

Costantini en el cine: la adaptación de *La larga noche de Francisco Sanctis*

Costantini in film: the adaptation of The Long Night of Francisco Sanctis

Alfredo Dillon
 Universidad Católica Argentina
 Buenos Aires, Argentina
 alfredodillon@yahoo.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
 Año IX, #18, Segundo semestre 2017
 Buenos Aires, ARG | Págs. 15 a 36
 ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 10/05/2017 – Aceptación: 19/08/2017

Resumen:

El artículo propone un estudio comparado de la novela *La larga noche de Francisco Sanctis* (1984), de Humberto Costantini, y su adaptación cinematográfica, dirigida por Francisco Márquez y Andrea Testa y estrenada en 2016. Se analizan los procedimientos por medio de los cuales la película logra exteriorizar el conflicto interior narrado en la novela, la construcción del protagonista como anti héroe y la configuración del espacio y el tiempo narrativos. Se problematiza el carácter político de los textos, a partir de un funcionamiento alegórico anclado en concepciones estéticas diferentes en cada caso.

Palabras clave: *literatura argentina del siglo XX, cine argentino, adaptación, transposición, Humberto Costantini*

Abstract:

This article proposes a comparative study of *The Long Night of Francisco Sanctis*, novel published in 1984 by Argentine writer Humberto Costantini, and its filmic adaptation, directed by Francisco Márquez and Andrea Testa in 2016. We analyze the procedures through which the film narrates the internal conflict key to the novel, the construction of the protagonist as

an anti-hero, and the configuration of the narrative space and time. We discuss the political nature of both texts, based on an allegorical functioning that relates to different aesthetic conceptions in each case.

Keywords: *20th century Argentine literature, Argentine cinema, adaptation, transposition, Humberto Costantini*

Introducción

La larga noche de Francisco Sanctis (2016), dirigida por Francisco Márquez y Andrea Testa, es una película basada en la novela homónima de Humberto Costantini, editada por Bruguera en 1984, al año siguiente de que el autor regresara de su exilio en México. La historia transcurre en 1977, en Buenos Aires, bajo la última dictadura militar. Francisco Sanctis es un hombre de familia sin compromiso político, un empleado gris a la espera de un ascenso. La narración comienza cuando él recibe un llamado telefónico que le brinda información precisa de dos personas a quienes los militares van a secuestrar esa misma noche. El protagonista deberá decidir si salvará la vida a esos dos desconocidos, poniendo en riesgo la suya, o si se mantiene al margen.

La historia de Francisco Sanctis es la de un hombre común, un sujeto que no está involucrado con la situación del país y se considera a sí mismo “fuera de la Historia”. La narración pone a prueba la supuesta neutralidad del protagonista frente a la violencia de la dictadura y cuestiona el rol de la mayoría silenciosa durante los años de la represión ilegal.

La película fue producida por Pensar con las Manos, la productora de Márquez y Testa, con apoyo del INCAA. Tuvo un presupuesto austero (211.000 dólares) y una recepción favorable por parte de la crítica: fue estrenada en el Bafici, donde ganó el premio a la Mejor Película en la Competencia Internacional, y también quedó seleccionada en la sección *Un certain regard* del Festival de Cannes. Además, en 2017 ganó el Premio Sur (de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina) y el Premio Cóndor de Plata (de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina), ambos en la categoría Mejor Guion Adaptado.

Como consecuencia de la repercusión del film, en 2017 la editorial Tren en Movimiento reeditó por primera vez en la Argentina la novela de Costantini, 33 años después de su publicación, y con el afiche de la película como imagen de portada. Aunque había tenido ediciones en inglés, noruego y hebreo, *La larga noche de Francisco Sanctis* no es la obra más canónica de Costantini, título que corresponde probablemente a *De dioses*,

hombrecitos y policías (ganadora del Premio Casa de las Américas en 1979), o a *Háblenme de Funes* (1970), llevada al cine por Raúl de la Torre en 1993.

La literatura de Costantini y el cine de Márquez y Testa son eminentemente políticos. Costantini fue militante de izquierda; se exilió en México en 1976, poco después de que fuera secuestrado su amigo Haroldo Conti, y regresó a la Argentina con la democracia. En su juventud integró el Partido Comunista, del que luego se distanció por diferencias políticas. En los setenta militó en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), junto a Conti y el poeta Roberto Santoro. Por su parte, antes de realizar este largometraje, Márquez y Testa venían de dirigir documentales: Márquez había estrenado *Después de Sarmiento* (2014), y Testa dirigió *Pibe chorro* (2015), ambas películas con claro contenido político.

Algunas premisas sobre los procesos de adaptación

La primera premisa de este análisis es que todo proceso de adaptación implica la creación de una obra nueva. Siguiendo las categorías de Genette (1989), inscribimos la adaptación en el campo de la intertextualidad, y entendemos por lo tanto que el *hipertexto* (el texto segundo) no debe considerarse solo como una derivación o una obra dependiente del *hipotexto* (el texto primero). Por el contrario, cada hipertexto es una obra original, autónoma del hipotexto.

