

**CINE LATINOAMERICANO Y ARGENTINO**

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN MONOGRAFICO**

***¿cine en jaula?***

*por*

*María Aimaretti*

*Rodrigo Aráoz*

*Guillermina Bevacqua*

*Micaela Suarez*

**AÑO 2006**

## **Introducción**

Nuestra investigación versa, a nivel general, sobre el cine durante la dictadura. Este recorte ya de por sí es muy amplio y complejo, por lo que definiendo el enfoque específico nos encontramos, a partir de la propuesta de la cátedra de Cine Latinoamericano y Argentino con dos singulares films: “Crecer de golpe” y “El poder de las tinieblas”. Producciones casi olvidadas y muy poco abordadas o recuperadas, han funcionado como eje de indague histórico y disparador de preguntas y discusiones en el equipo, a partir de la reflexión del rol (y producción) de artistas e intelectuales desde el ’76-’83. Es claro que el enfoque general de nuestro trabajo partirá de la problematización de la producción y creación cinematográfica durante la última dictadura; pues más allá de que cualquier contexto histórico- político y social configura determinada manera de ver el mundo y situarse en él (eso incluye *la manera de hacer cine*), **éste** posee un peso y dimensión diferentes. Suspendidos los derechos constitucionales, nuestra sociedad, y en particular los intelectuales entre otros, fueron censurados, perseguidos, torturados y asesinados. El clima general en el campo artístico era el del miedo y la paranoia (no sin razón). Pero con esa base, buscaremos a partir de los textos fílmicos investigar la metáfora del encierro, la persecución, el aislamiento, la incomprensión y la muerte, desde la descripción y el recorrido, la mirada y la experiencia de la ciudad (tópicos para nada casuales en este período) que plantearían ambos films, así como, la ambigua relación, con la realidad política y social Argentina, que tienen nuestros dos directores: Sergio Renán y Mario Sábato.

## **Objetivos**

- Señalar, dentro del contexto histórico, y el marco cinematográfico específico, la ubicación de los films “Crecer de golpe” de Sergio Renán y “El poder de las tinieblas” de Mario Sábato.
- Indagar sobre la ambigüedad ética y estética que se da entre los textos fílmicos y la explícita postura de sus realizadores.
- Examinar los films, en la búsqueda de fisuras de lo real, describiendo y analizando sus aspectos estilísticos.

## **Hipótesis**

*Si bien los films “Crecer de golpe” de Sergio Renán, y “El poder de las tinieblas” de Mario Sábato pueden ser entendidos como alegoría del encierro y el terror, debido a la fisura emergente de lo real, incluyen la posibilidad de una contra- lectura naturalizadora del encierro, la persecución y el estatismo, sosteniendo los realizadores una ambigua postura ética al obtener el aval económico del Instituto y el Ente de Calificación.*

## Estado de la cuestión

En lo que respecta al cine durante la dictadura militar, los trabajos no son demasiados, aunque no por ello poco profundos. Aquel que nos sirvió como puntapié inicial fue la sección en “Cine argentino modernidad y vanguardias TOMO II”. Allí existe toda una sección dedicada al cine durante el proceso, con detalles, cifras, fotografías y archivo muy interesante. También hay algunos artículos que además del relevamiento de datos, se dedican a cierta sistematización de los mismos, como el de María Valdez. Este libro, fue muy útil para tomar contacto con el ámbito de producción cinematográfica así como para acceder a una información confiable y general.

Miguel Ángel Rosado en “Entre la libertad y la censura”, describe a nivel muy general la relación entre el cine y el contexto político. Es informativo, pero demasiado amplio para nuestro trabajo. Sirvió para completar un primer acercamiento al momento histórico.

J. A. Martín en sus “Cine argentino ´77. y ´79”, nos apuntó detalles ínfimos de producción y ficha técnica en general, pero hay que recordar que sus libros son de carácter más bien informativo y descriptivo, y están publicados dentro del período, con lo cual, la censura pero sobretodo la autocensura podría haber “omitido” ciertos datos.

Los artículos de S. Wolf. “El cine del proceso: estética de la muerte” y “El cine del proceso: la sombra de una duda”, fueron de una extraordinaria ayuda para nosotros pues nos dieron herramientas y conceptos analíticos para el trabajo.

J. Gociol y H. Invernizzi en *Cine y dictadura: la censura al desnudo*, analizan en profundidad los resortes y métodos de la censura en los años de plomo, señalando las características generales del ámbito de producción así como los directores y productores con más trabajo en el período.

En lo que respecta concretamente a nuestros dos objetos de estudio, la información fue escasísima. Dos excepciones provechosas han de mencionarse.

M. Valdez en su artículo “Cine durante la dictadura”, abrió el panorama crítico de fuentes bibliográficas, porque es uno de los pocos textos que no ensalza “El poder de las tinieblas” sino que lo cuestiona:

El ‘Poder de las tinieblas’ fue muchas veces reseñada como una metáfora de los tiempos oscuros. Sin embargo, el filme propone una serie de ideologemas de dudoso calibre. Desde la discriminación (los ciegos, los distintos, son los sospechosos), hasta la conciencia “preclara” del protagonista. Olmos, cuyo divertimento infantil consistía en la tortura, es soberbio, demandante, misógino y con pretensiones de superioridad respecto de su entorno. Enfundado en su piloto (¿detective, gangster, oficial?) escruta la ciudad, convencido de una conspiración destinada a socavar los cimientos de la sociedad. En este sentido, casi 30 años después, el film, bajo la ligereza de una historia que pretende una denuncia solapada, termina afianzando los principios de la necesidad de intervención de unos pocos iluminados que saben ver más allá de la inocencia o ingenuidad de los otros<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Valdez. “Cine durante la dictadura” en *Leer cine* Año I N° 5

F. Varea en “El cine argentino durante la dictadura militar”, desarrolla una mirada crítica similar a M. Valdez, pero en este caso con respecto al film de Renán. También nos fue de mucha ayuda porque desmitifica la mirada instalada sobre el “film- metáfora” de la dictadura; y cuestiona los valores ideológicos que allí se plasman, estimulando en nosotros un mayor indague sobre la relación entre el film y el contexto histórico.

Por su parte la sección de “Cine en tinieblas” del tomo II de *Cine argentino, modernidad y vanguardias*, hace dos pequeñas menciones sobre ambos films, pero no es su objetivo analizarlos pormenorizadamente.

De alguna manera, estas dos películas “malditas”, como una vez nos mencionó el profesor Ricardo Manetti, no han tenido prácticamente su merecido tratamiento analítico. No nos cabe tamaña responsabilidad, pero sí por lo menos comenzar a echar luz sobre estas producciones y su micro historia.

Hemos encontrado en historias generales o artículos varios, algunas referencias al film de Sábato, sobretodo, y unas pocas al de Renán, pero ninguna de verdadera relevancia. Por lo que nuestro trabajo consistió, fundamentalmente, en, recuperar desde la generalidad de cine y dictadura y la gran masa informe de artículos periodísticos las dos películas a partir de nuestras inquietudes y la descripción estilística de los films.

### **Marco teórico**

Fundamentalmente nuestro marco teórico lo constituyen ciertas nociones de Sergio Wolf, con respecto a la relación entre la realidad social del contexto de producción de un film (la dictadura) y el texto fílmico (más allá de la pretensión de sus realizadores). En su capítulo *Cine del proceso: estética de la muerte* señala:

“(…) lo real” asoma, ya de modo nítido –como evidencia, en el corazón mismo del relato, explicitado por los personajes o la puesta en escena- o bien de modo borroso –como metáfora, instalándose en los intersticios de la diégesis, oblicuamente, sin que productor, guionista o director se lo propusieran, en la medida en que el cine, como cualquier discurso, produce ‘lo real’”<sup>2</sup>.

Para el estudio de cómo “lo real” emerge dentro de un film debe considerarse tanto los discursos explícitos (las temáticas) como los implícitos (la puesta en escena). Dentro de este marco no importan las pretensiones artísticas o las intencionalidades políticas del director ya que “lo real” inevitablemente aparecerá y quedará manifiesto (en mayor o menor medida) en el seno del texto fílmico.

---

<sup>2</sup> S. Wolf. “Cine del proceso: estética de la muerte” en *Cine Argentino: la otra historia*. Bs. As, Letra Buena. 1994. pg. 267

## **Metodología**

Nuestra metodología se podría dividir en tres partes: una primera se refiere al trabajo de visionado crítico de los films; una segunda tiene que ver con la búsqueda de material de archivo (hemerotecas) y bibliográfico, con su consiguiente lectura analítica; y la tercera, consiste en la articulación de las dos primeras a través de discusiones grupales.

En primera instancia, visionamos las películas sin un criterio a priori, básicamente nos encontramos con el objeto y lo descubrimos. A partir del segundo visionado, nuestra lectura se volvió más minuciosa estando alertas tanto a los elementos estilísticos, como a las referencias histórico-ideológicas. Los visionados fueron grupales e individuales.

La segunda instancia consistió en hacer un fuerte y profundo relevamiento de datos históricos a partir de fuentes periodísticas y diversos archivos. La Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Congreso de la Nación y la Biblioteca del ENERC fueron los lugares donde mayor trabajo tuvimos, y donde más fuentes pudimos recoger. Paralelo a este trabajo, comenzamos una intensa búsqueda bibliográfica, seleccionando publicaciones, artículos y libros que trataran el tema general del trabajo: cine y dictadura. Trabajamos profundamente con estos materiales, que a su vez fueron iluminando nuestra mirada sobre los films, pues progresivamente la información sobre el contexto de producción fue ensanchándose y completando.

La tercera y última instancia fue de articulación de fuentes histórico- bibliográficas con el análisis fílmico. Esto se realizó a partir de las preguntas y discusiones grupales. En este momento entrevistamos a la co- guionista de “Crecer de golpe” Aída Bortnik; quien aportó datos reveladores sobre la producción del film y la actitud “problemática” del director Sergio Renán; complejizando nuestra mirada sobre la película, su realizador y también sobre “El poder de las tinieblas” de Sábato.

## El cine en los años de plomo

El 24 de Marzo de 1976 la Junta de Comandantes en Jefe, integrada por el general J. R. Videla, el brigadier O. R. Agosti y el almirante E. E. Massera toma el poder. Isabel Perón es detenida y trasladada a Neuquén. Los primeros pasos del autodefinido "Proceso de Reorganización Nacional" fueron: disolución del Congreso, destitución de la Corte Suprema de Justicia, intervención de la CGT y la CGE, suspensión de la actividad de los partidos políticos tradicionales, prohibición de los partidos de izquierda, mantenimiento del estado de sitio, creación de consejos de guerra y reinstauración de la pena de muerte. Militantes políticos, sacerdotes, estudiantes e intelectuales son secuestrados y desaparecen. Muchos optan por el exilio. El terrorismo de Estado cubre el territorio.

Durante la dictadura el INC permaneció a cargo de Aeronáutica y se incorporó a la Secretaría de Información Pública. Se desató el miedo e instaló la autocensura. La precariedad intelectual se hizo moneda corriente: con una población ealienada, el horror pasa desapercibido. El director del Instituto fue el comodoro Bellio que controló y orientó la producción bajo la línea golpista. El censor M. P. Tato, que ya venía usando sus tijeras, tuvo pleno poder. Claudio España señala que quien era el guardián de la moral fue el escribano Ares “verdadero artífice del mal que se le hacía a la cultura”<sup>3</sup>. Pronto se pautaron las consignas a las cuales se ajustaría la gestión: la mordaza era ideológica y económica. Se preveían tres categorías de films: una primera de obras que muestran al hombre en su lucha eterna y diaria por la justicia, contra el egoísmo y la corrupción, debatiéndose por sus principios sin entregarse a la violencia o el descreimiento, que tendría todas las facilidades de producción. La segunda, estaría dada por los films de entretenimiento y de “vanguardia”. La tercer categoría la constituyen las producciones “sin” valores, que ofendan los sentimientos de la mayoría, que serían prohibidas. Dado el apoyo institucional que obtuvieron, nuestros films se encuadraron entre la primera y segunda categoría. Aportan valores estéticos novedosos, y ya desde la literatura, o el dibujo social romántico, no perturban las convenciones de la censura.

