



**Resistencia política y
ficción cinematográfica:
Argentina 1976-1989**
*Political Resistance and
Fiction Film: Argentina
1976-1989*

Ana Laura Lusnich¹

¹ Possui doutorado em Introdução al lenguaje de las artes combinadas pela Universidad de Buenos Aires (2004). E-mail: alusnich@gmail.com

Resumen: El artículo tiene dos objetivos centrales. Uno de ellos es discernir las características textuales y semánticas del conjunto de films alegórico-metafóricos realizados en Argentina en épocas de la última dictadura militar y en la etapa temprana de la postdictadura. En segunda instancia se propone analizar dos films emblemáticos de la tendencia dedicados a tematizar y representar de forma crítica y reflexiva las figuras de las víctimas y los victimarios: *Últimos días de la víctima* (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro.

Palabras clave: dictadura; ficciones; alegoría; metáfora; resistencia

Abstract: The paper has two main objectives. One of them is to discern the textual and semantic characteristics of all allegorical-metaphorical films made in Argentina during last military dictatorship and the early stage of post-dictatorship. The other is to analyze, in a critical and reflexive way, two emblematic films of this trend dedicated to theming and represent the figures of victims and perpetrators: *Last Days of the Victim* (*Últimos dias da vítima* 1982), by Adolfo Aristarain, and *There are a Guys Downstairs* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), by Rafael Filippelli and Emilio Alfaro.

Keywords: dictatorship; fictions; allegory; metaphor; political resistance

En épocas de la última dictadura militar (1976-1983) y en la primera etapa de la recuperación de la democracia (1983-1989) un segmento del cine argentino ejerció la crítica y la reflexión frente a las prácticas políticas, sociales y económicas instituidas por el poder militar. Si los documentales realizados en el exilio político ocuparon en ese entonces un lugar destacado en la difusión de los acontecimientos nacionales y, particularmente, en la denuncia de la violación de los derechos humanos,² las ficciones de corte alegórico-metafórico realizadas en el país estaban dedicadas a los ciudadanos que se encontraban inmersos de forma directa en los hechos, y que luego del 10 de diciembre de 1983, con la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia, participaron activamente en la interpretación de la historia reciente. Permeables, en diferentes grados y modalidades, a lo acontecido históricamente, el conjunto de films que componen esta tendencia ficcional propulsa una serie de problemáticas entre las cuales adquieren singular relevancia dos en particular: a) la opción por una modalidad de representación que discutía y desplazaba el canon realista (en su nivel textual), y b) la reapertura de múltiples sentidos que pretendían sustituir o alterar la univocidad que impuso el gobierno autoritario (en el plano semántico). A su vez, dado que este impulso antirrealista-crítico se extendió a otras producciones artísticas realizadas en Argentina en los períodos estudiados (la novela, el teatro, la plástica),³ tanto como a films de otros países de la región que han atravesado contemporáneamente procesos dictatoriales (como han sido los casos de Brasil y Chile), el análisis de estas películas permite establecer una hipótesis de mayor alcance destinada a reconocer y discernir una tendencia artística de carácter transnacional, y en la que la crisis de la representación realista y la apuesta por la opacidad puede explicarse a partir de tres argumentos en particular: el efecto de la censura y de la autocensura en el campo artístico; la necesidad de plasmar lo terrorífico e irrepresentable de forma tolerable, no directa, y la adhesión de las realizaciones a varias de las pautas de la modernidad, especialmente instituidas en el campo cinematográfico de América Latina en los años 60 y 70.

Con la intención de desarrollar algunos de estos interrogantes mencionados, este artículo consigna dos segmentos referidos a las producciones argentinas:

² Para conocer los criterios expresivos y las temáticas que abordaron los documentales argentinos realizados en el exilio es recomendable leer el artículo de CAMPO (2014), en el cual el autor analiza las diferentes motivaciones que orientaron a los realizadores en esos años, ya sea sosteniendo los proyectos revolucionarios en curso o bien luego de 1976 denunciando las violaciones a los derechos humanos en Argentina.

³ En Argentina, los ciclos de Teatro Abierto realizados los últimos años de la dictadura (1981, 1982 y 1983) y luego repetidos en años de la postdictadura estuvieron representados por espectáculos y textos dramáticos que adherían al absurdo y al realismo crítico, imperando en ellos un alto grado de opacidad.

el primero comprende la contextualización histórica del corpus fílmico y el reconocimiento de sus características textuales y semánticas; el segundo procura analizar dos films emblemáticos en los que se representan las figuras de las víctimas y los victimarios de la dictadura, estableciéndose a través de este tópico una aguda reflexión sobre las fracturas sociales y morales acontecidas en esos años: *Últimos días de la víctima* (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro.⁴

Contexto histórico de producción y definición del corpus fílmico

Los films alegórico-metafóricos analizados se realizaron y estrenaron en épocas de la dictadura militar comprendida entre el 24 de marzo de 1976 y el 10 de diciembre de 1983, continuando vigente la tendencia en la primera fase de la recuperación democrática que se extendió hasta el 8 de julio de 1989, momento en que concluyó su gobierno Raúl Alfonsín. Estas dos etapas fueron radicalmente diferentes desde el punto de vista político y comunicacional. Los años de la dictadura se caracterizaron por la censura y la represión crecientes, formulando el Estado un discurso y una serie de prácticas que despojaron al pueblo de la cultura política e impusieron una “teoría unidimensional de la realidad” (MASIELLO, 2014, p. 32). La transición a la democracia estuvo signada en cambio por un intenso debate intelectual, político y social sobre la historia inmediata, si bien se fueron estableciendo una serie de ciclos que no tuvieron ritmos parejos sino que estuvieron sometidos a múltiples vaivenes y contradicciones. Incluso a la presión del poder militar que aún contaba con fuerza.

