

pos
*BPS

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società

A. Agressi · M. Bortignon · F. Calzavara · A. De Marchi
E. Liosatou · E. Mezzani · S. Milani · M. Pavani
M. Scarpa · C. Tinelli · L. Triestino · G.J. Zarco

Saggi

A cura di
Rosella Mamoli Zorzi



CAFO
SCAR
INA -

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società

In copertina: G.B. Tiepolo, *I quattro continenti: America*,
Würzburger Residenz (particolare)

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Dorsoduro 1405, 3199
30123 Venezia

© 2012 Università Ca' Foscari di Venezia
ISBN 978-88-7543-317-8
Libreria Editrice Cafoscarina s.r.l.
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Prima edizione aprile 2012

INDICE

Presentazione	7
ADA AGRSSI <i>...y no se lo tragó la tierra:</i> Tomás Rivera's epistemic poetics	9
MARTINA BORTIGNON Una marginalidad cuestionada: <i>Compro Fierro</i> de Juan Carreño como literatura menor	15
FIAMMETTA CALZAVARA When Beauty Helps the Feminist Cause: Politics and the Arts in Marge Piercy's <i>Woman on the Edge of Time</i>	29
AGNESE DE MARCHI In spite of everything Italy [and Venice] is the place for Ideas	39
EUGENIA LIOSATOU Dialogo tra 'topoi': un caso nella letteratura greca settecentesca	47
ELISABETTA MEZZANI "Yours in Haste": Edith Wharton and Ogden Codman Jr.'s Relationship, from Patronage to Co-authorship	53
SARA MILANI La trattazione avverbiale in russo	73
MONICA PAVANI Sotto mentite spoglie. La condizione del traduttore (fantasma) come voce narrante della realtà nell'opera di Javier Marías	85

MARCO SCARPA L'etica nel pensiero di Gregorio il Sinaita	103
CRISTINA TINELLI Two Translations of Eudora Welty's <i>Delta Wedding</i>	111
LINA TRIESTINO The sense of literature in <i>The Three-Day Blow</i> by Ernest Hemingway	121
GLORIA JULIETA ZARCO Argentina: cine, censura y dictadura (1969-1983)	131

PRESENTAZIONE

Si presentano in questo Quaderno alcuni saggi dei dottorandi della Scuola in Lingue, Culture e Società, trasformatasi, dal 1° settembre del 2011, in seguito alla legge Gelmini, in Dottorato in Lingue, Culture e Società Moderne, diretto dalla prof. Enrica Villari, entro la Scuola Dottorale di Ateneo dell'Università Ca' Foscari di Venezia, diretta dal prof. Stefano Campostrini.

La varietà delle aree di questi saggi, da quelle ispano-americana e nord-americana, a quelle balcanico-russe, a quella neo-greca, come pure la varietà degli argomenti, letterari, cinematografici, linguistici, religiosi, testimoniano della vitalità pluralistica della scuola.

Si ringraziano qui i diversi tutors, professori Ciani, Regazzoni, Carpinato, Kravova, Pittarello, Rigo, che hanno approvato questi saggi, o come parte di lavoro di tesi o come risultato dei diversi seminari tenuti nel corso dell'anno accademico scorso. Per l'area anglo-americana, salvo che per il saggio di Pavani, il referente era la sottoscritta. Ai saggi di area anglo-americana dei dottorandi si aggiunge il saggio di uno studente del secondo ciclo, che, per i risultati inediti raggiunti a proposito di Hemingway, merita di essere incluso in questa raccolta.

Questo Quaderno, divenuto *de facto* un quaderno del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, si affianca a quelli già pubblicati: *Memoria Scrittura Censura* (2005), curato da Susanna Regazzoni, *НАБОКОВ/NAВOKOV* (2006), curato da Alide Cagidemetro e Daniela Rizzi, *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria* (2008), curato da Pia Masiero, e al prossimo *William Faulkner. Un'eredità letteraria* (2012), curato anche questo da Pia Masiero.

Che questi piccoli passi dei nostri giovani li portino a lunghe strade di successo nella loro vita lavorativa e accademica.

Rosella Mamoli Zorzi
già Direttore della Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società
Venezia, 20 dicembre

Rosella Mamoli Zorzi, *L'uso della fiaba in due opere del primo Faulkner*, Venezia, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari* XXIII, 2, 1984

Charles M. Oliver, *A Critical Companion to Ernest Hemingway, A Literary Reference to his life and work*, New York, Facts on File, 2007.