La política económica de Martínez de Hoz combinó los objetivos represores de la junta con los intereses de los círculos financieros. El medio fue la apertura comercial y la reforma financiera: no se estimuló la producción, la inflación no bajó, el endeudamiento de las empresas públicas creció.

El cine vivió en su propio ámbito, el ajuste, la inflación y el endeudamiento. La retracción de inversores y productores en el cine, delineada desde el '76, se profundizó: los costos aumentaban (espiral inflacionaria), el público abandonaba el cine y la censura apretaba. Es interesante notar, que en un época tan dura para la producción se repitiera un mismo fenómeno: la remake de “clásicos nacionales” como “Así es la vida” de Carreras en el '77, o, “Y mañana serán hombres” en el '79 de Borcosque hijo. Son un reflejo de la chatura y uniformidad de opinión propia de la época. Sin

---

<sup>3</sup> C. España. “La pantalla en tinieblas” pag. 680 en, *Cine argentino modernidad y vanguardias TOMO II AA. VV.* Bs As. Fond. Nac. De las Artes. 2005.

compromiso alguno, no hay crítica o pregunta sobre el sistema establecido. Hay un pasado perdido que se reflota e intenta imponerse desde la idealización, beneficiando al régimen por su visión tranquilizadora y conservadora del mundo (primera categoría de films).

Relacionado con esto, el Estado realiza grandes obras públicas, que permitieron el enriquecimiento de contratistas y proveedores, pero que proyectan una imagen de preocupación social (falsa) por parte de la Junta. A pesar de la baja de salarios; los préstamos extranjeros y la entrada de capitales transnacionales, produjeron la imagen ilusoria de "prosperidad"; es la época llamada "plata dulce".

Así como a nivel económico se vivía una farsa, a nivel artístico, la superficialidad fue el color dominante: anverso y reverso de una misma moneda, ideología y economía se combinan para un mayor control social y un acelerado viciamiento y vaciamiento cultural y material. En líneas generales la producción fue edulcorada, de evasión y propaganda; un cine de poca relevancia. Lo usual fueron las películas de aventuras, películas- disco y cierto costumbrismo "sano y cristiano". Hubo productoras, actores y directores cómplices del régimen<sup>4</sup>; otros se limitaron a sobrevivir y muchos se exiliaron. Aries y Chango (productora de Palito Ortega) tuvieron una producción básica pero de efectividad doble: entretenían con familias felices y conmociones fáciles de digerir; a la vez que ponían en primer plano la presencia militar (Porcel, Olmedo, Moria Casán y Susana Giménez son "las" figuras del momento y sus films los más vistos). Bajo la situación que vivía la sociedad, es prácticamente imposible una producción independiente y crítica. Las listas negras operaron para cercenar la creatividad y la libertad coartando el talento de muchos y desvirtuando el gusto del público que se acostumbró a la chabacanería y la vacuidad bajo los preceptos de la disciplina y el orden. Muchos films concebidos en democracia, si bien llegaron a las salas fueron severamente mutilados. María Valdez señala elementos comunes al cine del momento:

- a) *Trivialización de las matrices genéricas, promoviendo un espectador llano, que no cuestione ni el modelo ni sus contenidos.*
- b) *Encubrimiento de un lenguaje unívoco y totalizador, donde lo familiar, lo educativo, lo militar, lo médico construyen un magma indiferenciado postulando una valencia semántica agregada a las valencias semánticas específicas.*
- c) *Construcción de la idea de lo nacional sustentada en la cooperación civil acorde con los ideogramas militaristas y su concomitante aceptación del discurso autoritario, trasladado a las formas populares<sup>5</sup>*

Es claro que no podríamos incluir a nuestros films bajo la superficialidad o la comodidad estilística: son propuestas audaces y están llevadas adelante con seriedad y calidad. Son excepciones estéticas, y también temáticas: frente a la vacuidad, los golpes bajos y la mediocridad predominante Renán y Sábato se animan a jugar con nuevos valores plásticos y con temáticas como el encierro, la

---

<sup>4</sup> Para más información ver anexo.

<sup>5</sup> **M. Valdez.** "El cine triunfalista del proceso" en *Cine argentino modernidad y vanguardias TOMO II AA. VV.* Bs As. Fond. Nac. De las Artes. 2005.

persecución, el silencio y las ausencias. Aún esto, también es manifiesta la posición de privilegio que tienen ambos artistas en el campo cultural: disponen del favor del instituto, el Ente de Calificación, grandes presupuestos para sus films, y elencos de renombre. Vemos entonces que se da una constante tanto a nivel económico, social, cultural y humano: frente a una misma realidad, habría (a grandes rasgos) dos discursos uno encubridor del devenir social contemporáneo, superficial, endeble; y otro casi en penumbras, silenciado que habla verdaderamente de lo que ocurre: un país en crisis viviendo la muerte, la tortura y el exilio forzado. En este tiempo histórico la clave de lectura de cualquier fenómeno sería doble: una primera que con medios atractivos y discursos cerrados dice lo que no es; y una segunda que a través de rodeos, metáforas y códigos, “parece” no decir nada, pero dice todo, dice lo que realmente sucede. Nada es lo que parece.

Por ejemplo el mundial de fútbol. El evento implicó una fuerte movilización de recursos para “mostrar una Argentina grande y en paz”, y esto en cine significó la producción de películas que recorrieran el país. El Campeonato tiene como ganadora a la Argentina. El entusiasmo que provoca esta victoria es capitalizado por la Junta que se enorgullece de haber llevado a la competencia a buen término, pese al “boicot que varios organismos de derechos humanos intentaron desde el exterior”; buscando transformar el éxito deportivo en una convalidación de su política. Es destacable también la presencia de varias retrospectivas y algunas reposiciones de films clásicos.

En contrapartida, existe un grupo de profesionales, que moderadamente, dado el clima de fuerte represión y amenazas que se vivía, buscan espacios de libertad y problematización de cuestiones relativas a la industria. Con el lema “El cine argentino aún es posible” se realiza una semana de exhibición de films argentinos organizada por Argentores, Actores, Directores Cinematográficos Argentinos y SICA, que integraron el Comité Permanente de Defensa y Promoción del Cine Nacional, con el apoyo de la Asociación de Cronistas, unificando criterios de producción, nivel técnico y artístico y difusión del cine. Relacionado con esto, no es azaroso que paralelamente en Plaza de Mayo comiencen a hacer una ronda alrededor de la Pirámide un grupo de madres de desaparecidos: son las Madres de Plaza de Mayo, que concitan la atención y el apoyo internacional.

Desde el '79 es destacable, la labor de René Mugica al frente del Comité, que a pesar de los encuentros y reuniones con funcionarios no pudo mover ni un ápice en el edificio de la censura. Frente a estos valientes actos de repudio al miedo naturalizado, es necesario recordar “La fiesta de todos” de Renán, donde quedó “reflejada” la fiesta del XI Campeonato Mundial de Fútbol (libro de Adrián Quiroga (seudónimo de Mario Sábato), y H. Sofovich). Doble discurso: tensión intelectual entre apelar a Haroldo Conti, escritor desaparecido, en “Crecer...”, o estar en la preproducción de un film que explícitamente habla del miedo, la muerte y la desaparición; y realizar un canto a la Junta.

1980 muestra un cine argentino aparentemente domesticado, en el que abundan los subsidios, las delegaciones enviadas a los festivales y las muestras en el interior. Pero en Julio Martínez de Hoz



anunció la generalización del IVA. Por ella el gobierno resolvió derivar a Hacienda el 10% del precio de las entradas que se destinaba a promover la actividad industrial y a confirmar el Fondo de Fomento. Disminuían los costos de cada producción y el Instituto perdía su autarquía financiera. Mientras tanto el INC se jactaba de los premios conseguidos, los proyectos y el acompañamiento del público. Pero renuncia Bellio, Boittier se retira al poco tiempo, y asume el comodoro Pítaro.

A principios de 1981 el general Viola sucedió a Videla en la Presidencia. El deterioro de la situación económica comenzó a erosionar la unidad de las FF.AA. Al alzarse voces que planteaban la profundización del Proceso, a fin de año Viola es obligado a renunciar. Lo reemplaza F. Galtieri. En este contexto, decide invadir las Islas Malvinas, considerando que sería interpretado como un acto de reparación histórica, cohesionando al pueblo y al ejército.

El 2 de Abril del '82, las tropas argentinas desembarcan en Puerto Argentino, capital de Malvinas; con la siguiente ocupación de la ciudad. En Buenos Aires una gran parte de la sociedad se vuelca a Plaza de Mayo para apoyar la decisión del gobierno. Gran Bretaña entonces, movilizó a una poderosa flota, que venció con creces a la Argentina. El 14 de Junio, el general Menéndez, dispone la rendición de sus fuerzas. Galtieri, renuncia, y es designado como presidente el general R. Bignone.

El cine se sumió aún más en la crisis a pesar del ablandamiento de la censura, y frente al vaciamiento de las salas la producción disminuyó. El Poder Ejecutivo transfiere el INC a Secretaría de Cultura a cuyo frente estaba Gancedo. F. Pítaro y el vicedirector del INC, renuncian y asume el embajador Palacios, que integró un consejo de asesores con R. Fustiñara, G. F. Jurado y E. Welsh.

El poder de la junta estaba quebrado, y el cine también presiona por una salida rápida hacia la democracia. El 13-12, organizada por la Comisión de Movilización de la Industria del Cine se concreta una marcha por la defensa del cine Argentino y en contra de la censura. Ésta se ablandó y se exhibieron films de crítica social e histórica como "La República perdida" de Miguel Pérez y "No habrá más pena ni olvido" de Olivera, entre otras. Son destacables las muestras de solidaridad y presión internacional a favor de la liberalización de la cultura y la aparición de los detenidos políticos de Costa- Gavras, Chris Maker, Resnais, Godard, Werner Herzog; Coppola, Arthur Penn, Elia Kazan y Jack Nicholson. El Comité para la Defensa de los Cineastas Latinoamericanos se mantuvo activo en EE. UU. Con todo, una parte del tejido humano y cultural sobrevivió a través de experiencias como el Teatro Abierto ('81-'82), ciertas revistas de humor y cultura, y la música.

1983 fue el comienzo de la recuperación. La censura siguió debilitándose. En Febrero "Ronald" pasó a la dirección del Centro Experimental de Realización Cinematográfico. También se realiza la segunda marcha por el cine nacional. La producción alternativa creció, y se formó la Asoc. Argentina de Productores Cinematográficos Independientes. Luego de las elecciones de Octubre, Alfonsín designó a C. Gorostiza al frente de la Secretaría de Cultura. Antín y Wulicher toman la conducción del Instituto. El 10 de Diciembre asume el doctor Alfonsín.

## **Ficha Técnica “Crecer de golpe”**

Eastmancolor

Productor: Emilio Spitz. Para PRODUCTORES AMERICANOS S. A. (Bs. As.)

Jefe de producción: Juan Carlos Pelliza.

Director: Sergio Renán.

Asistente de dirección: Adolfo Aristarain.

Adaptación: Aída Bortnik- Sergio Renán, basado en el cuento de H. Conti “Alrededor de la jaula”.

Reparto: Ubaldo Martínez, Julio César Ludueña, Cecilia Roth, Olga Zubarry, Carmen Vallejo, Ulises Dumont, Miguel Ángel Solá, Calígula, Tincho Zabala, Gustavo Rey, Oscar Viale, Pedro Quartucci, Osvaldo Terranova, María Esther Podestá, Lidia Catalano, Gustavo Carfagna, Sergio Renán, Elsa Berenguer, Raquel Merediz, Julio Ordano, Vera Kalatsschoff, Jorge Omar Pacheco, Nélica Silva, Osvaldo María Cabrera y Cristina Sabatini.

