

Studies in Spanish & Latin American Cinemas
Volume 11 Number 3

© 2014 Intellect Ltd Article. French language. doi: 10.1386/slac.11.3.255_1

ANA LAURA LUSNICH
Universidad de Buenos Aires

De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990/ From resistance to mourning: The fiction films about dictatorships made in Argentina and Chile between 1973 and 1990

ABSTRACT

1. *Allegorical and metaphorical fiction has been a highly productive tendency in Chilean and Argentinean film-making during the recent military dictatorships in both countries. The main goal of this article is to understand the dimensions and characteristics*

KEYWORDS

dictatorship
Latin American
Cinema

opacity
metaphor
allegory
resistance

of this tendency in recent years. Its specific goals are to identify and analyse two different variants of this tendency, each of which is definable in relation to the deployment of the narrative system and the mise-en-scène; to analyse the ways in which fiction films about dictatorships sought to denounce and resist the social norms and practices instituted by the de facto governments of Argentina and Chile.

1. El Régimen Militar en Chile se extendió desde el 11 de septiembre de 1973 al 11 de marzo de 1990. En Argentina, desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983.

En el transcurso de las últimas dictaduras militares Argentina y Chile atravesaron situaciones políticas y sociales extremas.¹ En un contexto conducido por gobiernos de carácter antidemocrático y autoritario, sometidos los habitantes a prácticas terroristas y a políticas económicas que llevaron a la pauperización de vastos sectores de la población, la actividad cinematográfica vivió una serie de cambios estructurales. Las acciones emprendidas por los gobiernos militares incluyeron en ambos casos el cierre de los organismos ligados al Estado y de los departamentos y escuelas de las universidades que enseñaban carreras audiovisuales, así como la considerable reducción en la cantidad de películas financiadas (en su primera década de dictadura Chile realizó oficialmente un promedio de dos películas anuales y Argentina uno de veinte films anuales, cifras que restringían las realizadas años previos en una cuarta parte y la mitad, respectivamente). La intervención de la actividad abarcó a su vez la censura y la persecución, implementadas por diferentes organismos vinculados al cine (el Consejo de Calificación Cinematográfica de Chile, el Ente de Calificación Cinematográfica de Argentina) y al control general de la población (la DINAs, Dirección de Inteligencia Nacional, y la CNI, Central Nacional de Informaciones, ambas activas en Chile; la SIDE, Servicio de Inteligencia del Estado, en Argentina); una situación que provocó además de la restricción de pantalla para numerosas películas, exilios, secuestros, desapariciones, y un temor generalizado que se cristalizó en el repliegue o la participación subterránea de numerosos cineastas (Olave and De la Parra 2001).

Ahora bien, una reconstrucción más atenta del panorama general de la producción cinematográfica en estos países, en el curso de sus últimas dictaduras militares, permite comprobar que las modalidades de producción se diversificaron, ya que a los films abalados económica y simbólicamente por el Estado se sumaron la producción independiente y clandestina y aquella que se gestó en el exilio. Comparativamente, el cine chileno trascendió largamente los límites impuestos por el gobierno mediante el trabajo de los exiliados, que de acuerdo con registros de la Cinemateca Nacional y el Archivo Chile, consigna el número significativo de 176 films concretados en el extranjero entre 1973 y 1983. Por otra parte, como sostuviera Luis Horta, focos alternativos de producción en material fílmico o apelando al video comenzaron a consolidarse en Chile desde 1978 en adelante, siendo el documental *Recado de Chile* (Flores and Román 1979) un antecedente concreto, a su vez que el primer film sobre los detenidos-desaparecidos en el país (Horta 2013). En tanto, en Argentina, si bien fueron varios los realizadores y técnicos que continuaron filmando en sus exilios películas de corte político-militante (Humberto Ríos, Gerardo Vallejo, Fernando Solanas, Jorge Cedrón, algunos integrantes de Cine de la Base), el secuestro y la desaparición de tres de sus representantes más activos (Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Enrique Juárez) incidió en la desarticulación de la tendencia *in situ*, en los márgenes físicos del territorio. La cifra anteriormente mencionada acerca de la producción oficial, menor a las consignadas en los años previos al golpe pero relativamente numerosa si se piensa en el estado de la cultura en general en Argentina, se

1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.

1. explica en el particular fomento de películas de acción y aventura y de otras
 2. que apelaban al género cómico, aliadas a los valores de la familia y la religión
 3. cristiana. Segmento de producción, sin lugar a dudas, y de acuerdo con expresiones de Mirta Varela, destinado a construir un discurso oficial que mejorara
 4. la imagen del gobierno (Varela 2001).
 5.
 6.

2. Lusnich, Ana Laura, 'Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983'.

8. **LOS INTERSTICIOS DEL SISTEMA CINEMATOGRAFICO Y LA** 9. **CORRIENTE DE FICCIONES HERMÉTICO-METAFÓRICAS**

10. Por lo dicho, la comparación de los escenarios cinematográficos argentino y
 11. chileno se sustenta en la contemporaneidad de los sucesos históricos y en la
 12. puja entonces manifiesta entre dos pulsiones enfrentadas: la creciente actitud
 13. constrictora y amenazante del Estado frente a la motivación de los cineas-
 14. tas y creadores por sostener una voz crítica y disidente respecto de las políti-
 15. cas implementadas. Una tercera situación de comparación, en la cual este
 16. artículo pretende ahondar, se aloja en una serie de películas ficcionales que,
 17. apelando a estructuras de carácter alegórico y metafórico, lograron revelar
 18. los conflictos principales de la época. Ubicadas en los intersticios del sistema
 19. cinematográfico, sorteando en algunos casos la aguda vigilancia de los organ-
 20. ismos de control, o siendo otras veces sometidas a actos de censura parcial
 21. o completa, un segmento de las ficciones realizadas en Argentina y Chile en
 22. esos años esgrimieron una clara actitud de intransigencia frente al estado
 23. de cosas imperante. En un artículo precedente² sostuvimos que los films de
 24. corte hermético-metafórico realizados durante la última dictadura militar en
 25. Argentina participaban de un doble movimiento,

27. que abarca la asimilación de los parámetros estéticos e ideológicos de la
 28. modernidad cinematográfica en nuestro medio y, con igual importancia,
 29. el ejercicio de la reflexión y la crítica transversal y cifrada del contexto
 30. político y social del cual proceden.

31. (Lusnich 2011: 471)

33. Estas afirmaciones, que por lógica y características comunes pueden prolongarse
 34. a los films chilenos del período 1973-1990, se corresponden con la identificación
 35. de un corpus preciso y relativamente autónomo de películas, interviniendo en
 36. esta distinción una serie de rasgos centrales en lo que respecta a las esferas de
 37. la producción, la circulación y los modelos textuales adoptados.

