

Jesús Adrian Gorrín Marcano
Universidad Metropolitana
18967049
jgorrinbox@gmail.com
Licenciado en Estudios Liberales

APROXIMACIÓN A LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA A TRAVÉS DEL
FILM EL PODER DE LAS TINIEBLAS

APROXIMACIÓN A LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA A TRAVÉS DEL FILM EL PODER DE LAS TINIEBLAS

JESÚS A. GORRÍN.

Licenciado en Estudios Liberales.

Profesor de Civilización Clásica

Universidad Metropolitana

jgorrinbox@gmail.com

El presente estudio constituyó una aproximación a la dictadura militar argentina y su época a través de una producción cultural, originada precisamente durante uno de los momentos más oscuros de la historia del país austral. Dicha aproximación se establece a partir de un estudio de tipo monumental, sobre aquellas alusiones pertinentes al régimen militar que pueden encontrarse dicha producción. La obra escogida para la presente investigación será la película *El Poder de Las Tinieblas* (1979) del director Mario Sábato.

El trabajo tiene por objetivo de estudio examinar la película *El Poder de Las Tinieblas* y establecer la debida segmentación de la película basada en unidades narrativas. Las cuales nos permitirán aproximarnos a la proposición ideológica del autor respecto al contexto histórico argentino del cual forma parte. Analizando ciertos contenidos en el discurso visual o cinematográfico que nos ofrece la producción de Mario Sábato.

Finalmente, establecer las relaciones que pueden existir entre el contenido que expresa la obra y su tiempo, enmarcada en la cultura de la cual participa. Pretendiendo aportar piezas que nos permitan acercarnos a las ideas sobre una realidad que, gracias a la feroz censura, no podrían ser planteadas libremente sin correr riesgo, pero sí a través de un medio como el cine y el relato audiovisual. El cual, además de provocar en la audiencia algún tipo de sensibilidad, ofrece un mensaje.

Palabras clave: Historia, Cultura, Argentina, Dictadura, Cine.

El cine, como negocio y medio de entretenimiento es algo inherente a la sociedad de masas y la vida urbana de las sociedades modernas a partir del siglo XX. Un tipo de arte característico de dicha centuria va a ser precisamente, el cine.

Comienza siendo un mero recursos para captar el movimiento en la realidad, pero con el paso de los años, la inventiva y creatividad humana ampliaron la capacidad de estos primeros aparatos utilizados para captar la realidad. Pero no se detuvo allí, la potencialidad del nuevo arte rápidamente entendida por no pocos artistas, verdaderos pioneros en este campo.

Las producciones cinematográficas serían cada vez más populares a medida que se desarrollaron los recursos técnicos que permitieron ampliar el abanico de trucos o recursos visuales para atraer e impactar a la audiencia. Volviéndose cada vez más rico en contenidos y desarrollando una gran diversidad de géneros. Cada uno dirigido a un público más o menos específico y al mismo tiempo, buscando transmitir algún tipo de mensaje, ya que el artista, en este caso el director, dejará su huella, una expresión de su ser y experiencia en sus propias creaciones. Las cuales, por tanto, surgen en una sociedad determinada y están dirigidas a la misma, se influyen mutuamente. Por tanto, es una importante fuente de información sobre la visión de mundo en dichas sociedades.

En el marco de la creación del conocimiento histórico, este tipo de fuentes son poco utilizadas, debido a que ha existido un marcado peso en la utilización de fuentes escritas y literarias, como materia prima del proceso de elaboración del discurso histórico. Sin embargo, este culto a los archivos ha ido cediendo ante las nuevas formas de hacer historia, como es el caso de la historia de la cultura.

En el marco de la historia cultural el arte es considerado un recurso muy rico para la interpretación y construcción de conocimiento. El cine, en cuanto arte, proporcionaría un valioso recurso para acercarnos a una determinada sociedad a partir de sus producciones.

Marc Ferró, sobre el cine como fuente histórica, sostiene que

*"...la relación entre el cine y la historia presenta el problema de la función que realiza el cine en la historia, su relación con las sociedades que lo producen y consumen, y el proceso social de creación de las obras, del cine como fuente de la historia. En otras palabras, al ser agente y producto de la historia, las películas y el mundo del cine mantienen una relación compleja con el público, el dinero y el estado, lo cual constituye uno de los ejes de su historia."*¹

El cineasta, como artista, como creador, parte de su propia sensibilidad y experiencia, la cual le es dada por la realidad en la que se circunscribe. Él mismo es partícipe de la cultura que les dada por la sociedad en la cual hace vida. En otras palabras, posee todo un bagaje de conocimientos, valores, modos de vida,

¹ Marc Ferró, *Diez lecciones de la historia del siglo XX*. p. 107.

prejuicios, etc., que condicionan el proceso de la creación de su obra, en este caso, el film. Por tanto, éste podría considerarse un producto social y como tal, una fuente para aproximarnos a una determinada sociedad en un determinado momento de su proceso histórico.

Pierre Sorlin (2005), sobre el uso del cine como documento histórico comenta lo siguiente

"Lo importante entonces no es criticar sino comprender cómo la película, relato hecho con fotografías animadas, logra seducir al mismo tiempo que ofrece un mensaje. Ahí está una de las tareas que se han impuesto los historiadores que estudian las producciones audiovisuales."²

En sintonía a Sorlin podemos destacar al historiador británico Peter Burke, el cual sostiene que *"La imagen material o literal constituye un buen testimonio de la <imagen> mental o metafórica del yo o del otro."*³ Además, prosigue *"...el testimonio de las imágenes es esencial para el historiador de las mentalidades, porque la imagen es necesariamente explícita en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad. Las imágenes pueden dar testimonio de aquello que no se expresa con palabras."*⁴ De lo anterior, puede desprenderse que el cine es sería una rica y valiosa fuente para aproximarnos a un determinado período histórico a través de sus producciones culturales.

