



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Aranda, Jorge

Análisis de la película "No habrá más penas ni olvido" (1983) de Héctor Olivera



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

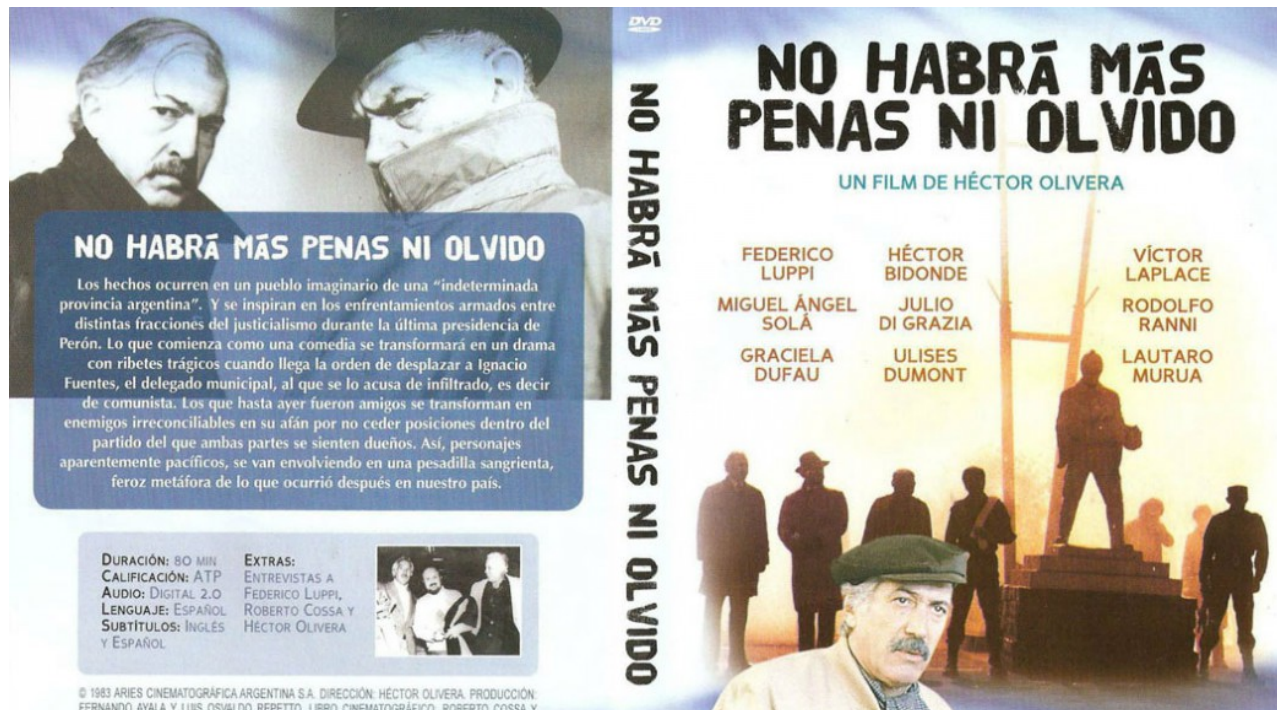
Cita recomendada:

Aranda, J. (2015). Análisis de la película "No habrá más penas ni olvido" (1983) de Héctor Olivera. *Sociales y virtuales*, (2). Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3630>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Análisis de la película «No habrá más penas ni olvido» (1983) de Héctor Olivera

socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/sociales-y-virtuales-nro-2/articulos2/acerca-de-no-habra-mas-penas-ni-olvido/



Por Jorge Aranda



“ El olvido es más fuerte que la muerte. Solo está muerto aquello que definitivamente hemos olvidado. Héctor Tizón (2012)

Hay quienes sostienen, como el teórico de la historia y el cine Siegfried Kracauer, que el cine es el cristal donde se refleja la nación. Para otros, una película es un texto, una producción de sentido en la que confluyen textos anteriores y otros contemporáneos; así, pues, el cine construye representaciones del pasado, memorias colectivas, apela a las emociones y afirma identidades, por lo que resulta un espacio de reflexión y debate acerca de los procesos políticos, sociales, económicos y culturales.