38. Algunos de los aspectos que facilitan conocer las peculiaridades de estos
 39. films y comprenderlos como producto de una coyuntura cultural y cine-
 40. matográfica marcada por la inestabilidad creativa pero también por actitudes
 41. claras de resistencia, implican la elección del formato del largometraje de
 42. ficción (frente a los más extendidos, el documental y el video); la oscilación
 43. entre un modo industrial y un modo independiente de producción, con
 44. participación alternada de capitales privados o estatales en la manufactur-
 45. ación de las películas, y la pretendida circulación en salas comerciales. Estas
 46. tres directrices dejaban en claro la decisión de los cineastas de crear dentro de
 47. los sistemas cinematográficos instituidos, haciendo frente al feroz proceso de
 48. 'desarticulación' tramado por los gobiernos *de facto*. Respecto del posicion-
 49. amiento de los realizadores, al apagón cultural de la época responden con
 50. la consecución en su labor y el impulso de la reflexión *in situ*, desde el inter-
 51. rior mismo de cada país y sistema cinematográfico. Silvio Caiozzi, uno de los
 52. directores chilenos estudiado en este texto,

3. Como ejemplos, en el momento de su realización y/o años más tarde, fueron observadas dos películas argentinas, *El grito de Celina* (Mario David, 1975, prohibida en 1975 y luego por las autoridades militares) y *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (Nicolás Sarquís, 1977, que no es habilitada para su exhibición). En Chile, *Vías paralelas* (1975) de Cristián Sánchez no fue exhibida en salas comerciales. En 1987, *Imagen latente* de Pablo Perelman fue prohibida por no exhibir una imagen estimulante de la realidad chilena. En 1974, con el golpe militar en Chile, el estreno de *A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi and Pablo Perelman 1973-1974) provocó la inmediata detención de su continuista y camarógrafo por parte de la Dirección de Inteligencia Nacional.
4. *La isla* se concentraba en un hospital psiquiátrico, estableciendo un claro contrapunto entre el interior y el exterior; *Los miedos* relatava la migración forzada de un grupo de personas hacia el sur de la Argentina, con el plan de sobrevivir a una feroz peste.

es un ejemplo que ilustra la situación del cineasta nacional de aquellos años, que se ve obligado, si es que insiste en mantenerse dentro de la profesión, a trabajar en cine publicitario, lo que le permite reunir los caudales necesarios para retornar más adelante el trabajo que considera prioritario, la filmación de largometrajes argumentales.

(Mouesca and Orellana 2010: 149)

En el derrotero histórico, ya sea por la ubicación relativamente marginal que ocupaban respecto de los intereses de los poderes militares tanto como por el carácter indirecto que asumió en los textos la presentación del contexto histórico, las ficciones hermético-metafóricas no tuvieron un destino unívoco en lo que refiere a su financiamiento y permiso de exhibición. Algunos de los cineastas implicados enfrentaron las trabas financieras, que en algunas oportunidades determinaron la imposibilidad de concluir los proyectos en tiempos sensatos, y la censura de los mecanismos de control del Estado que cortaron escenas y prohibieron la exhibición de varios de los films.³ Otro conjunto de la serie pretendió evadir la censura apelando a múltiples estrategias, como haberse escudado en obras literarias y teatrales legitimadas mundial (la obra *Memorias del subsuelo* de Fiodor Dostoievski dio lugar a una adaptación muy libre, *El hombre del subsuelo*, Nicolás Sarquís, 1981) o regionalmente (obras de José Donoso fueron material narrativo de varios films de Silvio Caiozzi, por ejemplo). O trasladar las locaciones a espacios neutrales o reducidos en sus anotaciones espacio-temporales concretas. Es de sumo interés señalar a su vez que algunos de los films demostraron cierta negligencia de los mecanismos de control, que teniendo como objetivos la vigilancia extrema de los individuos y de las obras, no llegaron a advertir el poder simbólico de algunas películas de la tendencia (como ha sido el caso de dos títulos argentinos con dirección de Alejandro Doria, *La isla*, 1979, y *Los miedos*, 1980, verdaderos éxitos en la época).⁴ Si hacemos referencia a las formas en que los films interpellaban a los espectadores y proponían una recepción crítica y atenta, basándonos en el material de difusión de las películas y en los comentarios vertidos por los medios periodísticos en el momento del estreno, es posible sostener que no existió una reciprocidad absoluta o simétrica entre los creadores y sus receptores. No cabe duda, más allá de los conflictos expuestos en los textos fílmicos, que los realizadores y productores procuraban interpellar de manera directa a sus públicos mediante los potentes afiches callejeros que acompañaron los estrenos. Así, como ejemplos emblemáticos, el póster de *La isla* captaba la atención de los transeúntes con una leyenda que decía: 'Usted está atrapado dentro o fuera de la isla'; un año más tarde el de *Los miedos* replicaba la apuesta al comprometer al receptor con las palabras: 'Usted también es protagonista de esta historia'. Por su parte, si nos atenemos a las críticas periodísticas vertidas sobre las películas, tanto en Argentina como en Chile, los comentarios manifiestan una notable disparidad en la interpretación de los contenidos alegóricos y metafóricos que asociaban los relatos al presente histórico. Sin pretender sintetizar el tema, la crítica periodística de la época abundaba en hipótesis acerca de la presencia de metáforas de índole humanista o religiosa, en tanto se omitían o no se decodificaban de forma precisa las alusiones al estado de terror imperante en ambos países. La revisión de las películas años más tarde, en escenarios históricos y culturales más distantes, y especialmente los estudios académicos que repararon en estas películas, repusieron esta dimensión ausente o restringida en el contexto original de circulación.

1. Desde el punto de vista textual, el rasgo principal que caracteriza a las
 2. ficciones hermético-metafóricas realizadas en Argentina y Chile en épocas de
 3. las últimas dictaduras, es la adhesión de los films a una función diferenciada y
 4. compensatoria, en la cual los acontecimientos representados y sus referentes
 5. se asocian mediante una serie de sistemas (metáfora, metonimia y alegoría
 6. preferentemente), que alientan lecturas del presente histórico concentradas
 7. en los atributos básicos del autoritarismo, el terror, la falta de expresión y el
 8. encierro. Es posible apreciar que en la identificación de los mecanismos del
 9. discurso implícito vigente en estos films se cuela una de las formas de narrar
 10. del cine moderno, que problematiza la capacidad del cine de mostrar y de
 11. referenciar (Paulinelli 2006). Y que la opción por la pérdida de la claridad y de
 12. la transparencia a favor de la opacidad de los relatos, expresa en este corpus
 13. el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica, apti-
 14. tud reflexiva y deconstructiva frente al sistema dominante de representación
 15. (Xavier 2008). Más allá de estas disposiciones que vinculan a los directores y
 16. guionistas con tradiciones cinematográficas anteriores,⁵ su pertenencia -y su
 17. compromiso- con una época y un contexto cinematográfico específicos deter-
 18. minan la resolución de resistir el tiempo histórico y de desarticular a través
 19. de la práctica cinematográfica y de la producción de obras que propulsan la
 20. opacidad, la ideología sostenida por el Estado. Acerca de estas búsquedas, el
 21. prolífico realizador chileno Cristián Sánchez sostuvo en una entrevista que en
 22. esos años de dictadura la preguntas y las respuestas giraban en torno a cómo
 23. hacer un cine transgresor, político, pero disfrazado a través de metáforas visu-
 24. ales o fundiendo el universo subjetivo o interior de los personajes con el real
 25. cotidiano. Conocedor de las reflexiones contemporáneas sobre el cine, llegó a
 26. reconocer que su cine: 'Es lo que hoy Deleuze ha llamado el régimen crista-
 27. lino propio de la imagen tiempo opuesto al régimen cinético u orgánico de la
 28. imagen movimiento' (Ruffinelli 2006: 48-49).