La necesidad de la concientización de la sociedad y el desarrollo de la memoria colectiva fueron postulados confrontados por otros intereses que bregaban por el olvido, comprendido este proceso como necesario a la hora de la reconstrucción de la democracia y el comienzo de una nueva etapa. Estas oscilaciones, que se prolongaron por más de dos décadas (AVELLANEDA, 2014), determinaron en gran medida la actualidad de la tendencia de las ficciones alegórico-metafóricas en el tiempo, opción narrativa y espectacular que se instaló en los años de la dictadura y de la temprana postdictadura como un modelo alternativo y crítico que exhibe en los diferentes niveles del relato las tensiones existentes entre los estamentos de la sociedad argentina. Por un lado, los films se hacen eco de la ideología que abrazó

⁴ Una versión inicial de este texto fue presentada en el marco del proyecto *Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário na construção de uma memória sobre o regime militar* (CNPq), con dirección del Dr. Eduardo Morettin en marzo de 2015.

la dictadura militar, de sus prácticas (censura, invisibilización de los conflictos, dominio de la violencia física y verbal) y de las consecuencias en el cuerpo social (terror, silenciamiento, reclusión, exilio, muerte). Por otro lado bregan por la emergencia de las conductas esgrimidas por aquellos sectores que optaron por la crítica, la resistencia y la denuncia mediante la presentación oblicua y transversal del contexto político-social (LUSNICH, 2011).⁵

Se trata de películas que responden a un modo industrial de producción, poseen financiamiento estatal y/o privado manifiesto, la participación de actores y actrices reconocidos en el ámbito del teatro, el cine y la televisión, estreno comercial en salas de primera y segunda línea, un seguimiento no exhaustivo por parte de los mecanismos de control del Ente de Calificación Cinematográfica en épocas de la dictadura⁶, y el auspicio y la promoción del Instituto de Cinematografía una vez restaurada la democracia. Es posible observar que los films no se situaron en los márgenes del campo cinematográfico sino que disputaron su centro, compitiendo con otro amplio conjunto de películas que adherían a los géneros populares de la comedia familiar y la aventura, y que en su plano semántico diluían de forma consciente los conflictos históricos.⁷ Incluso, algunos de ellos se constituyeron en resonantes éxitos de público, como ha sido el caso de *La isla* (*A ilha*, 1979) de Alejandro Doria, promocionado mediante afiches callejeros que poblaron la ciudad, y en general contaron con el aval de la crítica nacional e internacional (como ejemplo, *Tiempo de revancha / Tempo para revenge*, 1981, de Adolfo Aristarain, obtuvo numerosas menciones y premios).

Como se ha señalado, en sus aspectos textuales y semánticos los films participan de un doble movimiento que abarca la asimilación de los parámetros estéticos e ideológicos de la modernidad cinematográfica y, con igual importancia,

⁵ El origen y desarrollo de las operaciones metafóricas y alegóricas en el campo del cine argentino se sitúan en los años 40 y 50 con las realizaciones, en particular, de León Klimovsky, Carlos H. Christensen y Leopoldo Torre Nilsson. En ese contexto, la hipertrofia de los recursos narrativos (los procesos de fragmentación, opacidad narrativa, multiplicidad del punto de vista, desajuste respecto de las normas genéricas) y espectaculares (la complicación espacial y temporal de los relatos, la obstrucción de los encuadres), fueron interpretados como síntomas de la llegada de la modernidad al país, constituyendo una retórica immanente al campo cinematográfico, local y extranjero.

⁶ Dos películas del corpus analizado fueron prohibidas en el momento de su realización, teniendo estreno años más tarde, luego de 1983: *El grito de Celina* (*O grito de Celina*, antecedente de la tendencia realizado en 1975), de Mario David, y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (*A morte de Sebastian Arache e sua pobre enterro*, 1977) de Nicolás Sarquís.

