



La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain

Francesc Vilaprinnyó

Índice

Prólogo de Alejandra F. Rodríguez	9
Introducción.....	11
 CONTEXTO HISTÓRICO Y CINEMATOGRAFICO	 13
Argentina durante la dictadura (1976-1983)	15
El turbulento gobierno peronista (1973-1976).....	15
Entrada de la Junta. La represión.....	19
La actuación económica	22
Evolución de la Junta.....	25
La sociedad argentina durante el Proceso	27
Guerra de las Malvinas.....	29
Final de la dictadura. El mandato de Bignone.....	31
 El cine argentino durante los gobiernos militares.....	 33
Situación y tendencias antes de 1976	33
Características del cine durante el Proceso	36
¿Hubo un cine del régimen?	38
<i>No habrá más penas ni olvido</i> (Héctor Olivera, 1983).....	41
 Algunas visiones posteriores a la época dictatorial.....	 49
<i>La historia oficial</i> (Luis Puenzo, 1985).....	49
<i>La noche de los lápices</i> (Héctor Olivera, 1986).....	58

LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ADOLFO ARISTARAIN	67
Biofilmografía	69
Análisis de los filmes más representativos	73
Filmes durante la dictadura:	73
<i>La parte del león</i> (1978)	73
<i>Tiempo de revancha</i> (1981)	81
<i>Los últimos días de la víctima</i> (1982)	91
Filmes posteriores al período dictatorial:	102
<i>Un lugar en el mundo</i> (1991)	102
<i>Lugares comunes</i> (2002)	113
<i>Roma</i> (2004)	121
Valoración global	130
 ANEXOS	 139
Filmografía básica sobre la dictadura militar	141
Bibliografía	143

El cine argentino durante los gobiernos militares

Situación y tendencias antes de 1976

El cine argentino antes de 1976 se caracterizaba por haber alcanzado una cierta importancia cualitativa y numérica. Dada la amplia cultura cinematográfica del país y su privilegiada cercanía cultural con Europa, se importaron esquemas similares a la Nouvelle Vague. Así, Buenos Aires se enfocaba con una puesta en escena realista, pero esa estética, a fin de cuentas, había nacido en París o Roma.¹ El éxito, sin embargo, del llamado Nuevo Cine Argentino fue muy relativo, pues el boom de producciones que tuvo lugar a principios de la década consistía en burdas copias del cine de los admirados Antonioni y Resnais.² De este abanico de realizadores, solo sobresaldría Leopoldo Torre Nilsson, que continuaría en primera línea hasta mediados de los años setenta. El Instituto Nacional del Cine dejó, en 1965, de facilitar créditos y empujó a muchos autores a derivar sus actividades hacia otros campos, o a convertir sus obras en producciones mucho más esquemáticas y comerciales.

La irrupción de los militares en el gobierno, en 1966, significó otro vuelco, ya que la dictadura de Onganía implementó la Ley 18.019,³ que sería aplicada de la mano del Ente de Calificación Cinematográfica, de nueva creación. Una ley controvertida, que Maranghello juzga como muy nociva,⁴ aunque otros auto-

¹ MARANGHELLO, C., *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005, pág. 165.

² MARTÍNEZ TORRES, A., y PÉREZ ESTREMER, M., *Nuevo Cine Latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1973, págs. 22-24.

³ «La más arcaica censura del mundo», MARANGHELLO, C., *op. cit.*, pág. 179.

⁴ *Ibidem*, págs. 179-180.

res ven como positiva a largo plazo.⁵ En los últimos años de la década aparecen dos significativos movimientos: el Grupo de los Cinco y el Grupo Cine Liberación. Si el primer grupo, que propugnaba un cine de contenidos experimentales demasiado intelectualizado, terminó sin aportar ningún fruto relevante, el Cine Liberación ocuparía una página muy importante del séptimo arte en el Cono Sur. Estaba integrado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, directores que provenían del cortometraje y que empezaron a trabajar conjuntamente en un proyecto de cine político, la monumental *La hora de los hornos* (1968), un filme de cuatro horas y media dividido en tres partes y múltiples capítulos. *La hora...* es una mezcla de pasajes de denuncia, planteados similarmente a spots publicitarios, con otros momentos de puro documental. Se trataba de una propuesta completamente innovadora en el marco del cine latinoamericano y que sorprendió agradablemente en Europa.⁶ Otro notable producto de esta corriente es *El camino hacia la muerte del viejo Reales*⁷ (1969), un documental fruto de meses de convivencia con una familia campesina, y que resulta un auténtico y brillante ejercicio de aproximación a la realidad social más dura de la Argentina.