29. A partir de estas precisiones generales sobre la tendencia, extensa en el
 30. tiempo y compleja en sus particularidades, proponemos centrarnos en este
 31. artículo en dos objetivos específicos que se desarrollarán a partir de una serie
 32. acotada de films. El primero intenta reconocer y analizar dos variantes princi-
 33. pales de la tendencia en Argentina y Chile, definibles a partir del encapsulami-
 34. ento o del despliegue de los sistemas narrativo y de puesta en escena. El segundo
 35. se propone estudiar las modalidades por las que la ficción hermético-metafórica
 36. procuró resistir y denunciar las normas políticas y sociales instituidas por los
 37. gobiernos de facto de Argentina y Chile. Cabe destacar que en su doble despla-
 38. zamiento, hacia el interior del medio cinematográfico y hacia el exterior del
 39. tejido social y político, el cuestionamiento de la apariencia realista de la imagen
 40. cinematográfica adquiere en los films de esta tendencia una serie de rasgos
 41. específicos en lo relativo al funcionamiento textual. A manera de recapitulación,
 42. los principales son: (a) Los films adhieren a prácticas metonímicas, alegóricas
 43. y metafóricas. Cada una de ellas predomina en diferentes niveles estructurales
 44. de los relatos: las alegóricas en el sistema narrativo y en la configuración del
 45. sistema de personajes, las metafóricas en el diseño de la puesta en escena y
 46. en la manipulación de las coordenadas espacio-temporales, las metonímicas
 47. aparecen dispersas en los diferentes niveles del relato, especialmente en esce-
 48. nas o situaciones dramáticas de carácter extradiagético. (b) En función de la
 49. adopción de una perspectiva interactiva entre los discursos cinematográficos y
 50. lo acontecido en las series política y social, las elecciones narrativas y especta-
 51. culares que configuran este modelo ficcional privilegia las funciones polémicas de
 52. la metáfora y la alegoría, identificadas por Marc Angenot (1982) en el marco

5. Antecedentes de esta ruptura con los modelos realistas y naturalistas son los films chilenos *La maleta* (Raúl Ruiz, 1963) y *Morir un poco* (Álvaro Covacevich, 1967). En Argentina, esta intención se advierte con mayor intensidad en los años '60 y '70, con los films de la Generación del sesenta, el Grupo de los cinco y las realizaciones de Hugo Santiago.

6. En el período estudiado, esta variante tiene su representación temprana en el film argentino mencionado, *La isla*. El cine argentino produjo a posteriori una serie de films que se inscriben en esta línea expresiva e ideológica: *La nona* (Héctor Olivera, 1979), *Los pasajeros del jardín* (Alejandro Doria, 1982) y *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983); en tanto el chileno participó con dos películas de Silvio Caiozzi, *Historia de un robe solo* (1982) y *La Luna en el espejo* (filmada desde mediados de los años '80 hasta 1989 y estrenada en 1990), y con *Hijos de la guerra fría* (1985) y *Sussi* (1987), ambas de Gonzalo Justiniano.
7. La enfermedad mental o física alcanza, sin poder librarse de ella, a los personajes de *La isla* y *Los pasajeros del jardín*; el hambre desmesurado de la abuela se traduce en la desarticulación y de la familia y el progresivo decaimiento de los otros integrantes de la familia en el film *La nona*. La muerte ronda las vidas cotidianas de los personajes de *Historia de un robe solo* (para acceder al matrimonio con la mujer que ama, Osvaldo debe conseguir una propiedad que termina siendo un mausoleo en el Cementerio General) e *Hijos de la guerra fría* (Rebeca, la protagonista femenina, trabaja sin otra opción en una casa funeraria).

del discurso panfletario o contestatario. A partir de estas funciones las prácticas alegóricas y metafóricas se caracterizan, más allá de los habituales componentes poéticos o estéticos, por su valor argumentativo y reflexivo, el trabajo interpretativo directo y diferentes grados de difusión y aceptación por parte de los receptores. (c) Es de interés mencionar a su vez que el uso 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.

PRIMERA VARIANTE: FORMAS DEL ENCAPSULAMIENTO NARRATIVO-ESPACIAL

Una de las variantes que produjo una serie vasta de films en las cinematografías de Argentina y Chile en los años de dictadura es la que propone la contracción de los sistemas narrativo y de puesta en escena, con el propósito de abordar los temas de la tiranía, el encierro y la profusión de la violencia doméstica o social en estos niveles del relato.⁶ Se trata de films que, como estrategia textual central, combinan la producción de figuras alegóricas, a partir de las cuales los personajes ofician como víctimas o victimarios que remiten a situaciones del presente histórico en el cual fueron realizados los films, con las metáforas espaciales, restringiendo a partir de ellas el tránsito de los sujetos dramáticos a un contorno definido por las pocas habitaciones de una vivienda familiar u otro recinto equivalente. Sintomáticamente, en algunos de estos films quienes detentan el poder son mujeres y hombres ya ancianos que se comportan de manera autoritaria y cruel con sus hijos y/o familiares. La dualidad de estos cuerpos vetustos, que apelan a la fragilidad y a la necesidad del cuidado, y que a su vez marcan el decaimiento y la estrechez física y mental, puede interpretarse, como lo ha hecho Pablo Corro Penjean respecto de los films de Silvio Caiozzi realizados en torno al período de la transición democrática (1990-1998), *La luna en el espejo*, *Coronación* y *Cachimba*, como un 'régimen simbólico, un inventario objetual' cargado de implicancias (Corro Penjean 2012: 79). La puesta en escena y el nivel semántico se complementan, dado que los viejos aparecen asociados a un espacio clausurado y plagado de objetos que: 'al mismo tiempo que funcionan como símbolos de estatus, de un régimen, de un tipo de vida que decae [...] sirven también para figurar la avaricia, la voluntad de acumulación, de una autoridad, de una clase' (Corro Penjean 2012: 79). Las relaciones que se establecen entre los sujetos dramáticos se encuentran a su vez intervenidas por la enfermedad y la muerte, plasmándose una asociación directa entre los ancianos y los dictadores de turno de Chile y Argentina en los años más duros de estas dictaduras (Augusto Pinochet y Jorge Rafael Videla, especialmente), tanto como la diseminación sintomática de las conductas y prácticas políticas en todo el tejido social.⁷ En su diseño visual, las películas constriñen los espacios dramáticos a viviendas familiares o a otros ámbitos alternativos. Existe en todos los casos una resistencia manifiesta hacia el exterior, provocada en gran medida por los victimarios. En sus modalidades, esos espacios se corresponden con dos categorías específicas, las 'casas trampa' (España and Manetti 1999), y las 'casas comunitarias' (Corro Penjean 2012). El primero