⁷ Uno de los géneros fomentados por el Estado en épocas de la dictadura militar fue la comedia. Los directores que la practicaron (Emilio Vieyra, Hugo Sofovich, Palito Ortega, entre otros) proclamaban en los films los valores de la familia, la patria y la religión, así como personajes empáticos y carentes de conflictos profundos. Las ficciones reparadoras, cuyo ejemplo paradigmático es *La historia oficial* (*A história oficial*, 1985), de Luis Puenzo, pretendía recomponer el tejido social y contribuir al fortalecimiento de sistema democrático de gobierno. Se caracterizaron por un marcado estilo realista, que recuperaba de manera directa los sucesos ocurridos en la dictadura.

el ejercicio de la reflexión y la crítica transversal y cifrada del contexto político y social del cual proceden. En la identificación de un *corpus* relativamente autónomo de sus antecedentes y consecuentes en el tiempo interviene la decisión de adherir a una función textual diferenciada, que reside en el hecho de que los acontecimientos representados y sus referentes se asocian por una serie de sistemas básicos (metáfora, metonimia y alegoría preferentemente) que alientan lecturas del presente histórico a partir de una serie de atributos básicos que resumen el terror impuesto por el Estado autoritario. En este doble movimiento, hacia el interior del medio cinematográfico y hacia el exterior del tejido social y político, el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica adquiere en este *corpus* una serie de rasgos a destacar:

- a) Los relatos fílmicos promueven prácticas metafóricas que superponen dos dominios o campos semánticos que, retomando las reflexiones de George Lakoff (LAKOFF y JOHNSON, 1995), distinguen un *dominio meta* (dominio a metaforizar que coincide con el espacio y tiempo de la dictadura militar) y un *dominio fuente* (la imagen de donde se extrae la metáfora, proveniente del tiempo pasado o de un espacio-tiempo ambiguo o indefinido, que permite hablar o reflexionar sobre fenómenos abstractos, problemáticos y/o traumáticos).
- b) Las prácticas metafóricas pueden clasificarse en tres grandes grupos: *metáforas estructurales* (implican la interrelación extensa entre el dominio meta y el dominio fuente y varios puntos de intersección en el ámbito de la puesta en escena, la estructura narrativa, el sistema de personajes, el nivel discursivo), *metáforas orientacionales* (en las cuales el dominio fuente hace referencia a una disposición espacial basándose en la experiencia corporal y biológica natural) y *metáforas fragmentarias* (manifiestan escasos puntos de conexión entre los dominios y pueden apelar a otros recursos retóricos: metonimia, comparación, catacrexis).
- c) A las prácticas metafóricas y metonímicas se agrega la producción de alegorías, especialmente en aquellas películas que establecen un sistema de personajes que en su comparación de rasgos exteriores e interiores facilitan la lectura transversal del contexto político y social de los años de dictadura y la alusión al sistema de autoridad vigente. De esta manera se organiza la polaridad víctimas/victimarios en múltiples variantes que no solo hacen referencia a la estratificación y al sometimiento de la sociedad frente a las autoridades militares, sino que en otro orden confrontan a los miembros de un núcleo familiar o de una comunidad.
- d) En función de la adopción de una perspectiva interactiva entre la discursividad y la práctica social y cultural, las elecciones narrativas y espectaculares que configuran este modelo ficcional privilegian la función polémica de la metáfora y de la alegoría

identificada por Marc Angenot (1982) en el marco del discurso panfletario o contestatario, a partir de la cual las figuras retóricas se caracterizan (más allá de las funciones poética o estética) por su valor argumentativo y reflexivo, el trabajo interpretativo directo y un alto grado de difusión y aceptación por parte de los receptores.

e) El empleo del lenguaje cinematográfico en general, y de algunos recursos en particular, contribuyen al hermetismo o a la falta de claridad de las historias, personajes o puesta en escena, siendo este el caso de los contrastes luminosos, la ausencia de una luminosidad prístina o los encuadres extremadamente cerrados sobre los personajes en aquellos films que tematizan el encierro o la opresión, o el uso de picado y contrapicado, en aquellos que materializan las jerarquías de poder. El sonido ambiente y el empleo de motivos sonoros (gritos, sirenas) contribuyen, por su parte, a la creación de mundos dislocados y abominables.

De acuerdo con estos parámetros textuales, la definición del *corpus* prioriza las formas de significar, los temas o núcleos conflictivos que desarrollan y las tipologías que puedan establecerse a la luz de las prácticas metafóricas y alegóricas que relacionan los diferentes niveles textuales. Si las formas de significar reconocen la complejidad del dominio a metaforizar (el tiempo presente y el pasado inmediato) y no se proponen establecer respuestas totalizadoras ni definitivas sobre el mismo, los temas pueden catalogarse en función de cuatro núcleos centrales capaces de esbozar la variedad de las prácticas autoritarias: 1) silenciamiento y reclusión, 2) persecución y/o exilio, 3) violencia física y verbal/muerte, 4) alienación por el deseo de poder económico y social. En tanto, en el plano constructivo, estos núcleos conflictivos son atravesados por prácticas alegóricas metafóricas diversas que organizan los relatos a partir de una serie de categorías opuestas básicas: víctimas/victimarios (en el campo de la alegoría), adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo, luz/oscuridad (en lo relativo a la puesta en escena). De acuerdo con estos parámetros, los films podrían clasificarse de esta manera:

-*Creer de golpe* (*De repente crescer*, 1976), de Sergio Renán: silenciamiento y reclusión – víctimas/victimarios – adentro/afuera, cerrado/abierto