Fotografía: Leonardo Rodríguez Jolís.

Maquillaje: D’Agostini.

Escenografía: Miguel Ángel Lumaldo.

Vestuario: Leonor Puga Sabaté.

Cámara: Aldo Labórico.

Música y dirección musical: Rodolfo Mederos.

Compaginación: Miguel Pérez.

Edición: M. Lumalso.

Sonido: Carlos Farvolo.

Laboratorios ALEX

Rodaje: Diciembre ‘76- feb ‘77

Distribuidora: Producciones del Plata S. A.

Estreno: 30-6-77 Ambassador, Premier, 35 simultáneos, Panamericano y Ambassador (Mar del Plata).

Duración: ‘80

**Observaciones:** Es el segundo film de Sergio Renán luego de su ópera prima exitosa: “La tregua” ‘74.

Fue exhibida en el 25 Festival Cinematográfico Internacional de San Sebastián (sep. ‘77).

### Pequeña biografía de “*Crecer de golpe*”

En el año 1975, luego del éxito de **La Tregua** (película nominada al Oscar y estrenada en el año 1973), Sergio Renan comienza los preparativos para su nueva película la cuál estará basada en el cuento de Haroldo Conti “Alrededor de la jaula”. Así lo informa la Revista Ultima Hora 31/8.

En Octubre Renan logra contactar a Conti y finalmente comprarle los derechos para filmar el cuento. En una nota del semanario Siete Días el director confirma que la película narrará la amistad entre “... tres seres marginados...” y se refiere a los espacios que atraviesan la historia “... une el mundillo de la costanera, el zoológico y el mundillo de las oscuras pensiones...”.

Estas notas del año 1975 son las únicas que hacen referencia al nuevo proyecto y luego no se encuentra otro registro hasta Marzo del 76'. En esta nota del diario Clarín, Renan hace algunas referencias a lo que le interesa trabajar del cuento y se refiere particularmente a la amistad y a la soledad del ser humano. Otra nota en Ultima Hora confirma que el guión de la película que filmará Renan, ya está realizado por éste y Aída Bortnik (también guionista de **La Tregua**). Estas declaraciones ambas del mes de Marzo de 1976 son las últimas del periodo y recién se vuelve a encontrar algunas referencias hacia este proyecto en Julio. En este lapso de tiempo se supone que fue secuestrado el escritor Haroldo Conti y luego asesinado.

Entre el 2 y el 10 de Julio, La Razón y Antena aseveran que se ha terminado definitivamente el guión, se confirma el título de la película y en Agosto se firma el contrato con los productores Bernardo Zupnik y Enrique Faustin de Productores Americanos S.A, nueva empresa presidida por Emilio Spitz. En septiembre, se señala que la productora y el director, realizan un casting para definir el co-protagonista adolescente. Para este personaje Sergio declara que prefiere un actor nuevo. En Clarín, Crónica y Antena aparece la convocatoria para niños de entre 13 y 15 años.

En un artículo del 28 de Septiembre del 76' del periódico Hoy se insinúa que el proyecto de Renan podría haber sido influenciado por la censura y que por eso no comienza el rodaje; esto es desmentido por el director en otro artículo el 7 de Octubre en Radiolandia: “...**Crecer de Golpe** se filmará y es más, ya tiene el correspondiente crédito del instituto...”.

En Diciembre del 76' en distintas revistas y diarios se alude al rodaje que comenzará en Diciembre y se confirma el elenco. En una nota realizada por Radiolandia el 03-12 se confirma a los protagonistas Ubaldo Martínez y Julio Cesar Ludueña (Julio Cesar Gorosito), el niño que ganó el Casting y que ya tenía experiencia en TV en “Jacinta Pichi mahuida” y en “La pandilla corazón” y en teatro en la obra “Gasparín, viajero del espacio” de Canal Nueve y Canal Once respectivamente. Se adelanta también que la música será compuesta por Rodolfo Mederos y otros actores serán: Miguel Ángel Solá, Olga Zubarry, Guillermo Pico, Elsa Berenguer y otros. En otro artículo de Siete Días, se hace referencia a la ardua búsqueda del niño para el co-protagonista; en el casting participaron 250 niños de los cuales se hizo una pre-selección quedando solo 14, quienes filmaron un tape con tres escenas de la película.

El casting, estuvo a cargo de María Vaner, quien preparó a los niños. En esta misma nota Renan explica que él pretende una actuación no sobre-actuada, por ello la necesidad de una cara nueva.

El 12 de Diciembre Crónica adelanta, según declaraciones del productor (Spitz) que el presupuesto destinado es de 5.480 millones de pesos y que aunque sea un riesgo para la productora "... lo aceptamos con mucho gusto y mucha esperanza...". También se comenta sobre la fiesta pre-rodaje que realizó la productora a donde concurrió todo el elenco (ya definido: Cecilia Roth, Olga Zubarry, Ubaldo Martínez, Julio Cesar Ludueña, Ulises Dumont, Carmen Vallejos, Miguel Ángel Solá, Tincho Zabala, Oscar Viale, Gustavo Rey, Elsa Berenguer y Quartucci). Los exteriores se filmarán en la primera semana de rodaje, en el hospital Fernández, Puente 12, Camino de cintura, en el zoológico y en la casa de la calle Guatemala. Clarín el 16-12 expone la composición del staff técnico de ***Creced de golpe***: Fotografía Leonardo Jolis, Escenografía Miguel Ángel Lumualde, Vestuario Leonardo Puga Sabaté y Compaginación Miguel Pérez y describe la temática del film: "... film sobre la soledad, la muerte y la muerte que podemos hacer de nuestra vida..."

Luego de esto hay una breve interrupción de las notas hasta el 25-1-77 que aparece un artículo de La Razón donde dice que Renán estaría terminando el rodaje. El 11-2 en el mismo periódico se afirma la finalización del rodaje, que duró siete semanas. En Marzo Renán declara para el diario La Opinión: "El cine nacional parece estar en franca recuperación" y en Abril reafirma su mirada optimista en La Razón diciendo: "...se nota en el Instituto una tendencia a favorecer proyectos adultos". Renan apoyando la política del Instituto en una declaración para Crónica afirma que rechaza toda idea de castración o auto castración a priori, que por su condición humanística admitiría como límite a la censura condenar aquello que resulte una loa a la violencia o a la guerrilla. Se declara contra la violencia y la subversión. Con esa sola excepción no admite ni desea ningún tipo de censura.

La compaginación termina en Abril y se realiza una exhibición privada para los productores el 20 de Abril. Aunque la prensa anticipa un supuesto estreno en Mayo, ***Creced de golpe*** no se estrena hasta el 30 de Junio en el cine Ambassador y Premier; y también en cines de las zonas Wilde, Avellaneda, Moreno, Quilmes, San Martín, Padua, entre otras, informa Clarín 30-6. En los cines de barrio se pasaba en programa doble con "Un mundo de amor" (1975) dirigida por Sábato o, con "Papá corazón se quiere casar" (1974) de Enrique Cahen Salaberry, ambas protagonizadas por Andrea del Boca.

Son pocas las películas argentinas en cartel. Otros estrenos son: "Gente de respeto" de Zampa; "La verdadera historia de Bruce Lee" de i.e.-Buen N°; "Me llaman Chipilla CALT" de Henos Castellar; "Ecos de un verano" de Taylor y "King Kong" de Guillermo. Películas más importantes en cartel: "Kina Long", en 5 salas de capital; "Me importa un rábano" en 2 salas capital, y 7 GBA; "Las turistas quieren guerra" de Saladeril, con Olmedo y Porcel, 1 capital, 4 GBA; y "Rocky" de Avulse, 3 capital. "El gran caballo" de Kotcheff, "Dos sin vergüenzas en el espacio" de Girault, y "La aventura de los agentes superbionicos" de Sábato, con buena crítica, son otras de repercusión.

Desde el 23 de Junio al 7 de Julio, La Nación pone al gobierno militar en primera plana, planteando sus objetivos como realistas, “en reemplazo de los quiméricos proyectos del pasado”; encontrándola como una etapa difícil “pero con objetivos a cumplir” (plan de privatización (llamado colonización) de 4.000.000 de hectáreas en Chaco, control de la inflación, suba de salarios, intervención de ALUAR, negocios con Uruguay, plataforma de Mosconi, futuro petrolero, mundial a la vista). Videla declara que el objetivo del proceso es llegar a una democracia republicana, representativa y federalista. El 7-7 la junta se instala en el Congreso; y la lucha antisubversiva, los juicios y condenas a guerrilleros, son los medios básicos para reorganizar al país.

La política cultural se organiza en torno al “intercambio” destinado a, “generar una nueva conciencia acerca de la realidad de América Latina”. Los intercambios se realizan con Austria (Europa) e Israel.

Primeras críticas. El 1-7 La Nación señala: “Coherencia entre sus planteos, rasgos comunes con *La Tregua*, importancia estética de la emoción. Logra dotar a todas sus criaturas de una profunda humanidad, esta presente el particular universo en que se mueven, el de los carritos de la costanera sur, un universo poco conocido en general por los porteños y que tiene mucho de mágico...”

El mismo día Armando Rapallo comenta en Clarín: “Aunque son muchos los aciertos, los cuadros finales ubican a *Creced de Golpe* en un plano menor al del film inspirado en Mario Benedetti. Su acierto es válido en cuanto supone la posibilidad de ubicar el contexto de su obra en épocas difíciles, sin prejuicios sentimentaloides ni los habituales golpes bajos de buena parte de nuestra producción. Aunque, excesivamente pausado el film deja la sensación de un esfuerzo incompleto...”

Del 8-14 de Julio en Siete Días, y firmado por E.E.E: “...un ritmo algo lento, con amplios momentos en que se busca el impacto emocional, desdibuja el relato...”

Crónica, 6-7 confirma el éxito del filme. Hellen Ferro firma en Clarín el 7-7 señala: “Es inevitable la comparación entre Ferreyra, Renán y Torres Ríos. Temas del suburbio, encerraban excesos tangueros y asainetados”; y en Radiolandia J. Slavin el 8-7 ratifica: “Puede emocionar sin golpes bajos”.

El filme tuvo buenas críticas en general, estuvo en cartel con gran éxito durante cuatro semanas y se repuso en Septiembre. Fue bien recibido por la crítica, que se respaldó en “La Tregua”, para cimentar el trabajo de Renán, imprimiéndole más autoridad al rescatar la nominación al Oscar que obtuvo.

En Agosto Clarín cubrió el Festival de San Sebastián y repuso las buenas críticas que obtuvo en tres matutinos de la ciudad: La voz de España, Diario Vasco y Deia.

Se realiza el Festival de Cine de Moscú y como representante argentino acude “Las Locas”, producción de Mentasti. Mel Brooks, Scola, Kurosawa, Bergman son los nombres mas conocidos. También se estrenan films de Francia, Checoslovaquia, Israel, Italia, cuyos directores no han sostenido una continua presencia en la actualidad.

La Razón del 3/11 expone el éxito en Montevideo al igual que el diario Crónica.

## **Ficha técnica “El poder de las tinieblas”**

Eastmancolor

Productor: Emilio Spitz Jaime Pluftein para PRODUCTORES AMERICANOS S. A. (Bs. As.)

Jefe de producción: Pedro Pereira.

Director: Mario Sábado

Asistente de dirección: José Gundín, Alejandro Pimentel y Cristian Pauls.

Adaptación: versión libre del “Informe sobre ciegos” incluido en la novela “Sobre héroes y tumbas” de E. Sábado.

Reparto: Sergio Renán, Osvaldo Terranova, Franklin Caicedo, Nelly Prono, Carlos Moreno, Cristina Banegas, Graciela Duffau, Leonor Benedetto.

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís.

Cámara: Mario Sábado, Amilcar Bonatti, Roberto Maccari, Salvador Paolillo, Jorge Neris.