1. de estos ámbitos se organiza a la manera de un dispositivo preparado para
 2. capturar y dañar a quienes lo habitan, abarcando objetos escenográficos
 3. diversos que metaforizan los vínculos tortuosos entre los personajes. Como
 4. ha propuesto Pablo Corro Penjean en su análisis de los films de Cristián
 5. Sánchez, en otras oportunidades se establecen algunos espacios dramáti-
 6. cos cerrados alternativos, catalogables como casas comunitarias: pensiones,
 7. psiquiátricos, etc. En ellos el tránsito de personajes abarca prototipos y
 8. personalidades diferentes que exceden el núcleo familiar, un mosaico de
 9. seres desavenidos del sistema, confinados a recintos que evocan las crisis
 10. económicas de esos años de dictadura tanto como a la necesidad de cobi-
 11. jarse de un exterior inhóspito y amenazador.

12. De este conjunto de films, repararemos en dos de ellos estrenados en
 13. el momento en que los regímenes militares de Argentina y Chile se encon-
 14. traban en su fase de plena desarticulación, coincidiendo con la etapa en
 15. que se realizaron las elecciones presidenciales que determinaron la recu-
 16. peración de la democracia: *Los enemigos* (1983, Argentina) y *La Luna en el*
 17. *espejo* (1990, Chile). Los films construyen relatos simétricos, basados en las
 18. enfermizas relaciones que las figuras materna (*Los enemigos*) y paterna (*La*
 19. *luna en el espejo*) mantienen con sus hijos varones. En ambos, el sistema
 20. de personajes enfrenta a víctimas y victimarios que se agrupan según
 21. pares dicotómicos que especifican la edad biológica de los sujetos dramáti-
 22. cos (ancianos / adultos) y sus estatutos sociales y emocionales (tiranos /
 23. sometidos). El viejo marino postrado en su cama (Don Arnaldo, de *La luna*
 24. *en el espejo*) y la madre dominante (*Los enemigos*) poseen un desempeño
 25. equivalente respecto de sus hijos, sustentado en el control de sus actos y en
 26. el trato despótico. Más aún, las situaciones dramáticas evolucionan de tal
 27. manera que, en el momento en que esas relaciones aparecen interceptadas
 28. por personajes externos al núcleo familiar (una joven pareja de vecinos en
 29. *Los enemigos*; la joven mujer que pretende al hijo del marino en *La luna en*
 30. *el espejo*), se instala en los ancianos una nueva conducta, la castración, que
 31. se quiere aplicar ya sea de manera preventiva (tratando de anular el deseo
 32. físico de los más jóvenes) o como castigo ejemplar (frente a la insubordi-
 33. nación de los hijos hacia sus progenitores). Los films responden de manera
 34. diferente al encierro físico e interior. En *La luna en el espejo*, Lucrecia, la
 35. joven pretendiente, inculca al personaje del Gordo la energía que lo motoriza
 36. a romper con el estatismo y el sometimiento. Se impone como fuerza
 37. liberadora, alegoría de la República de Chile que bregaba entonces por
 38. retornar al cauce de la democracia. Iconográficamente, el personaje de
 39. Lucrecia aporta una figura plena de atributos positivos: juventud, frescura,
 40. cabello suelto y mirada diáfana, valores que se contraponen a la oscuri-
 41. dad vigente en la casa familiar. El clímax dramático, luego de los primeros
 42. encuentros del Gordo y Lucrecia, se prolongará hasta el final del relato,
 43. exacerbando el comportamiento del padre enfermo en su intento por recu-
 44. perar el control y la atención de su hijo. El punto de vista del film argentino
 45. es por el contrario más oscuro. El personaje de la madre se ensaña no sólo
 46. con su hijo, Carlos María, a cargo de una empresa fúnebre heredada de su
 47. padre, sino especialmente con una joven pareja que se muda a una casa
 48. contigua, y que representa la posibilidad de libertad y de amor ausentes
 49. en la vivienda familiar. El acoso materno y el salto de las acciones verbales
 50. a las físicas (insultos, gritos, empujones) afectan la cordura del hijo y sus
 51. valores morales, apareciendo el crimen como única salida efectiva al estado
 52. de cosas imperante.

8. En Chile, esta serie de films se inicia en 1974 con *A la sombra del sol*, 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* (1975, realizada con Sergio Navarro), *El zapato chino* (1976-1979), *Los deseos concebidos* (1982), *El otro round* (1983), *El cumplimiento del deseo* (1985-1993, realizada durante la dictadura y estrenada en democracia). A estos mencionados se suman los de Silvio Caiozzi (*Julio comienza en Julio*, David Benavente (*El Willy y la Myriam*, 1983), Cristián Lorca (*Nemesio*, 1986), Pablo Perelman (*Imagen latente*, 1987), Leonardo Kocking (*La estación del regreso*, 1987), y Juan Carlos Bustamante (*Historias de lagartos*, 1989). De Argentina se consigan *Los miedos* (Alejandro Doria, 1980), *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979), *Crecer de golpe* (Sergio Renán, 1976), *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981) y *El agujero en la pared* (David José Kohon, 1982), entre los más representativos.