-*El poder de las tinieblas* (*O poder das trevas*, 1979), de Mario Sábato: persecución (complot) - víctimas/victimarios - adentro/afuera, arriba/abajo, luz/oscuridad

-*La nona* (*O nono*, 1979), de Héctor Olivera: violencia física y verbal – víctimas/

victimarios - adentro/afuera, lleno/vacío

-*La isla (A ilha, 1979)*, de Alejandro Doria: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Los miedos (Fears, 1980)*, de Alejandro Doria: persecución y exilio / violencia física y verbal / muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera

-*Tiempo de revancha (Tempo para revenge, 1981)*, de Adolfo Aristarain: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios

-*El hombre del subsuelo (O metro man, 1981)*, de Nicolás Sarquís: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo

-*Últimos días de la víctima (Últimos dias da vítima, 1982)*, de Adolfo Aristarain: violencia física y verbal/muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera

-*El agujero en la pared (O furo na parede, 1982)*, de David J. Kohon: violencia física y verbal/muerte, alienación por el deseo de poder económico y social - víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Los pasajeros del jardín (Passageiros jardim, 1982)*, de Alejandro Doria y Juan Carlos Cernadas Lamadrid: muerte (enfermedad como síntoma) - adentro/afuera, cerrado/abierto, luz/oscuridad

-*Plata dulce (Dinheiro fácil, 1982)*, de Fernando Ayala y Juan José Jusid: alienación por el deseo de poder económico y social (metáfora Patria financiera)

-*Los enemigos (Inimigos, 1983)*, de Eduardo Calcagno: silenciamiento y reclusión / violencia física y verbal/ muerte - víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto

-*Hay unos tipos abajo (Existem alguns caras para baixo, 1985)*, de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro: silenciamiento y reclusión / persecución y exilio – víctimas/victimarios - adentro/afuera, cerrado/abierto, arriba/abajo, luz/ oscuridad

-*Contar hasta diez* (*Conte até dez*, 1985), de Oscar Barney Finn: muerte (desaparición)
- víctimas/ victimarios - adentro/afuera

La representación de las víctimas y de los victimarios: identidades fragmentadas y tránsito a la subjetividad

Últimos días de la víctima (*Últimos dias da vítima*, 1982), de Adolfo Aristarain, y *Hay unos tipos abajo* (*Existem alguns caras para baixo*, 1985), de Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, fueron realizados en los últimos tramos de la dictadura (el primero) y en los primeros años de la recuperación democrática (el segundo), siendo en ambos casos el contexto de referencia (el dominio a metaforizar) los años de plomo de la dictadura argentina que transcurrieron hacia 1976-1980.⁸ Ambos cuentan con bases narrativas que corresponden a escritores reconocidos por su actitud crítica y combativa (el film de Aristarain tiene su punto de partida en la novela homónima de José Pablo Feinmann de 1978; *Hay unos tipos abajo* es un libreto cinematográfico luego publicado como novela por su autor Antonio Dal Masetto en 1998). De acuerdo con los parámetros textuales señalados en el punto anterior, los films elaboran dispositivos narrativos y espectaculares precisos cuya finalidad es develar y alertar sobre el estado de terror vigente en los años del proceso militar.

En el plano narrativo coinciden en focalizar las historias en personajes significativos: Raúl Mendizábal, asesino a sueldo a quien se le encargan ejecuciones (*Últimos días de la víctima*), y Julio, reportero gráfico que presume estar vigilado por unos hombres misteriosos que podrían ser integrantes de los grupos de tareas que funcionaban en años de la dictadura identificando y secuestrando personas (*Hay unos tipos abajo*). Si es posible comprobar que las contrafiguras de cada caso (el futuro asesinado y los grupos de tareas respectivamente) se mantienen en líneas generales fuera de campo, ocupando un rol postergado o secundario en el desarrollo narrativo, los títulos de los films los hacen ingresar a los centros dramáticos, destacándose la puesta en marcha del recurso de la catacrexis⁹ y una forma de significar que pretende incorporar al relato los componentes de la sociedad argentina de la época:

8 *Últimos días de la víctima*: Dirección: Adolfo Aristarain. Guión: Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann. Intérpretes: Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, Julio de Grazia, Arturo Maly, Elena Tasisto. Estreno: Estreno: 1982. *Hay unos tipos abajo*: Dirección: Rafael Filipelli y Emilio Alfaro. Guión: Antonio Dal Masetto, Rafael Filipelli y Emilio Alfaro. Intérpretes: Luis Brandoni, Luisina Brando, Soledad Silveyra, Marta Bianchi, Emilio Alfaro, Elsa Berenguer. Estreno: 1985.

9 La catacrexis es una figura retórica que consiste en utilizar metafóricamente una palabra para designar un objeto o realidad que carece de un término específico o de nombre, o que se emplea con un sentido traslático para dar mención a algo.

víctimas y victimarios, representados a través de un empresario y un periodista (las víctimas) y por un verdugo y un grupo de vigiladores/perseguidores (en el plano de los victimarios). El desarrollo dramático se concentra en el derrotero cotidiano de los protagonistas, desplazándose la acción y privilegiándose la presentación de las psicologías complejas y fracturadas de los personajes.

