

Implicancias políticas en la trilogía policial de Adolfo Aristarain

Political Implications in Adolfo Aristarain's Crime Film Trilogy

PABLO DEBUSSY^a

Instituto de Literatura y Filologías Hispánicas «Dr. Amado Alonso» / CONICET

DOI: [10.15366/secuencias2023.056.001](https://doi.org/10.15366/secuencias2023.056.001)

RESUMEN

El siguiente trabajo estudia la trilogía policial de Adolfo Aristarain, conformada por *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982). Nos proponemos abordar las implicancias políticas de estos films y sus vínculos con el policial negro, partiendo de la base de que en ellos la elección genérica implica ya un posicionamiento político e ideológico. Asimismo, veremos que dos de estas ficciones, *La parte del león* y *Últimos días de la víctima*, pertenecen al universo del *film noir*, mientras que *Tiempo de revancha* se identifica más con el *thriller*, lo que les otorga distintos grados de politicidad. Buena parte de la crítica ha elogiado el carácter presuntamente comprometido de estas películas. En este artículo intentaremos, entre otras cosas, relativizar dicha afirmación. Sostenemos que, si bien es posible que estas ficciones establezcan un vínculo crítico o de resistencia hacia el régimen militar que asolaba a la Argentina entre mediados de los años setenta y comienzos de los ochenta, al estudiarlas desde sus condiciones de producción, observamos que, lejos de romper con el orden instalado por la dictadura, estas películas fueron posibles gracias a un acuerdo económico, una instancia de negociación por la que la productora Aries se adaptó a las circunstancias históricas imperantes.

Palabras clave: Adolfo Aristarain, *film noir*, implicancias políticas, dictadura militar argentina, *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*.

ABSTRACT

This paper analyses Adolfo Aristarain's crime film trilogy: *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) and *Últimos días de la víctima* (1982). We aim to study the political implications of these films and their connections to *film noir*. We will explore whether their choice of *genre* implies a political and an ideological position. Moreover, two of these films (*La parte del león* and *Últimos días de la víctima*) could be classified as *film noir*, while the other (*Tiempo de revancha*) is a thriller, thus, we will examine whether their political implications are different or not. Many critics have praised the arguably politically-committed characteristics of these films. In this text, we are challenging those readings. We consider that, although these films may criticize the Argentinian military dictatorship that the country suffered between 1976 and 1983, from an economic perspective, they were abiding by it. Aries, the production company, adapted to the historical context. Far from having broken the dictatorship's orders, Aries made a financial agreement with it.

Keywords: Adolfo Aristarain, *film noir*, political implications, Argentine military dictatorship, *La parte del león*, *Tiempo de revancha*, *Últimos días de la víctima*.

[a] PABLO DEBUSSY es doctor y profesor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Su tesis de doctorado se titula: *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas*. Integra un grupo de investigación UBACYT sobre el policial argentino y ha publicado artículos en numerosas revistas científicas nacionales e internacionales, además de haber participado en congresos y jornadas. Ha realizado una estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín con una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico). Es profesor en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ) y en la Universidad de Belgrano (UB). E-mail: pdebussy@gmail.com.

Introducción

Si se piensa en el cine policial filmado en Argentina durante los años de la dictadura, el nombre de Adolfo Aristarain surge como un faro que no es posible pasar por alto. Su trilogía policial, conformada por *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), ha quedado grabada en el imaginario cinéfilo, en gran medida por el interés que ha despertado y sigue despertando en el campo de la crítica, pero también porque sus películas han podido trasladar la estética del género a la realidad del país sin ser un simple remedo de las producciones norteamericanas. Por otra parte, habría que decir que, si bien el policial no proliferó en la Argentina en esos años, surgieron algunos films menos atendidos, pero no por ello menos valiosos. Se trata de *Proceso a la infamia* (1978)¹ y *Contragolpe* (1979), de Alejandro Doria, *Sentimental (Réquiem para un amigo)* (1980), de Sergio Renán, y *El desquite* (1983), de Juan Carlos Desanzo. A diferencia de las películas policiales de los tempranos años setenta filmadas con anterioridad al golpe de Estado, que en general habían sido dirigidas por realizadores de renombre —José Martínez Suárez, Hugo Fregonese y Leopoldo Torre Nilsson—, en este caso se trata, con la excepción de Sergio Renán, de óperas primas. Tanto Adolfo Aristarain como Alejandro Doria y Juan Carlos Desanzo inauguran sus respectivas filmografías con historias de temática policial.

En este artículo, nos proponemos hablar de las implicancias políticas en la trilogía policial de Aristarain, para lo cual es necesario trazar una división entre aquello que concierne a las condiciones materiales de producción de los films —cómo filmar durante la época de la dictadura, básicamente—, y lo referido a las películas en sí mismas, a su diégesis, a sus aspectos formales, de puesta en escena —qué diálogo establecen esos mundos ficcionales con el Estado terrorista—. Nos ocuparemos de este segundo aspecto, que es el que nos interesa centralmente, ya que el primero ha sido ampliamente abordado por la crítica².

No es extraño leer referencias elogiosas al carácter presuntamente comprometido de los films, de su director y de la productora Aries en los textos críticos que abordan la trilogía policial de Aristarain, por lo que entienden fue una oposición radical y valerosa al régimen militar que gobernaba el país en esos años. Jaume Peris Blanes habla, por ejemplo, sobre *Tiempo de revancha* y su «resistencia posible frente a la aspiración del gobierno militar de construir cuerpos dóciles y disciplinados»³. Francesc Vilaprinyó, asimismo, señala en estos títulos de Aristarain «una forma original de resistencia al poder»⁴. En tanto que Ana Laura Lusnich se refiere a los films de la trilogía (entre otros) como «ficciones cinematográficas de corte hermético-metafórico que ofrecían resistencia al régimen y propiciaban la crítica transversal al contacto político y social»⁵. Además, agrega:

en lo que respecta a la actitud de los realizadores [se refiere a Alejandro Doria y a Adolfo Aristarain] filmaron cuatro y cinco películas cada uno en el período, continuidad laboral que más allá de asegurar el desempeño en el oficio que les era propio exponía la decisión de forjar a través de las realizaciones cinematográficas una actitud intelectual crítica frente a los acontecimientos que les tocaba vivir⁶.

Esta visión glorificadora, que tiende a equiparar las cuestiones de la producción de las películas con sus discursos internos, sus significantes en tanto que enunciados ficcionales, contrasta con un artículo a cargo de Emilio Bernini y Silvia Schwarzböck,

[1] Originalmente titulada *Los años infames*. «[D]espués de haber sido prohibida en junio de 1975, fue sometida por su productor Gilberto Forti Glori a renovados cortes y un nuevo montaje, procurando la autorización. Terminó estrenándose el 2 de marzo de 1978, con el título *Proceso a la infamia* y con escenas eliminadas». Fernando Varela, *El cine argentino durante la dictadura militar. 1976/1983* (Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006), p. 82.

[2] Puede consultarse, por ejemplo, el artículo de Ana Laura Lusnich, «El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas» (*Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 18, 2019), o el libro de Judith Gociol y Hernán Invernizzi, *Cine y dictadura: la censura al desmudo* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006).

[3] Jaume Peris Blanes, «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápidos* y *Garage Olimpo*» (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 40, noviembre 2008-febrero 2009). Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>> (2/4/2020).

[4] Francesc Vilaprinyó, *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013).

[5] Este es un aspecto que resulta discutible. Si bien es cierto que numerosas ficciones cinematográficas (y literarias) argentinas se valieron de los recursos de la metáfora y de la alegoría para hablar soterradamente de la dictadura militar, el género policial argentino cinematográfico y literario no utilizó esos recursos prácticamente nunca, durante los años setenta y comienzos de los ochenta, sino que fue bastante directo y explícito en sus referencias. Los films policiales de Aristarain de ese período, en particular *La parte del león* y *Últimos días de la víctima* no son la excepción, en tanto que *Tiempo de revancha*, que sí remite a la metáfora y a la alegoría, es más un *thriller* que un policial, como se explicará en

este mismo trabajo. Buena parte de los textos y los films del período dictatorial y posdictatorial fueron interpretados bajo una clave metafórica. Sin embargo, creemos que se trata más bien de una operación de lectura del material textual o filmico antes que de algo concreto y existente que podamos hallar en las obras. Pablo Debussy, *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas* (Tesis de doctorado inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2020).