Los autores del grupo también entraron en el juego de la teorización del cine. Creían en el cine como herramienta de difusión y reivindicación sociopolítica, más que como mera manifestación artística. En su prólogo de *Cine, cultura y descolonización*, Solanas y Getino expresan una declaración de intenciones y denuncian la existencia de un cine del poder como medio colonizador.⁸ Su cine es una herramienta de denuncia, pero también de construcción de alternativas para la liberación social.⁹ Este cine, que tendría su continuidad y un nuevo exponente en *Los hijos de Fierro*, se define, según los realizadores del Cine Liberación, como un cine de descolonización y liberación. La aportación teórica de los autores del movimiento es, según ellos, antes política que cinematográfica,¹⁰ como resume Tzvi Tal: «películas concebidas como herramienta político-cultural de

⁵ JAKUBOWICZ, E., y RADETICH, L., *La historia argentina a través del cine*, Buenos Aires, La Crujía, 2006, págs. 113-114.

⁶ MARTÍNEZ TORRES, A., y PÉREZ ESTREMER, M., *op. cit.*, págs. 30-33.

⁷ *Ibidem*, pág. 31.

⁸ SOLANAS, F. E., y GETINO, O., *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 6.

⁹ «Contribuir a la construcción de formas y medios para una nueva utilización del cine», *Ibidem*, pág. 6.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 7.

cambio social»,¹¹ aunque el mismo autor señala el papel ambiguo de la mujer, más un «ángel del hogar» del obrero que no otro sujeto de la lucha social.¹² En paralelo a esta línea —próxima a la Tendencia—, también tuvo su importancia el Grupo Cine de la Base, con Raymundo Gleyzer como máximo exponente, desvinculado de la izquierda peronista y con conexiones con el comunismo argentino. El CGB empleó, con todo, una estética similar a la del Cine Liberación: un intento de retratar el proletariado argentino a partir de concepciones cercanas al cine soviético de Vertov. El contraste con el Cine Liberación era el rechazo al peronismo, ya que Gleyzer tenía postulados cercanos al ERP.¹³

Nombres más contrastados, como Torre Nilsson, no abandonaron el panorama, aunque hubo un importante cambio de registro en su cine. Si este había comenzado con melodramas intimistas, en el cambio de década se pasó al cine épico, con el que se propulsó de nuevo gracias a obras de notable aceptación entre el público, caso de *Güemes* (1970). Los años setenta hicieron coincidir el declive definitivo de muchos de los directores del Nuevo Cine y el surgimiento de, por un lado, lo más mediocre del panorama de los años de la dictadura, por ejemplo Dawi, y, por otro, creadores del calibre de Fernando Ayala o Héctor Olivera. Ambos lideraban Aries, una productora que durante el período de la dictadura y hasta mediados de los ochenta llevaría a las pantallas un abanico multidimensional de realizaciones.

Esta productora varió desde la temática más comercial y cómica, hasta las más serias y honestas producciones con pretensiones artísticas y de dibujo de la sociedad.¹⁴ La censura ya existía antes de 1976, y los temas de los filmes que aludían a la violencia que se respiraba en la calle no fueron bien encajados por ciertos sectores. Es indudable, sin embargo, que muchas de las películas estrenadas en 1975 no habrían tenido cabida pasado el golpe, y otras estuvieron en lista de espera durante tiempo, siendo objeto de muchas reticencias.¹⁵

¹¹ TAL, Tzvi, «Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino», en *Filmhistoria online*, vol. XI, núm. 2, 2001; monográfico *El cine, quinto poder*.