La concentración dramática tiene como correlato en el plano de la puesta en escena la producción de metáforas espaciales que materializan los temas del encierro y el autoritarismo. En los dos films tratados, las viviendas se organizan a partir de dos atributos principales: (a) se encuentran blindadas hacia el mundo exterior, funcionando las paredes y las puertas como las murallas que repelen lo que sucede fuera de ese entorno; y (b) las habitaciones de las casas trazan laberintos internos que complican el tránsito y la permanencia de los sujetos dramáticos. En estas 'casas trampa', el control ejercido por los mayores se materializa a partir de una serie de dispositivos visuales que en el derrotero de la historia del cine han adoptado valores simbólicos peculiares: las ventanas y los espejos particularmente. Una de las imágenes recurrentes en el film de Eduardo Calcagno *Los enemigos* es aquella en la que el personaje de la madre espía el mundo exterior a través de una ventana cerrada, apenas corrida la cortina, y reflejándose en ella el balcón de la casa de enfrente de forma tenue pero precisa. De acuerdo con lo expuesto por Jordi Balló en su estudio sobre los motivos visuales en la plástica y el cine, en vastas ocasiones la ventana no supone un tránsito físico sino un itinerario mental, la posibilidad de 'plantear dualidades esenciales, entre lo interior y lo exterior, entre lo privado y lo público, entre el individuo y la colectividad' (Balló 2000: 22). Dado que en el film argentino este motivo aparece acompañado de una serie de acciones definidas y siempre repetidas (a la crítica de la madre del mundo exterior desconocido le sucede la del mundo interior familiar), la ventana simboliza el escape imposible, se trata de un objeto capaz de señalar la cárcel doméstica y, en tanto, la ausencia de libertad. *La luna en el espejo* incorpora en cambio un dispositivo de puesta en escena, el espejo, basado en el reflejo y la reflexión. De forma que Don Arnaldo, desde la cama del dormitorio en la cual se encuentra postrado, vigila todos los movimientos de la casa: 'Controlar el espejo, y la imagen que nos devuelve, es una forma peculiar de poder' (Balló 2000: 72). Este mecanismo se quiebra parcialmente en el momento en que el Gordo y Lucrecia salen del campo de visión del anciano, quien se ve obligado a perseguir a la pareja a través de los ascensores callejeros de la ciudad de Valparaíso.

SEGUNDA VARIANTE: FORMAS DEL DESPLIEGUE NARRATIVO-ESPACIAL

La ficción hermético-metafórica reconoce en los años de las últimas dictaduras argentina y chilena una segunda variante en importancia en cuanto a la cantidad de films realizados y de sus motivaciones críticas. En contraposición a la analizada, esta segunda versión plantea la expansión narrativa y espacial y, consecuentemente, una modulación distintiva de los tópicos y conflictos tratados.⁸ Entre los rasgos propios, es posible constatar que el sistema narrativo adopta una estructura más compleja, ya que las relaciones entre víctimas y victimarios se extienden del núcleo familiar al entorno social mediato, estableciéndose en los sujetos dramáticos diferentes conductas que oscilan entre la complicidad y la rebeldía. Como en la primera serie estudiada, los films de esta segunda variante exhiben las relaciones tiránicas, la proliferación de la violencia y los sentimientos del terror, el acecho y el encierro. Sin embargo, dado que el régimen textual opta en esta oportunidad por la expansión o el despliegue narrativo y espacio-temporal, es factible comprobar la emergencia de toda una variedad de matices al respecto, tanto como la decisión de incluir

1. en estos tópicos a vastos segmentos del cuerpo social que exceden los límites
 2. del contorno familiar. En estos relatos, el común denominador de las historias
 3. atañe a las causas (el terror, el acecho, la vigilancia) y las consecuencias direc-
 4. tas (el miedo) de los regímenes dictatoriales, siendo los encierros, las huídas o
 5. el deambular sin rumbo, algunas de las modalidades narrativas que los refle-
 6. jan.⁹ Por su parte, las relaciones entre los sujetos dramáticos son igualmente
 7. lábiles e inestables, generándose recelos y desconfianzas que provocan estados
 8. de indiferencia, de horror o de violencia. Entre las singularidades, Pablo Corro
 9. Penjean reconoce en los films de Cristián Sánchez de esta fase una modali-
 10. dad peculiar en la concepción de los sujetos dramáticos y de sus desempeños,
 11. atribuible a la 'crisis de la acción' que se desencadena en el contexto de los
 12. cines modernos de mediados del siglo pasado. Esta herencia, que en el pano-
 13. rama del cine chileno contemporáneo se actualiza en función de las contro-
 14. versias generales de la historia nacional, retoma una serie de notas sustantivas
 15. a partir de las cuales se trata de

16. actuar a contrapelo, a no actuar, a solo mirar, deambular, a optar por
 17. aquellas disposiciones de atención que desdibujan los límites entre
 18. lo objetivo y lo subjetivo de la expresión, y por aquellas alternativas
 19. dramáticas que precipitan anticipadamente el fin.

20. (Corro Penjean 2012: 140)

21. El diseño de la puesta en escena se rige en estos relatos por la prolongación
 22. del hogar familiar o de aquellos entornos clausurados que propició la primera
 23. de las modalidades tratadas, ahora abiertos hacia determinadas zonas del
 24. mundo exterior, y la consecuente reconfiguración del espacio a partir de las
 25. siguientes categorías topográficas y simbólicas: adentro / afuera; centro /
 26. periferia; arriba / abajo. En algunas ocasiones, como es el caso de dos films
 27. de esta variante, *Julio comienza en julio* y *Los miedos*, se expande asimismo el
 28. nivel temporal abarcando las historias extensos períodos de tiempo. De esta
 29. manera, la progresión del embarazo y el nacimiento del niño de la mujer que
 30. protagoniza *Los miedos* aportan los indicios temporales por los cuales se asim-
 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52.

Si se toman como ejemplos emblemáticos de esta segunda versión *Julio comienza en Julio* (Silvio Caiozzi, 1979, Chile) y *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981, Argentina), las concordancias con los parámetros enunciadas son numerosas. *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. En su sistema de personajes, la estructura de autoridad establece una genealogía de figuras centrales, que tiene como antecesora en el tiempo a la

9. En lo que hace a una disposición narrativa expandida y al sistema de personajes, *Los miedos*, *El poder de las tinieblas*, *Imagen latente* e *Historias de lagartos* - cuatro ejemplos de esta variante - establecen relaciones intertextuales al estar centradas en el derrotero dramático y espacial de algunos grupos de personajes, que se ven obligados a desplazarse del lugar de origen hacia otros destinos, ya sea para evitar una epidemia de peste que se desata en la ciudad de Buenos Aires que deja unos pocos sobrevivientes (propuesta de *Los miedos*), desarticular un complot mundial de las personas ciegas contra las videntes (*El poder de las tinieblas*), hallar las causas de la muerte de un hermano que forma parte de las listas de detenidos-desaparecidos de Chile (historia de Pedro, protagonista de *Imagen latente*, un film con estreno previsto para 1988 y demorado hasta la recuperación de la democracia en 1990), o bien recomponer los lazos familiares y sociales desmembrados en estos años de dictaduras (*Historias de lagartos*).