Rosenstone (1997) sostiene que los filmes elaboran versiones del pasado, le otorgan significado a ese pasado y disputan la estructura de significación de los hechos. De acuerdo con estas versiones, el autor propone tres agrupamientos: “historia como drama, como documento y como experimentación” (Rosenstone, 1997, p.47). *No habrá más penas ni olvido* (1983) pertenece al primer grupo, en esta película el pasado se presenta como drama por medio de la narración clásica con un principio, un desarrollo y un final. En este tipo de filmes se personaliza y dramatiza, se muestra al individuo frente al

proceso social y se recrea la apariencia del pasado (mito de realismo). El tema, el argumento y los personajes cumplen una función conjuntamente con los valores que se representan, tienen un mensaje moral. En este sentido, se puede identificar el tema, es decir, el asunto que le interesa tratar al autor, lo que posibilita resumir el argumento y desentrañar el conflicto motor. Los personajes son los encargados de llevar adelante la trama. Protagonista, antagonista y personajes secundarios son los encargados de desencadenar la acción.

La película *No habrá más penas ni olvido* fue dirigida por Héctor Olivera en 1983, se realizó sobre la base de la novela homónima de Osvaldo Soriano, adaptada por Roberto Cossa. A través de un texto diegético que se superpone en letras amarillas Olivera nos sitúa: “la acción transcurre en una indeterminada provincia de la Argentina, en otoño de 1974” (poco antes del fallecimiento del presidente Juan D. Perón). El filme narra la lucha de dos facciones del Movimiento Nacional Peronista que se enfrentan duramente en ese momento histórico del país.

Por un lado, se encuentra el sector integrado por Suprino (H. Bidonde), interventor del partido del pueblo, Colonia Vela, que está respaldado por el intendente del partido de San José, Guglielmini (L. Murúa), el comisario Llanos de Colonia Vela (R. Ranni), y el secretario de la delegación de la CGT Reinaldo (V. Laplace), a cargo del diseño de la estrategia política de la conspiración. Más tarde se le sumarán, por orden del intendente, las “patotas” ilegales, parapoliciales. El grupo queda claramente identificado como la ortodoxia peronista de derecha.

Por el otro lado, se encuentra el sector compuesto por el delegado municipal I. Fuentes (F. Luppi), que es respetado por el pueblo y que cuenta con el reconocimiento de la Juventud Peronista (JP), la tendencia revolucionaria, a quienes intentará sumar dado que se lo acusa de tener “infiltrados” marxistas en su gestión. Ignacio Fuentes armará sus huestes tentando al agente de policía García (J. De Grazia) con un ascenso inmediato a cabo y al placero Moyanito (F. Iglesias) con un aumento de salario. Mateo, el empleado administrativo (acusado de marxista, de ser un “infiltrado”) solo hace lo que Fuentes disponga. El autor del guión extrae de la novela de Soriano esa ya mítica frase: “cómo bolche, si yo siempre fui peronista, nunca me metí en política”. Se sumarán a esta fuerza improvisada Juan (M.A. Solá) el borracho del pueblo y Cerviño (U. Dumont) el fumigador, viejo peronista.

La lucha se resolverá por las armas. Los primeros atacarán el edificio de la delegación donde se atrincheró Fuentes. Luego de resistir varios ataques los defensores serán tomados prisioneros, torturados y ejecutados. Solo salvarán sus vidas el agente/cabo/sargento García y Juan. El tema es el poder, las prácticas para mantenerlo o acceder a él; y el eje principal, la violencia, encarnada en ambos sectores en pugna. Las armas son el instrumento para la resolución del conflicto. La política cede al paso de las armas. La política, ausente como medio para el ejercicio y el acceso al poder.