Música: Víctor Proncet

Escenografía: Eugenio Zanetti.

Montaje: Remo Chiobonello

Sonido: Jorge Stauropulos

Vestuario: Tita Tamames y Rosa Zemborain.

Laboratorios ALEX

Rodaje: Marzo- Mayo de 1979.

Distribuidora: Producciones del Plata

Estreno: 14-6-’79 en Monumental, Santa Fe 2, 21 simultáneos, Autocine Bs. As., Gran Rocha (La Plata) y Atlantic (Mar del Plata).

Duración: 90 min.

**Observaciones:** Representa al cine argentino en el XI Festival Cinematográfico en Moscú (Agosto 1979)

cuyo lema es “Para humanizar el arte del cine, por la paz y la amistad entre las naciones”.

Representa fuera de concurso a la Argentina en el Festival de Venecia de 1979.

En Brasil, en la III Muestra Internacional de cine, entre 17 y el 31 de Octubre, organizada por el Museo de Arte de San Pablo, la Argentina fue representada por “El poder...”.

El 5 de Noviembre de 1979 el Museo Municipal realizó su tercera “Noche de Homenaje al Cine Argentino: entre “La guerra gaucha” y “El crimen de Oribe (1942-1950)”, y allí se reconoció al film como uno de los mejores del año. Concurrió a los Festivales de Pesaro, Biarritz, Madrid y Porto

### Pequeña biografía de “El poder de las tinieblas”

El proyecto aparece en la segunda mitad del año '77, luego de una serie de conversaciones entre Mario Sábato y Sergio Renán. El 15-9 la Revista Gente anuncia que se filmaría “Sobre héroes y tumbas” de E. Sábato, con Renán. Se comenzaría a filmar en Enero del '78.

En Crónica diciembre del '77, M. Sábato comenta que se basará en “una parte de la novela”. No hay referencias hasta el 3-12 del '78. Así en crónica informa que la filmación comenzará en Enero.

El 13, La razón explica que el director ya concretó la posibilidad de que la SACI, compañía distribuidora de la RAI- TV se encargue de la difusión en Europa.

En la Revista Somos el 29-12 aparece el título definitivo: “El poder de la tinieblas”, en la primera nota de importancia, firmada por O. Saglul. Sábato dice: “Quiero agarrar al espectador de las solapas y no soltarlo hasta el final. Después si puede que empiece a pensar”. Según Ernesto el mundo de los ciegos es una metáfora: el inconsciente, la noche, el infierno. Padre e hijo afirman que la película es independiente de la novela. La “escritura cinematográfica deberá lograr la idea de un mundo subterráneo en descomposición, habitado por monstruos”. Se destaca que antes del guión final fueron descartados cinco. Sábato dispone de una mega- producción: 400.000 dólares, el doble de lo habitual. El tiempo de rodaje es de 8 semanas: “todo para lograr uno de los objetivos del film `meter miedo”.

Ya en el '79 en La Nación (18-1) M. Sábato comenta en cuanto al guión: “La base es el respeto a la esencia del relato. Quise rescatar la idea de esta titánica investigación del mal hecha por un canalla, que cae víctima de ella. Una dificultad de los primeros guiones era la ausencia de un vínculo emocional con el espectador. Fernando es un loco alucinado. Esos atributos implican un alejamiento del público”. La clave fué un desdoblamiento del personaje y en no extraer partes explicativas del resto del libro. Para ese desdoblamiento aparece un personaje nuevo: Juan un amigo de la infancia., “sería una derivación de Celestino, el anarquista español de la novela. Aparece como un loco porque su mundo es de pesadilla y no de realidad. La estrategia es concederle al principio un poco de cordura a Fernando, hacerlo ingresar en la pesadilla como un juego. La diferencia entre ambos es que Juan huye hacia fuera y Fernando hacia adentro. Lo que les pasa puede interpretarse como confabulación perfecta, o como las alucinaciones de un paranoico. El combate de Fernando se da por percibir la sensación de la locura y saber que está loco”.

En La opinión el 31-1 Mario habla de la censura: “No existe por parte de Spitz imposición en cuanto al metraje o el tiempo de rodaje. Los actores serán los que considere, sin condiciones de nombre”.

Clarín, en una nota titulada “Soy el único director que puede filmar a E. Sábato sin que él dirija” anuncia que la fecha de estreno nacional sería en Junio, y que está asegurada la distribución internacional. “Descuento el apoyo del INC (comprometido con la recuperación de la industria)”.

En Crónica el 3-2 se señala un lejano punto de inicio del proyecto. En 1963 Sábato realiza un corto, “El nacimiento de un libro”, que interpretó Ernesto Bianco, donde se esbozaba la idea que daría lugar

al largo (al mencionar al actor el diario, casi como al pasar, señala que está desaparecido). Anuncia que se está en la etapa de producción, que durará cinco semanas, para iniciar el rodaje en marzo.

El 19 de Marzo La prensa comenta la labor de E. Spitz: inicia su carrera en Italia, instalando luego en la Argentina una sólida empresa productora. Lleva producidas 59 películas.

Clarín 22-3: anuncio del comienzo del rodaje. En cuanto al guión Mario señala: “El título indica un primer distanciamiento con la obra. Ésta se aborda parcialmente, por ej. falta Alejandra (que Egle Martín corporizó en '63). Su ausencia se compensó con otros personajes y soluciones narrativas”.

Así en crónica enumera al elenco completo y revela el costo 450.000 dólares (record nacional).

La Nación, resalta el caluroso abrazo con el que se saludaron Renán y M. Sábato con el responsable del INC comodoro Bellio y el resto de las autoridades, en la ceremonia de festejo por el inicio de rodaje. Además se indican unas palabras del director sobre la prensa: “Tengo la sensación de que el periodismo, desde el comienzo, hizo causa común conmigo. Está poniendo el hombro con nosotros”.

El 3-5, en una nota de María Soto en La opinión, se comentan algunas ideas en lo relativo al vestuario. Dice Tita Tamames, a cargo de la ambientación y el vestuario: “(...) en esta película no hay tonos vivos sino neutros, por eso todos los extras, llevan negro, blanco o beige. La proposición que le hicimos a Marito fue la de que aunque se trate de una película en colores, se diera la sensación del blanco y negro, tanto en el vestuario como en la escenografía. A las tres semanas de filmación sólo han habido tres notas de color: una naranja, una caja de fósforos celeste y los labios rojos de Nelly Prono”. El realizador declara: “Los resultados están por encima de las esperanzas. Trabajamos con tanto cuidado y exigencia que por momentos la labor se vuelve fatigosa. (...) Usamos las mismas lentes que usó Kubrik para Barry Lyndon. Tienen una apertura mayor que las convencionales, casi al límite del ojo humano, y reproducen la luz como es, y no como artificio. Así filmamos de noche”.

En las páginas de Convicción, del 10 de Mayo bajo la firma de Roberto Pagés, Sábato realizador indica: “En cuanto a las dificultades, lo fundamental fue haber partido de un texto tan conocido y que nos había marcado tanto (...) Desde los 12 hasta los 16 años viví la atmósfera de creación de ‘Sobre héroes...’. Cuando lo leí creo que supe que iba a filmar el ‘Informe’, antes de saber que me iba a dedicar al cine, y desde entonces me persigue, simultánea y paralelamente a una sensación: la idea de que tenía que madurar como creador cinematográfico. Hoy estoy más maduro y esto tiene que ver con mi incursión en el cine comercial. He llegado a un vértice: seguir con mis ideas pero poder llegar al público, cosa que, como muchos directores de extracción intelectual, no había conseguido. Existe un código de comunicación que es importante aprender. Hay directores que no advierten esto y perpetran teorías desopilantes: el público está tan condicionado por la sociedad de consumo- dicen-, que no está capacitado para ver el cine revolucionario que hacen. Sin darse cuenta de que sus películas son fatalmente aburridas. Las películas tienen que tener algo que atrape a la gente, que la conmueva, después se puede decir cualquier cosa. Mi modesta definición del cine es: una sala llena



de espectadores. Antes de eso el cine no existe, es un ejercicio adolescente”. Se le pregunta por la película “Golpe bajo” y su cambio hacia un cine comercial: “La película no tuvo éxito. Ciertamente que censurada en partes importantes que hacían al equilibrio ideológico, durante la intervención de Soffici en el Instituto. No quise consolarme con excusas -mala publicidad, fecha de estreno inapropiada-; ni siquiera con alguna que me dijo Stivel: que ‘Golpe’ era un espejo en un momento en que nadie quería mirarse al espejo en la Argentina. Eso podría ser cierto y lo era, pero me di cuenta que la cosa pasaba por las emociones, que había muchos directores que como reflejo de realizadores y cierta crítica, y también de lo que alguna vez llamé ‘el buzón que nos vendieron los de la nouvelle vague’, estábamos impedidos de acceder a las emociones. Habíamos criticado los mecanismos fáciles del éxito para terminar cuestionando al éxito. Cuando acepté un producto comercial, ya no me avergonzaba porque ese cine me iba a obligar a llegar al público”.

La opinión el 21-5 confirma el día de estreno: 14-6, fecha de inicio del periplo de Olmos en el libro.

La opinión el 8-6 recalca que la Asoc. de Cronistas Cinematográficos, auspicia el estreno del film.

Como información complementaria señalemos que Clarín, durante esta semana dará cuenta de los viajes de Videla por las provincias, y el festejo por la “Conquista del Desierto”, así como los diferentes sectores adheridos al homenaje. Videla declara que empieza una “etapa política” y asegura la libertad de prensa. La presencia en los diarios de Massera, Graffigna y Lambruschini crece.

Otras noticias: en lo económico la exportación de carne es un boom, en Formosa las inundaciones tienen un saldo de 25.000 evacuados. El reclamo internacional por la detención de J Timerman crece. Se resalta el regreso al país de selección de fútbol tras una gira por Europa y E.E.U.U.

En el ámbito cultural se destaca el lugar dado a Gassman, que estrenaba “Querido Papa”; y se informa del secuestro en Brasil de la película “Di Cavalcanti” de Glauber Rocha. Clarín señala el 10-6, la currícula actual de Renán. En paralelo a la filmación, interpreta “Drácula” en el teatro, tiene dos obras en cartel como director (“Drácula” y “Gigi”) y un film en cartelera: “La fiesta de todos”.

14-6 día de estreno. En La Nación se publica el afiche del film. Otros estrenos: “Expertos en pinchazos” de Hugo Sofovich y “El casamiento” de Melkinov. Películas de taquilla: “Expertos en pinchazos” en 7 salas de Capital y 17 de GBA; “Superman” de Donner, 7 en Capital, “La fiesta de todos” de Renán, 11 en capital, 8 en GBA; “Interiores” de Woody Allen, 4 en Capital.

En La Razón aparece la primera crítica: “La admirable versión fílmica de un gran libro”. La califica como trascendente, admirable y sobrecogedora. “Avanza con inteligencia y llega a zonas oscuras”.

Convicción publica el 15-6 una nota de Roberto Pagés que representa valores contrarios a la apreciación del periodista de La Nación. “Se peca por el estiramiento de las situaciones y (lo más grave) por su retórica, que le quita todo el misterio necesario para que el espectador sea un participante activo”. Asimismo ve al film como honesto, y a Sábado como alguien que intenta un cine

apartado de las pautas que un medio pobre impone. “Renán se muestra excesivamente torturado en un trabajo exterior”. Destacamos que las referencias fueron en general muy buenas y alabadoras.

Félix Pujol, en la Revista Somos el 15-6, señala: “A contrapelo de una industria que insiste en los golpes bajos para hacer taquilla, Sábato apostó al rigor, la calidad. Apela a la inteligencia del espectador y deposita su mensaje: el Mal existe y hay que combatirlo a cualquier precio”.