Paz y Montero, también sobre aquello que puede proveer el cine como fuente para le elaboración de discurso histórico, afirman que

"...cualquier producción cinematográfica informa de algo: da noticia de asuntos-actuales o pasados-o sencillamente manifiesta un modo de pensar en la resolución o manera de presentar una historia de ficción (...) el film es un espejo y toda forma de cine revela la sociedad en el seno de la cual se elabora..."⁵

Ahora bien, una vez expuesto el potencial del film como documento histórico propicio para la historia cultural, es necesario aclarar que, cuando utilicemos el término cultura en el presente estudio, nos estaremos refiriendo al propuesto por el antropólogo norteamericano Clifford Geertz, quedando definida como,

²Pierre Sorlin, "Cine, reto para el historiador", en Istor. Año V, N°20 2005, p. 28

³ Peter Burke, Visto y no visto. p. 37

⁴Peter Burke, Visto y no visto. p. 38

⁵ Paz y Montero. *El Cine informativo 1895-1945. Creando la Realidad.* p. 8

"una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta, como una serie de fuentes extra somáticas de información (...) llegamos a ser un individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significaciones históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas." ⁶

Conjuntamente, a partir de este concepto de cultura, al referirnos al componentes ideológico del autor, en este caso del cineasta, que influyen en sus creaciones, tomaremos el concepto de ideología definida por Raymond Williams como *"la visión del mundo o perspectiva general característica de una clase o de un grupo social, que incluye creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes y formulados, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes."*⁷

Es por esta razón que, a la hora de aproximarnos a un período histórico tan convulso como la historia de Argentina durante la dictadura militar, el cine se presenta como un recurso distinto a los caminos usualmente transitados por los historiadores. Este momento histórico llama la atención debido a que se enmarca en un proceso que afectó a no pocos países latinoamericanos durante la Guerra Fría, el debilitamiento o colapso de los regímenes democráticos y el alza de gobiernos militares.

En dicho contexto, en el Cono Sur se habían implantado una serie de dictaduras de derecha, apuntaladas y originadas desde las fuerzas armadas como institución, pretendiendo reestructurar el sistema político fracturado y estimular al económico en la senda del crecimiento bajo una ideología con cierto cuerpo doctrinal de corte neoliberal. Dichos regímenes recibieron apoyo del gobierno de los Estados Unidos. A través de sus agencias de inteligencia como la CIA, se llevaron a cabo operaciones y prestó apoyo logístico y material a los cuerpos de seguridad e Inteligencia de estos gobiernos.

Sobre este conjunto de dictaduras militares, Alan Angell sostiene lo siguiente,

"Este tipo de regímenes, al menos aquellos que se dan en sociedades de cierta complejidad, se enfrentan al reto del mantenimiento del crecimiento macroeconómico, pues no en vano su pretensión de gobernar se basan parcialmente, en su supuesta superioridad en

⁶ Clifford Geertz, *La Interpretación de las Culturas.*, p. 56

⁷ Raymond Williams. *Sociología de la Cultura.* p. 25

cuanto a su capacidad en este ámbito con respecto a los gobiernos democráticos."⁸

Estas dictaduras, estaban enmarcadas en un cuerpo de ideas proveniente de llamada *Doctrina de Seguridad Nacional*, de la política exterior de los Estados Unidos que fomentaba y servía como justificación inicial para la represión. Así como una cierta fórmula de legitimidad de estos regímenes, que por regla general eran incapaces de alcanzarla o formar un consenso suficientemente amplio que le permitiese maniobrar. Donde el orden interno y la lucha contra cualquier sector allegado o militante comunista eran sus principales objetivos. Enmarcado en el contexto de la Guerra Fría que se había intensificado a raíz de la Invasión de Afganistán por parte de la URSS en 1978.

Dicha persecución y represión, fue característica del continuo estado de terror en el que fue sometida la población civil de los países del Cono Sur en las décadas de los setenta y ochenta. Argentina resalta por la crudeza de la represión por parte de los aparatos de seguridad estatales, como la Secretaría de Inteligencia de Estado (SIDE). Dejando un legado de asesinatos y desapariciones en la nación austral, aun hoy aquejada y buscando justicia por dichos sucesos. Sobre este punto y la creciente oposición al régimen, Alan Angell comenta que

"En Argentina, la represión inicial de la guerrilla después de 1976 fue, sin duda, muy bien acogida entre grandes sectores de la población. No obstante, cuando la represión se prolongó mucho después de que se hubiese extinguido la amenaza de la guerrilla, además, de adquirir proporciones masivas, el sentimiento del pueblo se volvió contra el régimen"⁹

Este régimen, que se llamaría a sí mismo como el **Proceso de Reorganización Nacional**, buscaría permear en todas las esferas de la sociedad y de esta manera poder enfrentar la amenaza subversiva en todos sus niveles y formas. Es por ello que la vida cultural Argentina, que había sido muy rica hasta entonces, se vería seriamente afectada por políticas de la dictadura. Especialmente porque muchos artistas e intelectuales eran afectos a las ideas democráticas y socialistas, así como a los llamados movimientos de liberación. Por tanto, en oposición ideológica a la visión de mundo que se trataba de imponer desde la junta militar.