Michael S. Reynolds, *Hemingway's Reading 1910-1940. An Inventory*, Princeton U.P., 1955.

Michael S. Reynolds, *The Young Hemingway*, New York, W.W. Norton, 1998.

Philip Young, *Ernest Hemingway*, London, G. Bell and Sons Ltd., 1952.

Gloria Julieta Zarco

**ARGENTINA: CINE, CENSURA Y DICTADURA
(1969-1983)**

*El papel del cine, no es el de explicar el
orden de las cosas, sino el de tornarlo
visible y exponerlo en su lógica
geométrica más elemental: la de la
verticalidad.*

Tire dié, Fernando Birri¹

Desde sus orígenes, a finales del siglo XIX e inicios del XX, el cine fue considerado un modo de representación, que en parte, venía atribuido al mero entretenimiento. Con el paso del tiempo, este modo de representación tomó formas prestadas de las artes más prestigiosas y así construyó un lenguaje propio. A pesar de ello, los teóricos aún hoy discuten acerca de la existencia de un lenguaje cinematográfico específico. Tal vez, como señala Kracauer, porque la virtud de un film no consiste en su narración sino en su mostración. Nace entonces el arte del siglo XX, que sin lugar a dudas y como señala Gutiérrez [...] con este nacimiento se produjo un cambio notorio, no sólo en los comportamientos sociales y en la relación entre las masas y el arte [...]², sino también en la percepción de lo real.

Walter Benjamin, en su tesis más difundida, en la que celebra el nacimiento del cine³, enfatiza que el cine ha cambiado la percepción de lo real. El filósofo alemán postula que cuando un espectador haya aprendido a identificarse con la cámara ya no tendrá la misma percepción de la realidad que tenía antes.

Ahora bien, tomando como punto de partida los dos últimos gobiernos de facto⁴, este escrito intenta postular, los modos de representación de los que se valieron los cineastas argentinos en algunos casos para plasmar y en otros para denunciar los hechos sociales. Muchos de ellos utilizaron el registro documental para dar cuenta de lo que estaba sucediendo, es el caso de: Fernando Birri, Pablo Szir, Fernando Solanas, Octavio Getino y Raymundo Gleyzer. Otros, como Alejandro Doria, Luis Puenzo, Héctor Olivera y Adolfo Aristarain (*Tiempo de revancha*), desde el simulacro y la

¹ De 1950 a 1953 se radicó en Roma, donde cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia. En 1956 regresó al país, para fundar y dirigir el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Surgió así la Escuela Documental de Santa Fe.

² Gutiérrez, Edgardo, *Cine y percepción de los real*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.

³ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

⁴ Se entiende por gobierno de facto (de hecho o *non de iure*) a aquel que no está reconocido oficialmente por ninguna norma jurídica.

metáfora lograron llegar a la pantalla superando la censura; “construyendo, así, una voz dentro del silencio impuesto”⁵. Esto conlleva a una periodización que va desde el gobierno del Gral. Onganía (junio de 1966 - junio de 1970) pasando por la vuelta de Perón al país -recordemos que había estado exiliado en Madrid (desde 1955 hasta junio de 1973)-, su muerte (1ro. de julio de 1974), la asunción al poder de María Estela Martínez (1974), su derrocamiento (1976) y la toma de poder por parte de la Junta militar, encabezada por el Gral. Videla (24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983).

Considerando el período arriba señalado, este trabajo intentará establecer un recorrido por la cinematografía argentina. Se abordarán las películas que superaron la barrera de la censura y produjeron una bisagra entre la producción filmica del llamado cine pasatista y el cine independiente. Éste último será del que nos ocuparemos.

Cine argentino

El cine argentino ve sus primeras proyecciones casi contemporáneamente con los estrenos internacionales, así en 1896 se prueban las primeras cámaras. El escenario elegido fue las calles y parques de la Ciudad de Buenos Aires, sobre todo sus símbolos patrios (España y Manetti, 1999). Más tarde, durante los años treinta y cuarenta, el cine argentino pasó por un período de esplendor profesional, industrial y de gran popularidad.

Hacia los años sesenta surge el llamado “cine de autor” representado por algunos cambios, en buena medida necesarios e interesantes. Directores como Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Birri, y más tarde Leonardo Favio, han hecho películas notables.