El conflicto se centra en la disputa entre dos facciones del peronismo, el primero descrito representa la “Patria Peronista”; el segundo, la “Patria Socialista”. Cada uno intenta imponer su proyecto a través de la violencia, sin reconocer ni incluir al otro. En este

punto el director utiliza la frase “las órdenes vienen de arriba” para casi todos los actores involucrados, excepto Fuentes, Juan y Cerviño.

El protagonista, Fuentes, advierte el complot, intenta hablar con el comisario, descrece de Suprino, la traición está en marcha, siente compromiso, es un hombre sencillo, sin dobleces, que no acepta imposiciones, tiene autonomía, va a resistir, en ello le irá la vida.

El antagonista, Reinaldo, con un perfil bajo, es el ideólogo de la maniobra que consiste en atacar a Mateo para desplazar a Fuentes; sintetiza la alianza de la ortodoxia del partido justicialista, de la burocracia sindical y sus tácticas arteras. Mediante esta operación de condensación se exponen, en pocos minutos, prácticas e ideas de la época.

En las primeras escenas Olivera utiliza planos generales que describen una clara y tranquila mañana pueblerina en la ya legendaria Colonia Vela. Con desplazamientos de la cámara en el espacio, *travelling*, recorre las calles del pueblo, de fondo se escucha la canción *Amar amando*, cuya letra nos sugiere las pasiones en juego: “amar es no hacer trampa, es dar la cara [...] ser amado por el pueblo es jugarse por el pueblo”. Sobre los paredones puede leerse “¡Viva Perón! – ¡Evita vive! JP”. Así queda planteado el escenario.

La música, junto con las pintadas, funciona anticipando lo que vendrá, crea la atmósfera. Los diálogos son cortos, simples. La escala de planos, la angulación y los movimientos de cámara cumplen un rol decisivo, porque enfatizan lo que se quiere narrar. Esto puede observarse en el cuadro en que Suprino instruye a Llanos, sin dar lugar a disenter, que hay “infiltrados” en la delegación: es un plano entero, en el que se ve al interventor por encima, más alto que el comisario, imponiendo su posición de jerarquía, autoridad, demostrando que la “orden viene de arriba”.

Desde la calle se filtran los primeros acordes de la marcha peronista que anuncian el operativo lanzado contra Fuentes, dejando claro quiénes son los auténticos peronistas. En la escena en la que Fuentes confronta a Llanos, la apertura del cuadro es un plano medio de valor narrativo y dramático. En el centro de ambos aparece el retrato de Perón, justo cuando Llanos enfatiza “tenés que normalizar”; luego, pasa a primeros planos que muestran el estado de ánimo de los personajes, quienes se están desafiando. El silencio que sobreviene dice más que las palabras, sus miradas sugieren que medirán fuerzas.

El sonido, los ruidos naturales y los distintos efectos sonoros en general son diegéticos, se comprueba con los disparos en el plano conjunto del ataque a la delegación o el sonido de la máquina de escribir cuando Mateo redacta el nombramiento de García. Allí la iluminación es neutra, con lo que aumenta el realismo de las acciones. La música ayuda y explica la narración, sugiere suspenso, como cuando avanzan las topadoras sobre la delegación. De este modo, se preanuncia el desenlace, que es eminentemente dramático. Es un punto de inflexión: el asalto a la delegación provoca la muerte de Moyanito, ya no hay vuelta atrás. Cambia la ambientación y la luz, el cielo se nubla, se

vuelve sombrío, presagia tormenta, oscuridad, se desencadenan una sucesión de muertes a uno y otro lado. Llanos es secuestrado, “prisionero de guerra”, y es ejecutado por el grupo de la JP.