La revista La Semana, el 20-6, considera buena a la película de Sábato, y nos da noticia de otros films en cartel: “Fedora” de B. Wilder (buena). “En busca de un sueño” de M. Ritt (buena). “Esta loca, loca gente” documental de De Villiers (regular). “Escenas de la vida conyugal” reposición de Bergman (excelente). La Revista Gente, el 21-6, califica a “El poder...” como muy buena: un film ponderable con una media hora final digna de Hitchcock. Muy buen thriller.

En una entrevista realizada por Luis Pazos con Sábato padre e hijo para la Revista Somos el 22-6 dice el director: “No me privé de nada. Trabajé sin permitirme el menor asomo de autocensura, uno de los males que asuela a la industria. Nuestros directores se hacen tanto problema con la posible censura que terminan castrando innecesariamente sus filmes”. Su padre: “Sin embargo, no creo que la censura sea el mal mayor de nuestro cine...”. Mario: “Precisamente. La baja calidad del cine tiene raíces más profundas que los costos, la falta de tecnología adecuada o la censura. Creo que hay un serio déficit de imaginación”. E. S.: “O tal vez de **coraje**”. M. S.: “Supongo que te referís al coraje de decir la verdad. No creo que nadie que sea incapaz de tener ese tipo de coraje pueda llamarse escritor o cineasta. Ninguna producción intelectual es válida si no lleva consigo una determinada ética. Yo como católico, creo en la existencia del Mal y creo en las posibilidades para resistirlo. Ese es el mensaje del film”. E. S.: Es correcto, pero yo me refería a otra clase de coraje. La creación artística es tan dolorosa, tan agobiante a veces que no todos están dispuestos a soportar algo semejante”.

En La Nación el 26-7 C. España realiza una entrevista con Sábato padre e hijo titulada: “La ceguera, la noche, la soberbia, el castigo”. El crítico sostiene que el éxito se debe a que la obra es digna e inteligente. Mario dice: “Lo que yo quería hacer era un policial metafísico, en el que hubiera una interpretación policial inicial, y luego más en profundidad, una idea sobre el Mal, el derrumbamiento del hombre, el Diablo. La clave la extrajimos de una frase de Papini: ‘El mejor disfraz que tiene el diablo es hacer creer que no existe’ (...) No faltan los que interpretan los hechos como una verdad absoluta: la secta de los ciegos existe. Otros piensan que es un paranoico organizando los datos de la realidad según él mismo. La tercera posibilidad convive en ambas: la soberbia. ¿Qué sucede con alguien que, por su omnipotencia o soberbia, resuelve investigar lo vedado? Accede al castigo (...) Todo esto tiene que ver con mis creencias: el escepticismo y la candidez de mi catolicismo. Fernando representa un peligro recóndito, la soberbia, la maldad, la necesidad de saber...”. Con respecto al recorrido por la ciudad, E. Sábato señala que de la yuxtaposición de lo natural y lo sobrenatural surge lo interesante: “Mario logró un Bs As que existe y a la vez es sobrenatural”. Sobre la censura dice:

“Uno de los atributos para un cine serio es que la obra se haga en libertad. Para eso están los recursos normales y civilizados: la calificación por edades, si no no pasaremos de un cine falsificado”.

El 8-7, Hellen Ferro en el diario Clarín, anuncia que en el Festival Cinematográfico Internacional de Moscú, a celebrarse entre el 14 y el 28 de Agosto, la Argentina será representada por “El poder...”.

El 3-8 la Revista Somos publica unas palabras de Sábato referidas al festival. “Esto puede significar el espaldarazo internacional, después del éxito local (300.000 espectadores en todo el país) Cuando recibí la invitación del Instituto pensé en rechazarla. Creí que mi film no coincidía con el espacio del Festival. Pero la posibilidad de hacer contactos que favorecieran al cine argentino, me convenció”.

La Prensa informa el 4-8 que son casi 104 países los que presentan las 500 películas proyectadas. Entre los asistentes se destacan Saura, Bardem y García Márquez. El Festival es un campo de emulación creadora, dijo el director del certamen L.Mosin, y un foro de intercambios amistosos.

El 17 Clarín comunica sobre el abandono de la delegación (E. Rodríguez, jefe de departamento de asuntos jurídicos del INC; M. Sábato, Spitz, Benedetto y G. Romano) del Festival como protesta durante la exhibición de un film sueco que “acusa al gobierno Argentino de infracciones a los DD.HH”. Titulado “Murallas de libertad” (Frihetens murar) en palabras de Mariana Ahrne, la directora, busca un “estudio psicológico sobre los problemas de la violencia abierta y encubierta que el personaje encuentra durante su vida”. Se formalizó ante la dirección de la muestra la protesta “en la certeza de que el film vulnera principios del lema del Festival hiriendo sentimientos patrióticos”.

La Revista Somos publica un escrito de Mario en el que manifiesta: “Dos días después de la partida envían un cable informando que la película estaba fuera de competencia. Sospechábamos que habían jugado factores políticos. El responsable no intentó explicación alguna y aseguró que el film, cruel y patológico, no coincidía con el lema del festival. Paralelamente desaparecieron equipos, se revisaron equipajes, y se detuvo al camarógrafo Andreas. El detonante fue el film sueco que inauguraba la muestra competitiva y nadie podría ignorar irritaría. En la historia se recogen datos de un período muy doloroso. Se lo hace de manera distorsionada y parcial. Todos sabemos que han sucedido hechos que nos angustian sobre el porvenir democrático. Nuestro film no fue exhibido”.

En Clarín, el 18-8, Mario amplía: “Los datos que recoge son los de una realidad que los argentinos tenemos que discutir entre nosotros”. En cuanto al festival dice: “Siempre son organizados por grupos privados, este es estatal y eso es lo terrible”. Sobre el film “fuera de competencia” responde: “Se nos dijo que la película había llegado fuera de tiempo. Es irrelevante, la que ganó en el festival anterior se presentó 20 días después de fecha”. En La Razón, agregará: “Nuestro embajador no fue invitado a la inauguración creo que porque sabían que la película sueca era ofensiva”.

El 22-8 Clarín comunica las excusas presentadas por las autoridades del Festival al embajador argentino L. Bravo, y el pesar expresado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de la URSS que manifestó que la línea oficial sobre DD. HH se mantiene sin alteraciones.

## La ciudad: jaula y persecución

Tal como lo expone Sergio Wolf: “...el cine como cualquier discurso, produce lo real...”<sup>6</sup>. A partir de esta premisa nos proponemos analizar aquello que se filtra entre las fisuras del texto fílmico, desde el discurso implícito de la puesta en escena. El diálogo entre la fotografía, la cámara y la dirección de actores; genera un espacio que contiene un ambiente particular. El entorno que se construye reduce los espacios haciendo presente el peso específico de lo temporal y desde el silencio marca la estructura narrativa de los filmes. Esto sucede en ambos textos; aunque en “El poder de las Tinieblas”, el peso del entorno estará dado por la asfixia y el paroxismo de los espacios oscuros.

El 4 de Mayo del '76 es secuestrado H. Conti. El 30 de Junio del '77 se estrena Crecer de golpe, de S. Renán, basada en la novela “Alrededor de la jaula” de Conti. La inclusión del nombre del escritor constituía un hecho político. Recuerda A, Bortnik que adaptó la novela al cine:

*“Crecer de golpe fue un película de gran valentía. No sólo porque llevaba a la pantalla una novela de Haroldo sino porque como ‘La isla’ de Doria, sin ser explícita hablaba de cosas terribles que la gente sentía en ese entonces y no podía expresar. Ví la película y me pareció horrible. Luego volví acá y pude rescatar más cosas”<sup>7</sup>.*

Vista desde la novela de Conti la película está lejos de ese mundo frágil del narrador y de la visión amarga de los años '50 que representa. La actualización de la historia y la puesta en primer plano del circo resaltan, más que la visión cultural de la novela, las relaciones entre el niño, los animales y el viejo. La visión melancólica de la cultura popular que tiene la novela es sustituida por una celebración de la vida trashumante y del circo como lugar de encuentro (como el proyecto de “El palacio de la alegría”). En la película aparece ese clima de inseguridad, sorda hostilidad y desamparo, que ejemplificado en la escena en que Martínez explica el abandono de la madre (más allá de la palabra desaparición, que no tenía el peso simbólico que tiene hoy), puede ser visto como caja de resonancia social de lo que la Argentina atravesaba.<sup>8</sup>

En el texto fílmico de Renán se puede reconocer una progresión hacia la exacerbación del silencio y la muerte. En las primeras secuencias se presenta a los personajes y se puede reconocer desde la cámara y la dirección de actores el tratamiento de los protagonistas. Milo y Silvestre son siempre tomados en el caminar o circular por los espacios cotidianos y familiares (costanera, camino hacia la pensión, el restaurante); en travelling se acompaña los recorridos habituales de estos personajes y la cámara sólo se detiene en el espacio reducido, melancólico y privado de la piecita-terraza (cuando se relacionan con otros personajes como Lino, Polito o Roque siempre quedan en segundo plano). En contraposición los otros personajes, con algunos matices, permanecen ante el encuadre y son siempre enfocados desde un plano americano. Con un ritmo más acelerado que el de los protagonistas,

---

<sup>6</sup> S. Wolf., *Cine Argentino, La otra historia*. Pág.267.

<sup>7</sup> G. Aguilar. “Escritores y guionistas, en los años negros”, “Escritores y guionistas, en los años negros” en *Cine argentino modernidad y vanguardias TOMO II AA. VV*. Bs. As. Fondo. Nac. De las Artes. 2005

<sup>8</sup> G. Aguilar. op. cit.

invaden las situaciones aportando el resto de lo vital que queda en la atmósfera, pero que como resto aporta un matiz de melancolía (la escena de la cena con los actores del circo y del variete en lo de Lino contrasta desde el montaje, con las escenas en el zoológico, el parque o la piecita).

En la primera secuencia donde se presenta el espacio de los artistas y sigue con movimiento de cámara hacia la costanera, se puede visualizar la tensión y el cambio de ritmo de los artistas, el espectáculo, el público y los transeúntes en contraposición a Milo acompañando el movimiento de cámara camino hacia el parque. A continuación cuando Silvestre y Milo se encuentran se utiliza la profundidad de campo; con un movimiento de cámara los personajes ocupan sólo un lateral del cuadro, dejando el otro vacío y en tensión hasta el límite del plano. En esta escena el volumen de la música aumenta y Milo mira hacia fuera de campo (el lateral vacío), se sonríe y mira a Silvestre; esto se repite tres veces y en la última Silvestre sonríe como acompañando a Milo. El plano se sostiene hasta que se produce un fundido a negro (los fundidos a negro siempre estarán dados para generar una transición y remarcar situaciones y estados de los personajes a desarrollarse en las secuencias posteriores. También la utilización del zoom será para delinear ciertos rasgos). Esta última escena de la primera secuencia plantea la estructura narrativa de toda la película: la tensión entre los personajes principales que transitan la vida casi como espectadores y el entorno que los rodea de una vitalidad degradada. Este estatismo que primeramente presentan los protagonistas, en contraposición a cierta vitalidad del resto de los personajes, progresivamente, teñirá todo el film.

En la fotografía se acentúa la progresión hacia la muerte, desde una vitalidad opaca hacia la neutralidad, y en el vestuario se marcan los estados (no de carácter psicológico, sino de presencia de cierto temple) de los personajes. El viejo lleva siempre ropa gris, lo neutro, el tránsito, el pasar de la vida, no lleva blanco, el que podemos considerar como vital; ni negro, el que se puede trasladar a una idea de fin. Lleva un gris, intermedio entre estar aquí y estar allá. Milo suele estar entre los colores bajos, el vestuario tiene los mismos tonos que la casa donde vivía su madre (última secuencia). La casa de la madre de Milo es ocre, sin vida. El tratamiento del adolescente es con matices con poca luz (marrón, beige), habla de una personalidad callada, sin exaltación juvenil o propensión al cambio; un crecer inevitable, pausado y sin remedio. La habitación es el espacio privado de encuentro donde se exponen los miedos y se manifiestan las emociones, siempre austeras. Oscila entre los marrones (Milo), grises (el viejo), y el verde de las plantas, propio del mundo por donde circulan.

