores. La mirada se posiciona en contra de la identificación con ese poder, dejándolos fuera de campo: los asesinos que disparan sus armas sobre la mujer que interpreta al personaje de Hilda Guerrero de Molina no se ven, pero la imagen muestra al contingente que se dispersa a causa de la acción represiva y a la mujer que es auxiliada por el abuelo (protagónico de Carlos Carella) en el final de la escena. Este momento supone el retorno del modo ficcional para recuperar un sentido épico, en un tono reivindicatorio de aquel cine del Grupo Liberación, construido aquí por la potencia de la música latinoamericana que crece en la secuencia.

Entre los logros formales más interesantes de *Los días de junio* se encuentra la representación cinematográfica de una atmosfera de miedo y de represión. El trabajo de un registro grave recorre todo el film que es salvado y que está en contrapunto con otro tono más divertido e, incluso, irónico, encarnado en las actitudes de los protagonistas. El film transmite un escepticismo inteligente contra las adhesiones generalizadas, acriticas y sin conciencia de ciertos sectores masivos hacia el régimen militar. Aquí, la mirada sobre el pueblo es totalmente opuesta a la de Vallejo.

Existen momentos en los que la representación transita formas que no son las del género ni las del lugar común, como un desvío de los lugares estancados del cine argentino, alcanzando una intensidad conforme a la anécdota que se pone en escena. Esa política de la forma, en Fischerman, da cuenta de una subalternización de la población civil, del terror genera-

lizado. Dos momentos destacados del film logran acercarse a las vivencias de ciertos sectores subalternos. Uno es aquel en el que los protagonistas perciben el sobrevuelo de aviones aparentemente militares en el cielo de la ciudad. Se trata de una situación en parte velada, puesto que solo se escucha brevemente el sonido de los aviones fuera de campo, el tiempo suficiente para que los personajes se suman en un estado de malestar general. Un segundo momento remite a las limitaciones de la ficción, casi al final del film. Es un fragmento –dentro de una escena– en el que los personajes, que han sido detenidos, se quitan las capuchas que cubren sus cabezas. Un gran plano largo encuadra conjuntamente al grupo. El uso del plano abierto y la duración otorgada al mismo producen una situación que desborda los marcos narrativos típicos del film. Aun cuando un personaje realiza intencionalmente alguna mueca para hacer reír a su amigo, la imagen ominosa trasciende la historia personal de cada uno de ellos. El uso constante del primer plano profundiza la angustia de la situación y convoca a los sentimientos de una comunidad.

Otra imagen de peligro (vista desde el presente) tiene una aparición fugaz en esta película. Se trata de planos del Papa Juan Pablo II en su tránsito por el país, transmitidos por la televisión. El significado de esa religiosidad se inviste de dudas, en el espíritu crítico del film. Por un lado, la imagen es un condensado temporal, refiere al pasado inmediato. Por otro, habla de una continuidad de ciertas prácticas sociales a futuro: es muy similar, sino idéntica, a la de la puesta en escena que hace la televisión argentina durante la estadía del Papa Francisco en Brasil en 2013.

Los fragmentos reseñados portan sus propios relatos ocultos acerca de cómo las obras pueden forzar los límites de lo posible y de lo visible en un contexto hostil. Son testimonios documentales acerca de poéticas que intentaron filtrar señales de lo real ante un público sometido estéticamente, primero por la mayoritaria reproducción del discurso genocida (durante la dictadura) y, luego, por la excluyente testimonialidad liberal (durante los primeros años de la democracia).

Con relación a lo formal, los logros parciales de estos casos aislados fueron factibles por su capacidad de intervenir sobre las categorías y sobre las líneas estancas del campo filmico: el cine comercial de género que asimila las tareas del film político (como *Tiempo de revancha*), la aparición de un humor sombrío para profundizar el tema autoral (como *Soñar, soñar*; *Los muchachos de antes... o Días de junio*) o la recuperación

ideológica en la habitualmente conservadora adaptación cinematográfica (como *Los hijos de Fierro* o *De la misteriosa Buenos Aires*).

Estos desplazamientos fueron, en sí mismos, gestos políticos en el contexto de más de cien películas que adherían a un estado de las cosas. Finalmente, y acerca de esa mayoría de películas ligadas simbólicamente al Estado desaparecedor, cabría hacer una última consideración. Resulta entendible que los intentos actuales de revisión del cine producido durante la Dictadura se enfoquen en la obiedad de las obras “cómplices” y en su reproducción del orden. En un sentido educativo –y sin espíritu de celebración–, tal vez merezcan la misma atención las complejas operaciones formales que pudieron esbozar algunos de estos filmes, ejemplos de las limitadas o contundentes resistencias del arte ante el horror.

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, A. (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Beceyro, R. (1997). *Cine y política*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Insaurralde, A. (2005). “La cinematografía dirigida. Siete años de dictadura que condicionan y afectan la creación”. En España, C. (ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2004). *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes.
- _____ (2005). “La presión de las fuerzas armadas. El Instituto Nacional de Cinematografía durante la dictadura militar”. En España, C. (ed.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Tabarozzi, M. (2008). “Autores nacionales en el cine contemporáneo argentino: crisis de la politización del arte”. *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- _____ (2012). “La cuestión de lo popular en el cine”. *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, año 6 (4). La Plata: Facultad de Bellas Artes- UNLP.
- Varea, F. (2006). *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario: Municipalidad de Rosario.
- Wolf, S. (1993). “Una estética de la muerte”. En Wolf, S. y Posadas, A. (eds.). *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena.
- _____ (2006). “Los filmes del y sobre el “proceso””. *Revista Ñ*, (129). Buenos Aires: Clarín.

NOTAS

- 1 Que se ejemplifican en los estudios de Ángel Faretta, Octavio Getino, Sergio Wolf, Fernando Peña, Fernando Varea, Ana Amado, Claudio España y su equipo, entre otros.
- 2 Lautaro Murúa dejó la película *La Raulito* (1975) antes de partir al exilio. Este film es uno de los casos aislados del cine argentino en los que el naturalismo funciona, estéticamente, para transmitir una vivencia marginal. De los múltiples filmes que tomaron al encierro como motivo alegórico *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), de José Martínez Suárez, muestra el más alto grado de complejidad formal, que se complementa con la reflexividad de su planteo intertextual sobre la industria del cine. El relato de esta comedia negra (un grupo de ancianos que no quiere deshacerse de su casona y que elimina, irracionalmente, a quienes se oponen) también es uno de los casos paradigmáticos de prefiguración de lo real desde lo metafórico.
¿Qué es el otoño? (1977), de David Kohon, es una obra de voluntad autoral y sugerente en términos de lo invisibilizado (una escena de un asesinato a la vista de todos, diluida por las restricciones de la censura).
- 3 Aristarain utiliza el esquema policial sin policías, como lo hace Fabián Bielinsky casi tres décadas después.