El cine argentino, antes de 1976 se caracterizaba por la cantidad y diversidad de sus producciones. Aunque padecía de los problemas propios de los países latinoamericanos, como temas recurrentes o poco novedosos, así como el uso de

⁸ *Historia General de América Latina. América Latina desde 1930.* p. 353

⁹ *Historia General de América Latina. América Latina desde 1930.* p. 367.

equipos y técnicas dejados en desuso, logró algunas producciones notables que no pocas veces tuvieron difusión más allá de sus fronteras.

Entre ellas podemos destacar el cine documental que marcado de temas realistas y populares, a manera de crítica. De esta forma no pocos directores actúan para sensibilizar y sublevar al espectador ante una realidad que ha sido minimizada. Redefiniendo la función del cineasta frente a las sociedad, documentando y denunciando problemáticas típicas no sólo de Argentina, sino también de la propia América Latina. Dentro de este género son de notable mención filmes como *Tire Dié* (1960) de Fernando Birri y *La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando Solano y Octavio Getino. Éstos últimos son, además, fundadores del Grupo Cine de Liberación en conjunción con otros directores.

Este cine y otros similares permeados por las ideas de la izquierda política, ahondaron en temas sociales cada vez más agudos. Utilizando el lenguaje cinematográfico para tratar de generar en el espectador un rol activo. Es por ello que, a pesar de la censura y la negativa de recepción en las salas comerciales e la élite, muchos de estas producciones se proyectaron en la clandestinidad en barrios, reuniones de sindicatos, asociaciones estudiantiles de izquierda, etc.

No obstante, en el período inmediatamente anterior al golpe de Estado, es decir, mayo del 73 con el gobierno de Héctor José Cámpora y la muerte de Juan Domingo Perón durante su último gobierno en Julio de 1974, el cine recobraría una vitalidad notable. Dicho momento, llamado por algunos como 'la primavera camporista' es donde se relaja la tradicional censura que impartían organismos del Estado y se comienza una breve pero importante intento de renovación y liberación del cine argentino.

Ahora bien, con el decaimiento de las instituciones democráticas a lo largo de la década de los sesenta y la paulatina pérdida del control civil sobre las Fuerzas Armadas, éstas últimas comenzaron a incursionar en política, socavando aún más el orden democrático hasta el punto de llegar a gobernar indirectamente o tomándolo directamente en momentos de crisis. Justificándose no pocas veces en alguna doctrina que colocase a las fuerzas armadas como las verdaderas garantes de la soberanía, y por lo tanto, estarían llamadas a intervenir ante cualquier situación que considerasen adecuada.

Serán momentos en los que comenzaron a tomar medidas, especialmente en el ámbito cultural y de libertad de expresión. Pero nunca como habría de suceder a mediados de la década del setenta, es decir, durante la fase de control directo del poder por parte de la institución castrense.

Francesc Vilaprinjó, sobre lo anterior, comenta que,

"La censura ya existía antes de 1976, y los temas de los filmes que aludían a la violencia que se respiraba en la calle no fueron bien encajados por ciertos sectores. Es indudable, sin embargo, que muchas de las películas estrenadas en 1975 no habrían tenido cabida pasado el golpe, y otras estuvieron en lista de espera durante este tiempo, siendo objeto de muchas reticencias."¹⁰

Además, agrega

"...el plan económico del Proceso también afectó indirectamente las posibilidades de producción debido al impacto inflacionario. En consonancia con el proceso de <<limpieza>> y refundación de pretendían hacer en el país, una auténtica *tabula rasa*, los militares que regían los destinos de la Argentina implementaron un férreo control de las manifestaciones artística."¹¹

En este contexto, muchos guionistas, directores y actores tuvieron que exiliarse ante la persecución y presión de las instituciones y los aparatos policiales del Estado. Entre ellos podríamos destacar directores de renombre como los anteriormente mencionado Octavio Getino y Fernando Solanas, Jorge Cedrón conocido por su fil *Operación Masacre* (1972), entre muchos otros. Casos emblemáticos como Raymundo Gleyzer, no tuvieron suerte y fueron secuestrados por los cuerpos de seguridad y siguen desaparecido hasta el día de hoy.

Los que se quedaron, tuvieron que vérselas con el nuevo Ente de Calificación Cinematográfica. El cual "*..ejercía funciones de censura y de filtro ideológico; llevo a prohibir más de 700 películas a lo largo de catorce años.*"¹². Realizaban lectura previa de los guiones, control de repartos, etc.

La situación hizo que la producción cayera en una progresiva mediocridad o que se viera obligada a recrearse y reciclarse a través de alegorías, dando lugar a obras que se ambientaban en mundos alejados o imaginarios, con referencias que en cierto modo buscaban puntos de contacto, reminiscencias con la dura realidad argentina¹³.

No obstante, el grueso de la producción durante la dictadura tendió a ser de películas de tipo meramente recreativo, como la comedia. Con temáticas cómodas para el gobierno. Mientras que por otro lado se financia activamente y se hace propaganda de aquellas obras que ensalzaban directamente a las Fuerzas

¹⁰ Francesc Vilaprinyó. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. p. 35.