Para resolver la representación de la historia el director recurre a metáforas tales como la llegada al pueblo de las patotas parapoliciales, enviadas por el intendente, a bordo de falcons (vehículos utilizados por los servicios de inteligencia y las bandas armadas de la trágica AAA, Alianza Anticomunista Argentina). Esto simboliza la represión ilegal que se sumará al accionar de las fuerzas legales que ejecutarán a miembros del otro bando. Luego, el secuestro de la esposa del delegado, el hecho de plantar pruebas falsas y la bomba en la CGT fraguada por los grupos parapoliciales, son una analogía de la represión ilegal. Por su parte, la acción en la que Cerviño, desde su avión Torito, rocía con estiércol al bando de la ortodoxia tiene como fondo musical un pericón, puede suponerse que el baile es de todos, que el estiércol les llega a todos más allá de que tomen o no partido.

La escena en la que Fuentes es torturado en la escuela por la “patota”, en presencia del intendente y Suprino, tiene un alto contenido simbólico: los golpes se entrecruzan con dibujos escolares, infantiles, hay una clara alusión a la inocencia que se opone al cuadro siguiente con el apaleo a Fuentes. En el paneo posterior se observan los retratos de los padres fundadores de la patria: Belgrano, Sarmiento, San Martín son los que presencian el horror, y nos transporta a los conflictos históricos. La metáfora recurre al mito de origen, cuestiones binarias (Civilización o Barbarie) que nos sumergen en crisis cíclicas, una nación con destino de grandeza no cumplido debido a crisis recurrentes.

Penas y olvido, camino de demonios

La violencia ocupa el lugar central. Todos disputan, creen tener la verdad, afirman vehementemente dar “la vida por Perón”, proclaman la misma consigna: “Perón o muerte”. La trama tragicómica se convierte en grotesco, el combate de 24 horas toma ribetes de carácter absurdo. Ambas facciones evidencian improvisación. La lucha no se inserta en la vida cotidiana del pueblo. De hecho, el pueblo es el gran ausente, es espectador del antagonismo de las facciones.

La Doctrina de Seguridad Nacional marcó las décadas de los años 60, 70 y 80. Fue una política exterior de los EEUU que adquirió una dimensión global en pos de bloquear al mundo comunista, multiplicando los acuerdos militares bilaterales y multilaterales del llamado “mundo libre”, en particular en América Latina. La seguridad nacional evapora la política interior y la política exterior, el enemigo acecha tanto en el interior como en el exterior. A través de esas anteojerías, el conflicto social se interpretaba como un complot subversivo internacional, que se situaba en la Guerra Fría entre este-oeste. Activistas profesionales, “infiltrados marxistas”, se encaramaban sobre la problemática social cotidiana para acabar con los valores de occidente. En esa dirección corre la arenga del comisario Llanos: “...terminar con el enemigo apátrida en Colonia Vela”. Más tarde, con el arribo de la democracia en 1983, se enuncia la denominada “teoría de los dos demonios”. Tal como exponen Nicanoff y Rodríguez (2006):

Se postulaba que los actores tenían en común una lógica que buscaba imponer su ideología a través del aniquilamiento del contrario, por lo que ambos, elitistas y autoritarios por naturaleza, habían introducido en el país una espiral de muerte y de violencia a la que la mayoría de la población asistía como observadora impotente e inerme, transformándose en víctima de las acciones de militares y guerrilleros (p.300). “

La violencia política era vista, entonces, como algo externo a la sociedad, ponía en pie de igualdad al terrorismo de Estado con otras acciones violentas, dejaba libre de responsabilidades a la clase política, los partidos, sectores del sindicalismo, las cúpulas eclesiásticas y al poder económico. El sustrato de la “teoría de los dos demonios” es que la violencia no forma parte estructural de la evolución social, modela la versión del pasado al estilo del séptimo arte por medio de una operación de condensación y omisión. La primera generaliza, sintetiza y simboliza en imágenes ideas, costumbres y discusiones de una época. La segunda evidencia la postura del autor sobre una problemática determinada.