En 1968 se inaugura el “Tercer Cine”, que presentaba no sólo una forma alternativa del cine argentino no industrial, sino también una manera diferente de testimoniar la realidad del país, explorando un lenguaje cinematográfico que expresara con personalidad propia y calidad artística la historia y las contradicciones del escenario social latinoamericano (Scotti, 2006). Ese mismo año se constituye el Ente de Calificación Cinematográfica, un organismo estatal que regulaba la exhibición de películas nacionales y extranjeras. A pesar de ello, en 1968 se estrena uno de los documentales más discutidos de la historia del cine argentino, *La hora de los hornos*, de Fernando “Pino” Solanas y Horacio Getino, integrantes del denominado “Grupo de Cine Liberación” que responde a un grupo más grande llamado Tercer Cine. Este documental conforma un tríptico de más de 4 horas de duración, con una profusa utilización de archivo, filmaciones televisivas, registro directo, reconstrucción ficcional, gráfica y entrevistas. Está dividido en tres partes: “Neocolonialismo

⁵ España, Claudio y Manetti, Ricardo, “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas” y “El cine argentino: una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis, en Burrucúa, José Emilio, *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

y violencia”; “Acto para la liberación”, conformado por dos grandes momentos “Crónica del peronismo (1945-1955)”; “Crónica de la resistencia (1955-1966)” y “Violencia y liberación”. Todos ellos plantea una relación con el espectador que resulta completamente diferente a lo ya visto. Tal vez, aquí se podría vislumbrar el principio brechtiano de la teoría del distanciamiento, en la que se descubre todo al espectador y se le pide al público que complete la obra, ya que no está cerrada sino abierta. De alguna manera, *La hora de los hornos* no busca un espectador que sólo contemple y que se entretenga, sino un militante potencial al cual llevarlo hacia el debate. Así mismo se propone a los militantes la continuación de la creación colectiva en la que se alentaba a agregar o quitar partes para completar la obra. Esta invitación motivó unas diez versiones de *La hora de los hornos*. Sus autores, Solanas y Getino, enuncian sus referentes del género incluyendo imágenes de los documentales precedentes como *Tire dié* (1959) de Fernando Birri⁶, obra fundacional del “Grupo de cineastas santafesinos” y del documental latinoamericano, construida alrededor de la idea de contrainformación. Sus protagonistas son niños y vecinos del Barrio del Puente, Santa Fe. Esto marcó el inicio del cine revolucionario argentino y los cimientos del Nuevo Cine Latinoamericano.

Del mismo modo, el cine de Raymundo Gleyzer, denominado también “cine revolucionario”, documentó la situación social y política de América Latina desde 1963. Gleyzer “produjo un cine fuertemente político, de cuestionamiento y denuncia, que se desarrolló desde la clandestinidad y desde su militancia revolucionaria”⁷. Recordemos, por ejemplo *México, la revolución congelada* (1966) o *Los traidores* (1972). Esta última, narra la historia de un sindicalista que pasa de ser un delegado que se preocupaba por la suerte de sus trabajadores a un burócrata que termina siendo el vocero de los intereses de la patronal, a partir de su excelente capacidad tanto para la negociación como para la simulación. Tenía la participación de actores conocidos como Lautaro Murúa. Esta película fue dada por perdida hasta 1992, cuando el crítico y coleccionista cinematográfico Fernando Peña reconstruyó una versión completa en blanco y negro. Gleyzer desapareció, pero su película no.

En cambio, sí desaparecieron casi todos los episodios de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, (1969), un documental colectivo del que participaron directores como Rodolfo Kuhn, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez y Octavio Getino entre otros. El episodio dirigido por Subiela -valiéndose del formato del famoso programa de cocina de Doña Petrona C. de Gandulfo-, explicaba como armar una bomba casera. *Argentina, mayo de 1969*, aprovechó gran parte de los materiales desechados por los canales de televisión oficiales para exaltar el “cordobazo”⁸, el

⁶ La realización de este mediodocumental, estuvo a cargo de Fernando Birri y de un grupo de estudiantes: Juan Carlos Cabello, María Domínguez, Manuel Giménez, Hugo Gola, Neri Milesi, Rubén Rodríguez y Enrique Urteaga, Oscar Kopp y Antonio Ripio. Las voces narrativas son de Guillermo Cervantes Luro (en off), María Rosa Gallo y Francisco Petrone.

⁷ Peña, Fernando y Vallina, Carlos, *El cine quemado: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor, 2000.