¹² TAL, Tzvi, «Inclusión política y exclusión genérica: metáfora familiar en las películas del Grupo Cine Liberación», en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, vol. 6, núm. 17, diciembre 2000, pág. 148.

¹³ TAL, Tzvi, «Influencias estéticas...».

¹⁴ COUSELO, J. M. et al., *Historia del Cine Argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pág. 144.

¹⁵ VAREA, Fernando G., *El cine argentino durante la dictadura militar*, Rosario, EMR, 2006, págs. 21-23.

Características del cine durante el Proceso

En el ámbito de las publicaciones escritas, no abundan los estudios sobre los rasgos de la producción y las características formales e ideológicas del período. En todo caso, *El cine argentino durante la dictadura militar* de Fernando Varea es la obra más aguda e interesante por cuanto resume los principales clichés de la etapa. No hay otros libros que hayan explorado monográficamente el dramático septenio de los militares en relación con el cine, pero sí existen obras generales, como *Cine argentino: la otra historia* de Sergio Wolf y Abel Posadas, que señalan los elementos de producción y estéticos propios de los años 1976-1983.

Desde el momento en que los militares tomaron el control, su mano se notó en el aspecto cualitativo de la producción, mientras que por otro lado, el plan económico del Proceso también afectó indirectamente a las posibilidades de producción debido al impacto inflacionario.¹⁶ En consonancia con el proceso de «limpieza» y refundación que pretendían hacer en el país, una auténtica *tabula rasa*, los militares que regían los destinos de la Argentina implementaron un férreo control de las manifestaciones artísticas. Una gran cantidad de autores, nacionales y foráneos, fueron prohibidos, y esta censura se extendió a prácticamente todos los ámbitos de difusión de la vida cultural.¹⁷ Esta sufrió el ensañamiento de la represión, y muchos de los principales guionistas, directores o actores sucumbieron a la persecución o tuvieron que exiliarse. Entre los que pudieron huir, se encuentran el director Fernando Solanas y el actor Héctor Alterio. Alterio estaba marcado con una cruz por el régimen, que prohibió la exhibición de los filmes en que salía. En cambio, otro de los nombres importantes del cine político, Raymundo Gleyzer, fue detenido y asesinado en 1976.

La industria estaba consolidada y tenía una importancia numérica,¹⁸ pero igualmente fue intervenida por los líderes del Proceso. Fue «protegida» por la ley 18019, nacida de la mano del Ente de Calificación Cinematográfica. Este organismo, creado ya durante el anterior gobierno militar de Onganía y manipulado desde el gobierno militar de La Plata, ejercía funciones de censura y de filtro ideológico; llegó a prohibir más de 700 películas a lo largo de catorce años.¹⁹

¹⁶ DEL PONTI, P., «La dictadura militar de los años setenta abordada por el cine de la democracia» (2.ª parte), en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 32, agosto, 2000, págs. 3-4.

¹⁷ MARANGHELLO, C., *op. cit.*, pág. 209.

¹⁸ MILLÁN, F. J., *La memoria agitada. Cine y represión en Chile y Argentina*, Huelva, Ocho y Medio, 2001, pág. 107.

¹⁹ FUSTER RETALI, J., «El Proceso de Reorganización Nacional a través del cine de la democracia», a *L'Ordinaire Latino-américain*, núm. 183, enero-marzo, 2001, pág. 4.

El ECC tenía en el apartado de censura de la producción unas atribuciones absolutas: la lectura previa de los guiones de la realización, el control de los repartos—sobre todo para evitar que algún papel lo interpretara un actor mal considerado—, la prohibición de los filmes o la posibilidad de hacer cortes «depuradores» en el metraje. El Ente estaba regido por un director de cine frustrado, Paulino Tato, que se jactaba de ejercer con tal celo su función que podía incluso prohibir 200 películas al año.²⁰ Tato estuvo en el ECC hasta septiembre de 1978, con un bagaje de 1200 películas recortadas y otras 337 prohibidas, en su mayoría argentinas.²¹ Lo sustituyó Alberto León, otro afín al régimen.