Hay unos tipos abajo emplaza la vida cotidiana de Julio en el último fin de semana del mundial de fútbol jugado en Argentina en 1978.¹⁰ Alertado sobre la presencia de los vigiladores/grupos de tarea, el periodista se sume en un estado de temor y paranoia creciente que tiene como consecuencias concretas el abandono del trabajo, de su pareja y, hacia el final del relato, de todo vínculo social. La vigilancia provoca en Julio un estado interior que desestabiliza y fractura su identidad. Si bien se presenta como un ciudadano común que no es afiliado a ningún partido político ni ha intervenido en acciones públicas, la duda y la culpa lo sumen en un estado de angustia irreversible.¹¹ El derrotero dramático de esos días incluye recorridos sin rumbos certeros, que lo llevan de su casa a algunos puntos concretos (un quiosco de diarios, un café, la casa de su novia) para devolverlo a su departamento. La desesperación y el temor van pautando el crescendo dramático, dado que el personaje no logra dilucidar el cometido de los perseguidores, en tanto debe asumir a su vez la falta de solidaridad de algunos seres queridos (una pareja de amigos lo aloja unas horas en su casa y luego le exige que se retire). En su periplo dramático, es evidente que Julio emprende un viaje introspectivo destinado a examinar sus sentimientos y sus impulsos, a ejercer la reflexión sobre su estado presente (SAURA, 2007). Sin embargo, el peso del contexto y la inestabilidad personal lo inducen a sentirse enredado en una situación a la que no le encuentra salida. En los momentos en que Julio se dispone a reflexionar, ya sea en un bar o en su departamento familiar, el film ofrece indicios sobre la alteración y la fragmentación de la subjetividad del protagonista. La interpretación del personaje aparece despojada de los movimientos corporales e incluso de la palabra. Asimismo, esta situación se refuerza con recursos propiamente cinematográficos. Como ejemplos, abundan las puestas de cámara en picado y hasta las perspectivas cenitales que registran al personaje desde un ángulo superior del ascensor o de una de las puertas del domicilio, o aquellas que retratan su reflejo en el espejo del baño, exhibiendo la condición de vigilancia que permanece aún en la intimidad del hogar. Por otra parte, los permanentes cortes de luz y de la línea telefónica a los que se ve sometido el periodista, cruzan datos de la realidad de la

¹⁰ Los indicios temporales aparecen mediante la televisación del campeonato de fútbol, donde se muestra el palco con los integrantes de la Junta de gobierno: Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti.

¹¹ Julio posee información sobre el tema: observa una situación de secuestro y conoce casos de personas que han desaparecido.

época con la profusión de un efectivo clima de desfamiliarización de las situaciones y de extrañamiento. Finalmente, a la ausencia de respuestas y de soluciones el personaje responde con el aislamiento absoluto. De esta manera, si en el curso del relato el itinerario dramático de Julio había estado dominado por la vigilancia y la desesperación, su resolución incluye un último y drástico desempeño: la huida sin rumbo fijo. Sin despedirse de su pareja, en el momento exacto en que Argentina gana el mundial de fútbol y los integrantes de la Junta Militar levantan el trofeo, el periodista decide abandonar la ciudad. En las últimas imágenes lo vemos bajar de un tren, en una estación no identificable geográficamente. Sintomáticamente, quizás preso por el miedo, decide abandonar su máquina de escribir en el asiento del tren. Emprende entonces el doloroso y solitario proceso del exilio interior.



1 y 2. Imágenes de *Hay unos tipos abajo* que ponen en evidencia el encierro de Julio en el hogar familiar

Últimos días de la víctima concentra su interés en el personaje de Mendizábal, en su dura exterioridad y en una interioridad plagada de dobleces y situaciones irresueltas. La detención del relato en un sujeto que oficia como victimario y que representa un asesino a sueldo que ejecuta personas bajo el mandato de terceros presumiblemente vinculados a las más altas esferas de poder, no se presenta como una opción frecuente en el corpus analizado. Si en líneas generales los films depositan el rol del victimario en un conjunto variado de figuras sociales y familiares (médicos, enfermeros, tutores, madres o padres autoritarios), dos ejemplos, *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980) y *Últimos días de la víctima*, se destacan por exhibir la institucionalización de la violencia en la época. *Los miedos* presenta el accionar de un ejército que bajo el mando del poder central persigue y aniquila ciudadanos, en tanto el film de Aristarain expone la actividad de un asesino a sueldo que es contratado por un funcionario de alto rango que maneja una red de

información que se dedica a extorsionar y matar empresarios y ciudadanos pudientes. Sin embargo Raúl Mendizábal no es un asesino común y corriente. El film comienza con el asesinato de un empresario llamado Ravena y a continuación se encomienda a Mendizábal matar a otro individuo, Rodolfo Külpe. Mendizábal es organizado y metódico. Espía a su víctima, estudia su vida, ingresa en su intimidad y conoce todos sus secretos, aquellos que lo definen como un hombre de familia, los que lo vinculan al mundo de las drogas y la prostitución. En determinado momento, el verdugo conoce a la esposa de Külpe y al hijo de la pareja, situación que provoca un giro dramático que determina la complicación sentimental de Mendizábal con la mujer y la consecuente dilación del asesinato. El asesino se presenta como un personaje moralmente ambiguo, frío y calculador con sus víctimas, condescendiente con esa mujer y ese niño que bien pueden representar los anhelos ocultos y no realizados del protagonista. Empeñado en su cometido, Mendizábal persigue a Külpe desde la Capital Federal al interior del país, y con una resolución inesperada y agudamente crítica sobre las conductas sociales y políticas de la etapa de la dictadura, el encuentro entre ambos personajes determina que Külpe sea quien mate a Mendizábal.