[6] Ana Laura Lusnich, «El devenir de las imágenes...», pp. 253 y 257.

[7] Emilio Bernini y Silvia Schwarzböck, «Cine argentino en la dictadura. Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia» (*La Otra*, n.º 23, 2010), p. 15. En la misma línea que el comentario de Bernini-Schwarzböck, Roman Setton habla de «la ambigüedad y el oportunismo político con que se manejaron muchos de los directores y las productoras cinematográficas en ese entonces (por ejemplo, Aries, que produjo *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), así como *La playa del amor* o *La discoteca del amor*, ambas de 1980, dirigidas por Adolfo Aristarain) y se refiere al «entrenamiento ligero y pasatista que revistió de superficialidad y humor fascista los años dictatoriales». Roman Setton, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en *La parte del león*, de Adolfo Aristarain», en Giovanna Pollarolo (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine/Literatura* (Lima, Fondo Editorial, 2019), p. 299.

[8] En una entrevista realizada a Federico Luppi a raíz de su participación en los films policiales de Aristarain de comienzos de los ochenta, el actor afirma lo siguiente con respecto al modo de filmar en épocas del régimen militar: «El mundo entero estaba pendiente de la dictadura. Comenzaba a desmenuarse el tema de la violencia. Había un desprestigio muy grande de las Fuerzas Armadas, había un cansancio de la prensa, inclusive hasta de los medios más proclives a la derecha. Había una sensación de que, si querían seguir haciendo

que suscribimos, denominado «Quiebre del proyecto moderno. Entre terrorismo de Estado y democracia». Allí, sus autores afirman algo que los textos mencionados anteriormente omiten:

[la productora Aries] constituye, por las películas que produjo antes y después de la caída de la dictadura, el ejemplo más cabal de las relaciones que el cine estableció con el Estado en el período [dictatorial] y que explican su continuidad durante la democracia. Aries no asumió un oficialismo apologético, como la productora Chango (de Palito Ortega) [...], pero pudo sin embargo acceder a algunos de los recursos económicos que ésta obtenía por su adhesión ideológica. Como productora preexistente al régimen (desde 1956) no vio afectadas sus producciones hasta la quiebra [...], lo cual da cuenta de una estrategia comercial de adaptación al contexto político⁷.

De este modo, la observación de Bernini-Schwarzböck problematiza y desmiente una concepción crítica cristalizada que tiñe las apreciaciones sobre los films de esta trilogía y los reviste con un manto de heroicidad. Habría que señalar, entonces, a la hora de hablar de estas películas, una cuestión fundamental: si se las considera desde un punto de vista exclusivamente cinematográfico, esto es, entendiéndolas solo como discursos ficcionales, podría llegar a establecerse un vínculo crítico desde algunas de ellas hacia el régimen militar, como se verá más adelante; sin embargo, no puede dejar de señalarse que sus condiciones de producción indican que estas películas fueron posibles gracias a un acuerdo económico, una instancia de negociación signada por la lógica del mercado, por la cual la productora Aries, lejos de romper con el orden instalado por la dictadura, se adaptó sin resistencia a las circunstancias históricas entonces imperantes⁸.

De las tres películas a analizar, intentaremos mostrar que *La parte del león* y *Últimos días de la víctima* permiten extraer determinadas inferencias respecto del panorama político a partir de su inscripción al género negro. Dichas implicancias encuentran su cauce, sus modos de articulación y de condensación de sentidos a través de los significantes estéticos e ideológicos que les brinda la tradición del *film noir*. *Tiempo de revancha*, en tanto, no suscribe a esas codificaciones: la resolución narrativa —la victoria, aunque pírrica, del héroe—, los rasgos del protagonista —personaje de fácil identificación para el espectador— y el triunfalismo del desenlace hacen imposible identificar a la película con el policial negro. Faltan el sello pesimista y el carácter onírico propios del género⁹. Es, en cambio, un *thriller*, en donde los rasgos políticos provienen de un aspecto discursivo; la politicidad se expresa, en todo caso, a partir de mecanismos narrativos externos al *noir*.

***La parte del león*, el mundo oscuro del *noir* y la búsqueda de escape**

En *La parte del león* se narra la historia de Bruno Di Toro (Julio De Grazia), un hombre mediocre y fracasado que pasa sus días en una pensión, con un matrimonio en crisis y un trabajo gris. Un día, unos ladrones (Julio Chávez y Ulises Dumont), escapando de la policía, dejan un cuantioso botín escondido en el tanque de agua del edificio en el que vive Di Toro, quien oye ruidos extraños y termina por descubrir el dinero con algo de fortuna. Fascinado ante la gran oportunidad de cambiar de vida, huye con él y deambula por la ciudad, en busca de un alivio que nunca llega. Di Toro, el hombre común involucrado en circunstancias extraordinarias, pone en peligro a su exmujer y a

su hija (Fernanda Mistral y Cecilia Padilla), ya que los ladrones descubren que ha sido él quien robó el dinero de su escondite y las amenazan. Hacia el final, el protagonista queda más solo de lo que estaba al principio: engeuecido por huir con el botín, algo que nunca consigue, deja librada a su suerte a su familia y, en su plan de escape, su amigo Mario (Arturo Maly) muere tiroteado por los delincuentes que quieren recuperar la plata que habían perdido. Di Toro antepone al dinero por sobre los lazos familiares y afectivos, pero en verdad no consigue nada; sus pocos vínculos de afecto se destruyen y tampoco logra escapar del país para comenzar una nueva vida.

La parte del león se inscribe de lleno en el universo del *film noir*. Esto se verifica en una serie de múltiples aspectos. Uno de ellos, en este caso de carácter semántico, si seguimos la terminología empleada por Rick Altman¹⁰, es el de su puesta en escena. Esta resalta a partir de la iluminación por claroscuros y de la utilización de densas sombras, de un universo, de un ambiente y de individuos igualmente sórdidos. Abundan los espacios sombríos, lúgubres y mortecinos, como reflejo del desencanto de un mundo en el que las ilusiones se desvanecen y no hay salidas posibles. Nadie, ninguno de los personajes permanece indemne ante aquella «atmósfera de desasosiego»¹¹, y la puesta en escena es la construcción visual de ese clima que domina a la película de principio a fin¹². Podría aplicársele a *La parte del león* lo que Noël Simsolo dice respecto del ambiente visual del *noir* cuando habla de: «sombras que ocultan parcialmente el decorado y los rostros, picados de perspectivas agudas que fragmentan el decorado, noche lluviosa y neblinosa que transmite un sentimiento desestabilizador»¹³.



La parte del león (Adolfo Aristarain, 1978): el hombre común en una situación extraordinaria.

Otro de los elementos propios del *noir* se relaciona con los personajes, mayormente «amorales y fracasados»¹⁴, y con el espacio que recorren. Al igual que ocurre en el *film noir* norteamericano, aquí se hacen presentes «los vicios de la gran ciudad en descomposición: ciudad de anonimato, soledad y paranoia (ante el peligro siempre latente o la mirada ajena); ciudad de control de los cuerpos transformados en documentos de identidad»¹⁵. En consonancia con un protagonista que deambula erráticamente con una fortuna robada en su bolso, muchos de los sitios del film tienen un carácter transitorio, son meros lugares de paso: cafetines turbios, una estación de tren, una precaria pieza de hotel, estacionamientos. Se trata de sitios lúgubres, degradados, decadentes, que resaltan la subjetividad perturbada de Bruno Di Toro (Julio De Grazia), quien los

buenos negocios, había que cambiar el ángulo del manejo político. Aceptamos el pacto. Ésa es la inteligencia política». Jesús Angulo y Miritto Torreiro, «Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor» (*Nosferatu. Revista de cine*, n.º 43, 2003), p. 43.

[9] Raymond Borde y Ettiène Chaumeton, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Losange, 1958).

[10] Rick Altman, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).

[11] Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Panorama del cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Buenos Aires, Paidós, 1996).

[12] Cabe señalar la filiación explícita que el film tiene con el género, en particular con el *film noir* estadounidense clásico, como se observa en los agradecimientos de los créditos finales: «Nuestro agradecimiento a Warner Bros. (1936-1956), Michael Curtiz, Henry Hathaway, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Mervyn LeRoy, Nicholas Ray, Joseph Von Sternberg, Jacques Tourneur, Raoul Walsh y John Ford».