La situación hizo que la producción cayera en una progresiva mediocridad o que se viera obligada a recrearse y reciclarse a través de alegorías, dando lugar a obras que se ambientaban en mundos alejados e imaginarios, con referencias que en cierto modo buscaban puntos de contacto, reminiscencias, con la dura realidad argentina.²²

El cambio más notable se produjo a partir del 1981-1982, cuando empiezan a aparecer en las salas de cine producciones de temática dura, que aluden a la realidad cotidiana. Algunas reflejan metafóricamente la mano de hierro que domina los destinos del país. Pero el grueso de la producción durante el Proceso se centró, como decimos, en películas burdas y de mal gusto, de humor grosero o temática vodevillesca, o bien comedias que dibujaban una idílica vida familiar. La censura procuraba un espacio cinematográfico con una ideología aparentemente neutra; a fin de cuentas, muy cómodo para el gobierno.²³

Muchas facilidades tuvieron las obras que ensalzaban y apelaban directamente a las Fuerzas Armadas. También las populares de Palito Ortega, que recreaba la actividad de la Policía Federal. Los militares buscaron un tratamiento populista en el cine justo cuando venían de ser plasmados como represores en *La Patagonia rebelde* (1974).²⁴ Surgen también bodrios como *De cara al cielo* (1978), de Enrique Dawi, un relato de aventuras e «historia de heroísmos en el sur del país, en momentos en que la Argentina estaba amenazada por la inminencia de una guerra con Chile».²⁵

²⁰ *Ibidem*.

²¹ MARANGHELLO, C., *op. cit.*, pág. 216.

²² «El cine no tardó en erigirse en el cementerio de la memoria [...] a través de la metáfora, cuando la represión se suavizó», MILLÁN, F., *op. cit.*, pág. 108.

²³ DEL PONTI, P., *op. cit.*, pág. 5.

²⁴ FUSTER RETALI, J., «El ejército argentino visto por el cine nacional», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 653-654, Madrid, Instituto de Cooperación Latinoamericana, noviembre, 2004, pág. 132.

²⁵ *Ibidem*.

El recurso a la alegoría, tanto en las obras que trataban la áspera realidad social, como otras de un perfil más amable pero de fondo profundamente cínico, permitía encontrar resquicios para escapar a la censura. Durante los primeros tres años de la dictadura son abundantes las películas que se sirven de un universo fantástico, conformando prácticamente un grupo —*¿Qué es el otoño?* (1976), *El fantástico mundo de María Montiel* (1978)—. Con el cambio de década hay también cierto cambio de rumbo, con una importante innovación estética.²⁶ Claudio España habla de «cine de simulación»,²⁷ caracterizado por la aparición de elementos externos que intervienen en la realidad cotidiana del ser humano.²⁸ Las películas de Ayala, como *Plata dulce*, junto con la aportación de Olivera en *No habrá más penas ni olvido* y algunos de los vigorosos filmes de Aristarain (*La parte del león*, *Tiempo de revancha*) —vinculables al llamado cine de simulación—, son ejemplos del cine rodado en la época, que contenía elementos de denuncia.

Hay la eclosión del cine feminista de María Luisa Bemberg, una mirada original sobre la mujer.²⁹ *Momentos* (1981) y *Señora de nadie* (1982) son retratos de la burguesía con protagonismo femenino, sin mensaje político. La segunda es un entramado complejo, de gran riqueza conceptual, que muestra la madurez narrativa de una autora que seguiría una trayectoria ascendente con la democracia.³⁰

¿Hubo un cine del régimen?

No ha habido sino un pequeño conato de polémica entre el periodismo y la crítica argentina sobre si existió un cine de régimen.³¹ Aborda el tema Sergio Wolf, quien considera que «no hace falta una uniformidad de estilos [...] hay puntos en común». Estos puntos en común se presentan bajo diversos aspectos, por

²⁶ DEL PONTI, P., *op. cit.*, pág. 5.

²⁷ ESPAÑA, C., «Diez años de cine en democracia», en ESPAÑA, C. (coord.), *Cine en democracia*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, pág. 18.

²⁸ «La libertad de los individuos aparece coartada por otras fuerzas superiores que se nos aparecen ocultas», MILLÁN, F. J., *op. cit.*, pág. 109.