3 y 4. Imágenes de Últimos días de la víctima en las que el protagonista ejerce la violencia extrema.

Si las prácticas alegóricas señaladas colocan en el centro de las estructuras narrativas los periplos dramáticos de víctimas y victimarios que reemplazan las actividades cotidianas (trabajo, familia, entretenimiento) que los ciudadanos comunes realizan en un estado de cosas normal por otras que implican aislamiento y supervivencia, las operaciones metafóricas organizan la puesta escena a partir de una serie de categorías topográficas/espaciales básicas que coinciden en representar el espacio-tiempo histórico cercano o semejante a un contorno abominable o infernal. *Hay unos tipos abajo* pone en práctica un diseño de puesta en escena destinado a

constreñir dramáticamente las situaciones y a crear una atmósfera de opresión. En sus aspectos generales, la formulación espacial recurre a la confrontación de ámbitos contrapuestos, arriba/abajo y adentro/afuera, representando el primero la intimidad del departamento familiar (adentro) y el segundo el mundo exterior amenazante (afuera). La puesta se caracteriza por no ser ilustrativa sino sumamente expresiva, abundando las escenas nocturnas en las cuales los contrastes luminosos, los espacios vacíos, la proliferación de las sirenas de los automóviles policiales y el sonido en *off* de los pasos de los transeúntes no solo son indicios del mundo ominoso de la dictadura sino que también manifiestan la subjetividad del periodista. De acuerdo con esta configuración, el estilo interpretativo opta preferentemente por la concentración dramática, la introspección y el paulatino aislamiento del protagonista. Rafael Filipelli, uno de los directores, sostuvo sobre el personaje de Julio: “El hombre vaga y divaga y la película trabaja con el dato subjetivo del miedo” (FILIPELLI, 1985). Julio decide replegarse sobre sí mismo y se dedica al hallazgo de los datos y las certezas que permitan explicar los motivos de la vigilancia. Pone en suspenso sus actividades laborales y se abstrae del fervor que provoca el inminente juego final de la copa del mundo que enfrenta a Argentina y Holanda.

Si en *Hay unos tipos abajo* las metáforas estructurales y orientacionales determinan relaciones intrínsecas entre el desarrollo narrativo-dramático y la puesta en escena, representándose el estado de terror del protagonista a través de tres categorías espaciales particulares (cerrado, adentro, arriba), el film de Aristarain se preocupa por establecer un paralelismo entre el mundo histórico y el infierno. Para ello, la puesta en escena opera a través de diferentes direcciones, multiplicando los espacios dramáticos e incluyendo diferentes niveles de oposición. Los espacios de la riqueza y de la pobreza aparecen representados por departamentos y oficinas lujosas que se localizan en zonas céntricas de la ciudad (espacios de la opulencia en los que habitan o se desempeñan las autoridades de alto rango y algunas de las víctimas) y por casas precarias y hoteles de mala muerte (situados en zonas periféricas y caracterizados de forma miserable, estos ámbitos son ocupados por sectores populares o por ciudadanos que necesitan aislarse y ocultarse). En segunda instancia, el film contrapone el espacio familiar (representado por el hogar que habitan la mujer de Külpe y el niño) y esos otros espacios clandestinos y ocultos a la vista del ciudadano común (Mendizábal y sus conocidos frecuentan locales de *striptease* generalmente subterráneos y en los que domina la oscuridad). En tercer lugar, proliferan los espacios cerrados versus los abiertos, asociándose los primeros a situaciones de opresión (las oficinas en las que Mendizábal asume las tareas y el hotel que en la secuencia final se encuentran y

mutan de roles la víctima y el victimario son claramente ámbitos clausurados de los cuales parece ser difícil salir) y los segundos a los periplos que asumen los verdugos a la hora de cercar a sus víctimas y las víctimas al momento de preservar la vida. Todo este conglomerado espacial, en su diversidad y extensión, se vivencia como un entorno caótico y laberíntico. Si se recupera la definición propuesta por algunas religiones y mitologías al infierno, el mundo histórico representado en el film se asemeja a ese lugar en el que después de la muerte las almas de los pecadores e infieles, son torturadas y sometidas a múltiples suplicios. La secuencia final, en la que Mendizábal y su víctima se encuentran adopta a su vez claves significativas en la representación del averno: los personajes se mueven entre tinieblas, al momento en que Mendizábal deja la estación de tren y se traslada al hotel en el que se supone se encuentra su víctima, para luego enfrentarse en una pequeña habitación, cara a cara, y constanciarse la tortura, en este caso, la imprevista muerte del verdugo.