[13] Noël Simsolo, *El cine negro* (Madrid, Alianza Editorial, 2009).

[14] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida. Sobre el cine de Adolfo Aristarain» (*Revista El Amante*, n.º 250, 2013), p. 26.

[15] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas. Acerca del cine negro de Adolfo Aristarain», en Eduardo Rinesi y Horacio González (eds.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993), pp. 98-99.

[16] Carlos Heredero y Antonio Santamarina, *Panorama del cine negro*, p. 232.

[17] Respecto al rol fundamental que desempeña la ciudad en el *noir*, puede consultarse el libro de María Negroni *Film Noir* (Buenos Aires, La Marca, 2021). Allí, la autora sostiene, por ejemplo, que esta funciona «como visión degradada de la utopía rural. Ahí donde antes cabía el *progreso del peregrino*, ahora rigen las leyes del vicio, cunde el anonimato que facilita el delito y se impone la falta de sentido», p. 117.

[18] Esta caracterización se observa en otro de los policiales del mismo período, *El desquite* (Juan Carlos Desanzo, 1983), basado por su parte en su homónimo literario, escrito por Rubén Tizziani en 1978. Allí su protagonista, Juan Parini (Rodolfo Ranni) es un ignoto escritor de novelas sensacionalistas, trabajo que le alcanza a duras penas para subsistir y mantener a su familia. Un día acude al llamado de Emilio Celco (Gerardo Sofovich), un antiguo compañero de la infancia, quien maneja clubes nocturnos y parece ser el arquetipo del hombre despreocupado y aventurero. Tras el asesinato de Celco a manos de narcotraficantes, sus negocios son heredados por Parini, quien se encuentra de la noche a la mañana teniendo que manejar un universo que le resulta atrapante y sórdido a la vez. Parini es un ejemplo del hombre común repentinamente inmerso en situaciones extraordinarias.

[19] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), p. 158.

[20] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», p. 155.

[21] Afirma Marcela Visconti que «además, en las sucesivas alternativas del trayecto de huida del protagonista, el bolso es sometido a distintos contactos físicos con quien lo transporta (Bruno se requebra sobre él, lo abraza, lo aprieta entre las piernas, etc.)». Marcela Visconti, «Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina» (*Revista Afuera*, n.º 12, 2012), p. 68. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=242&nro=12> (14/2/2020).

atravesada en medio de constantes divagaciones y pesadillas. Tal como afirman Carlos Heredero y Antonio Santamarina, «la ciudad deviene así el espacio donde reside la violencia, donde cualquier expectativa de ascenso en la escala social [...] acaba por desvanecerse de manera definitiva»¹⁶.

La ciudad es aquí un escenario clave¹⁷. Luego de que Di Toro encuentra el botín, el espacio urbano ya no es indiferente: se convierte en el territorio pesadillesco de los recorridos del personaje. El comienzo de su huida y su ingreso en una suerte de ilegalidad alteran su percepción de la ciudad, repentinamente contaminada por la paranoia y el temor a la delación: los sujetos antes anónimos e ignorados se vuelven ahora potenciales soplonés, perseguidores o enemigos. Con el hallazgo del dinero robado, la puesta en escena se torna vertiginosa, se acelera. Se suceden varias escenas en las que el *travelling* acompaña al personaje en sus desplazamientos enloquecidos y sin un rumbo determinado, junto con una banda sonora igualmente acelerada.

Esto contrasta con las acciones previas a ese momento central del film. En ellas se ve a un Bruno Di Toro que representa al hombre común, entendido como hombre mediocre, aplastado por la rutina y por una existencia vacía¹⁸. Fracaso en su vida familiar y sentimental —en camino a divorciarse de su esposa—, duerme en una pensión de mala muerte y llega constantemente tarde a un trabajo que detesta y del que finalmente acaban por echarlo. Di Toro es, de acuerdo con lo que afirma Mabel Tassara, «un personaje representativo de un contexto»¹⁹, ya que *La parte del león* establece un «tratamiento de lo social como ámbito favorecedor del delito»²⁰. Es claro en la película que la vida de Di Toro carece de cualquier aventura. Previamente a la aparición del conflicto principal, sus quehaceres son mecánicos y tediosos. Es lógico, entonces, que el fortuito hallazgo del botín trastoque su vida por completo. Ese día, Di Toro hace lo que no hace jamás: interrumpe su viaje al trabajo para regresar a la pensión. A partir de las conversaciones que ha escuchado de las vecinas, sumadas a los extraños ruidos en el techo, presiente que algo decisivo ha de suceder.

El hallazgo del dinero representa una paradoja: parece ser, para el protagonista, la solución a todos sus problemas, el final de sus preocupaciones; sin embargo, termina siendo una condena. La escena en la que Di Toro observa con ojos llorosos la montaña de billetes desparramados es casi irónica; en ella se condensa la absoluta fetichización, la adoración de aquello que, hacia el final, sólo le traerá desgracias²¹. La cámara se desliza en un lento *travelling* horizontal, enfocando los billetes que ocupan la totalidad de la cama. Luego, como parte del mismo *travelling*, la cámara va hacia arriba hasta encuadrar a Di Toro, sentado en una silla observando extasiado el dinero. En el plano siguiente, un picado nos deja ver una perspectiva aérea de la habitación del hotel, en donde la fortuna que yace sobre el colchón contrasta con la precaria pieza, alumbrada con una luz mortecina y decorada con un empapelado amarillento. El problema de ese dinero es que, como los billetes están marcados, no se puede utilizar, nada se puede hacer con él más que pasarlo por la ciudad guardado en un bolso, buscando a alguien que sepa la manera de cambiarlo. Se lo posee pero, a la vez, esa posesión es una farsa, ya que el dinero nunca se convierte en un bien de cambio. Di Toro es millonario pero, en los hechos, es tan pobre como antes. La posesión de los billetes lo transforma, lo trastorna y le hace sospechar de cada persona que lo observa por la calle.

Por otra parte, ese bolso repleto de plata despierta un imaginario de vida millonaria y extravagante que contrasta por completo con la vida que Di Toro lleva en Buenos Aires. La única certeza es que, una vez cruzada la frontera de la legalidad, hay que escapar para salvarse —Mario (Arturo Maly), uno de sus pocos conocidos de



En *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978), el hallazgo del dinero parece ser la solución pero termina siendo una condena.

confianza, le dice: «si te quedás, antes de dos meses estás adentro, no podés quedarte»—. El propio Mario le sugiere un destino posible, el Caribe, mientras que su novia, Luisa (Luisina Brando), le menciona Italia. Ambos destinos representan en el film dos ideas contrapuestas de masculinidad: Italia implica el viaje familiar, el del padre con su mujer y su hija; el Caribe, en tanto, sugiere, en la óptica de Mario, el sitio para un hombre solitario, aventurero y *bon vivant*: «Un tipo solo, en el Caribe, con 200.000 dólares, puede reventar todo». Para él, el hombre de familia:

es menos interesante porque no puede ser irresponsable. El tipo que se levanta por la mañana, se lava la cara, le da un beso a su mujer y sale corriendo porque tiene miedo de perder el tren y llegar tarde a la oficina y que lo echen del empleo, es menos interesante. [En cambio], el tipo que se levanta a las dos de la tarde, se prepara un trago, le da un beso a la mujer de otro, y pierde el tren...

La idea que tiene Mario del hombre de familia se condice exactamente con la que Bruno ha llevado adelante hasta su divorcio. Es el prototipo de hombre «menos interesante». Y ahí es donde el dinero despierta el imaginario de una vida distinta, un poco a la manera arltiana del «batacazo», el hecho puntual y significativo que hace que el sujeto humillado encuentre su salvación. Pero, como sucede en Arlt, aquí la salvación tampoco llega.

Al igual que en los otros films de la trilogía, en *La parte del león* la única salida posible es escapar del país, pero esa huida soñada nunca se alcanza: no la consigue Di Toro ni ninguno de los otros personajes. El film comparte con el *noir* su final desalentador y trágico, una concepción del mundo en la que no hay salida, ni salvación posible ni esperanza²². Las pequeñas comunidades que se habían formado, de un lado, entre el Nene (Julio Chávez) y Larsen (Ulises Dumont) y, del otro, entre Bruno, Mario (Arturo Maly) y su novia Luisa (Luisina Brando), se diluyen por obra de sus mismos integrantes, no por circunstancias externas. Di Toro, personaje arquetípico del *noir* cuyo egoísmo extremo hace imposible cualquier identificación por parte del espec-

[22] Raymond Borde y Étienne Chaumeton, *Panorama del cine negro*.