⁸ El “cordobazo” fue un importante movimiento de protesta ocurrido en Argentina el 29 de

estallido social que terminó con el gobierno del Gral. Juan Carlos Onganía. Este documental no sólo intentaba registrar la historia ocultada, sino también demostrar, como lo había hecho *Tie dié* en 1959, que con los materiales no utilizados por el oficialismo se podía mostrar otra versión de los mismos hechos. Por su parte, el episodio dirigido por Nemesio Juárez "El ejército" es el único fragmento que se conserva. Su realizador lo mantuvo escondido pese a que su hermano, Enrique Juárez, estaba desaparecido.

Durante el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983), no faltaron intentos de hacer desaparecer el material del grupo "Cine de la base" liderado por Raymundo Gleyzer. Particularmente, se buscó la cinta original de *Los traidores*. Aún así, este cine de debate le costó la vida a Raymundo Gleyzer que fue desaparecido en mayo de 1976⁹.

Una -breve- tregua

A mediados de los años setenta, precisamente antes de la última dictadura militar, se estrenaron varias películas sobre hechos históricos e historias cotidianas, en las que personajes populares alcanzaron gran éxito¹⁰, es el caso de *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera, *La tregua*¹¹ (1974), de Sergio Renán, basada en la novela homónima del autor uruguayo Mario Benedetti, *Quebracho* (1974), de Ricardo Wullicher, *Boquitas pintadas* (1974), de Leopoldo Torre Nilson, adaptación de la novela homónima de Manuel Puig, *Nazareno Cruz y el lobo* (1975), que consolidó a Favio como director, siendo esta la película más vista en la historia del cine nacional.

El cine argentino estaba viviendo su segunda época de esplendor. Probablemente, este auge está estrechamente relacionado con la presencia de Octavio Getino¹² que entre 1973 y 1974 estuvo al frente del *Ente de Calificación Cinematográfica*. El breve gobierno de Héctor Cámpora permitió que retrocediera la censura y se pudieran producir películas con mayor libertad. Este corto período propició una campaña de apoyo al cine nacional, en el que se estrenaron unas setenta películas, veinte de las cuales superaron el millón de espectadores.

mayo de 1969, en la ciudad de Córdoba, una de las ciudades industriales más importantes de la Argentina. Su consecuencia más inmediata fue la caída del gobierno de Onganía, y cuatro años después, el regreso del peronismo al poder.

⁹ Gleyzer había ido a Nueva York a firmar un contrato con las Naciones Unidas para trabajar como documentalista en países del tercer mundo. Una demora con la documentación hizo que decidiera volver a la Argentina. Sólo seis días después de su regreso, fue capturado y llevado al campo de concentración "El Vesubio". Luego de ese día pasaría a ser uno de los 30.000 desaparecidos del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional".

¹⁰ Cabe también señalar el film de Leonardo Favio, *Juan Moreira* (1972).

¹¹ Primera película argentina en ser nominada a los Premios Oscar.

¹² Crítico y cineasta.

Getino autorizó el estreno de *La naranja mecánica* (1971) y *El último tango en París* (1972), pero la justicia y una bomba impidieron que ambas se mantuvieran en cartel.

Todo cambiará a partir de la muerte del Gral. Perón, el 1ro. de julio de 1974. A Getino, por haber aprobado el estreno de *El último tango en París* y *La naranja mecánica* le hacen un juicio penal y va preso. Se escapa del país con dirección a Perú.

Cine y censura: la llegada de Tato

El cine estaba bajo la mirada "inquieta" del Estado argentino. Prueba de ello es la designación de quien reemplazaría a Octavio Getino. En agosto de 1974 y durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón y su Ministro de Bienestar social, José López Rega¹³, Miguel Paulino Tato es nombrado interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Tato fue el censor cinematográfico más inflexible y criticado de la historia de la cinematografía argentina. Su "buen" modo de trabajar le significó ser el único funcionario que fuera ratificado luego del golpe militar de marzo de 1976. A través de diversos mecanismos se regulaba la exhibición de películas, en las que se proponía un modelo de representación que legitimara los límites de la libertad de expresión, pero, en realidad se orientó hacia la persecución de films que mostraran escenas violentas y de desnudez, y que no se ajustaran al "buen gusto y al decoro de la institución de la familia".

Uno de los puntos clave durante la intervención de Tato fue la "correcta utilización" del afiche de publicidad. Cada película tenía que tener -en forma visible- la calificación obtenida debajo de los títulos que era sólo otorgada por el Ente de Calificación Cinematográfica. En muchos casos las películas no se censuraban, pero no se les daba calificación, lo que significaba que no podía ser exhibida, justamente por no estar calificada. Octavio Getino señaló que "los cortes y tijeretazos aplicados a una película o inclusive, su "desaparición" remiten a las prácticas seguidas con los torturados y desaparecidos"¹⁴. A lo largo de su gestión, Tato, prohibió más de 700 películas. Años después, en 1995, este hombre que había cortado tantas películas, mereció una. *El censor*, de Eduardo Calcagno, fue un film inspirado en la vida de Miguel Paulino Tato.