En nuestra historia podemos ver una larga serie de escenarios y cuadros en los que la violencia es intrínseca a la disputa política. Testimonio de ello brindan, por ejemplo, los bombardeos a la Plaza de Mayo en el golpe de 1955 así como también la proscripción del peronismo que excluía e ilegalizaba a un gran sector de la población. La violencia se ejercía desde el propio Estado. En este marco, podríamos decir que este filme es un cortometraje, un recorte del gran largometraje de nuestra historia.

La génesis de una película anida en el contexto de producción, esto nos permite reflexionar acerca del pensamiento, el sentir y las preocupaciones de la sociedad en una época determinada. Olivera rueda y estrena en 1983, en las postrimerías de la última dictadura cívico-militar genocida que perpetuó un plan sistemático de desaparición, tortura y asesinato de personas. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional des-industrializó, provocó desocupación estructural, endeudamiento externo, concentración del ingreso, derrota y frustración en Malvinas. La dictadura cívico-militar intentaba un retiro rápido del poder pretendiendo establecer su impunidad a través de un decreto de autoamnistía por los crímenes cometidos. El descrédito internacional, la derrota político militar de Malvinas y el creciente descontento popular llevó a la dictadura a adelantar la fecha de elecciones, prevista para 1984, al 30 de octubre de 1983. Se iniciaba, así, el retorno a la democracia y a la disputa política. Se respiraba un tiempo de cambios entroncados a la democracia y a algunos valores ligados a ella, como el pluralismo y la tolerancia; se rechazaba la violencia y la impunidad.

Los candidatos a presidente de los partidos mayoritarios eran: Raúl Alfonsín (UCR) que representaba la racionalidad, la defensa del republicanismo y el estado de derecho, prometía investigar y aplicar justicia a los responsables de la violencia; e Ítalo Luder (PJ) que había avalado el decreto de “aniquilación” de la guerrilla como presidente del Senado en el 75 y guardaba silencio en ese tema. La conducción oficial del Partido Justicialista estaba controlada por Lorenzo Miguel, secretario general de la UOM y las 62

Organizaciones Peronistas, identificado con la burocracia sindical. Herminio Iglesias, de la ortodoxia peronista, era el candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires, su imagen era símbolo de intolerancia.

El filme *No habrá más penas ni olvido* se estrenó a poco tiempo de las elecciones. Un sector de la crítica lo calificó de oportunista dado el escenario inmediato y el efecto que causaba sobre el electorado de clase media. El peronismo se asimilaba entonces con violencia, muerte, despotismo y Estado autoritario. La película remite al cómo de la violencia, no reflexiona sobre qué nos pasó, el para qué, con quién, a favor o en contra de quién disputan los proyectos políticos, sociales, económicos y culturales. En 1983 comenzaba a transitarse el camino de los “demonios” del pasado en el presente, encarando el futuro, con *penas pero con más olvido*.

Referencias bibliográficas

Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.



López, M. y Rodríguez A. (2009). *Un país de película. La historia Argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires, Editorial del Nuevo Extremo.

Nicanoff, S. y Rodríguez S. (2006). *La Revolución Argentina y la crisis de la sociedad posperonista (1966-1973)*, en AAVV, *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires, Editorial Dialektik.

Olivera, H. (director y guionista), Cossa, Roberto (guionista), Soriano, Osvaldo (novelista). (1983) *No habrá más penas ni olvido* (película), Argentina, Aries cinematográfica.

Rosenstone, R. (1977). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.

Tizón, H. (2012). *Memorial de la Puna*. Buenos Aires, Alfaguara.

¿Cómo citar este artículo?

Aranda, J. (2015). Análisis de la película *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Héctor Olivera. *Sociales y Virtuales*, 2(2). Recuperado de <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/acerca-de-no-habra-mas-penas-ni-olvido/>

Ilustración de esta página: Composición con base en afiche de la película “*No habrá más penas ni olvido*”. Olivera, H. (1983). Aries Cinematográfica Argentina – Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