En oposición a estos personajes, el resto se caracteriza por colores convencionales, sin un tratamiento especial, salvo Tita, donde los colores claros, pero pasteles, remarcan su temperamento; este personaje es el único que penetra en el universo de Milo y Silvestre aunque con ciertos límites.

La progresión que se realiza en el film nunca llega a un clímax dramático, ni produce grandes cambios. Esto es sostenido por la interpretación de los actores que, lejos de ser del método en boga en la época (Strassberg), se plantea como distanciada y extrañada.

En cuanto a la fotografía (colores e iluminación), esta progresión se manifiesta desde el verano hacia el invierno. El verano implica la vida, la luz, los colores. La vida se plasma sin exacerbación, solo se proyectan sueños; aunque trancos y nostálgicos. La vida es triste y rutinaria. La intensa luz blanca se puede visualizar en los espacios exteriores cuando la historia transcurre en el verano. Inclusive la luz en la noche es brillante y pueden determinarse los focos fuertes de donde proviene. Se debe hacer un apartado dentro de lo que muestra el zoológico, esto es la jaula de Ajeno, en la que se trabaja con los grises y marrones, que serán constantes hasta el final de la cinta y que no por casualidad son los colores opacos y neutros del vestuario de Silvestre y Milo. Ajeno por mas que este en un lugar donde es cuidado, esta en una jaula, y parafraseando al viejo, “*cualquier jaula es chica por mas grande que sea*”, un espacio que da la impresión de tristeza y opresión. Se puede leer al zoológico como resorte espacial y metafórico del filme. Es ámbito de la niñez, paseo familiar, de descubrimiento; pero a la vez, lugar de encierro, de exposición como si quien se encontrara tras la reja fuera un objeto. Reclusión legal, donde se naturaliza que alguien este fuera de su hábitat, por decisión de un tercero. También podemos reflexionar sobre los espacios del variete teatral y el circo, de los que emanan colores pasteles. El primero se encuentra en decadencia, con un pasado glorioso, pero que nadie conoce, carente vida, cuando se trata de “salvar”, lo hace desde la nostalgia (cantante italiano). El circo es un verdadero espectáculo, donde el publico se maravilla con las demostraciones de los acróbatas y payasos. Aquí podemos ver por un lado la fantasía y la diversión que generan, pero por el otro, la tristeza que encierra el payaso, y la falta de libertad del león.

El estatismo nostálgico caracteriza las escenas del joven y Silvestre. Por ej. cuando éste le enseña a bailar a Milo y la cámara asciende tomando desde una panorámica la terraza, con iluminación dirigida. Así como la escena del cumpleaños donde ambos miran a los demás como espectadores en otra temporalidad. El pasaje hacia el invierno es gradual y acompaña la enfermedad del viejo hasta su muerte. Los espacios, ritmos y tonos que eran exclusivos de las escenas de los protagonistas; llegan a todos los personajes y ambientes. La temporalidad sostenida y pausado se va haciendo mas presente, opacando aquella tenue vitalidad. Cae el otoño y tiñe el cuadro de amarillo, la vida se va apagando, el brillo de la imagen desaparece, la luz se opaca y cumple con una de las funciones de la iluminación que detalla Patrice Pavis: “*Asegura la transición hacia momentos sucesivos*”<sup>9</sup>. El hospital es trabajado con tonos apagados, así se logra una atmósfera de enfermedad, quietud y encierro, en la que se sumirán el resto de los personajes. Este pasaje será definitivo a partir de la escena en la piecita donde Silvestre reposa, aquí los personajes, ya ingresaron en el ambiente de Milo y el viejo. Retomando a Wolf se puede considerar esto, como un eje ideológico que emerge sin que se lo nombre o subraye, expresando “*...la nada convertida en espera del fin de la agonía...*”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup>P. Pavis. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires, Paidós, 2005. Pág.242.

<sup>10</sup> Wolf, S, *Cine Argentino, La otra historia*. Pág.271.

En el filme de Mario Sábado los espacios asfixian hasta el paroxismo y ya no se dá una simple opacidad del ambiente sino las mismas tinieblas. El transitar por los espacios exteriores se plasma como una huída y los espacios cerrados permiten el aislamiento y la reclusión.

Lo dicho por los realizadores en las entrevistas, enriquecen nuestro visionado y nuestra impresión de este deseo de mostrar un mundo gris, (no por nada “tinieblas”), un mundo habitado por monstruos, que ponga en tensión los sentidos del espectador a lo largo de todo el film. La primera escena plantea a un niño con un pájaro (figura recurrente a lo largo del film), siendo a su vez un transeúnte mas de nuestra cotidianeidad que busca en diferentes lugares de la ciudad su mejor guarida. Pájaros que fueron un juego oscuro en la niñez de Fernando Olmos. Dicha escena inicial se caracteriza por tonos fríos y neutros, trabajados con el blanco y el negro directamente. El niño a quien descubre espiando Fernando, también llevara los mismos tonos en su ropa, estableciendo así una continuidad narrativa.

El titulo hace referencia directa con lo que planteará la fotografía: “tinieblas”, poca luz y tonos fríos, grises, azules. Constantes azules y verdes, claramente distinguibles. “La luz tiene un poder parecido al de la música; sacude otros sentidos, pero actúa como ella. La luz toma una dimensión casi metafísica, controla, modaliza y matiza el sentido”<sup>11</sup>. Fernando dice: *“un gran escritor ciego dice que ve en azul. Una gran mancha azul”*. Nuestra visión se tiñe de colores que pueden distinguir los ciegos, nuestra visión se quiere asemejar a los de los ciegos, o mejor, el film plantea la visión de esta secta organizada de los ciegos: “El poder de las tinieblas”, “poder” de aquellos que están en las tinieblas. A su vez el azul es el color de la noche. La mayoría de las escenas son nocturnas. La oscuridad actúa como fuente de temor, lo que induce a fomentar cierta tensión en el espectador, a crear cierto clima buscado, de miedo constante. Pero también este tratamiento de los escenas de noche es una elección técnica, *“Usamos las mismas lentes que usó Kubrik para Barry Lyndon. Tienen una apertura mayor que las convencionales, casi al límite del ojo humano, y reproducen la luz como es, y no como un artificio. Eso nos permite filmar de noche”*<sup>12</sup>.

En cuanto a los colores para la ciudad se aprovechan sus grises, selva de cemento, presentándola con tomas panorámicas, desde terrazas, que realzan la inmensidad de la gran bestia que se alza con edificios y terrazas. Las construcciones urbanas presentan un aspecto decadente. Los espacios cerrados esconden un misterio que encierra progresivamente al protagonista. Wolf describe este tipo de cuestiones con los conceptos de: asfixia, espacio reclusivo y cercanía de la muerte. Él espacio reclusivo va penetrando gradualmente en la mente del personaje. En la escena que Fernando llega a su habitación y se recuesta en la cama (primera secuencia), puede verse, cómo la iluminación realza el encierro reduciendo el foco hasta quedar Fernando atrapado en el espacio, cuestión capitalizada a nivel interpretativo, que a diferencia del film de Renan, muestra ciertos rasgos psicológicos.

---

<sup>11</sup> P. Pavis. Diccionario del teatro. Bs. As. Paidós. 2005. pag. 243

<sup>12</sup> La opinión, el 3-5-79

La omisión de colores puede respaldarse en una nota de María Soto en donde se comentan algunas ideas en lo relativo al vestuario. Dice Tita Tamames, a cargo de la ambientación y el vestuario: *“La proposición que le hicimos a Marito fue la de que aunque se trate de una película en colores, se diera la sensación del blanco y negro, tanto en el vestuario como en la escenografía.”*<sup>13</sup>. Consideración que muestra el ímpetu para crear esta sensación de un mundo oscuro, donde el brillo del sol y la sonrisa son dejados de lado, para optar y focalizar en la persecución, en lo que no se puede saber, en la violencia si se sabe, y el miedo constante al ser vigilado.

Debajo de la ciudad, en el subte, con pasillos angostos y largos, e iluminación tenue, se plantea la continuidad del extrañamiento de la ciudad. Potencialmente puede dominar el exterior. El subte como lugar de guarida, Buenos Aires como repleta de escondites, pero ningún sitio seguro.

Fernando pasea con su hija por el zoológico, y este puede ser un espacio para aprovechar la exaltación del color; pero por el contrario, se respeta el otoño, y así, los verdes no son los mas pregnantas, sino que se trabaja con marrones y grises, ambos con matices. Es llamativo el caminar de Fernando, ya que el personaje no se detiene, camina sin cesar como si algo lo empujara a no permanecer mucho tiempo en un espacio. No se permite la trasgresión del detenerse.

Lo interiores tampoco escapan de los espacios en descomposición, lugares oscuros, con manchas en la pared, descuidados, como la pensión, la casa abandonada donde es descubierto por el niño, el café donde se encuentra con su novia, el edificio donde lo espera y luego muere el amigo. Todo es oscuro, solo la iluminación es para los rostros. O totalmente artificial. Cuando la oscuridad se omite, una elección puede ser el blanco (cuando están en la cama Fernando y la chica, las sabanas son blancas e intensifican la luz) pero el color continua ausente. Otro interior interesante para destacar es la casa de la ciega, cuando llega con Fernando: en principio todo es oscuro, para ella es lo mismo que se vea o no, pero Fernando opta por “buscar claridad” a través de una fuente de luz natural en la ventana, lo que da pie para que descubra al marido postrado en una silla. Estos espacio cuentan un mundo que se derrumba, valores que se caen, descuido de nuestro alrededor. Por el contrario, la casa de la hija es el espacio mas cuidado y mas luminoso, si bien los tonos son neutros se sale de la oscuridad imperante. El final es el momento de mayor experimentación con la luz, y los contrastes. Aquella es intensa y cegante. En la ciudad subterránea, donde habitan los ciegos (quienes no necesitan luz para ver) hay mas luz que en la cotidianeidad. Recurso que puede agrandar el espacio, que puede significar que la luz de la ciudad esta en sus manos, y que hasta tanto ellos la posean, también tendrán en sus manos el destino de quienes se crucen en su camino.

---

<sup>13</sup> La opinión, 3-5-79



### **Sobre una mirada propia**

Si bien los films que forman parte de nuestro trabajo pueden ser vistos como una forma de alusión metafórica del contexto social y político inmediato, también se advierte ambigüedad en ellos, ya dentro de los textos fílmicos en sí, como en cuanto a la actitud de sus realizadores.

En “Crecer de golpe” el mundo suburbano, la periferia con su varieté, feria, patio, tango, puerto, es recorrido desde la melancolía, la costumbre, y cierta necesidad de escape y huida. Milo y Silvestre se encuentran encerrados entre el bajo, la costanera y el zoológico. Se hace hincapié en el sufrimiento de ambos y en su aislamiento del resto de la sociedad, que no parece darse cuenta de la situación que los encierra. El film remarca las ausencias y las faltas (la ausencia del pasado de ambos, de sus familiares, la falta de alguien con quien hablar: ¿hablar de qué?) También se hace presente la imposibilidad de ser feliz en el encierro o mientras alguien cercano lo padezca. Continuamente aparece la comparación entre animales y hombres, cómo ambos sufren el encierro, unos en sus jaulas los otros en sus ámbitos. *“Nosotros miramos a ellos y ellos nos miran a nosotros”*.