¹³ El 2 de abril de 1974, anunció su plan para contener la inflación, detener la especulación y estimular las inversiones extranjeras. Durante este período, la deuda empresaria y las deudas externas pública y privada se duplicaron. La deuda privada pronto se estatizó, cercenando aún más la capacidad de regulación estatal. Con ese clima económico, la Junta Militar impulsó el terrorismo de Estado que, más allá de enfrentar las acciones guerrilleras, desarrolló un proyecto planificado, dirigido a destruir toda forma de participación popular.

¹⁴ Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 1998, p. 35.

Siempre se dice que el arte puede anticipar lo que va a suceder, pero esta capacidad de anticipar el futuro se le atribuye a las grandes obras de arte y no a las películas pasatistas. Este es el caso de *Los chiflados dan el golpe* (1975), de Enrique Dawi, filmada en la ESMA¹⁵. Los técnicos, que participaron del rodaje, recuerdan que mientras se filmaba la película, que tenía como protagonistas a Carlitos Scazziota y al soldado Chamamé, se estaban haciendo obras de refacción en el pabellón de la ESMA, donde pocos meses después estarían los desaparecidos.

El golpe del '76: un golpe también para el cine

El 24 de marzo de 1976, el gobierno de María Estela Martínez de Perón fue derrocado por la Junta Militar encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas: el Ejército a cargo del Teniente Gral. Jorge Rafael Videla, la Marina a cargo del Almirante Eduardo Emilio Massera y la Aeronáutica a cargo del Brigadier Gral. Orlando R. Agosti. A partir de ese momento se instaura el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976 - 1983). En un comunicado del 3 de abril de 1976, el Capitán de Fragata Jorge Bitleston, interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, dijo claramente en un discurso:

[...] se ayudará económicamente a todas las películas que exalten valores espirituales, cristianos, morales e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, del orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular, optimista en el futuro...¹⁶.

Durante este período, se desarrolla ampliamente un tipo de cine muy diferente al que proponían el "Grupo Cine Liberación" o el grupo "Cine de la Base". El duo Olmedo-Porcel, constituye un clásico del cine nacional. A pesar de su fructífera producción, sus argumentos no cambiaban demasiado, se trataba de dos amigos que, a pesar de grandes esfuerzos y peripecias, no lograban tener éxito con las mujeres. Representaban una especie de comedia familiar en el que no faltaban actrices exuberantes y emergentes como Moria Casán, Graciela Alfano y Susana Giménez que con sus pocas ropas seducían al público.

Sin lugar a dudas, los directores más proficuos fueron Ramón "Palito" Ortega,

¹⁵ La Escuela Militar de la Armada (ESMA) fue uno de los centros clandestinos de detención que utilizó la última dictadura militar argentina para el secuestro, tortura y desaparición de personas. Para ampliar véase el libro de Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Colihue, 6° reimp., Buenos Aires, 2008.

¹⁶ García Santiago, "Cine durante la dictadura", en *Leer cine*, N° 5, marzo 2006, p. 22.

famoso cantante y estrella cinematográfica y Emilio Vieyra¹⁷, un cineasta muy recordado por dos películas *Comandos azules* (1980) y *Comandos azules en acción* (1980). Éstas narran la existencia de una organización creada para la defensa del bien. Sus componentes pelean con todos los medios a su alcance para derrotar a una organización delictiva que ha preparado una acción criminal contra los más importantes físicos nucleares del mundo que se reunirán en Mar del Plata, en un Congreso sobre la utilización de la fuerza nuclear con fines pacíficos. Luego de interminables peripecias, estos "héroes" conseguirán desbaratar el plan y apresar a los culpables.

Por su parte, *Dos locos en el aire*, la primera realización de Ramón Ortega, quien durante la dictadura militar realizó toda su filmografía como director, fue estrenada el 22 de julio de 1976. Esta película funcionó como un elogio de las instituciones en el poder, a partir de la Fuerza Aérea y también, como una defensa de la fe católica y los símbolos patrios - algo muy recurrente en su filmografía¹⁸.