El Nene (Julio Chávez) y Larsen (Ulises Dumont), la pequeña comunidad delictiva en *La parte del león* (Adolfo Aristarain, 1978).

[23] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 99.

[24] A diferencia de lo que sucede en las dos películas de Alejandro Doria, *Proceso a la infamia* y *Contragolpe*, en donde se desliza cierta complicidad por parte del Estado respecto de los manejos mafiosos de los grupos gangsteriles. En *Proceso a la infamia*, por ejemplo, el senador Santana (Jorge Rivera López) le espeta al caudillo Rafael Barca (Villanueva Cosse): «Usted ha estado usando la autoridad del gobierno para beneficiarse con el juego, en más de una docena de locales de la provincia». En el caso de *Contragolpe*, Don Bepe (Raúl Aabel), uno de los mafiosos, pone en palabras su plan de llegar al poder: «La verdadera organización somos nosotros. Y lo que nosotros queremos es tomar el poder. No necesitamos gobernar, para gobernar vamos a poner a los políticos de siempre, y detrás de los políticos vamos a estar nosotros. Y los políticos van a hacer lo que nosotros les digamos».

[25] Fernando Brenner, en su libro *Adolfo Aristarain*, indica que por imposición del Ente de Calificación Cinematográfica, disuelto en febrero de 1984, «no podían aparecer uniformados». Se trata, entonces, de un policial sin policías. Fernando Brenner, *Adolfo Aristarain*, (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993), p. 16.

tador, quiebra los lazos que lo vinculaban con su familia —al elegir quedarse con el dinero en lugar de ir a rescatar a su exmujer y a su hija, rehenes de los delincuentes—, y también destruye la pequeña comunidad que se había formado entre Mario, Luisa y él. En su ambicioso afán, arrastra a todos: a Mario lo abandona cuando descubre que el Nene les tiende una trampa, y lo deja solo en un estacionamiento, en el que a su amigo lo matan a tiros; y a Luisa quiere llevársela en su pretendido escape del país, pero al ver que la mujer se resiste, amenaza con matarla y luego la deja ir.

En la película, los rastros de la presencia del Estado están ausentes. Como afirma Ariel Yablón, el modo en que la política es representada no tiene un carácter externo a los sujetos: «En Aristarain, la política, como el bien y el mal, atraviesan los cuerpos, y el Estado no encarna otra cosa que los límites de la territorialidad en donde se mueven los personajes»²³. La afirmación es válida para *La parte del león* —aunque como se verá, no funciona en *Tiempo de revancha* ni en *Últimos días de la víctima*—. Los conflictos aquí se zanján entre los mismos individuos, que se matan entre ellos. No hay una presencia explícita de las instituciones, ni hay intervención alguna²⁴. La policía aparece en un fuera de campo sonoro —se oyen las sirenas— en el momento en que los delincuentes huyen con el botín, al principio del film, y hacia el final, cuando Larsen mata al Nene en el departamento de Luisa y de su hija²⁵.

Conviene detenerse en un aspecto más, relacionado con la puesta en escena. *La parte del león* utiliza de principio a fin el montaje alternado como recurso narrativo. En un mismo plano temporal se presentan las acciones de Bruno y las de los delincuentes, y este recurso promueve la comparación o el acercamiento entre ambos mundos; entre el hombre común que pasa repentinamente a la ilegalidad en parte por una situación azarosa y los dos ladrones que roban un banco no hay una diferencia demasiado significativa. Todos son individuos corrientes, insignificantes en el marco de la gran ciudad, sometidos a avatares caprichosos e inescrutables. Sus infaustos finales los igualan parcialmente: ninguno logra cumplir su objetivo y el fracaso o la muerte los alcanza a todos. Como afirma Emilio Bernini,

en esa ciudad del *noir* está posibilitada la trama de la persecución de la víctima sin que esta sepa su destino, y sin que el perseguidor sepa tampoco que su propio destino depende de aquel mismo a quien persigue. Ese esquema de persecución recíproca ya está en *La parte del león*²⁶.

El final de la película, a su vez, su clausura narrativa, obtura cualquier tipo de solución al conflicto planteado. La cámara abandona a Bruno en medio de la autopista, con su auto detenido, con las puertas abiertas y ya sin saber qué hacer²⁷. La posibilidad de huir con el dinero se ha desvanecido, y en el camino ha dejado solas a su exmujer y a su hija incluso ante la amenaza del Nene y de Larsen de matarlas si él no aparece para entregarles el dinero. Asimismo, la cámara abandona también a Larsen, quien mata al Nene y sólo le resta aguardar que la policía lo atrape.

Tiempo de revancha, la resistencia individual contra los poderosos

Tiempo de revancha gira alrededor de su protagonista, Pedro Bengoa (Federico Luppi), un hombre que debe ocultar su pasado de luchas sindicales ya que está desempleado y necesita entrar a trabajar a Tulsaco, una compañía multinacional. Al ingresar, su amigo Bruno Di Toro (Ulises Dumont), quien ya trabaja allí, le propone simular un accidente para cobrar la indemnización y así quitarle a la compañía una fortuna. Las cosas salen mal y en el accidente Di Toro muere. Bengoa sigue adelante con el plan y simula haber quedado mudo, ante la desconfianza de los ejecutivos de Tulsaco. Decidido, emprende el juicio contra ellos, en medio de aprietos y amenazas de todo tipo (le colocan micrófonos en su habitación, matan a un compañero de trabajo para amedrentarlo). Finalmente, Bengoa se corta la lengua, como gesto de resistencia y de sublevación contra los poderes mafiosos de la compañía que quieren demostrar a toda costa que su mudez es falsa, y logra escapar del país.

Tiempo de revancha difiere de las otras películas de la trilogía por no inscribirse dentro de la estética del *film noir*; adopta, antes bien, su contracara, una estética realista, en contraste con el territorio onírico y pesadillesco de *La parte del león* y *Últimos días de la víctima*. Su protagonista, Pedro Bengoa, se redime moralmente ante los espectadores luego de la muerte de su amigo Bruno en un accidente, en oposición a los personajes centrales de los otros films, Di Toro (Julio De Grazia) y Raúl Mendizábal (Federico Luppi), en quienes prima el individualismo y/o el cinismo, incapaces por completo de pensar en términos comunitarios o de justicia social. En *Tiempo de revancha*, en cambio, el desenlace adquiere un cariz consolatorio, vinculado a la pretensión de virtud de un héroe solitario que se opone a Tulsaco, la gran corporación. Si Bruno Di Toro puede traicionar a su familia con tal de escapar con el dinero, Bengoa tiene, en principio, una mirada más social que hace que se rebelde ante las injusticias cometidas por la empresa contra sus compañeros.

[26] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», en Roman Setton y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historietas y testimonio* (Buenos Aires, Título, 2016), p. 189.

[27] Di Toro «ha perdido en el camino todo vínculo con los otros y, por lo tanto, cualquier espacio de pertenencia —familiar, laboral, de amistad—. Al final de la película se encuentra, por lo tanto, con su antiguo sueño cumplido —conseguir mucho dinero—, pero más infeliz que al comienzo de la historia, siempre descontento por la falta de fortuna». Roman Setton, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política...», p. 300.



Afiche de la película *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

El punto de vista que adopta la película es el de la legalidad institucional, una mirada clara y transparente que no transmite ambigüedad ni duda alguna al espectador acerca del sentido moral de las acciones que se desarrollan. Bengoa entra a trabajar a Tulsaco —una empresa multinacional mostrada como sinónimo del mal, asociada aquí a una lógica económica de explotación de los obreros— porque necesita el empleo. Mediante este recurso, el film justifica a su protagonista: no entra porque quiere, sino porque no puede elegir otra cosa. Para esto, oculta su pasado sindical y adopta un discurso acorde con el que la compañía espera²⁸:

TORRES: Según el informe, usted no es gremialista, no tiene actividad política.