10. De esta manera, como muestrario emblemático de estas búsquedas, *Los miedos* compone la peregrinación de un grupo reducido de personajes, los que huyen en búsqueda de un paradero neutral hacia localidades del sur de la Argentina; *Historias de lagartos* muda las situaciones dramáticas a un entorno rural de Chile igualmente caracterizado por el terror y la violencia; *Imagen latente* hace deambular a

su protagonista por espacios urbanos silenciados por el miedo, en *El poder de las tinieblas* cobran singular relevancia los recorridos del protagonista por lugares oscuros y plagados de secretos, como los sótanos, túneles o subterráneos de la ciudad de Buenos Aires.

abuela ya anciana, a Don Julio ejerciendo el poder en el tiempo presente, y a Julito, el hijo de quince años, como próximo y natural heredero. Esa línea de autoridad se complementa con todo un cúmulo de personajes que, en mayor o menor medida, acepta (e incluso espera con ansias) las órdenes del patrón. En este universo, los inquilinos de las tierras, los parientes cercanos, los amigos de la familia y las prostitutas que entretienen a los hombres de la casa, funcionan como súbditos que carecen de voluntad propia. La iglesia católica, instancia que disputa la posesión de un segmento de las tierras del feudo, decide por su parte establecer un acuerdo con Don Julio, eliminándose con esa alianza cualquier tipo de conflicto. El despotismo de Julio y la obediencia del entorno social se verifica en el momento en que varios personajes ejecutan una serie de órdenes que exceden las buenas costumbres y la barrera de lo legal: los inquilinos corren los alambrados con el objetivo de incrementar el perímetro del feudo, o maltratan al profesor particular de Julito; el abogado de la familia abandona el litigio por las tierras una vez establecido el pacto con la iglesia; los amigos y parientes varones de Don Julio participan festivamente de los encuentros con las prostitutas. En el periplo narrativo, la perspectiva de Don Julio aparece amenazada cuando su hijo, luego del festejo de sus quince años, se enamora de la prostituta que su padre contrató para la ocasión. Trazando algunas diferencias con el personaje de Lucrecia de *La luna en el espejo*, el de María incluye otra serie de connotaciones: proveniente de un segmento social bajo, funciona como el personaje embrague que permite a Julito descubrir nuevas facetas de la realidad hasta entonces desconocidas. La iniciación en el sexo tiene como correlato la revelación de un mundo en el cual las relaciones armónicas y simétricas entre clases y géneros distintos es posible; dos principios que desdican lo enseñado por su padre hasta ese momento. El film sin embargo posee una clausura trágica. Luego de una cena aristocrática y de una charla en la cual el padre intenta convencer a su hijo de la posición que debe adoptar frente a la vida y sus semejantes, decide escarmentarlo. La escena final se desdobra dramáticamente: Julito ve a su padre manteniendo relaciones sexuales con María, a continuación decide alejarse del feudo montando su caballo.

Basada en la obra *Memorias del subsuelo* de Fiodor Dostoievski, el film argentino *El hombre del subsuelo* expone el tema del encierro o del confinamiento físico e interior como resguardo del mundo y de las circunstancias adversas. Situada su historia en épocas de la Década Infame, en una casona del barrio de Adrogué, durante los últimos meses de 1933, el relato se organiza en tres fases dramáticas que se concentran en las problemáticas y fracasadas relaciones que el protagonista, Diego Carmona, un empleado de 44 años de edad y reciente heredero de los bienes de su abuela, entabla con los personajes de Severo Piedrabuena (su mayordomo), Luisa (una actriz devenida en prostituta) y los amigos de la juventud. La referencia a los años de la última dictadura militar y, especialmente las alusiones a las consecuencias económicas y sociales que caracterizaron esa época de la historia argentina, atraviesan el relato en sus diferentes niveles constitutivos. Un rasgo de singular originalidad es la redefinición, en cada una de las fases dramáticas, de las relaciones entre víctimas y victimarios, de forma que si en los dos primeros tramos Carmona se impone como una figura despótica que confronta con su mayordomo y con Luisa, la situación se revierte en el tercer segmento en el que los amigos de la infancia, ahora distantes y ocupando lugares destacados en el mapa de la aristocracia criolla, deciden degradar, insultar e incluso golpear a Carmona. Para ello, cruzando el tiempo pasado con el presente histórico, los amigos

1. acusan a Carmona de 'miserable' y 'resentido', adjetivos que si en los años '30
 2. eran esgrimidos por quienes apelaban a argumentos xenófobos que descal-
 3. ificaban a los inmigrantes (uno de los amigos dice en un momento: 'Estos
 4. tipos son producto de la inmigración'), en tiempos de la dictadura adquieren
 5. connotaciones políticas. Aislado del grupo, sometido a la violencia verbal y
 6. física, Diego Carmona reacciona con energía y contesta: 'No les tengo miedo',
 7. 'Pueden matarme si quieren', 'No me voy a defender'. La soledad y el aislami-
 8. ento se presentan en el personaje como opción frente al mundo hostil.

9. Espacial y temporalmente estos dos films suponen la multiplicación de
 10. los acontecimientos y de las relaciones entre los personajes, tanto como la
 11. apertura del entorno familiar hacia esos 'otros espacios' que preanuncian lo
 12. peligroso y lo desconocido. En ambos casos la dicotomía entre el arriba y el
 13. abajo manifiesta de forma complementaria el lujoso diseño de las casas fami-
 14. liares, tanto como jerarquías de poder: en el film de Caiozzi la abuela anciana
 15. aparece recluida en una de las habitaciones del primer piso; en el de Sarquís,
 16. Diego Carmona tiene su dormitorio en el nivel superior de la vivienda. Más
 17. allá de esta estructura interna, se exploran otras dimensiones espaciales que
 18. intervienen significando los conflictos. El afuera, la opción material de tran-
 19. sitar a zonas periféricas o ajenas de la ciudad (el recorrido de Carmona), o
 20. su representación simbólica (la iniciación y maduración de Julito se concreta
 21. mediante espacios y personajes subalternos), se presentan como una instancia
 22. de transformación radical de los protagonistas. Paradójicamente, frente a la
 23. creencia de estos personajes, las consecuencias de la circulación hacia el exte-
 24. rior son nefastas.

25. **CONSIDERACIONES FINALES: FORMAS DE LA DENUNCIA Y LA** 26. **RESISTENCIA EN LAS FICCIONES ALEGÓRICAS Y METAFÓRICAS**

27. A partir del análisis de un conjunto acotado pero significativo de ficciones de
 28. corte alegórico y metafórico realizadas en Argentina y Chile en épocas de sus
 29. más feroces dictaduras, hemos tratado de probar que un segmento del campo
 30. cinematográfico se propuso denunciar y combatir el estado de cosas imperante
 31. en los planos político, social y cultural, desde el interior del sistema y con los
 32. medios acotados que disponían. Más allá de las adversas vicisitudes de esos
 33. años, que como se ha señalado abarcaron la desarticulación del pensamiento
 34. crítico y de la producción de discursos contestatarios, los films que adhieren
 35. a esta tendencia se concentran en los temas y estados de ánimo que acucia-
 36. ban a vastos sectores de la ciudadanía. Nos interesó reconocer, a través de
 37. la comparación de las películas de ambos países, y especialmente del análi-
 38. sis detallado de algunos niveles de los textos fílmicos (estructura narrativa,
 39. sistema de personajes y puesta en escena), la constitución de una modalidad
 40. narrativa y espectacular de resistencia y de carácter transnacional.