La proyección de cada película estaba consentida por la ley 18.019, que le daba al Estado el poder de cortar, prohibir o secuestrar films a través del Ente de Calificación Cinematográfica. El artículo 2 autorizaba a prohibir aquellas películas que mostraran adulterio y en general a lo que atentara contra el matrimonio y la familia; el aborto, la prostitución y las perversiones sexuales, cualquier tipo de apología al delito; por jemplo, los que negaran defender la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo. Este ente estaba conformado por un director general, dos directores adjuntos y un secretario; entre ellos no había cineastas ni especialistas en cine.

Al mismo tiempo, la Asociación Argentina de Actores (AAA) y personalidades del quehacer artístico comenzaban a recibir amenazas telefónicas. Aparecen las "llamadas" listas negras y listas grises. Las primeras daban cuenta de los nombres de actores que no podían "absolutamente" trabajar en ninguna película, ejemplo de ello: Juan Carlos Gené, Marilina Ross, Héctor Olivera, Norma Aleandro, Luis Brandoni, Nacha Guevara, entre otros. Por su parte, las listas grises, contenían nombres de actores que estaban prohibidos por una de las tres fuerzas, es decir que un actor podía estar prohibido por el Ejército pero no por la Armada o la Aeronáutica. Por lo tanto, en estos casos los directores debían pedir permiso a la otra parte y, generalmente, si ese actor no estaba en la lista negra podía llegar a participar. Lo que no podía suceder "bajo ningún motivo" es que ese actor fuera protagonista de una película. Recordemos, por ejemplo, lo comentado por Alejandro Doria quien en 1976 tenía el guión preparado y el elenco seleccionado para la película *La isla*; pero con la aparición de las listas negras se da cuenta que casi todos los actores en los que había pensado estaban prohibidos. La película se estrenó tres años más tarde, en 1979, con otro elenco y marcó el regreso del público a las salas para ver buen cine nacional. En relación al guión de *La isla*, Lita Stantic recuerda:

¹⁷ Con una obra de calidad dispar, ha sido blanco de las más feroces críticas. Al mismo tiempo, su obra es defendida por los amantes del cine *clase B*. Durante los años de la dictadura militar firmó algunos de sus trabajos con el seudónimo de Raúl Zorrilla.

¹⁸ García, "Cine durante la dictadura", ob.cit. p. 17.

[...] como proyecto era interesante, porque el guión era interesante, aludía a través de un Instituto neuropsiquiátrico, en donde estaban alojadas muchas mujeres, algo que estaba pasando en el país. La isla era un poco la Argentina... Y de una manera lo suficientemente no directa, como para que se pudiera filmar la película. Pasarla por el Instituto de Cinematografía. El Instituto estaba en manos de la fuerza aérea. Y bueno tuvimos éxito, pudimos hacer la película y la película fue realmente un éxito, gustó mucho. Compitió internacionalmente, ganó premios en el Festival de Montreal, le fue bien a la película. Y acá la fue a ver muchísima gente, se nota que de alguna manera se sintió un poquito identificada¹⁹.

El otro caso lo relata la cineasta Lita Stantic en una entrevista en la que recuerda:

[...] el gordo Luciani -un conocido actor que había co-protagonizado *La Patagonia rebelde*- estaba desesperado, ya que lo habían prohibido las tres fuerzas por haber interpretado con demasiada convicción su papel. No pudiendo trabajar, Luciani fue a todas las productoras diciendo que le habían levantado la censura [...]²⁰.

Luciani obtiene una participación en la película *Momentos* (1981) de María Luisa Bemberg. Cuando la directora lleva la película -ya terminada- al Ente de Calificación Cinematográfica se dan cuenta que Luciani seguía prohibido. Le piden el corte de las escenas, la directora les dice que es imposible porque se perdería parte del relato. Luego de una larga "conversación" se resuelve que las imágenes pueden quedar con la excepción de que su nombre no apareciera en los títulos.

Los autores argentinos comenzaron a entender que era muy difícil realizar, o mejor aún llevar a la pantalla grandes películas bajo las condiciones que establecía el gobierno de facto. Comienza, así, el trabajo de autocensura reduciéndose en grandes proporciones el trabajo de los censores. Los realizadores y sobre todo los productores habían entendido muy bien cuando algunas películas podían superar o no la barrera de la censura.