La posibilidad de escapar siempre es mencionada y está latente (el viaje de Milo con el camionero, los buques que surcan el puerto, el marinero novio de Tita). Conocer, viajar, trasladarse, cortar el círculo seguro. ¿Libertad? “Si pudieras ir, ¿a dónde viajarías? Yo viajaría a todas partes” Dice Milo con un libro lleno de mapas en la mano a Silvestre; y pregunta: “¿Por qué no te quedaste en el sur?” Silvestre contesta: “Era demasiado joven para estar solo... Mañana nos vamos por ahí ¿sí?”. La soledad va a ser una constante en el film: el encierro nunca es colectivo, sino individual, aunque parezcan estar en la misma jaula, el viejo y el niño, están encerrados en lugares distintos. Uno vive en el pasado, el otro vive encerrado en el futuro, en lo que vendrá. Lo importante es ver, que a pesar de la intención de ambos de “ir por ahí”, lo que connotaría libertad, despreocupación; siempre van y vuelven a los mismos lugares por los mismos circuitos. El vagabundeo es falso, pues siempre avanzan sobre los idénticos terrenos. Sin embargo, eso no quita que haya una inquietud por el viaje, como contrapartida a la rutina. Y esto en todos los personajes. Tita dirá: “¿Sabes que es lo que mas me gusta? Los barcos”. Y no por nada se pondrá de novia con un inocente marinerito. El guarda parques del zoológico ante la ausencia de Silvestre preguntará a Milo por él, a lo que el joven responderá: “Está de viaje”. Partida, huida, ruptura, escape. Algo que rompa con ese viaje de fantasía que son los cochecitos de juguete que no llevan a ningún lado, o las sillas, que parecen volar, pero en realidad están cerca del suelo, dando siempre las mismas vueltas.

El zoológico es un lugar donde animales y humanos están cercados, un laberinto, una gran jaula, donde se exhibe el encierro como espectáculo. Tanto la ciudad como el zoológico, si bien de manera solapada y sutil, se entienden metáforas del encierro y asfixia social que vivía nuestro país. Por un lado, cuando hablando de la capacidad de crecimiento que puede tener un animal Silvestre dice: “Cualquier jaula es chica aunque sea grande”. Esto señala claramente, que aunque “parezca” amplia

y comfortable, una jaula, léase un mundo idílico, un tiempo de convenciones pautadas, la rutina, etc., es siempre una jaula. Allí no es posible crecer, todo desarrollo será trunco, coartado, forzado y artificial. La otra frase ilustrativa es: “Hay toda clase de gente en el mundo. Acordate del zoológico”. ¿Puede ser esto más claro? Es la última enseñanza de Silvestre, su testamento y parábola de vida.

Otro momento para resaltar es el picnic que a la orilla de un riacho hacen Milo, Silvestre y el tierno personaje de la Zubarry. El ambiente bucólico, con un gran sentido de composición, con referencias pictóricas y fundidos encadenados, es el marco para hablar del dolor, la soledad y el abandono; el silencio, la muerte y la desaparición, con la inclusión poético- metafórica de un caballo blanco en medio de la escena. Silvestre comenta: “Me había olvidado de hablar”. Imposibilidad de diálogo, de encuentro, ostrasismo, repliegue interno (comportamientos típicos de un sector de la sociedad durante la dictadura). Y ella: “Casi no me acuerdo de nada antes de él”. La desmemoria, el olvido, la tristeza como impedimento del recuerdo y la revisión histórica. No es azaroso que la puntuación final de esta secuencia sea la ida al cementerio por parte de Silvestre, con un encuadre sugerente donde por detrás del viejo aparece un cortejo fúnebre.

Es interesante el añadido de Bortink y Renán en referencia al libro de Conti, con la escena donde Milo se ve explícitamente, como preso, encerrado y sin libertad. Revés de trama. Por eso, frente a las tomas de cierre de jaulas, donde manos anónimas obturan el paso, Milo romperá también con sus manos una alambrada y se llevará de allí a su amigo humanizado (de hecho, lo llevará a dar unas vueltas en sus juegos, y le repetirá la misma frase que Silvestre le decía antes de dormirse). Al entrar en la jaula y comprender su propio encierro (su mirada se identifica con la de Ajeno), Milo se revela y libera al animal (y a sí mismo), pero es incomprendido por sus cercanos y perseguido por la autoridad. También es peculiar, el clima que se vive hacia el final cuando es apresado junto al animal, que vuelve a ser encerrado. Este es un momento de gran ritmo visual, de tensión; donde los barrotes funcionan casi como un arma; son signo de violencia. Inmediatamente la cámara rodea al joven (ya no es un niño, eso lo confirmará el policía) en un paneo. Con un sol enceguecedor por detrás de la autoridad, Milo queda atrapado en la soledad y la violencia. En este contexto crecer significa madurar, aceptar la realidad tal como es y no intentar cambiarla: “*esas cosas no se hacen, ya sos un hombre, ¿no?*”. No hacen falta barrotes, o jaulas para enajenar y acorralar. La jaula ahora se mueve hacia donde uno está. No espera en el zoológico, o la rutina, explícitamente captura.

También podríamos verlo como una mirada sobre el crecimiento personal, la toma de responsabilidades, el ingreso al mundo adulto y el enfrentamiento con la muerte. En consonancia con esto, se destaca una visión melancólica de un mundo que se termina y junto a él, sus personajes. O sea, una perspectiva asociada a los recuerdos propios y orientado hacia lo personal.

“El poder de las tinieblas” le abre la puerta al espectador al mundo de la pesadilla, del sueño que aterroriza. Se inicia con la figura de un niño que no es lo que parece. Frente a la habitual mirada sobre la inocencia, la alegría y el color que irradian los pequeños, el film comienza con uno que le arranca los ojos a los pájaros y se deleita con verlos volar sin orientación alguna. Infancia como tiempo perturbador, de mirada y descubrimiento de lo prohibido. Infancia como tiempo fundacional de la historia, casi tiempo mítico. Recordemos que el espacio que le da el marco a este momento es neutro: el niño se halla en un medio a-histórico, sus vestidos son intemporales, es el tiempo del origen, del inicio del poder de las tinieblas. En cuanto a los flashback que remiten a la infancia, es necesario marcar que carecen de color y luz; son ámbitos despojados, de sufrimiento, si un anclaje histórico claro. Es un mundo de pesadilla y no de juego. En sus declaraciones M. Sábato deja claro que de lo que habla la película es del Mal, del demonio: esta fuerza y presencia, es ancestral, naciente con los primeros tiempos. La historia, en clave mítica.

“El Poder de las tinieblas” tiene como escenario una Buenos Aires en ruinas, una ciudad destruida de la que solo quedan sombras de una sociedad en penumbras, que sin embargo, nadie parece o quiere notar. Todo está descascarándose y da la impresión de una guerra silenciosa (“Esto es una guerra y el que tiene piedad pierde” dirá Fernando en su grabadora). Es frecuente pensar en “Alemania año cero” de Rossellini, con una geografía y un paisaje humano en descomposición, quebrado, arruinado, lleno de escombros y residuos de algo que alguna vez fue. Es posible leer estos signos, y el clima general del film, como un gran apocalipsis, la última lucha entre el Bien y el Mal, entre la verdad y la mentira. Guerra, combate silencioso, guerra sucia: ¿sinónimos?

La película plantea un clima de presagio, encierro, paranoia, oscuridad, control. Esto irá en un crescendo narrativo que aportará tensión y suspenso en el espectador. Los ámbitos son dominados por una secta secreta ávida de nuevos miembros. Olmos, al investigar los planes de esta conspiración, se interna en el mundo del secreto, algo que por el solo hecho de saberlo significa la eliminación. Dentro de este mundo de tinieblas, la luz es la verdad que ciega o enloquece (linterna apuntando a la cámara). Sus denuncias no encuentran eco, solo consigue recibir indiferencia.

En esta película el cuerpo, es un cuerpo que siente desde el dolor, el castigo y la inestabilidad. Más allá de la fragmentación corporal de cualquier relato de triller, donde es conveniente para el suspense mostrar primero los pies o las manos, y luego descubrir la identidad de aquellos, el film se ancla en un cuerpo objeto de punición, cuerpo marcado, cuerpo cerrado. Las únicas marcas de sensibilidad emocional que aparecen por fuera de esta idea, son los gestos de cariño de la hija de Fernando hacia su padre, y es destacable que aún esto se enmarquen en un espacio de encierro, el zoológico (lugar de niños que entraña algo siniestro), y tengan un correlato de violencia, en su casa el padre le regala una muñeca, que la niña coloca junto a otras que han sido mutiladas, suponemos que “jugando”. Lo sensorial está puesto al servicio del miedo y es signo de peligro.

Es interesante recalar en la escena donde Fernando y Juan acceden a la terraza de un edificio y allí hablan sobre los ciegos: es la única donde el espectador accede a una mirada general, clara y medianamente luminosa de la ciudad. Puede pensarse este momento como el inicio de la inquietud por parte de Fernando por la secta; un inicio curioso. Pero también puede pensarse desde la figura del panóptico: lugar central desde donde todo se ve y se controla. La ironía de esta escena está al final: se escuchan unos pasos y los dos amigos se esconden, parece que los han descubierto hablando de lo prohibido, pero aparece un empleado preguntando por otra cosa. ¿Falso suspense? ¿Convención de género (triller)? Es dudoso. Quizás sea todo esto, pero la pregunta del empleado no puede pasar desapercibida: “¿Saben donde esta la caja de luz?”. Para el espectador dormido, esta trivialidad puede hasta funcionar como un elemento chistoso, para nosotros indica algo más. Es constante y reiterada la imagen de la luz que enceguece, que molesta, que muestra, que descubre. De hecho la luz enceguece al personaje de Renán, y a nivel sonoro se asocia al aleteo de las aves. Recordemos que luego de una pesadilla, Renán ve con inquietud la campana de luz que hay en una de las habitaciones de su propiedad, porque dentro de ella hay un pájaro (que tienen una presencia constante: empapelado, como adorno, etc.). La luz se asocia a los pájaros pero enceguece a Fernando; los pájaros han sido mutilados y quedan ciegos y Fernando- niño se deleita con su espectáculo (voyeurismo, dolor vuelto espectáculo); los ciegos castigan, buscan dominar al mundo, se mueven en las tinieblas y Fernando los asocia al demonio, al Mal. ¿Cómo salir de la encrucijada? No hay valores y personajes definidos: todos poseen una cuota de monstruosidad y violencia muy fuerte. ¿Es que ya viven en las tinieblas y no lo saben? ¿Cuál es el lugar de la luz y quién tiene acceso a él? Pregunta al vacío, pregunta sin respuesta. Contexto de confusión, de ceguera y de guerra.

Hemos venido hablando sobre el aparentar, sobre la doble lectura de cada acontecimiento, sobre lo que parece ser y no es. Esta idea es manifiesta en el film el momento en que la hija de Fernando baila con una máscara ciega, sin orificios para los ojos, una máscara blanca. Juego con la ceguera, igual que su padre, juego con lo prohibido, juego con el Mal. No hay que olvidar que esta escena, que incluye como hemos dicho, el paneo por las muñecas sin ojos de la niña, culmina con un plano de un ciego que desde una ventana sonrío como quien pergeña un plan. Sólo volveremos a ver a la niña, en ese gran edificio subterráneo donde se reúne la secta: y la veremos ciega.

El protagonista es sucesivamente espiado, perseguido y lentamente acorralado para, finalmente, desaparecer en la oscuridad de ese mundo subterráneo. En la última secuencia, Fernando adopta todos los movimientos y apariencia de un ciego para poder acceder al supuesto “Centro de beneficencia”. Falso, recordemos que TODO en este período, dentro y fuera de la ficción tiene que ser leído desde una doble lectura. Todo se va haciendo más oscuro, la sensación de persecución se vuelve patente y los movimientos de cámara lo marcan: un paneo circular a Fernando, remarca la idea de encrucijada, callejón sin salida; Fernando está envuelto en las redes de los ciegos. Tuberías

sin fin, escaleras angulosas, largos pasillos; la pesadilla es real. Y como culminación, un viaje final en subte: va hacia el vacío, la nada, lo oscuro, termina en la tiniebla. Igual que su informe, que termina girando simplemente, con un niño que así lo deja. Su investigación es interrumpida y su informe destruido, se trata de un completo exterminio planificado.