BENGOA: No me gusta perder el tiempo.

TORRES: Es... era difícil mantenerse al margen en un sindicato como el suyo.

BENGOA: La política es para los políticos. A mí lo único que me interesa es que me paguen bien. [...] Tulsaco paga, yo trabajo. Lo demás no es problema mío.

De este modo, ya en las escenas iniciales queda configurada la oposición entre el individuo ético, con formación y compromiso político, versus la gigantesca compañía multinacional en la que los hombres son simples monedas de cambio para la obtención de rentas extraordinarias. Se establece así un punto de vista moral en este enfrentamiento, en el que la justicia está del lado del sujeto involucrado en política. Precisamente, la política es entendida como herramienta transformadora y reparadora de situaciones virtualmente injustas, y por ese motivo en el ingreso a la compañía se la debe mantener al margen. En el film, los directivos de Tulsaco se muestran especialmente recelosos respecto de los gremialistas y de cualquier forma de lucha a favor de los derechos de los trabajadores. En este sentido, el discurso de los empresarios consueña con la línea ideológica del régimen militar argentino y su intento de erradicación de cualquier forma de resistencia.

Tiempo de revancha ha sido interpretada con frecuencia como una denuncia al régimen militar argentino de aquellos años, una alegoría de la represión y del terrorismo de Estado. Esta lectura, tan reiterada ya sea para textos literarios como para películas de la década del setenta y de comienzos de los ochenta, no carece en este caso de fundamentos, no obstante vale la pena problematizar algunos de sus puntos. Por un lado, es indudable que el film ofrece un conjunto de situaciones que configuran un dispositivo simbólico que remite a los crímenes de Estado —el cadáver arrojado desde un Ford Falcon; la cinta adhesiva en la boca como símbolo de la censura; la disciplina mediante la autoflagelación con el cigarrillo; la automutilación de la lengua—. Sin embargo, dicha interpretación parece contentarse con hallar los elementos filmicos que podrían remitir de uno u otro modo a las prácticas de la dictadura, sin ir más allá.

Entre las cuestiones que esta lectura suele pasar por alto, cabe mencionar una particularmente significativa: en *Tiempo de revancha* se cuestiona al poder económico, representado por la multinacional Tulsaco, pero no al poder judicial, que se mantiene intachable, fuera de toda sospecha. El mundo planteado por el film parece confiar ciegamente en el buen funcionamiento y en la legitimidad de la justicia. El poder judicial retratado como agente imparcial e insensible al influjo de la compañía —la justicia termina resarciendo a Bengoa— parece invalidar o al menos moderar la consideración del film como obra comprometida o de denuncia. El triunfo de Bengoa en la esfera jurídica es a un tiempo la victoria del trabajador contra el capital, pero es a su vez un triunfo individual, que consiste fundamentalmente en callar —hasta la

[28] Bengoa es, de algún modo, el sujeto infiltrado, el que ingresa por medio de un ardid a un mundo visto como opuesto a sus valores, al territorio enemigo. La particularidad es que aquí el personaje infiltrado es sobre quien recae la focalización y los valores institucionales. De un modo similar, esto sucede con el personaje de Juan De Dios Tolosa/Carmelo Di Prisco (Lito Cruz) en *Contragolpe*, de Alejandro Doria, un miembro de la policía que se infiltra en un grupo mafioso para obtener información y ayudar a desbaratarlo.



Federico Luppi en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

automutilación— y en la renuncia a cualquier intercambio, sindical, laboral o afectivo con otros individuos —hasta el completo aislamiento— y cuenta con la anuencia del poder judicial.

Larsen (Julio De Grazia)²⁹, el abogado de Bengoa, le dice a Ventura, uno de los gerentes de Tulsaco: «El juez puede sentir curiosidad. Lo van a llamar, va a tener que contestar algunas preguntas. Y uno nunca está seguro de no haber dejado un cabo suelto. O de que alguien se venda». El diálogo de Larsen con Ventura presupone la existencia de una instancia judicial activa y transparente. El poder de Tulsaco es grande, pero no tiene total impunidad, como sí la tiene, por ejemplo, la compañía Urizen en *Últimos días de la víctima*. El correcto funcionamiento de la justicia aleja al film de Aristarain de las codificaciones del *noir*. Es un mundo en el que hay grandes compañías que acumulan poder y que se manejan con prácticas criminales, pero siempre existe el riesgo de que sean investigadas y sancionadas, es decir, que su poder encuentra un límite, ya que la ley puede alcanzarlas.

[29] Una de las particularidades dentro de la filmografía de Aristarain tiene que ver con la repetición de determinados apellidos que llevan algunos de sus personajes. De este modo, como se ha visto, en *La parte del león* hay un Bruno Di Toro (Julio De Grazia) y en *Tiempo de revancha* hay otro (Ulises Dumont). Asimismo, un personaje llamado Larsen aparece también en *La parte del león*, interpretado por Dumont, y en *Tiempo de revancha* es interpretado por De Grazia.



Pedro Bengoa (Federico Luppi) y su abogado Larsen (Julio De Grazia) en *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981).

Por otra parte, puede señalarse en *Tiempo de revancha* la presencia de un estrecho vínculo entre el silencio y el dinero, a lo largo de la trama. Esa relación se mantiene con variaciones. En primer lugar, como se señaló anteriormente, Pedro Bengoa, para ingresar a Tulsaco, debe ocultar su pasado sindical. La condición de acceso al dinero es, necesariamente, la omisión de sus actividades políticas; bajo esa condición se hace posible su entrada a la firma. Su padre lo advierte al respecto: «Algún día te van a provocar, y vas a decir lo que no se puede decir. Y ese día te borran, te dejan en la calle». La advertencia remarca que hay algo que no puede ser dicho, que ese silencio corre el riesgo de salir a la luz. Luego, una vez contratado, cuando Pedro se encuentra con Di Toro (Ulises Dumont), éste le propone el plan de simular un accidente, un exceso en las cargas explosivas, y fingir que bajo el shock de la situación ha quedado mudo. De este modo, nuevamente pero en circunstancias distintas, la mudez, el completo silencio se conecta con el dinero, en este caso representado en la suma de una indemnización por parte de la empresa. Asimismo, y con anterioridad a la ejecución del plan de Di Toro, hay un accidente y uno de los compañeros de Bengoa muere. La compañía le hace saber que pagará por su silencio cuando se abra una investigación para estudiar las causas del siniestro:

ROSSI: Va a haber una investigación policial. Es de rutina cuando hay un accidente, vienen, hacen preguntas.

BENGOA: Usted quiere que yo no abra la boca.

ROSSI: Es que hay cosas que no tienen por qué saberse. [...] Todo el mundo tiene un precio. ¿O no?

La decisión final de Bengoa es no arreglar económicamente con Tulsaco y llevarla a juicio, donde allí cobrará su indemnización. El descubrimiento del personaje de que la pieza de hotel en la que reside hasta que se sustancie el juicio se encuentra intervenida con micrófonos, lo hace tomar la decisión de cortarse la lengua. La empresa le hace llegar a su habitación del hotel un casete en donde le dicen que saben que su mudez es fingida; para amedrentarlo incluyen en la cinta grabaciones donde se oyen las palabras de Ventura y de su propia esposa, en conversaciones que se suponían privadas. La cámara toma el grabador en primer plano mientras se ve a Bengoa desencajado, arrancando los cables y las fichas de teléfono de la habitación. Mediante un lento paneo observamos el desorden del cuarto: todo ha sido revuelto, los cuadros están descolgados, el empapelado está roto. La imagen muestra de manera connotativa hasta qué punto las amenazas afectan la salud del protagonista. Al mismo tiempo se refuerza este estado de incertidumbre y desestabilización ya que oímos, dentro de la diégesis, la voz en el grabador con las amenazas a Bengoa. Lo que hasta el momento era una mudez fingida se transforma ahora en una realidad: la automutilación es la única forma de salvarse. La implacable persecución de la empresa lleva a Bengoa ya no a hacerse el mudo sino a volverse mudo verdaderamente. Es esa, en definitiva, la única condición posible de acceso al dinero: el silencio, primero, y luego el escape, para salvar la vida.