El cine de alusión

Hubo cineastas que impusieron exitosamente la estrategia del decir sin nombrar, por ejemplo mediante las metáforas de un país confinado al encierro o de la mudez forzada, en las que pueden leerse apuntes elípticos sobre la desaparición de personas. Es así que Favio confiesa haber decidido cambiar el final de *Soñar, soñar* (1976) y terminar su historia en un presidio. Otras alegorías del encierro son *Creecer de golpe* (1976), de Sergio Renán adaptación de la novela de Haroldo Conti o *Los*

¹⁹ Entrevista realizada por Rolando Graña para "Punto.doc", producido por 4K y emitido por canal 9 en junio de 2001.

²⁰ "Punto.doc", ob. cit. p. 27.

miedos (1980) de Alejandro Doria, que a través de una peste se desata el caos en la ciudad y deja a seis sobrevivientes: una anciana, un deficiente mental, un criminal, un jugador de fútbol, una prostituta y una mujer embarazada. Los seis huyen al sur. Allí el director propone una alegoría de la situación que vivía el país en épocas del gobierno militar. *La parte del León* (1978) de Adolfo Aristarain, relata la vida de un matrimonio fracasado y monótono que encuentra una suma de dinero robado a un banco y, al tomar la decisión de quedárselo, cambia definitivamente el curso de su destino.

La parte del León es la opera prima de Aristarain, quien luego se convertiría en uno de los más prestigiosos cineastas argentinos. Debajo de su historia de policial clásico, el realizador deja ver el contexto social de una Argentina en plena dictadura militar. La película marcó el inicio de una trilogía de policiales que completaron luego las también festejadas *Tiempo de revancha* (1981) que fue rodada y estrenada en tiempo récord aprovechando el breve gobierno del Gral. Viola. Este policial logró poner en imágenes lo que no se podía poner en palabras. Con *Tiempo de revancha* la alegoría retornaba. La película narra la historia de *Tulsaco* (alegoría a la multinacional Texaco), una empresa que fuera cómplice del gobierno militar y que pusiera en riesgo la vida de miles de obreros por la falta de seguridad y pone a los personajes en un lugar muy incómodo ya que deben tomar decisiones que tienen relación con lo ético. Cabe destacar que el film muestra la complicidad y la convivencia entre ambos poderes que con el pretexto de la seguridad de no dejar de poner en riesgo la vida de trabajadores o ciudadanos, respectivamente. En la escena final el público podía inferir, que en los tiempos de la dictadura el único modo de sobrevivir era callándose; así la escena en la que Bengoa (magníficamente interpretado por Federico Luppi) se corta la lengua, deja en el espectador un halo de simbolismo. En ese acto el protagonista asumía "un carácter aterrador". Curiosamente a los censores les gustó. La trilogía se cierra con *Últimos días de la víctima* (1982), adaptación de la novela homónima de José Pablo Feinmann, narra la historia de Mendizábal, un asesino que es contratado para matar a Külpe. Para lograr este objetivo lo sigue día y noche tratando de descubrir cada uno de sus movimientos, involucrándose así personalmente con éste trabajo. Luego del estreno de *Últimos días de la víctima*, el director debió exiliarse.

Durante los últimos años de la dictadura militar (1981-1983) hubo una -pequeña- apertura en cuanto a las producciones audiovisuales. Es así que se realizan películas que unos años atrás hubiese sido imposible que superen la barra de la censura.

Este sería el inicio de un cine que se venía gestando y que vería su momento principal con el estreno de *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala, que narra con ironía los avatares de la economía en tiempos de Martínez de Hoz cuando un hombre se encuentra con un ex compañero del secundario que le ofrece un negocio redondo. La plata comienza a venir a raudales, pero las cosas cambiarán de un día para el otro. Fue una de las primeras películas en poner en duda el sentimiento triunfalista que imperaba después del Mundial '78.

El fin de la censura

En 1983 con la recuperación de la democracia se inscribe una nueva página en la Historia Argentina. Con el fin del gobierno de facto se da por terminada la censura. Así, artistas, intelectuales y políticos que se habían visto intimidados por un exilio forzado, pudieron volver al país.

Aún así, habrá que esperar hasta 1984, momento en que la censura se abolirá completamente. La dejaría sin efectos una ley del Congreso, la del 22 de febrero de ese año. En su lugar, se estableció la modalidad de calificar las películas por edades, forma que se mantiene hasta nuestros días. Los directores podrán realizar proyectos que antes les resultaban imposibles.