¹¹ Francesc Vilaprinyó. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. p. 36

¹² Francesc Vilaprinyó. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. p. 36

¹³ Francesc Vilaprinyó. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. p. 37.

Armadas frente a la insurgencia, o temas donde se exaltaran los valores considerados adecuados por el Proceso de Reorganización Nacional, en otras palabras, un cine cómplice.

Sin embargo, buena parte de aquellos que aún deseaban hacer cine y no estaban dispuestos a callar del todo frente la situación, buscaron maneras de sortear las dificultades financieras e institucionales a través de diversas formas. Una de ellas sería "*El recurso a la alegoría, tanto en las obras que trataban la áspera realidad social, como otras de perfil más amable pero de fondo profundamente cínico, permitía encontrar resquicios para escapar de la censura.*"¹⁴

En este contexto es donde resalta un film como el *Poder de las Tinieblas* (1979). Ya que precisamente en el encontramos, través de su relato cinematografió, lo que podría ser una diáfana la alusión, a través de la ficción, de temas como la persecución, el miedo, desaparición, la muerte, etc., que podrían haber sido considerado subversivo sin mayor dificultad por las autoridades.

Sobre el director y productor de este film, Peter B. Schuman apunta que

Uno de los cineastas que hasta entonces había hecho películas relativamente interesantes, asumió esos riesgos: Mario Sábato. Tomando como base el capítulo "Informe sobre ciegos" de la novela *Sobre Héroes y Tumbas* de su padre Ernesto Sábato, realizó la película de largometraje *El poder de las tinieblas* (1979). De esa manera, describía un mundo de permanentes persecuciones y amenazas, del miedo omnipresente con imágenes metafóricas fuertemente impactantes. Esta película es uno de los más serios intentos por terminar con el ciclo angustiante de la censura y la autocensura, por intentar lo inhabitual en un atmósfera de represión y depresión, por averiguar los límites de la tolerancia.¹⁵

Por ello, resulta más que interesante abordar dicho film teniendo en cuenta las dificultades y peligros que ofrecía el contexto argentino al estar ante la presencia de una todopoderosa Junta Militar que vigilaba celosamente a la sociedad. Donde incluso la esfera cultural y artística se vería en una diatriba por la lucha entre la libertad creativa y el escrutinio del régimen sobre los contenidos que se proponían.

El artista, como se mencionó páginas atrás, es creador y sus obras son productos culturales, es decir, están imbuidos de un entramado de símbolos que les proporciona la propia sociedad de la surge y que al mismo tiempo busca influir. El

¹⁴ Francesc Vilapriñó. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* p- 38

¹⁵ Peter Schuman. *Historia del cine Latinoamericano.* p. 36

contexto en el que se desenvuelve el cineasta le influye directa o indirectamente, no es ajeno al entorno que lo rodea. Por lo tanto, una obra como *El Poder de Las Tinieblas* de Mario Sábato, estaría precisamente influenciada por el proceso histórico argentino, que este caso correspondería a los años más oscuros de Argentina bajo la dictadura militar instaurada en 1976. Sobre dicha relación entre la ficción el cineasta y su ambiente, Paz y Montero comentan que

"Se partía de la convicción de que las películas se producían en una sociedad-que a la vez influye y refleja más exacto, desde el punto de vista de los cineastas-que a la vez influye y se refleja en ellas. Las influencias y los reflejos, además, no son conscientes-deseados- en muchos casos. En resumen: los films de ficción permiten rastrear juntamente valores, imaginarios, mentalidades, rasgos culturales; pero también situaciones bien concretas de las gentes del cine (guionistas directores, realizadores, productores, montadores, etc.)"¹⁶

Esta capacidad del cine entretener e influir en los espectadores no sería ignorada por ejemplo, por regímenes totalitarios como la Alemania Nazi y la Unión Soviética. Permitiéndoles gestar nuevos discursos funcionales a los objetivos ideológicos de los mismos. En este nuevo campo, encontraron una herramienta indispensable para proyectar su visión de mundo ante sus ciudadanos y ante el mundo. Durante esos años, la línea que separaba la propaganda oficial de las creaciones artísticas era apenas perceptible.

El cine proveía un ambiente propicio para mostrar y reafirmar aquello que era tenido como valioso o indigno para sus líderes. No obstante, así como adoptó formas de propaganda para justificar un régimen ante propios o extraños, también podía servir para atacarlo directamente o transmitir un mensaje subversivo. Que para el momento era posiblemente casi cualquier idea fuera de los canales que eran considerados como "buenos" por el régimen.

Allí donde la censura y el miedo coartaron incontables voces en medios más supervisados como la prensa, la radio y la televisión, el cine podía servir como una herramienta inigualable para tratar de sortear dicha censura. Valiéndose de su particular lenguaje y técnicas. En otras palabras, el discurso cinematográfico, bajo el género de ficción podía, de cierta forma, eludir el férreo cerco que había establecido la dictadura. Sin perder o distorsionar el mensaje o posición ideológica del autor.

Del libro a la pantalla grande.

¹⁶ Paz y Montero. *El Cine informativo 1895-1945. Creando la Realidad.* p. 27

Si bien *El Poder de las Tinieblas* es un film y nuestro estudio está enfocado únicamente en el film como fuente primaria, es necesidad hacer referencia a que el guión del mismo está basado en una obra de reconocido escritor argentino, Ernesto Sábato. Mario Sábato, su hijo, es quién decide realizar el rodaje de una película basada en unos de los capítulos del libro *Sobre Héroes y Tumbas*, escrito en 1961.