²⁹ JAKUBOWICZ, E., y RADETICH, L., *op. cit.*, págs. 141-142.

³⁰ MARANGHELLO, C., *op. cit.*, pág. 218.

³¹ La entrevista a Raúl de la Torre publicada en *La Razón* el 23-I-1985, y el artículo *La Fiesta de todos, o de casi todos*, de Daniel López, publicado también en *La Razón*, 27-I-1985. Citado por WOLF, S., y POSADAS, A., *op. cit.*, Buenos Aires, Ed. Letra Buena, 1994, pág. 268.

ejemplo las plazas sin árboles y sin gente, que hacen pensar en una mano imaginaria que prohíbe las reuniones al aire libre.³²

Uno de estos rasgos en común que se insinúa en la inmensa mayoría de filmes hechos durante la dictadura es la presencia de la muerte, un elemento que también figura en otras muchas épocas de la cinematografía argentina. En el caso del cine del Proceso, sea cual sea el enfoque de la película, hay una multiplicidad de escenificaciones de la muerte. Diferentes visiones de un tema que en otros momentos se ciñe mucho más a géneros fílmicos concretos.³³ La presencia intensa y obsesiva de la muerte casaba perfectamente con una realidad sombría y preñada de violencia. Se retrata conceptualmente lo que respira el país. La muerte influye en última instancia en las otras temáticas de las películas, sea la reclusión (*La Isla*, de Doria, 1979) o el silencio (*Tiempo de revancha*, de Aristarain, 1981). También habla Wolf del establecimiento del llamado *sistema de los bandos*, es decir, la estructuración de los filmes del Proceso mediante la distinción entre «nosotros» y «ellos». Tanto en los filmes más insustanciales como en los más significativos, siempre se concretan dos grupos que pugnan. El «nosotros», un concepto muy en boga en los cineastas del régimen, se adscribe a las fuerzas militares y policiales que tanto abundan en las filmografías de Palito Ortega y otros afines; «ellos» suelen ser ladrones, contrabandistas y terroristas, es decir, la criminalización de todo aquello ajeno al régimen.³⁴

Sobre los clichés, Wolf alude a un artículo publicado a finales del período dictatorial, según el cual se tiende a sublimar arquetipos que ya existían.³⁵ Igual que sucede con la figura de la muerte (frecuente en el cine argentino), las películas de la etapa 1976-1983 repiten tópicos como la mitificación del pasado, el país como lugar «reeducacional» y, finalmente, la anécdota moralizante. En el primer caso, el objetivo es eludir la narración del presente y el pasado inmediato, para proyectarse más lejos, en un período sin connotación política.³⁶ El tema de la reeducación conecta con el de la reclusión y la muerte, y se acerca a la idea de los impulsores del Proceso de reedificar el país. Por último, el tópico

³² *Ibidem*, pág. 269.

³³ «Resulta cuando menos sorprendente la prolífera andanada de escenificaciones distintas que trajinó el período», *Ibidem*, pág. 270.

³⁴ WOLF, S., y POSADAS, A., *op. cit.*, págs. 271-274.

³⁵ TASSARA, M., «El cine del Proceso», en *Don*, VII/1983. Citado por WOLF, S., y POSADAS, A., *op. cit.*, pág. 275.

³⁶ «Evitar narrar un pasado inmediato y un presente, por un lado, y volver a prácticas y valores de aquella época por el otro», WOLF, S., y POSADAS, A., *op. cit.*, pág. 275.

de la anécdota moralizante que aparece en los desenlaces es un recurso que sirve para enlazar la trama y el final, redundando en el valor de la moraleja.³⁷

Varea, por su parte, distingue el cine para adultos —sembrado de referencias chabacanas, vodevilesas y de erotismo *light*— y una producción dirigida más bien al público infantil y familiar, pero a veces con un trasfondo de terror. Irónicamente, eran estas las que, según el autor, dejan traslucir el «eco de la violencia ilegal que asolaba la sociedad argentina».³⁸

³⁷ *Ibidem*, pág. 277.

³⁸ VAREA, F., *op. cit.*, pág. 67.