Con la llegada de la democracia se fijan diversas instancias que posibilitan nuevas formas narrativas que caracterizarán la nueva producción filmica; como señala Gonzalo Aguilar "el cine de los ochenta se produce desde la composición de guiones, en la que uno de los personajes debe aportar su punto de vista y con el que el espectador deberá identificarse"²¹. Es el caso de películas como *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, y *Darse cuenta* (1984) de Alejandro Doria. *Camila* fue el primer gran estreno de la democracia. Rodada -con no pocas dificultades- durante el último período del Proceso. Fue elegida para competir en los Premios Óscar como mejor película extranjera, esto hizo que el cine argentino volviera a ser visto por gran cantidad de público. Por su parte, *Darse cuenta* relata la relación profesional y afectiva entre un médico fracasado y un muchacho internado al que la medicina da por muerto. De manera paralela, la película narra los acontecimientos positivos y negativos que transcurren en un hospital público.

Pues bien, serán los estrenos de *La historia oficial*²² (1985) de Luis Puenzo y, de *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, los que revisarán el pasado reciente de la última dictadura militar. Si bien no nos ocuparemos de estos films, ya que no responden al período en que se sitúa nuestro trabajo, resulta casi imprescindible decir que ambos, tanto *La historia oficial* como *La noche de los lápices* son las films que marcan la completa abolición de la censura. La película de Puenzo desarrolla, en parte, la teoría de los dos demonios en tanto que [...] *exculpa a la sociedad de toda responsabilidad frente a una situación que, dice, se produjo a sus espaldas. La Historia oficial está íntegramente construida sobre esta idea*"²³. Mientras que *La noche de los lápices*, basada en un caso real, recuerda el horror vivido y narrado desde la experiencia de Pablo Díaz, el único sobreviviente de lo que fue el secuestro, tortura y desaparición de siete estudiantes de la Ciudad de La Plata, quienes reclamaban el derecho al boleto estudiantil.

²¹ Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, 2da. ed. Santiago Arcos editor, 2010, p. 26.

²² A su proyección asistió un millón y medio de espectadores.

²³ Finkel, Raúl, "Cine sobre la dictadura", en *Cine sin Orillas*, N° 3, junio 2003, p. 3.

A modo de conclusión

A partir de diciembre de 1983 vuelve la democracia de la mano del Dr. Raúl Alfonsín, así se manifiestan cambios en la vida nacional, se pone fin a ese período de secuestros, torturas y desaparición no sólo de personas, sino también de toda forma de arte que según el gobierno anterior atentara contra las "buenas costumbres", tal vez, porque "esas buenas costumbres" atentaban contra ellos mismos. A través de la nueva conformación del Estado democrático se abren nuevas posibilidades para el cine argentino y como señala Octavio Getino:

[...] no está ella exenta de incertidumbre ni de interrogantes, pero el marco político donde podrá desenvolverse la próxima etapa de nuestro cine permite auspiciar un verdadero rejuvenecimiento y una mayor dinámica de sus actividades²⁴.

En este oscuro período de la Argentina, la censura fue el aparato nefasto del que se valieron los gobiernos militares para prohibir tanto las producciones audiovisuales como toda forma de expresión artística independiente. Pero la censura no contó con los nuevos modos de representación: "el decir sin nombrar". Hubo autores que desde la metáfora lograron cultivar a través de sus relatos cierta ambigüedad y utilizando la alusión y el eufemismo pudieron decir lo que no se podía decir. De ese modo, superaron la barrera de la censura, nombrando lo prohibido y dándole voz al silencio impuesto.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, 2da. ed. Santiago Arcos editor, 2010.
- Amado, Ana, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Benjamin, Walter, *Estética y política*, (trad. T. Bartoletti y J. M. Fava), Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- España, Claudio, *Cine argentino I: 1933-1956. Industria y clasicismo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- España, Claudio y Manetti, Ricardo, "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas" y "El cine argentino: una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis, en Burrucúa, José Emilio, *Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Finkel Raúl, "Cine sobre la dictadura", en *Cine sin Orillas*, N° 3, junio 2003.
- Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 1998.

²⁴ Getino, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus, 1998, p. 37.

- Gutiérrez, Edgardo, *Cine y percepción de los real*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2010.
- García, Santiago, "Cine durante la dictadura", en *Leer cine*, N° 5, marzo 2006.
- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011.
- Moore, María José y Wolkowicz, Paula, *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Librería Ediciones, 2007.
- Peña, Fernando y Vallina, Carlos, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, De la Flor, 2000.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

Sitios internet consultados

- http://abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/tire_die.pdf
- <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#censura>
- <http://www.filmraymundo.com.ar/>
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.cinesinorillas.com.ar/cineydictadura.htm>