En su conocido estudio sobre el gusto, Bourdieu entendía la adaptación como un mecanismo de divulgación de las obras de la alta cultura, una suerte de proceso de “democratización”, cuyo consumo correspondía a lo que él llamaba la “cultura media” (1998: 326). Esta perspectiva, fundada en una valoración asimétrica del cine y la literatura como disciplinas de desigual jerarquía estética, resulta insostenible en el presente. En la era de la posautonomía (Ludmer, 2010) se debilita esa visión degradada de la adaptación cinematográfica como un texto *de segunda*.

A partir de la noción de intertextualidad, entendemos que la adaptación supone un proceso de *escritura*, es decir, de creación. Las condiciones de esa (re)escritura, por supuesto, son heterogéneas: la creación literaria no tiene otro límite que el de la imaginación, mientras que la creación cinematográfica está sujeta a restricciones económicas, que marcan límites muy claros para lo mostrable en la pantalla.

Este trabajo no considera la *fidelidad* al original como un criterio de valoración de las adaptaciones, como sí lo hacía Bazin (2008) en su clásico artículo sobre *Diario de un cura rural* de Robert Bresson. De todos modos,

a los fines del análisis, la fidelidad sí funciona como un parámetro que permite detectar las operaciones de acercamiento y alejamiento entre hipotexto e hipertexto. Estas operaciones son el punto de partida para comprender la obra nueva bajo su propia ley, y no bajo la legalidad de la original. La relación entre ambos textos no se plantea aquí en términos de fidelidad o traición (en la línea de quienes entienden la adaptación como *traducción*), sino en función de un criterio de *proximidad*.

Nuestro análisis se basa en un abordaje comparado de los textos, en el que la adaptación es estudiada como *proceso* antes que como *resultado*. En ese sentido, vale la pena recordar que la intertextualidad supone no solo la “presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10), sino que también ha sido entendida por el posestructuralismo como un proceso cultural y semiótico. En función de esta concepción, el texto segundo se inscribe en una cadena de trasvases, absorciones y retomas que no acaban en él; su posición de hipertexto es solo relativa —y nunca definitiva—.

En esta dinámica no lineal, el hipertexto puede funcionar —y lo hace con frecuencia— como texto *primero*, que permite al receptor descubrir más tarde la versión original (en el caso que nos ocupa, la novela de Costantini). El vínculo entre hipotexto e hipertexto no indica una secuencia de lectura: ambos se potencian mutuamente, en un vínculo que es recíproco y no unidireccional. En este sentido suele ser fundamental el aprovechamiento del paratexto, habitualmente utilizado por las industrias (editorial y cinematográfica) para subrayar los lazos entre las obras. La reedición de la novela en 2017, con una imagen de portada perteneciente al film, se inscribe en esta estrategia que apunta a destacar la relación intertextual.

Por otra parte, la transposición implica no solo una relación de intertextualidad entre distintas obras, sino que también pone en juego una serie de códigos culturales en los que se inscribe cada una de esas obras; códigos que definen el *horizonte* (Gadamer, 1991) de cada texto y que pueden rastrearse a partir de las huellas de sus condiciones de producción. En este sentido, el proceso de adaptación implica la construcción de un diálogo entre dos épocas, dos tiempos históricos, atravesados por códigos culturales heterogéneos. La adaptación no puede aislar a la obra de la cultura —entendida como un sistema semiótico— en la que se inserta: en ese sentido, el proceso de adaptación puede definirse también como un diálogo entre dos —o más— conjuntos de códigos culturales.

Las operaciones de transposición se realizan no solo sobre el estilo (autoral) sino también sobre los géneros, que son históricos, pero que además son específicos de cada disciplina artística. Resulta imposible trazar

un sistema de equivalencias entre los géneros literarios y los cinematográficos: por tratarse de lenguajes distintos, las convenciones genéricas son diferentes en cada caso. Aun cuando los nombres sugieren identidad —como en el policial negro y el *film noir*—, la constitución de cada género (literario o cinematográfico) es diversa.

Este entramado en el que se inserta cada obra supone que el proceso de adaptación comienza antes de conseguir los derechos del original; antes incluso de la redacción de los primeros borradores. En el momento de *selección* de la obra que se va a adaptar, ya se están poniendo en juego operaciones de transposición. Elegir una obra para reescribirla, para retomarla —es decir, para volver a traerla al presente—, implica una intención en la que ya están en potencia buena parte de las decisiones que se tomarán después, en el proceso de escritura propiamente dicho.