41. Como han establecido varios autores en las últimas décadas (Cavarrero
 42. 2009; Heredia 1996; Masiello 1987; Scott 2003), en contextos en los cuales se
 43. ven cercenados los derechos individuales y colectivos, la resistencia implica la
 44. oposición al *status quo* mediante acciones de distinta índole, entre las que se
 45. encuentran las obras y las intervenciones artísticas. En el período estudiado el
 46. cine ha ocupado un lugar en estas disputas, mediante la realización de pelícu-
 47. las de ficción como las destacadas, a través de los documentales y films en
 48. video de carácter contracultural, y por medio de la producción de los exiliados
 49. políticos. Asimismo, es de relevancia señalar que, como sucedía en otras disci-
 50. plinas artísticas, los creadores propiciaron otros canales de expresión, como
 51.
 52.

11. La tendencia de las ficciones alegóricas y metafóricas continua activa en la etapa de recuperación de la democracia en ambos países. Como ha propuesto Constanza Burucúa (2008), las etapas de redemocratización implicaron además de la perdurabilidad de esta modalidad, el desarrollo de dos géneros en especial: el thriller político y el melodrama. En sus perspectivas, se trataba de films que perseguían una actitud 'reparadora', que proponía la recomposición del tejido social.

ha sido el ciclo Cine Abierto gestado en Argentina en 1982 que, motivado por el éxito que alcanzó en la ciudadanía una experiencia teatral de 1981 – Teatro Abierto-, estuvo destinado a exhibir films prohibidos durante la dictadura militar. Si nos concentramos en las ficciones alegóricas y metafóricas, fue de interés analizar las operatorias textuales principales, que a través de la puesta en marcha de prácticas alegóricas y metafóricas y de relatos cargados de opacidad y abiertos a múltiples sentidos, propulsaron la representación de los conflictos y aún de los tempranos duelos que padecían los individuos en su cotidianeidad: la falta de libertades, el autoritarismo, la persecución, el exilio interior o físico, la represión, la captura y, en ejemplos extremos de la tendencia, la desaparición y la muerte. De acuerdo con la caracterización del 'régimen de la opacidad' en el campo del cine, como ha sido presentada por Ismail Xavier (2000), fue factible reconocer en estas estrategias textuales aristas estéticas e ideológicas, dado que usualmente los proyectos que adhieren a la opacidad manifiestan dos perspectivas complementarias; el ataque frontal a la apariencia realista de la imagen cinematográfica y la capacidad reflexiva -y deconstructiva- del sistema de normas sociales y culturales dominantes. Adoptando las conclusiones que Edmundo Heredia vertió respecto de la narrativa argentina producida en los años 70 y 80, los films hermético-metafóricos realizados en Chile y Argentina formalizaron un discurso propio, constituyendo una respuesta binacional y estética que registraba una postura ante el fenómeno de fricción social creado por el proyecto político de las dictaduras militares (Heredia 1996).

De acuerdo con los ejemplos tratados, fue posible asimismo reconocer en el seno de la ficción hermético-metafórica de estos años dos variantes principales, caracterizadas a partir de la mayor o menor expansión de las estructuras narrativas y espectaculares. En esta dirección, la versión relacionada con la contracción de estos niveles textuales promulgaba la existencia de espacios clausurados y agobiantes para quienes los habitaban, y la restricción de las relaciones familiares (o aquellas entabladas entre grupos sociales muy acotados y específicos) al ámbito de las conductas autoritarias. Entre las consecuencias directas de estas actitudes se relevaron la construcción audiovisual del encierro, la castración y la destrucción de los semejantes. Como han afirmado Ascanio Cavallo, Pablo Douzet y Cecilia Rodríguez (2007) sobre las películas realizadas por Silvio Caiozzi en épocas de la dictadura chilena, la paternidad autoritaria se constituye en uno de los tópicos recurrentes. En tanto, el estudio comparado de las cinematografías argentina y chilena de estas épocas incorpora la figura de la maternidad autoritaria en diversas formas de representación. Alegorías del Estado que ejerce un poder desmedido y despótico sobre los ciudadanos, a través de la parodia (*La nona*) o la postulación trágica (*Los enemigos; La luna en el espejo*), acentuando en todos los casos un estado de horror generalizado, estas figuras masculinas y femeninas tornaban visibles las relaciones entre víctimas y victimarios en el seno del núcleo familiar. Una segunda variante de la tendencia redoblaba la apuesta de la primera, al prolongar el estado de inquietud, tiranía y miedo a todos los estratos del cuerpo social. Espacialmente, la localización de las historias en parajes urbanos y rurales, centrales y marginales, internos y externos, superficiales o profundos, hacía estallar las relaciones entre muy diversos personajes y geografías. En su efecto de corpus, una y otra versión ficcional se complementan, siendo factible hablar de un extenso mosaico de situaciones dramáticas que afloran de forma intempestiva, y en las cuales la redención de los personajes o el hallazgo de una salida no eran una posibilidad concreta.¹¹ Alejandro Doria supo plasmar

1. en palabras esas búsquedas expresivas e ideológicas; en una entrevista reali-
 2. zada por el Grupo Kane, al comentar uno de los films que dirigió en plena
 3. dictadura argentina, *Los miedos*, dijo lo siguiente:

4.
 5. Hicimos una película muy cerrada que removía los miedos, hablaba de
 6. los miedos realmente y no solucionaba nada, dejaba todo en el aire, con
 7. una mujer embarazada como única sobreviviente de la peste. Era una
 8. película que hacía daño realmente. Una película dolorosa.
 9.

10. Finalmente, demostramos que las prácticas alegóricas y metafóricas predomi-
 11. nan en diferentes niveles estructurales de los relatos: las alegorías en el sistema
 12. narrativo y en la configuración del sistema de personajes, las metáforas en el
 13. diseño de la puesta en escena y en algunas oportunidades en el manejo de
 14. la línea temporal. Por otro lado, la imbricación de metáforas y alegorías en
 15. una misma película, permitió determinar que las interpretaciones polémicas y
 16. reflexivas adquirían mayor potencia alentando algunas perspectivas específi-
 17. cas, como aquella que tiende a vincular lo individual con lo colectivo o univer-
 18. sal, o la que funda nexos relativamente directos entre contextos históricos del
 19. pasado nacional y la época de las últimas dictaduras militares. Fue de interés
 20. hacer notar que el lenguaje cinematográfico en general, y algunos recursos o
 21. estrategias en particular (entre ellos los contrastes luminosos, la ausencia de
 22. una luminosidad diáfana, los encuadres extremadamente cerrados sobre los
 23. personajes, el mayor o menor tratamiento del fuera de campo en los films que
 24. tematizan el encierro o el peregrinar de los personajes), se alineaban con las
 25. prácticas alegóricas y metafóricas empleadas, contribuyendo en su conjunto
 26. al hermetismo y a la falta de claridad en las historias, a una construcción
 27. audiovisual sumamente potente. En el plano ideológico, en suma, las metá-
 28. foras y alegorías abordadas, se transformaban en síntomas que pretendían
 29. hacer visibles los vínculos entablados con el poder dominante, así como los
 30. caminos adoptados por el cine de estos años en un intento por resistirlo y
 31. cuestionarlo.
 32.
 33.