Sobre Héroes y tumbas es un libro de temática un tanto oscura como lo indica su título. Es una novela de ficción que se encuentra dividida en cuatro capítulos. Mario Sábato, a la hora de elaborar el film, decide hacer decide no abarcar la totalidad de la obra, que probablemente habría significado un trabajo y tiempo enormes, sino que decide tomar solo uno de los capítulos, titulado *Informe Sobre Ciegos*.

Dicho capítulo, que sería el tercero de la obra, narra la historia de un hombre, llamado Fernando, que relata una investigación que sabe le costará la vida. La misma trata sobre una secta diabólica constituida únicamente por ciegos. Los cuales manejan el mundo desde las sombras y nadie parece darse cuenta o prefieren ignorar la realidad. La historia es narrada por el propio protagonista en primera persona, rememorando los hechos que terminarán con seguridad en su asesinato y dejando constancia en una grabación que va realizando.

El film es, por tanto, una adaptación de dicho capítulo. El cual, será filmado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. El resultado será una producción de noventa minutos, en idioma español, a color, con sonido y música, bajo la categoría de ficción. Sería estrenada el 14 de junio de 1979. Recibiendo reconocimientos que le permitieron representar a Argentina en el XI Festival Cinematográfico de Moscú en de ese mismo año y sería nominada a la categoría de mejor film en el festival de Fantasporto de 1982.

El film, dirigido y producido por Mario Sábato, es sin duda singular. En medio de tanta tensión y censura, como apunta Schumann, parece poco creíble la producción de una obra con una temática tan parecida a la dura realidad de cientos de miles de argentinos y exiliados. Miedo, paranoia, soledad, traición, persecución, locura y muerte son algunos de los temas que encontraremos al ver *El Poder de Las Tinieblas*. Ahora bien, a diferencia del libro, no todas estas temáticas se desarrollan conjuntamente. Dentro del discurso cinematográfico de Sábato podríamos dividir la obra en tres momentos definidos por las unidades narrativas diferenciadas, más no aisladas unas de otras. Recordemos que esta división es realizada para hacer más fácil la comprensión del todo, no se pretende sostener que no pueda dividirse o subdividirse de otra forma.

La primera secuencia va a estar regida por el proceso mediante el cual el protagonista, es decir, Fernando, será convencido de la existencia de la secta y la conspiración por parte de un amigo de la infancia. Para quienes no estén familiarizados con el libro *Sobre Héroes y Tumbas*, las primeras imágenes del *Poder de las Tinieblas* le serán poco llamativas. En ella se puede observar un niño que parece jugar con pájaros mientras van siendo presentados los nombres de los actores y el equipo de producción. No obstante, lo que realmente hace el niño, es quitarles los ojos y ver como intentan volar. Actividad relatada claramente en el libro y que en el propio film será mencionada una vez avanzada la trama. En general, estas primeras imágenes nos proporcionan característica del film, no todo es lo que parece, la inocencia que podemos asociar a un niño se convierte en horror. Esta tendencia se mantendrá a lo largo de la película, mostrando un mundo siempre ambiguo, que hace dudar al espectador.

Inmediatamente después de dichas imágenes del niño y aves volando aleatoriamente, se nos presenta al protagonista, Fernando Vidal, interpretado por Sergio Renán. Su apariencia, al igual que el resto de los personajes, no resaltarán por el vestuario, más bien predominan en ellos la ausencia de suntuosidad y el uso de colores opacos que poco llamarían la atención del espectador. Lo que podríamos interpretar como una sugerencia de que las acciones y situaciones que se plantean pueden ocurrir al común denominador de las personas, en vista de que no existen héroes, atributos o rasgos que puedan diferenciarlos de cualquier otra persona en el film e incluso entre los propios espectadores. En otras palabras, un argentino promedio, envuelto en una atmósfera de tonos opacos de azules, grises, verdes y marrones.

Considerando que el film es una adaptación de una novela y que la fidelidad a la misma se hace difícil por las diferencias entre el discurso literario y cinematográfico, encontramos la razón del director de incluir un personaje secundario que no existe en el *informe sobre ciegos* y que va a ser el guía del proceso anteriormente mencionado. Es decir, la revelación de la conspiración al protagonista, una verdad que le costará la vida.

Dicho personaje nos será introducido cuando abruptamente sorprende al protagonista en un restaurante. Trata de revelar la información urgente que posee pero es rechazado en ese primer momento. La primera secuencia va a estar marcada por este tipo de situaciones donde, Juan, el amigo de la infancia de Fernando tratará de convencerlo de la existencia de esta organización siniestra compuesta por ciegos y sus instituciones de beneficencia. Él es el móvil o guía de las acciones y situaciones que se presentan. Guiando no sólo al protagonista sino a la propia audiencia, introduciendo el tema de la conspiración y la persecución.

Que si bien en el libro es claro desde el comienzo, en la película se va descubriendo lentamente.

A medida que transcurren las diferentes escenas que englobamos dentro de esta secuencia, el protagonista empieza a dejar de pensar que su amigo de la infancia está dominado por la locura y sospecha de que la información que le provee éste posee algo de verdad. Lentamente comienza a notar patrones en los ciegos que pululan por las calles de aquella Buenos Aires, que parecen ser cada vez más y siente que de alguna manera lo siguen y 'observan'.