En la secuencia inicial de créditos se anticipa, iconográficamente, lo que vendrá. Maia Debowicz, en su análisis del film, destaca: «El relato comienza con un clima navideño: la cámara encuadra a un muñeco rígido de Papá Noel que se mueve de un lado a otro, con su boca entreabierta sin lengua. Esa misma imagen será repetida en el desenlace ya que en la secuencia inicial del film se revela el ¿trágico? final del

personaje protagonista»³⁰. *Tiempo de revancha* es un relato circular, como también sucede con *Últimos días de la víctima*. En el primero, la lengua cortada del muñeco se revela como prefiguración de lo que sucederá con Bengoa; en el segundo, en tanto, la preparación de Mendizábal de un asesinato que debe cometer sin dejar huellas se replica, hacia el final, con él mismo en el lugar de víctima en vez de victimario.

Al igual que sucedía en *La parte del león*, en *Tiempo de revancha* también se hace presente el tema de la salvación monetaria, pero como indica Ariel Yablón, «la variante con respecto a *La parte del león* es que en este caso la estafa termina funcionando como excusa para [...] [la] redención moral [de Bengoa]»³¹. La estafa de Bengoa es legitimada por el film debido a la condición criminal de Tulsaco, es la lógica del «ladrón que roba a ladrón», sólo que acá la maniobra es, paradójicamente, un acto de justicia, un levantamiento —aunque individual— contra los poderosos.

Otro elemento que se reitera con respecto a *La parte del león* tiene que ver con la necesidad de escape de una realidad que se ha vuelto acuciante y en extremo riesgosa. Bengoa, al igual que le sucede a Di Toro, debe huir. Haber conseguido una indemnización de la Tulsaco no es suficiente, ya que la empresa conoce sus rutinas, sus movimientos, y, de hecho, no duda en matar a Golo, uno de los empleados que había testimoniado a favor de Bengoa en el juicio. A diferencia del intento solitario e individualista de Bruno, Bengoa huye con Amanda, su esposa.

Finalmente, cabe destacar también un rasgo reiterado, ligado a la aparición de los hoteles y las pensiones en los dos films, elemento que se repetirá en *Últimos días de la víctima*. Son espacios de tránsito, sitios de paso, fugazmente habitados. En el caso de Di Toro, como se ha visto, la permanencia en un hotel tiene que ver con su fracaso familiar y su frágil situación económica. Bengoa, por su parte, va primero a una pensión atendida por un amigo de su padre, buscando un lugar secreto en el que permanecer a salvo. Más tarde, va a otro hotel con su esposa dado que sigue las recomendaciones de su abogado, Larsen.

En ninguno de los films hay espacios seguros, en los que se pueda estar sin correr riesgos. Di Toro, por su falta de experiencia y profesionalismo, es perseguido por los dos ladrones, el Nene y Larsen, quienes lo siguen en sus rutinas, a pesar de sus intentos de escape. Por su parte, Bengoa trata de dejar atrás la persecución de la compañía, pero ésta le ha colocado micrófonos en su habitación del hotel. Más allá de las diferencias notables entre el escaso poder de los dos ladrones y el que detenta la gigantesca empresa, en ambos casos el protagonista resulta perseguido y asediado. Como producto de esa persecución es que surge la necesidad de la huida y, hasta su concreción, la alternativa consiste en recalar en lugares transitorios.

***Últimos días de la víctima*, el paroxismo del noir y la figura del outlaw**

Últimos días de la víctima narra la historia de Mendizábal (Federico Luppi), un mercenario a quien le encargan

[30] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida», p. 26.

[31] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 106.



Afiche de la película *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

eliminar a un hombre llamado Külpe (Arturo Maly). Mendizábal lo sigue, estudia sus costumbres y se va fascinando con ese individuo desconocido, incluso llega a entablar relación con su mujer, Laura (Elena Tasisto). Tiene la oportunidad de matarlo pero lo pospone indefinidamente, aun ante las advertencias de los hombres que lo contrataron. Algo lo intriga y lo hace sospechar, al mismo tiempo. Finalmente, Mendizábal comprende que todo formaba parte de una compleja trama para eliminarlo, ideada por la propia empresa para la que él trabajaba, con el fin de no dejar rastros de sus mercenarios contratados. Cuando ingresa al departamento de su víctima para ultimarla, descubre que el inmueble está vacío pero que, en una de las paredes, hay fotos de él. Se da cuenta de que durante todo ese tiempo que duró su misión fue observado y seguido minuciosamente. Külpe aparece por sorpresa con un revólver y lo mata fríamente.

Últimos días de la víctima, película que cierra la trilogía, posee una mirada *noir* del mundo: reina el desencanto, el cinismo y la imposibilidad de una conciliación de los conflictos planteados. La violencia es salvaje, omnipresente e inevitable: no hay escape posible para los personajes que han ingresado en su ámbito marginal. Predominan los engaños y las traiciones, y la desconfianza es uno de los mejores instrumentos de supervivencia en una ciudad que se ha transformado en una selva. *La parte del león* configuraba un escenario urbano también de rasgos artificiales, dominado por una oscuridad que era símbolo de un entorno desencantado y paranoico; pero en *Últimos días de la víctima*, la representación del espacio se intensifica en ese mismo sentido hasta llegar al paroxismo: la inestabilidad narrativa es total y el universo mostrado ya no resulta indescifrable sólo para su protagonista; también lo es para los espectadores, que solamente al final alcanzan a comprender la compleja red de acontecimientos.

Mabel Tassara afirma que en la película, «el punto de vista narrativo está puesto en el delincuente»³². En efecto, el director elige centrar la focalización en Raúl Mendizábal, un sujeto cínico y anárquico, un mercenario que obedece sus propias reglas. Añade Tassara que «por supuesto, *punto de vista* narrativo no implica *perspectiva ideológica*; aún destinándosele el espacio del narrador, raramente aparece hacia el personaje la *simpatía* vigente en el *negro*. [...] [E]lla sólo emerge en el film de Aristarain, retrato de un *killer* traicionado»³³. La observación es pertinente ya que remarca lo inusual que es en el policial argentino la narración de una historia desde afuera de la legalidad institucional³⁴. Esta perspectiva es clave en el film debido a que tiñe por completo su ambientación, su estética y su puesta en escena. El espectador va como Mendizábal (Federico Luppi), en tinieblas, tratando de comprender qué hay detrás de Rodolfo Külpe (Arturo Maly), y lo descubre junto con el personaje, cuando ya es demasiado tarde. Mendizábal no termina de percibir que le han tendido una trampa, ni que el fin de su pesquisa será también el de él. Como sostiene Ariel Yablón, a Mendizábal «se le construye una ficción para llevarlo a la muerte»³⁵.

En *La parte del león*, la focalización se repartía entre Bruno Di Toro y los dos ladrones. Aún en las escenas correspondientes a Di Toro, donde muchas veces se narra desde su interioridad —como por ejemplo cuando encuentra el dinero en el interior del tanque de agua—, nunca había plena simpatía hacia él. Posteriormente, con la decisión del personaje de dejar morir a Mario a manos de los delincuentes, o con la determinación de no ir al rescate de su familia sino privilegiar el intento de escape con el dinero, cualquier posible identificación del espectador se desvanece.

No ocurre lo mismo con Mendizábal, quien no traiciona sino que es traicionado. Hace su trabajo, acata órdenes pero a la vez sigue sus propias reglas (como él mismo le dice a Peña (Enrique Liporace): «Yo no estoy con nadie, [...] trabajo para mí»).

[32] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», p. 157.

[33] Mabel Tassara, «El policial. La escritura y los estilos», pp. 156-157.

[34] De hecho, *Últimos días de la víctima* es una excepción, ya que las otras dos películas de la trilogía de Aristarain responden a una mirada más institucional, al igual que ocurre con los dos films aquí mencionados de Alejandro Doria y la película de Sergio Renán.

[35] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 104.