5. Imagen final de *Hay unos tipos abajo*, huída del protagonista sin rumbo fijo, ampliación del marco espacial

Consideraciones finales y tercer movimiento del corpus fílmico

De acuerdo con lo expresado, los dos films analizados y el corpus de las ficciones alegórico-metafóricas realizadas en Argentina en su conjunto se abocan a la figuración y a la representación de la historia reciente, indagando, paralelamente, sobre los rasgos de un discurso cinematográfico que en sus notas estilísticas e ideológicas se opone al discurso autoritario desplegado por la dictadura militar. De esta manera, la apuesta por la construcción de relatos que propician la opacidad mediante prácticas alegóricas y metafóricas que se diseminan en los diferentes niveles del texto fílmico, se corresponde con la apertura de los films a diferentes sentidos y a una perspectiva dialógica que pretende cuestionar, poner en duda, la

realidad histórico-política de la época sin apelar a respuestas simples ni unívocas. Como ejemplo, la resolución de *Últimos días de la víctima*, con el giro narrativo que invierte los roles ocupados por la víctima y el victimario, intenta escapar de una lectura dicotómica de la realidad histórica para expresar en cambio la complejidad del estado de cosas vigente, y especialmente la movilidad constante de las actitudes y decisiones tomadas por los individuos en ese contexto.

Es posible sostener que los films fueron abriendo problemas, ocultados por el discurso del poder y asimilados de formas muy diferentes por las otras modalidades cinematográficas circulantes en Argentina entre 1976 y 1989. En tal sentido, si se recaba en las características del campo cinematográfico, entre 1976 y 1983, período de la dictadura militar, las ficciones alegórico-metafóricas funcionaron como complemento de los documentales realizados en el exilio, que prolongaron los discursos de la militancia política y develaron la violación de los derechos humanos en el mundo. En tanto, internamente, confrontaron con el cine comercial (las comedias y el cine de aventuras) producido a la luz de la ideología dominante. En el período de la recuperación de la democracia cuya primera fase se extiende desde 1983 a 1989 y se corresponde con el mandato de Raúl Alfonsín, la tendencia continuó vigente y con una marcada productividad, proveyendo una perspectiva diferente a los postulados de las ficciones y documentales de corte realista que pretendieron en ese primer tramo de democracia reparar y recomponer el tejido político y social de la Argentina. Sin lugar a dudas, *Hay unos tipos abajo* difiere sustancialmente del emblemático film *La historia oficial (A história oficial)*, de Luis Puenzo, ambas presentadas en 1985, en tanto el film de Puenzo focaliza el punto de vista en el personaje de Alicia, una profesora de historia que quiere saber la verdad -en este caso la identidad de su hija adoptiva, hija de desaparecidos- con la intención de redimirla y clausurar la interpretación del pasado (VISCONTI, 2014). En cambio, el film de Filipelli-Alfaro organiza el relato a partir de otras motivaciones, destinadas a expresar el estado de terror y confusión del protagonista frente a la vigilancia. El final abierto de la película, en el cual el periodista escapa -temporaria o definitivamente- de su mundo social y sentimental, observa una interpretación poco clara de las circunstancias políticas, pudiéndose pensar que Julio, el protagonista, ha atravesado en el pasado situaciones similares que lo inducen a tomar la decisión de exiliarse.

Finalmente, en su devenir histórico, el conjunto de films analizados puede ser interpretado a partir de un tercer movimiento, que implica la posibilidad de trazar relaciones transnacionales con algunas de las cinematografías de la región

latinoamericana, con especial atención en Brasil y Chile,¹² debido a que en estos países se registra, en los años de las últimas dictaduras militares, la producción y el estreno de ficciones que comparten las motivaciones señaladas para el corpus argentino.¹³ Los films de estos países que adhieren a esta tendencia coinciden en su actitud confrontativa y crítica, al disponer de un discurso propio en un momento en el que la circulación pública de las ideas se encontraba limitada y cercenada.¹⁴ La elipsis, la fragmentación, la alusión y la figuración transversal del presente histórico y el pasado inmediato, estrategias que trazan vasos comunicantes entre los films de esta tendencia y la modernidad cinematográfica, reaparecen con la finalidad de plasmar el estado de violencia y de terror vigentes de forma posible y tolerable y para evitar situaciones de censura. En líneas generales, los films de los tres países mencionados formulan una serie de modalidades narrativas entre las que se destacan la remisión a un pasado lejano que revela el tiempo presente, formulando “alegorías históricas” (XAVIER, 1977 y 1999), o la localización de las historias en escenarios -hospitales, centros de salud mental, casas familiares- donde se desarrollan oblicuamente la violencia, la tortura y el asesinato, en un tiempo presente o muy próximo. La concentración o la expansión narrativa y espacio-temporal, de acuerdo a cada caso, por su parte, formula metafóricamente situaciones de encierro, opresión, persecución, exilio.