Esta unidad narrativa o momento, termina cuando el amigo del protagonista, preso de un estado de total pánico y desesperación le pide como su último deseo que investigue esta conspiración. Que la verdad no desaparezca con él una vez sea secuestrado. Antes de despedirse ya sabía que moriría ese día, no sabe como, pero sí su fin se encuentra próximo, se ha acercado mucho a la verdad y debe pegar por ello. Una vez consumada la desaparición de este personaje, Fernando se convence y pasa de mero espectador escéptico a un investigador activo del asunto y con ello, sellando su destino.

La segunda secuencia será regida por la investigación. Vemos como el protagonista se aboca a esos detalles que a otros parecen imperceptibles. Comienza a observar y seguir ciegos en numerosas escenas. A lo largo de esta secuencia y las escenas que la conforman, podemos apreciar un Fernando decidió a develar el misterio a sabiendas del peligro que conlleva.

Para ello comienzan escenas donde sólo aparece una grabadora, en la cual el personaje realiza un monólogo donde da testimonio de lo que se sabe y advierte a quien pueda escucharla. Junto a este proceso casi de corte policial, comienza a ser frecuentes el recurso de las pesadillas que lo asaltan siempre en lugares oscuros. Este recurso va estar asociado a los pájaros que, como se mencionó en un principio, se le arrancaban los ojos. La música será esencial para este tipo de escenas, añadiendo un suspenso o tensión.

En esta unidad narrativa el protagonista tiene un primer encuentro con un ciego cara a cara en un subterráneo. (ilustración 1) El miedo comienza a apoderarse del personaje a partir de este momento ya que se percata de que la secta sabe que él ha estado investigando. Vemos como se torna paranoico y se distancia de sus amistades o personajes con los que podría tener algún vínculo afectivo. La soledad se cierne sobre él, se aísla el mismo, ya no puede confiar en nadie. Sospecha de quienes le rodean.

El uso de primeros planos es constante en estas escenas, las cuales nos acercan al mundo interior de un individuo presa del miedo en un mundo donde la luz

parece extinguirse. A diferencia de la primera secuencia donde encontramos más luz en las distintas escenas en la segunda encontramos su contraparte, en muchas de estas tomas se utilizan las sombras para sugerir los movimientos del personaje mientras se interna en estos lugares tenebrosos.

Intenta infructuosamente comentar el problema con otros personajes, teme de que piensen que esto loco. Sin embargo, hace comentarios indirectos como "*¿ Vos te diste cuenta que cada vez hay más ciegos en Buenos Aires?*" (33:14). Pero los demás parecen no percatarse de nada. De alguna manera están ciegos, prefieren no ver o simplemente son indiferentes a la lo que sucede.

Finalmente, en un escena (Ilustración 2) realiza un monólogo mientras se arropa en la **oscuridad** de su escondite, decide enfrentarlos, adentrarse en su mundo. Está cansado, derrotado ante la desaparición misteriosa de personas cercanas, como Juan su amigo de la infancia y su vecino de la pensión que se había involucrado con una ciega. Allí dice para sí mismo "*El mejor disfraz del diablo consiste en hacerle creer a la gente que no existe*" (1:09:18) y más adelante "*Qué miedo que tengo. Qué solo estoy*". (1:09:34).

Después de esta conversación consigo mismo, su vecino de la pensión y mejor amigo, tiene un accidente que le deja ciego. El protagonista decide entonces cortar sus lazos afectivos y vigilarlo estrictamente, aprovechando que éste aun no afina sus sentidos. Finalmente comienza a seguirlo y se adentra en un subterráneo donde se encuentra con una emboscada de ciegos que lo habían estado esperando, siempre un paso adelante. Podemos apreciar cómo Sábado muestran a los ciegos en un ángulo contrapicado sugiriendo su poder, ante un Fernando asustado en el suelo.

Esta escena marca el comienzo de la última secuencia, que en términos de tiempo es la más corta. En ella el móvil de las acciones ya no será la curiosidad o investigación, sino el miedo más puro y la necesidad instintiva de escapar. Mientras recorre pasillos laberínticos y entornos oscuros (ilustración 3) es presa de alucinaciones, en cualquier rincón existe una posible amenaza. Siente que su final puede llegar en cualquier momento. Todos sus esfuerzos y precauciones han sido inútiles. Nada puede hacer un individuo frente al inconmensurable poder de la secta que gobierna todo.

Logra llegar a un pasadizo que da a la estación de trenes subterráneos. Donde aborda un vagón presa del miedo. Es allí donde encontrará la muerte. Esta será la última escena donde veremos con vida al protagonista y tiene una fuerza simbólica poderosa. Se ha montado en un tren, ha emprendido un viaje sin pensarlo, todas sus acciones lo llevaron hasta allí, su final había sido escrito al

decidir comenzar a realizar la investigación y un informe sobre los ciegos. Es en estos últimos tomas donde veremos a Fernando acorralado por sus enemigos, el cual saca de su bastón una cuchilla (ilustración 4), confirmando sus peores miedos. Es justo al final, donde por primera vez se muestra al espectador evidencia real de que si existía la conspiración y que no se trataba de un asunto de locura.

En términos generales, el bosquejo que se hizo anteriormente de las unidades narrativas del film posee rasgos que le son comunes durante toda la película. Las cuales serán utilizadas para reforzar y acompañar las acciones y situaciones que conforman el discurso cinematográfico de Sábado en *El Poder de las Tinieblas*.