34. REFERENCES

35. Angenot, M. (1982), *La parole pamphlétaire*, París: Payot.
 36. Balló, J. (2000), *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona:
 37. Anagrama.
 38. Benavente, D. (1983), *El Willy y la Myriam*, Chile.
 39. Burucúa, C. (2008), *Confronting the Dirty War in Argentine Cinema, 1983–1993.*
 40. *Memory and Gender in Historical Representations*, London: Tamesis Books.
 41. Bustamante, J. C. (1989), *Historias de lagartos*, Chile.
 42. Calcagno, E. (1983), *Los enemigos*, Argentina.
 43. Caiozzi, S. (1979), *Julio comienza en Julio*, Chile.
 44. — (1982), *Historia de un roble solo*, Chile.
 45. — (1990), *La luna en el espejo*, Chile.
 46. — (2000), *Coronación*, Chile.
 47. — (2004), *Cachimba*, Chile.
 48. Caiozzi, S. and Perelman, P. (1973–1974), *A la sombra del sol*, Chile.
 49. Cavallo, A., Douzet, P. and Rodríguez, C. (2007), *Huérfanos y perdidos. Relectura*
 50. *del cine chileno de la transición (1990–1999)*, Santiago: Uqbar Editores.
 51. Cavarero, A. (2009), *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*,
 52. Barcelona: Anthropos / UAM-I.

- Corro Penjean, P. (2012), *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*, Santiago: Cuarto Propio. 1.
- Covacevich, Á. (1967), *Morir un poco*, Chile. 2.
- David, M. (1975), *El grito de Celina*, Argentina. 3.
- Doria, A. (1979), *La isla*, Argentina. 4.
- (1980), *Los miedos*, Argentina. 5.
- (1982), *Los pasajeros del jardín*, Argentina. 6.
- España, C. and Manetti, R. (1999), 'El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis', in E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina: Arte, sociedad y política*, volumen 12, Arte 2, Buenos Aires: Sudamericana. 7.
- Flores, C. and Román, J. (1979), *Recado de Chile*, Chile. 8.
- Heredia, P. (1996), 'Exilio y región. Los discursos de la resistencia cultural (Un estudio de la narrativa argentina de los 70 y 80)', in J. Roggero Torres (comp.), *Calíbar sin rastros*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 187–210. 9.
- Horta, L. (2013), 'Un cine posible: La producción cinematográfica de resistencia en los primeros años del régimen militar chileno', *Revista Séptimo Arte*, Santiago, 8 de septiembre. 10.
- Justiniano, Gonzalo (1985), *Hijos de la guerra fría*, Chile. 11.
- (1987), *Sussi*, Chile. 12.
- Kocking, L. (1987), *La estación del regreso*, Chile. 13.
- Kohon, D. (1982), *El agujero en la pared*, Argentina. 14.
- Lorca, C. (1986), *Nemesio*, Chile. 15.
- Lusnich, A. L. (2011), 'Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976–1983', in A. L. Lusnich and P. Piedras (eds), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Vol. II*, Buenos Aires: Nueva Librería: 467–485. 16.
- Masiello, F. (1987), 'La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura', in AA.VV, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianz: 11–29. 17.
- Muesca, J. and Orellana, C. (2010), *Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Santiago: LOM ediciones. 18.
- Olivera, H. (1979), *La nona*, Argentina. 19.
- Olave, D. and De la Parra, M. (2001), *Pantalla prohibida: Censura cinematográfica en Chile*, Santiago: Grijalbo Mondadori. 20.
- Paulinelli, M. (2006), *Cine y dictadura*, Córdoba: Comunic-arte Editorial. 21.
- Perelman, P. (1987), *Imagen latente*, Chile. 22.
- Renán, S. (1977), *Crecer de golpe*, Argentina. 23.
- Ruffinelli, J. (ed.) (2006), *El cine nómada de Cristián Sánchez*, California: Stanford University. 24.
- Ruiz, R. (1963), *La maleta*, Chile. 25.
- Sábato, M. (1979), *El poder de las tinieblas*, Argentina. 26.
- Sánchez, C. (1976–1979), *El zapato chino*, Chile. 27.
- (1982), *Los deseos concebidos*, Chile. 28.
- (1983), *El otro round*, Chile. 29.
- (1985), *El cumplimiento del deseo*, Chile. 30.
- Sánchez, C. and Navarro, S. (1975), *Vías paralelas*, Chile. 31.
- Sarquís, N. (1977), *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro*, Argentina. 32.
- (1981), *El hombre del subsuelo*, Argentina. 33.

1. Scott, J. (2003), *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven: Yale University Press.
- 2.
3. Xavier, I. (2008), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.
- 4.
5. Varela, M. (2001), 'Los medios de comunicación durante la Dictadura: silencio, mordaza y optimismo', *Revista Todo es Historia*, Buenos Aires, N° 404, marzo.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.

SUGGESTED CITATION

10. Lusnich, A. L. (2014), 'De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990/From resistance to mourning: The fiction films about dictatorships made in Argentina and Chile between 1973 and 1990', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11: 3, pp. 255–269, doi: 10.1386/slac.11.3.255_1
- 11.
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.

CONTRIBUTOR DETAILS

18. Doctora en Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente del CONICET y profesora adjunta de la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Dirige en esa casa de estudios el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CINÉ) desde 1997. Directora de proyectos UBACyT, PICT, PIP y Fundación Carolina. Publicó los libros *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Biblos, 2005); *El drama social-folclórico. El universo rural en el cine argentino* (Biblos, 2007); *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros, Vol. I y II (1896–1969) y (1969–2009)* (Nueva Librería, 2009 y 2011), y *Cine y revolución en América Latina* (Imago Mundi, 2014), de los cuales fue editora y autora. Fue directora de la revista *Imagofagia* entre 2009 y 2012, publicación digital de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).
- 19.
- 20.
- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.
- 29.

30. Contact: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Puán 480, 4to piso, CABA, CP: 1424 Argentina.
- 31.
32. E-mail: alusnich@gmail.com
- 33.
- 34.

35. Ana Laura Lusnich has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.
- 36.
- 37.
- 38.