Para finalizar, con la intención de introducir esta dimensión transnacional de los films de corte alegórico-metafórico, es posible mencionar ciertas relaciones que se entablan entre *La conspiración (Os inconfidentes, 1972, de Joaquin Pedro de Andrade, Brasil)* y *Julio comienza en julio (Julio começa em julho, 1979, de Silvio Caiozzi, Chile)*, dado que presentan dos formas propias a las alegorías históricas y coinciden en el diseño de estructuras narrativas y de puesta en escena que tienden

12 En Brasil, el período dictatorial abarcó los años que van de 1964 a 1985, concluyendo con la elección de Tancredo Neves en 1985. El Régimen Militar en Chile se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. En esos años el país estuvo bajo una dictadura militar encabezada por el General Augusto Pinochet y otros comandantes de las Fuerzas Armadas, que establecieron una junta de gobierno tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno constitucional del presidente Salvador Allende.

13 Como se trata de un tema de investigación en desarrollo, lo relativo a la conformación de estrategias de carácter transnacional será tratado próximamente con la intención de establecer los límites y los alcances en el plano textual y comunicacional de los films de los tres países.

14 En Chile, esta serie de films se inicia con *A la sombra del sol (Na sombra do sol, 1974)*, de Silvio Caiozzi y Pablo Perelman. Por su parte, Cristián Sánchez produjo un singular conjunto de títulos que se inscriben en esta variante: *Vías paralelas (Trilhas paralelas, 1975, realizada con Sergio Navarro)*, *El zapato chino (Sapato chinês, 1976-1979)*, *Los deseos concebidos (Os desejos concebidos, 1982)*, *El otro round (A outra rodada, 1983)*, *El cumplimiento del deseo (Desejo cumprimento, 1985-1993, realizada durante la dictadura y estrenada en democracia)*. A estos mencionados se suman los de Silvio Caiozzi: *Julio comienza en Julio (Julho a partir de julho, 1979)*, David Benavente: *El Willy y la Myriam (Willy e Myriam, 1983)*, Cristián Lorca: *Nemesio (Nemesio, 1986)*, Pablo Perelman: *Imagen latente (Imagem latente, 1987)*, Leonardo Kocking: *La estación del regreso (Estação de retorno, 1987)*, y Juan Carlos Bustamante: *Historias de lagartos (Histórias lagartos, 1989)*. En Brasil, se ubican en esta tendencia los films de Glauber Rocha: *Terra em transe (1967)*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)*; Joaquin Pedro de Andrade: *Macunaima (1969)*, *Os inconfidentes (1972)*; Arnaldo Jabor: *Pindorama (1970)*; Carlos Diegues: *Os herdeiros (1969)*, *Xica da Silva (1976)*; Walter Lima Jr.: *Brasil ano 2000 (1969)*; Nelson Pereira dos Santos: *Azyllo muito louco (1970)*, y Ruy Guerra: *Os deuses e os mortos (1970)*.

a la expansión de los conflictos y a la multiplicación de los espacios dramáticos con fines expresivos. El film brasileño reconstruye el movimiento revolucionario conocido como Inconfidência Mineira, organizado en 1789 en Minas Gerais contra el dominio colonial portugués. En su lectura del presente histórico, la conspiración exhibe los deseos de liberación frente a un gobierno tirano. En tanto, *Julio comienza en julio* localiza la historia a principios del siglo XX, en un feudo del territorio chileno comandado por el personaje de Don Julio, figura de autoridad que somete a su familia y a los habitantes del lugar mediante el despotismo y la violencia. Será su hijo adolescente, Julito, quien desafíe la figura paterna e instaure un nuevo estado de cosas. Sin lugar a dudas, se trata de dos variantes de la alegoría histórica que son potenciadas por un diseño espacio-temporal complejo, que habilita a los espectadores remitirse a la historia pasada de los países y simultáneamente visualizar las catástrofes sucedidas en épocas de la dictadura militar.

Referências bibliográficas

ANGENOT, M. *La parole pamphlétaire: Typologie des discours modernes*. París: Payot, 1982.

AVELLANEDA, A. “Prólogo”. En: AA.VV., *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2014.

CAMPO, J. “Las matrices revolucionaria y humanitaria en el cine documental político argentino (1968-1989)”. *El ojo que piensa*, año 5, número 9, en.-jun. 2014.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

LUSNICH A. L. “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”. In: LUSNICH, A. L.; PIEDRAS, P. (editores). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Vol. II*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011, p. 467 – 485.

MASIELLO F. “La Argentina durante el proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”. En AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: EUDEBA, 2014.

SAURA, J. (compilador). *Actores y actuación, Vol. II. Antología de textos sobre la interpretación*. Madrid: Fundamentos, 2007.

S/F. “Emilio Alfaro y Rafael Filipelli en busca del lenguaje fílmico no habitual”. *La Nación*, 18 de agosto de 1985.

VISCONTI, M. “Lo pensable de una época. Sobre *La historia oficial* de Luis Puenzo”. *Aletheia*, volumen 4, número 8, ab. 2014.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1977.

_____. “Historical Allegories”. In: MILLER, T. ; STAM, R. (editores). *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 333 – 362.

submetido em: 18 maio 2015 | aprovado em: 26 jun. 2015.