Uno de ellos será el propio entorno o atmósfera se desarrolla la trama. La escenografía es fundamentalmente urbana. La ciudad y los rincones **oscuros** de la misma van a ser el **escenario donde se desenvolverán la mayoría de las acciones de los personajes**. La presencia de subterráneos o túneles bajo tierra también serán de importancia, ya que en ellos el protagonista se adentrará voluntariamente o no en los dominios de tinieblas que envuelven el desarrollo de la historia. La **ciudad parece un lugar decadente, descuidada**. En la mayoría de las escenas, cuando la iluminación lo permite, el espectador se encuentra frente a ambientes industriales, paredes, escaleras, muebles y demás elementos materiales que en un estado ruinoso o de apariencia descuidada. Hay una sensación de decadencia generalizada, reforzada por tonos fríos.

Sumado a lo anterior, habrá un elementos muy importante y que será constante en la casi totalidad del film, la ausencia de luz o para decirlo de otra manera, el predominio de las sombras y tonalidades opacas. Dicha oscuridad se irá incrementando a medida que el personaje principal, es decir, Fernando, comienza a ser presa del miedo y de una paranoia creciente ante las sensación de una incansable y silenciosa persecución hacia su persona. Donde comienza a sospechar de todo cuanto le rodea. El autor parece estar sugiriendo que dicha urbe, a primera vista normal, está llena no sólo de rincones sino de personajes oscuros y temibles para aquellos que se atrevan a ver más allá de lo evidente. Y al mismo tiempo parecen sugerir la locura. Las numerosas escenas en donde podemos apreciar subterráneos casi surrealistas (ilustración 5) parecen hablarlos de las existencia de este oscuro mundo, donde suceden cosas terribles pero del cual se desconoce. Subyace a la realidad cotidiana, la cual es una mera fachada de los para los crímenes de la secta, ignorada por la casi totalidad de las personas. La cotidianidad queda así, rodeada de tinieblas.

Si bien todas las acciones se realizan en la ciudad de Buenos Aires, los planos generales son muy escasos. Solo en una de las escenas podremos ver parte de

de la misma como parte de la vista desde algún edificio, pero incluso en ese espacio y tiempo lo que se nos presenta es un plano medio de los protagonistas (ilustración 6). Además, edificios importantes o icónicos como plazas, monumentos u oficinas gubernamentales están ausentes, dando prioridad, como se dijo anteriormente, a espacios interiores y lugares oscuros. La razón de esto podría ser prudencia del propio director a la hora de escoger los lugares de filmación, recordemos la persecución feroz que se hizo de no pocos artistas. Ya que estos lugares serían claramente reconocibles por parte del público argentino y se podría asociar directamente lo que sucede en el film con el régimen dictatorial.

Por último, en la casi totalidad del film encontramos la ausencia de música. Predomina en el sonido de ambiente que le es propio a los eternos que son presentados como calles, caferías, subterráneos, etc. No obstante, la música cumplirá un rol fundamental como elemento retórico por parte del director, para añadir fuerza a cierto tipo de escenas.

La música va a ser utilizada para aproximarnos al mundo interno o espiritual del protagonista. La música será consistirá en melodías tristes cuando Fernando cuerda a su hija y momentos que pasó con ella, aludiendo a la nostalgia. En cambio, en las numerosas pesadillas, alucinaciones y persecuciones, se presentan melodías que cargan de tensión y suspenso las escenas, la mayoría de ellas en lugares oscuros. De esta forma el director, de manera visual y auditiva transmite es sensación de angustia y asfixia al espectador.

CONCLUSIONES

Finalizado el recorrido realizado por el film *El Poder de las Tinieblas* (1979) de Mario Sábato, así como un breve bosquejo de su contexto histórico. Podemos afirmar que, como sostiene Schumann, es una obra representativa de su período y merece nuestra atención. Especialmente por su temática y relación con lo que estaba viviendo Argentina durante esos años.

En un contexto donde la televisión, que trata la inmediatez y lo noticioso, era cuidadosamente supervisada y la autocensura era la regla general, el cine tuvo cierto rango de maniobra. *El poder de las tinieblas*, nos habla de la solución que Mario Sábato, como artista, da a la expresión de su propia visión del mundo que lo rodea. Es claro que la misma no debe tomarse como reproducción fiel a la realidad. No sólo por ser de género ficción o ser una adaptación de una novela, sino que en la expresión de su mensaje interviene el cineasta como creador y todo el bagaje de gustos, prejuicio y costumbres conscientes o inconscientes que le son dados por la cultura a la que pertenece y con la que se relaciona.

Este mundo donde invade el miedo de que alguien escuche lo que se está diciendo y te delate ante una secta diabólica que se esconde tras la fachada de una organización de beneficencia parecería ser una clara alusión al Estado. No sabemos si de forma consciente o inconsciente Mario Sábato expresa estas ideas en lo que podría ser una clara alusión a aquello que ocurría en Argentina. Sin embargo, las mismas nos ponen en el lugar, o al menos nos aproximan, a alguien que se siente indefenso ante un poder inmenso, un poder ante el cual no puede escapar y que sabe que debe huir o aceptar su muerte. Situación similar a la que fueron sometidos miles de argentinos inocentes ante los cuerpos de seguridad de la dictadura. Las similitudes con la realidad ponen en duda que el contenido temático del film sea mera coincidencia.