Es un auténtico *outlaw*, un fuera de la ley, alguien que descrea de las instituciones y que no se vincula con ellas —«define una subjetividad individualista anárquica»³⁶—. Al mismo tiempo, es un personaje romántico en muchos de sus rasgos, un hombre que representa un orden perdido o a punto de desaparecer, y su tragedia consiste en el apego nostálgico a un orden antiguo condenado a la extinción. Podría definírsele como un personaje crepuscular. La frase que le dice Laura (Elena Tasisto), la mujer de Külpe, es significativa al respecto: «Señor Mendizábal, gracias por ser de otra época». Mendizábal no acierta a comprender los cambios del presente, ni los nuevos valores imperantes. La amarga y rotunda clausura del film es la certeza *noir* de que el nuevo orden del mal ha triunfado y ya no existe la justicia. Un ejemplo que sirve a modo de muestra es lo que sucede con el cubo mágico. Como afirma Maia Debowicz, el protagonista:

se [lo] compra [...] en un kiosco cuando empieza a espiar a Külpe —su supuesta víctima—; entra a su auto y gira el cubo generando un caos cromático. Esa acción marcará su sentencia de muerte, la antelúltima escena vuelve a resaltar ese guiño anticipatorio cuando la cámara encuadra el objeto —sin resolver— en la habitación de la pensión donde vivió³⁷.

Interrogado acerca de su familia, Mendizábal se limita a decir, lacónicamente: «En mi oficio no conviene». Sin embargo, el film lo muestra en las escenas con Laura y su hijo pequeño, como una suerte de padre sustituto: reemplaza al padre ausente, que no es otro que Külpe. Se instaura fugazmente una ficción de familia en esos encuentros que mantienen en el parque, con la excusa de que él ayude al hijo de Laura a remontar su barrilete. Mendizábal llega incluso a ir a casa de Laura, en donde ella le toma una foto con el niño. Ese breve simulacro de familia se quiebra con rapidez, precisamente por el «oficio» del protagonista. En cierto modo, la situación no difiere demasiado de lo que ocurre con Di Toro en *La parte del león*. Allí hay una familia de lazos sanguíneos, pero que también se destruye debido a las actividades del padre. Ambas películas parecerían plantear una disyuntiva inquebrantable entre la familia y el dinero —disyuntiva que, por otra parte es constitutiva del *noir* ya en sus orígenes norteamericanos, tanto literarios como cinematográficos. Son mundos incompatibles, ámbitos distintos sin posibilidad de negociación. Di Toro renuncia a su familia *por* el dinero. Esa disyuntiva ya aparecía, en la película, en los dos tipos de viajes que su amigo Mario le sugería —el del hombre de familia o el del aventurero y *bon vivant*—. Por su parte, Mendizábal es un hombre que no constituye una familia porque su trabajo —es decir, su modo de subsistencia, su acceso al dinero— no se lo permite. Se trata, en ambos casos, de hombres solos, alejados del ámbito familiar y doméstico, envueltos en el universo sórdido del *noir*, marginales por elección o por imposibilidad.

Mendizábal aunque sea un personaje marginal, consigue formar una pequeña «comunidad de asociales»³⁸ con su amigo El Gato (Ulises Dumont) y con una prostituta apodada Vienna (Mónica Galán). Ubicada en las afueras de la ciudad, esta comunidad funciona como alternativa, como escape de la sociedad, en un espacio natural marcado por la tranquilidad —un *locus amoenus*—, evidenciada en el verde paisaje y en la presencia de algunos animales de granja que andan sueltos. Aparece aquí, en palabras de Bernini, un rasgo de «clandestinidad romántica»³⁹, o lo que Ariel Yablón denomina como un «espacio distinto al de la metrópoli putrefacta: un espacio sin tiem-

[36] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.

[37] Maia Debowicz, «Todas las vidas, mi vida», p. 27.

[38] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.

[39] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 190.



Últimos días de la víctima (Adolo Aristarain, 1982): Mendizábal (Federico Luppi), el *outlaw* traicionado.

po ni coordenadas precisas, de contacto con la naturaleza, de la amistad y del afecto, espacio que parece incontaminado de capitalismo y de Estados»⁴⁰. Esa comunidad está destinada a romperse, y así ocurre a partir del asesinato de El Gato. Esta ruptura pone en crisis la ilusión de autonomía que Mendizábal tiene respecto de aquellos para quienes trabaja. El hecho le demuestra que no hay lugares seguros, que ellos pueden seguirlo a donde vaya y tenerlo bajo control —algo que también le sucedía a Pedro Bengoa en *Tiempo de revancha*—. La escena final, aquella en que Mendizábal ingresa al departamento de Külpe para matarlo es significativa: cuando el protagonista entra, ve en la pared, colgadas y ampliadas, una serie de fotografías suyas (una con el hijo de Laura, otra con Laura). La cámara toma esas fotografías en primer plano, y mediante cortes entre un plano y otro vamos observando las fotos al mismo tiempo que las ve Mendizábal; además se oye en *over* el sonido de una máquina de fotos. En medio de esa secuencia, se lo ve a él en contraplano, observándolas sorprendido. La puesta en escena resalta la sorpresa de Mendizábal y subraya el hecho de que ahora la víctima es él.

Últimos días de la víctima, al igual que *Tiempo de revancha*, transcurre entre el mundo rural y la ciudad. Si en aquella hay al menos una ilusión de unión con el espacio natural, en ésta, la ilusión no tiene lugar, por tratarse, como se ha visto, de una naturaleza sometida y violentada por el orden técnico del capital. La naturaleza parcialmente idílica que representa la casa de El Gato en *Últimos días de la víctima* contrasta con la explotación que hace de ella el capitalismo de Tulsaco en *Tiempo de revancha*.

En cuanto a la representación que la película hace de Urizen, la empresa que le paga a Mendizábal por sus tareas, debe decirse que ésta es mostrada como una gigantesca corporación, devastadora e implacable, corrupta y responsable directa de determinados homicidios. Entre esos crímenes está el de Mendizábal, ejecutado por la propia empresa. Algo similar sucede con Tulsaco en *Tiempo de revancha*, si bien en la dialéctica de fuerzas con el aparato estatal, pierde en el momento en que confronta con él, frente a lo que sucede con Urizen, que funciona, en cambio, de manera clandestina y paraestatal, pero tiene vínculos con el Estado que le otorgan absoluta impunidad. Esta compañía esconde detrás de su fachada empresarial los manejos mafiosos y criminales de sus dueños, así como Tulsaco es sinónimo de un poder económico avasallante y destructor. Sin embargo, la diferencia está en que aquella no sólo comprende el poder económico sino también el político.

[40] Ariel Yablón, «Un mundo de desconfianzas», p. 106.



Mendizábal, junto con Vienna (Mónica Galán) y El Gato (Ulises Dumont) forman una comunidad de asociales en *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982).

Conclusión

Cabe interrogarse acerca del modo en que la trilogía de Adolfo Aristarain dialoga con los sucesos políticos de la Argentina de finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Esa interacción está atravesada por los vínculos con el *noir*; la elección genérica, al menos en el contexto histórico al que hacemos referencia, ya permite identificar un posicionamiento estético e ideológico-político con respecto a aquellas circunstancias históricas, como también respecto de la industria cinematográfica. Los cineastas modernos —y entre ellos, los de los años setenta— toman ciertos géneros para filmar, y en esa decisión se observa, como señala Bernini, una «estética política»:

No filman en efecto lo que podemos llamar los géneros del orden clásico, los géneros del orden —político, estético— clásico, sino aquellos géneros menores en la producción industrial: [...] no filman policiales sino cine negro. En esto, hacen con los géneros del orden cierto uso desviado por medio de los géneros menores, precisamente porque cada uno de ellos es una respuesta, un reposicionamiento, crítico, deliberado, respecto de su forma mayor o hegemónica, y no una ruptura, no una voluntad de grado cero formal^[41].

Asimismo, el *noir* se desmarca de su contexto industrial hollywoodense y se traslada, inevitablemente, a las condiciones sociales, históricas y políticas de la Argentina; modifica sus coordenadas, altera sus referentes, pero sus valores semánticos —ligados al mundo del crimen, a la corrupción y a la imposibilidad de justicia debido a un Estado corrupto— siguen presentes, y cobran ahora nuevos significados.

El carácter político, implícito en *La parte del león* y más evidente en *Últimos días de la víctima*, reside, en buena medida (aunque no únicamente) en su pertenencia

[41] Emilio Bernini, «Políticas del policial en el cine argentino», p. 187.

al género —su puesta en escena característica, su mirada del mundo y sus valores intrínsecos—. Quizás sea por este motivo que estas películas no necesiten de recursos como la alegoría o la metáfora para referirse a la dictadura o al ambiente que se vivía en el país en aquellos años. No sucede lo mismo con *Tiempo de revancha*, en donde la politicidad se expresa a través de mecanismos narrativos externos al *noir*. No parece casual que este film, el único de los tres que recurre a la alegoría y a la metáfora para aludir a las cuestiones políticas sea, precisamente, aquel que no entra fácilmente dentro de las características del *noir*. La confianza en la justicia que la película postula, su propuesta de un protagonista heroico y un desenlace parcialmente triunfalista son, como ya hemos dicho, rasgos que la distancian del género.