Otra vez estamos ante la soledad, el aislamiento y el silencio. Se palpa la sensación de una sociedad corrompida, sumado a la presencia de una organización secreta dedicada al exterminio y una comunidad indiferente a esto. Pero también puede ser percibido como una referencia al secreto, tomado desde el punto de vista religioso, donde el conocimiento tiene un límite “¿Qué sucede con alguien que, por su omnipotencia o soberbia, resuelve investigar lo vedado? Accede al castigo” O sea una interpretación de signo totalmente opuesto.

De todas maneras, bajo una interpretación crítica de los films, se hace difícil enlazar estos tópicos de “Crecer de golpe” y “El poder de las tinieblas” con lo expresado por sus realizadores en films contemporáneos o en sus declaraciones públicas.

Uno de los puntos que hacen a esta actitud ambigua se da durante el XI Festival Internacional de Moscú. Después del mencionado escándalo, nunca del todo aclarado, Sábato apoyó la decisión del jefe de la delegación oficial argentina Ernesto Rodríguez de retirarse del festival por considerar agravante e hiriente a “nuestros sentimientos patrióticos” el contenido de la película “Murallas de Libertad”. Según el comunicado oficial difundido por el INC, el film muestra la siguiente secuencia:

*El protagonista exhibe a sus amigos una película que había llevado a Suecia consigo, la cual muestra un ejercicio teatral donde el hombre del racconto compone el papel de una víctima de torturas; los actores con sus cuerpos dan forma a la mesa, a los instrumentos, a la picana. Se desprende en forma tacita que estos trabajos escénicos han determinado la detención o secuestro de ese hombre.*

En otra escena ocurre lo siguiente:

*(alguien) le pregunta al argentino protagonista si es cierto lo que leyó en un artículo y cita la frase: “en la Argentina se advierte a los padres de los niños en edad escolar, que vigilen si sus hijos toman contacto con la literatura marxista; y se les indica que, de no hacerlo, no se sorprendan si un día son llamados para que reconozcan sus cuerpos en la morgue”*

A propósito Mario Sábato declara que “En la historia se recogen datos de un período muy doloroso. Se lo hace de manera distorsionada y parcial. Todos sabemos que han sucedido hechos que nos angustian sobre el porvenir democrático”. Y recurre al viejo lema de que los trapos sucios deben lavarse en casa: “Los datos que recoge son los de una realidad que los argentinos tenemos que discutir entre nosotros”

Resulta sugerente que se considere agravante el contenido, pero que en ninguna parte de las notas elevadas a los organizadores ni en las declaraciones públicas posteriores de los involucrados se dijera que se trataba de calumnias o falacias.

Las actitudes encontradas de nuestros realizadores toman su cariz más dramático en el tercer film de Renán como director, “La fiesta de todos” que contó con guión de Hugo Sofovich y Mario Sábato, bajo el seudónimo de Adrián Quiroga. La película, que fue estrenada el 24 de mayo de 1979 (3 semanas antes de “El poder de las tinieblas”) trata sobre el mundial de fútbol de 1978, disputado en Argentina, sobre su organización, desarrollo y triunfo de la selección nacional. Es un film donde, en la primera secuencia, que muestra la fiesta inicial, a un plano de la suelta de palomas le sigue uno de la junta militar sentada en la platea del estadio. El periodista Roberto Maidana dice:

*“(…) porque el mundial, para nosotros, fue un desafío donde el fútbol no tenía nada que ver, sí la malevolencia y el escepticismo. Y respondimos con las obras realizadas y con la actitud serena y generosa de un pueblo maduro, de pantalones largos”*

En una de las historias que se alternan con imágenes de los partidos o las opiniones y comentarios sobre el tema de distintas personalidades, el personaje interpretado por Juan Carlos Calabró (que cumple el papel del contra, el escéptico) es abandonado en el medio de la calle y pregunta: “¿Qué hago?” y recibe como respuesta: “¡Morite!” En otra escena es golpeado por la multitud de un colectivo al comentar su poca confianza en el equipo argentino. Por último, en una discusión en un bar, vuelven a aparecer las mismas diferencias y se da la siguiente conversación:

*-¿Por qué no te morís vos?*

*-¿Y por qué me tengo que morir? ¿Por qué digo la verdad?*

*-(Insultos inteligibles)*

*-¡Hagan lo que quieran! Las ideas no se matan.*

Ya con la coronación del equipo nacional, se puede ver a Félix Luna desde un balcón diciendo mientras observa los festejos:

*“Estas multitudes delirantes, limpias, unánimes es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta marginado o derrotado, tal vez en este país sin que la alegría de algunos signifique la tristeza de otros”*

Y sobre el epílogo Maidana vuelve a comentar:

*“Quién de nosotros no se abrazó con un desconocido, quién de nosotros no saltó con fervor, quién de nosotros no sintió que esta alegría era la alegría que siempre habíamos soñado y que ahora podíamos empezar de nuevo y de otra manera más profunda y más hermosa”*

Si consideramos a “Crecer de golpe” y a “El poder de las tinieblas” como una denuncia metafórica al proceso ¿cómo podemos explicar la exaltación victoriosa de eso mismo que se supone que se critica, como es “La fiesta de todos”, más allá de un súbito y radical cambio de opinión? ¿Cómo conciliar crítica y propaganda? El caso de Mario Sábato es todavía más angustiante, ya que “La fiesta de todos” fue estrenada 3 semanas antes que “El poder de las tinieblas” y compitieron en cartel durante su exhibición. ¿Cómo es posible que el propio Sábato, que pedía a los artistas coraje y ética para decir la verdad, se escondiera detrás de un seudónimo?

Una de las posibilidades que consideramos como generadora de este tipo de ambigüedades intra y extra-fílmicas, más allá de una actitud justificada desde lo estrictamente personal, puede deberse al hecho de que los films son producidos por un grupo de personas y que éstas no necesariamente responden a una misma ideología. Tengamos en cuenta que si bien Renán y Sábato trabajaron en “La fiesta de todos” (probablemente el film más descaradamente pro-dictadura del período), Aída Bortnik, co-responsable del guión de “Crecer de golpe”, posteriormente participó en el guión de “La isla” (1979) de Doria, otro de los films indicados como críticos y denunciadores del momento. Adolfo Aristarain, quien fue asistente de dirección de Renán, dirigiría los films “Últimos días de la víctima” (1982) y “Tiempo de revancha” (1981), quizás el film más abiertamente enfrentado al proceso.

Con respecto a esto queremos destacar la labor de Aída Bortnik con la que mantuvimos una fructífera charla telefónica. Ella en primera instancia nos aclaró que fue el mismo Conti quien, encantado con su trabajo de adaptación en “La tregua”, solicitó su labor en la confección del guión. Así es como se conocen y establecen una amistad. Haroldo revisó el libro cinematográfico, sugiriendo un aporte para el final: que mientras Ajeno es encerrado nuevamente en su jaula se oigan ruidos de cadenas. Esto fue aceptado, y Conti quedó muy satisfecho con la tarea de Aída. Luego de su secuestro, la producción de la película fue detenida por contener un libro realizado en base a una novela de Conti (detenido- desaparecido) y por contar con la labor de Bortnik que debe exiliarse en España, a donde también se dirigirá Renán. Sin embargo, éste regresa y a fines del '76 logra el permiso, ya con Conti muerto y Aída muy lejos, para que la película se realice. Y no solo eso, cuenta con un abultado presupuesto y el aval del Instituto. ¿Previa censura? ¿Previa mutación ideológica? Son preguntas que servirán para otras investigaciones.

El libro, según nos cuenta Bortnik fue pensado como una metáfora explícita del encierro y persecución social que vivía el país en esos años. Hablando de la censura comenta: “Nunca acepté esa censura dentro mío, entendí mi trabajo como el trabajo de contar una historia que por arriba y por abajo dejara de lado al censor y sin embargo llegara al público con el relato que una quería hacer”. Y señalando la postura de Renán dice: “Renán fue uno de los primeros amenazados del país, tuvo custodia policial dentro de su casa. No estaba a favor de la censura”. Sin embargo, cuando le preguntamos por la ambigua actitud del realizador entre “Crecer de golpe” y “La fiesta de todos” (a lo que agregaríamos, su labor como actor en “El poder de las tinieblas”) dijo: “Están hechas por dos personas diferentes. Pero yo preferiría no opinar del tema”.

En lo que se refiere a la adaptación de la novela, le preguntamos el por qué del añadido del proyecto “El palacio de la alegría”, a lo que contestó: “Fue por la necesidad de una utopía, mostrar otro mundo posible, una nueva sociedad posible”. Además señaló que la escena donde Milo se ve así mismo en la jaula, fue explícitamente pensada, para reflexionar sobre el “lugar del encierro”: “Cómo ellos nos miran a nosotros”. Preguntamos: ¿Ellos quienes?...

## Conclusión

Situados ya en las conclusiones podemos decir que se han encendido luces de un laberinto de nuestro pasado cultural. Pasado constantemente interrogado, y no sin razones.

Dos textos fílmicos fueron el punto de partida. Sus conciliaciones con un régimen que sostenía la violencia y la violación como herramienta para su dominación fue lo que los sostuvo. Dos producciones más que resultan como mensaje hacia una sociedad que debía perder su conciencia y obedecer. Símbolos de una estrategia política de apariencias, dos mega producciones, respaldadas por la prensa y todo un campo cultural (empobrecido) que tapaban lo que realmente sucedía. Y en esta cuestión como no recordar cómo fue vendido el Mundial de fútbol y la Guerra de las Malvinas. Estrategias de la mentira. Ambigüedad como estilo de supervivencia... ¿o producción?

Para nosotros fue relevante hablar con Bortnik. Su testimonio como artista, y su humanidad fueron capitales para seguir entusiasmándonos con el proyecto.

No hay conclusiones definitivas: la ambigüedad tiñe también estas líneas, seguimos con muchas preguntas, que ya hemos deslizado en esta investigación. ¿Existen interpretaciones plurívocas sobre un mismo film?: sí. ¿Existe un trabajo conjunto dentro de la producción de una obra, donde se funden diversas posturas ideológicas?: sí. Pero también existe la coherencia, y la mutación ideológica; la mentira y la conciliación. ¿Cómo atravesar estas “murallas de libertad” para llegar a la verdad? Nuestra tarea sólo ha sido encender una pequeña luz sobre las tinieblas en las que se hunden estos dos films... que son cine... y también historia.



## **Filmografía**

**“Crecer de golpe”**. Sergio Renán. 1977

**“El poder de las tinieblas”**. Mario Sábato. 1979

## **Bibliografía**

*Historia Visual de la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires. Biblioteca Clarín. 2000.

*Historia Universal Contemporánea*. Buenos Aires. Biblioteca Clarín. 2000.

**F. Varea**. *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Rosario, Editorial Municipal de Rosario. 2006

**AA. VV. Miguel Ángel Rosado** “Entre la libertad y la censura” en *Historia del cine Argentino*. Bs. As, CEAL. 1992.

**AA. VV.** *Cine argentino modernidad y vanguardias TOMO II*. Bs. As. Fondo. Nac. De las Artes. 2005.

**AA.VV.** *Dos siglos en la Argentina. Una interpretación sociohistórica*. Bs. As. BIBLOS. 2000.

**J. A. Martín**. *Cine argentino '77*. Bs. As, Metrocop. 1978.

**J. A. Martín**. *Cine argentino '79*. Bs. As, Corregidor. 1980.

**P. Pavis**. *Diccionario del teatro*. Bs. As. Paidós. 2005.

**M. Valdez**. “Cine durante la dictadura” en *Leer cine* Año I N° 5

**S. Wolf**. “El cine del proceso: estética de la muerte” en *Cine Argentino: la otra historia*. Bs. As, Letra Buena. 1994.

**S. Wolf**. “El cine del proceso: la sombra de una duda” en *Revista Film* Año II N° 10 Oct- Nov 1994.

**J. Gociol y H. Invernizzi**. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Bs. As, Capital intelectual. 2006.