Se podría afirmar que el director llevó *El Informe Sobre Ciegos* y lo puso en tiempo actual. De esta forma resulta difícil no establecer la relación entre la temática y el contexto del régimen militar. Además, es importante mencionar que toda ficción parte de algún punto de realidad, por tanto, analizar aquello que se filtra del relato cinematográfico nos puede aproximar al entorno en el cual se llevó cabo producción del film, precisamente marcado por el miedo y la persecución.

Siguiendo la argumentación de Paz y Montero, parece que esta aproximación a lo que siente un perseguido, en el contexto dictatorial, no es fortuita

"El investigador social, en este caso y en términos generales, ha de tener en cuenta más el resultado de la calificación global de los

personajes que el análisis pormenorizado de las secuencias. Dicho de otro modo, el arquetipo social, político o cultural que representa un personaje se califica como positivo o negativo en una valoración general de la película. "17

Si algo es claro, es que a diferencia del libro donde se representa al protagonista como un canalla, como persona distante y difícil de entender, en el film es alguien totalmente normal que llevaba una vida tranquila hasta la llegada de su amigo de la infancia. De esta manera, sentir empatía por alguien que comienza a ser perseguido y raíz de ello, poseído por un miedo omnipresente, se hace comprensible. Empatía que quizás el propio cineasta sintiese respecto a los exiliados, perseguidos y desaparecidos, donde algunos incluso pertenecían o participaban de los mismos círculos intelectuales y profesionales.

Valdría citar a Marc Ferro para aclarar el tema, cuando afirma que "...los cineastas empezaron querer expresar su propia visión del mundo, con voluntades autónomas respecto de las ideologías dominantes y las instituciones establecidas. " 18

"*Las películas no se limitan a mostrar. La casi totalidad de la películas de larga duración cuentan algo*"¹⁹ Es esencialmente allí donde, bajo la categoría de ficción, se podría crear un film cuyo discurso cinematográfico y narrativa pudiese aludir directamente a temas como la persecución y los asesinatos sin ser objetos de la censura y los cuerpos represivos del régimen.

Es precisamente el poder de la representación visual de la persecución lo que nos lleva a pensar en que el hecho de que Mario Sábato decidiese escoger ese capítulo en específico y no otro de la obra de su padre. Está estrechamente relacionado con los duros tiempos a los que estaban sometidos los individuos bajo dictaduras militares tan feroces como aquellas que eclosionaron en el Cono Sur bajo la doctrina de la seguridad nacional.

El cine, en el caso de *El Poder de las Tinieblas*, parece abordar un tema corriente, con personajes que podrían ser vecinos o cualquier otro ciudadano. Los hechos podrían sucederle a cualquiera, en otras palabras, lleva al miedo a una realidad concreta y cotidiana. Proporcionando un toque realista a lo que podría percibir alguien que es perseguido por un poder inconmensurable. Así mismo, elementos como las desapariciones, un estado ruinoso de edificios y escondites de los perseguidos por los ciegos, una sociedad indiferente o ciega ante lo que sucede,

¹⁷ Paz y Montero. *El Cine informativo 1895-1945. Creando la Realidad*. p. 31.

¹⁸ Marc Ferró, *Diez lecciones de la historia del siglo XX*. p. 109

¹⁹ Pierre Sorlin, "Cine, reto para el historiador", en *Istor*. Año V, N°20 2005, p.23

son todos elementos que bien podrían aplicarse a una realidad como la Argentina de 1979, fecha en la cual fue estrenada la película.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 (29:50)



Ilustración 2 (1:09:18)



Ilustración 3 (1:23:43)



Ilustración 4 (1:28:58)



Ilustración 5



Ilustración 6 (22:04)



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

-SÁBATO, Mario. *El Poder de las Tinieblas* (1979).

Fuentes secundarias

-ANDERSON, C. *Cambio Político y Económico en la América Latina, Fondo de Cultura Económica*. México, (1974), pp. 417.

-BOERSNER, D. *Relaciones internacionales de América Latina : breve historia*, Caracas : Editorial Nueva Sociedad, (1982) .pp.378.

-BURKE, PETER. *Visto y no Visto. El uso de la imagen como documento histórico..* Editorial Crítica. Barcelona. (2005), pp.285.

-FERRÓ, Marc. *Diez lecciones de la historia del siglo XX*. Siglo XXI Editores. (2003), p. 160.

-GEERTZ, C. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa (2005), pp. 387.

-HALPERIN, T. *Historia contemporánea de América Latina*. Alianza Editorial. Madrid, (2005). pp. 750.

-PALACIOS, Marco (dir.). *Historia general de América Latina*. América Latina desde 1930, vol. VIII. París, UNESCO-Trotta, 2008: 293-317.

-PAZ, María y MONTERO, Julio. *El cine informativo 1895-1945, Creando la realidad*. Barcelona, Ariel Cine (2008), p. 405.

-ROLLINS, Peter C. (compilador) *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos Aires. Editorial Fraterna.(1987). p.366.

-ROMERO, J. *Breve Historia de Argentina*. Caracas. Academia Nacional de la historia. Caracas. 1988

-SÁBATO, Ernesto. *Sobre Héroe y Tumbas*. Biblioteca Ayacucho.(1986). Barcelona, p. 393.

-SCHUMANN, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires.(1985) Editorial Legasa S.A.

-SORLIN, Pierre. «Cine, reto para el historiador», *Istor*, 20, (2005), pp. 11-35.

-VILAPRINYÓ, Francesc. *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain*. Barcelona, Universitat de Barcelona (2013), p. 147.

-WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona- Ediciones Paidós S.A. 1994, pp. 231