Más allá de esto, es claro que puede encontrarse una conexión entre los films de la trilogía de Aristarain y los sucesos acontecidos en la Argentina durante los años setenta. Por ejemplo, en las tres películas sus protagonistas son, ante todo, hombres perseguidos, sujetos espíados, acechados. A tal punto llega la persecución que sus espacios más privados se ven invadidos. Di Toro, en *La parte del león*, debe abandonar su cuarto de hotel; Bengoa, en *Tiempo de revancha*, descubre que la habitación que ha alquilado tiene micrófonos ocultos; Mendizábal, en *Últimos días de la víctima*, encuentra en su cuarto —también alquilado— a Peña, su superior, quien lo visita sorpresivamente con el fin de amedrentarlo. Todos ellos se dan cuenta, más tarde o más temprano, de que están siendo perseguidos, y por eso saben —u otros les hacen saber— que la única alternativa que les queda es huir. Pero la fuga no es hacia cualquier sitio —como podría ser, por ejemplo, lejos de la ciudad, en la tranquilidad del campo o de las montañas—, sino que tiene que ser fuera del país, fuera de la Argentina. Es decir que el conflicto se halla al interior de ese territorio, y que, en teoría, podría desvanecerse si los personajes cruzaran sus fronteras. El tema de la huida se reitera en numerosas películas de temática policial —*El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941) o *Atraco Perfecto* (*The Killing*, Stanley Kubrick, 1956) por citar sólo dos casos resonantes—, sin embargo la referencia al exilio dentro del contexto histórico-político de la Argentina de los años setenta puede ser leída inmediatamente en consonancia con la dictadura militar⁴².

Ahora bien, estas conexiones entre policial y dictadura no deberían clausurar otras interpretaciones, otras posibles operaciones de lectura, como las que aquí hemos efectuado, que trascienden el contexto histórico puntual. De lo contrario, se corre el riesgo de abordar los films desde una clave hermenéutica anclada en una determinación histórica —«como son películas filmadas durante la dictadura, van a hacer referencia a ella»—. Con respecto a esta postura, Ezequiel De Rosso afirma que «‘lo negro’ del policial sólo puede pensarse en una relación mimética, de ‘denuncia’ con respecto al campo social en general. No se imagina, al menos en esta línea ‘negra’, que exista otro modo de articular literatura [y aquí podríamos agregar «cine»] y vida social»⁴³. Cuando dice que lo negro del policial «sólo puede pensarse en una relación mimética» está haciendo referencia a una limitación interpretativa, a lecturas unidireccionales, agregamos nosotros, que parten de la premisa de que la literatura —o el cine— cumplen una función social, y por lo tanto abordan el análisis de los textos o los films desde un *a priori* moral.

En conclusión, como hemos dicho, las posibles referencias de la trilogía policial de Aristarain a la dictadura no agotan allí sus sentidos. Ceñirse sólo a ese acontecimiento en el análisis de los films implicaría, por ejemplo, desatender su relación con la extensa y rica historia del género negro, así como con sus aspectos semánticos y

[42] Sergio Wolf menciona que «el cine generado en la etapa [del gobierno militar] pareciera proponer universos ficcionales en que se busca, incluso patéticamente, la quimera de la escapatoria. Sobre esta línea se apoyan varios de los más interesantes films de Adolfo Aristarain». «El cine del proceso, estética de la muerte», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), p. 270.

[43] Ezequiel De Rosso, «En el octavo círculo. ficciones policiales argentinas», en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*, volumen 12 de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Bueno Aires, Emecé, 2018), pp. 617-652, p. 225.

sintácticos más relevantes. En este trabajo hemos analizado las implicancias políticas en la trilogía filmica de Adolfo Aristarain, separando lo concerniente a las condiciones materiales de producción de las películas (aspecto ampliamente estudiado ya) de su diégesis, sus aspectos formales, argumentales y de puesta en escena. Hemos estudiado diferentes aspectos de los films: las características que los hacen pertenecer al *noir* (sus espacios turbios, su atmósfera de desasosiego, sus personajes inescrupulosos y fracasados) o al *thriller* (en el caso de *Tiempo de revancha*), la importancia del espacio urbano, el tema de la frontera, el rol preponderante del dinero y su antítesis con la construcción de un ámbito familiar y doméstico, así como también el lugar que ocupan el Estado y el poder judicial en estas ficciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Film/Genre* (Londres, British Film Institute, 1999).
- ANGULO, Jesús y TORREIRO, Mirito, «Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor» (*Nosferatu. Revista de cine*, n.º 43, 2003), pp. 6-60.
- BERNINI, Emilio, «Políticas del policial en el cine argentino», en Román Setton y Gerardo Pignatiello (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (Buenos Aires: Título, 2016), pp. 185-192.
- , y SCHWARZBÖCK, Silvia, «Cine argentino en la dictadura. Quiebre del proyecto moderno. Entre Terrorismo de Estado y democracia» (*La Otra*, n.º 23, 2010), pp. 14-20.
- BORDE, Raymond y CHAUMETON, Étienne, *Panorama del cine negro* (Buenos Aires, Losange, 1958).
- BRENNER, Fernando, *Adolfo Aristarain* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993).
- DE ROSSO, EZEQUIEL, «En el octavo círculo. ficciones policiales argentinas», en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*, volumen 12 de Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Bueno Aires, Emecé, 2018), pp. 617-652.
- DEBOWICZ, Maia, «Todas las vidas, mi vida. Sobre el cine de Adolfo Aristarain» (*Revista El Amante*, n.º 250, 2013), pp. 25-32.
- DEBUSSY, Pablo, *El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas* (Tesis de doctorado inédita. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2020).
- ESPAÑA, Claudio, «Metáforas del silencio» (*Cien años de cine*, n.º 48, 1996), pp. 377-384.
- GOCIOL, Judith e INVERNIZZI, Hernán, *Cine y dictadura: la censura al desnudo* (Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006).
- HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (Buenos Aires, Paidós, 1996).
- LUSNICH, Ana Laura, «El devenir de las imágenes en los años de la última dictadura militar argentina: circulación y recepción de las ficciones hermético-metafóricas» (*Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n.º 18, 2019), pp. 249-272.
- NEGRONI, María, *Film Noir* (Buenos Aires, La Marca, 2021).
- PERIS BLANES, Jaume, «Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápices* y *Garage Olimpo*» (*Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 40, Universidad Complutense de Madrid, noviembre 2008-febrero 2009). Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>> (2/4/2020).

- SETTON, Roman, «Intertextualidad, pertenencia genérica y alegoría política en *La parte del león*», de Adolfo Aristarain», en Giovanna Pollarolo (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: Cine / Literatura* (Lima, Fondo Editorial, 2019), pp. 297-311.
- SIMSOLO, Noël, *El cine negro* (Madrid, Alianza Editorial, 2009).
- TASSARA, Mabel, «El policial. La escritura y los estilos», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), pp. 147-167.
- VAREA, Fernando, *El cine argentino durante la dictadura militar: 1976/ 1983* (Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006).
- VILAPRINYÓ, Francesc, *La dictadura militar argentina y el cine de Adolfo Aristarain* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013).
- VISCONTI, Marcela, «Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina» (*Revista Afuera*, n.º 12, 2012). Disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=242&nro=12>> (14/2/2020).
- , *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)* (Tesis doctoral, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2015).
- WOLF, Sergio, «El cine del proceso, estética de la muerte», en Sergio Wolf (comp.), *Cine argentino: la otra historia* (Buenos Aires, Letra Buena, 1992), pp. 266-279.
- YABLON, Ariel, «Un mundo de desconfianzas. Acerca del cine negro de Adolfo Aristarain», en Eduardo Rinesi y Horacio González (comps.), *Decorados. Apuntes para una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, 1993), pp. 97-108.

Recibido: 26 de diciembre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 5 de mayo de 2021

Aceptado para publicación: 13 de marzo de 2022