La adaptación comienza en la selección de la obra porque, en definitiva, el origen del proceso no debe buscarse en el texto “original”, sino en una *lectura*: el autor escribe su lectura de la obra original. De ahí que cada proceso sea singular: si bien es posible establecer algunos desafíos recurrentes, estrategias comunes y obstáculos habituales, resulta difícil sistematizar las operaciones que se ponen en juego en una adaptación. De todas maneras, a continuación señalaremos ciertos elementos relevantes para el estudio del caso seleccionado, que a su vez aparecen de manera recurrente en la bibliografía referida al tema (Sánchez Noriega, 2000; Wolf, 2004; Sabouraud, 2010; entre otros).

En primer lugar, las adaptaciones de la literatura al cine suelen plantear una cuestión *económica*: el desafío de (re)escritura requiere habitualmente suprimir acciones, espacios y personajes. A diferencia de la novela, en la escritura cinematográfica todo es presente, afirmación y voz activa: esos tres recursos definen la economía del lenguaje fílmico. Sánchez Noriega (2000: 73) menciona una excepción con respecto a esta tendencia a la supresión: la adaptación del teatro al cine entraña un desafío diferente. En este caso el proceso de adaptación suele operar en sentido contrario: se amplía el número de personajes, se enriquecen las acciones y subtramas, se dilata la temporalidad narrativa, se multiplican los espacios.

La novela suele estar más abierta a las digresiones, mientras que el largometraje tiende a desestimarlas o minimizarlas, concentrando la acción en función de unos pocos ejes o líneas centrales. En el mismo sentido, la narración fílmica clásica parece menos proclive que la literaria a incorporar personajes secundarios, mientras que las condiciones de producción en ciertos casos pueden obligar a la reducción de los ambientes, concentrando la acción en una cantidad más limitada de locaciones.

Otra pregunta crucial que surge en el proceso de adaptación es por dónde empezar. Resulta fundamental el inicio elegido para la narración: ese comienzo es indicio de la lectura en función de la cual se construirá el texto. El comienzo instala el tono de la obra, presenta la mirada del director y anticipa el recorrido narrativo. Además, en la definición del comienzo ya se ha tomado otra de las decisiones centrales: cuál será el punto de vista, la focalización que regirá la narración.

Precisamente, la transposición del narrador literario al relato fílmico es uno de los problemas más frecuentes de la adaptación. La narratología ha discutido sobre la figura del narrador cinematográfico (Gaudreault y Jost, 1995), que en ningún caso puede asimilarse al narrador literario, puesto que —siguiendo una distinción clásica—, la narración literaria consiste fundamentalmente en contar (*diégesis*), mientras que la narración cinematográfica se orienta a mostrar (*mímesis*).

Por otra parte, a diferencia de la narración literaria, la narración cinematográfica se sostiene sobre la *creencia* del espectador en la imagen: Comolli (2007) explica esta producción de creencia a partir de la ontología de la imagen cinematográfica, según una concepción que entiende lo *documental* (el registro de un gesto, una palabra o un objeto) como parte de la definición misma del cine (todo plano tiene una dimensión documental, es decir, indicial). En este sentido, el cine no puede mostrar lo que no es, el relato no puede incorporar imágenes falsas —es interesante el caso de Hitchcock en *Psicosis*, recuperado por Sabouraud (2010), en el que este problema fue determinante para la construcción del punto de vista y los encuadres.

En relación con la focalización, un elemento que suele plantear desafíos es la transposición de la voz interior. A partir del modernismo, en la narración literaria se volvieron frecuentes el monólogo interior, el flujo de conciencia y el estilo indirecto libre: estos procedimientos suponen un reto para el lenguaje cinematográfico, inclinado a permanecer en la exterioridad de la acción. La representación cinematográfica de la voz interior del protagonista o del narrador-personaje suele poner en discusión el valor de la voz en off, un recurso deslegitimado en el cine contemporáneo, acaso porque apela a la diégesis (literaria) en lugar de recurrir a la mímesis (cinematográfica). La voz en off es concebida con frecuencia como una suerte de *atajo*, que obturaría el desafío de resolver la representación con medios más “cinematográficos” —desde los encuadres hasta la actuación—.

Otro recurso deslegitimado en la adaptación es el flashback, que interrumpe la acción para dar lugar al pasado. Si bien Deleuze (1987: 60) re-

chaza la idea de que la imagen cinematográfica siempre está en presente, lo cierto es que el tiempo filmico está marcado por la acción, que necesariamente sucede en el momento en que la vemos —mientras que, en la literatura, el tiempo lo definen los verbos—. En consecuencia, el flashback (como la voz en off) suele ser percibido como un ardid que simplifica el problema complejo del pasado en el presente, o de cómo incorporar el tiempo a la narración cinematográfica (problema al que Deleuze dedica el segundo tomo de su célebre estudio sobre cine). Solo en las películas que hacen del flashback su principio constructivo (como *Memento*, de Christopher Nolan, basada en un cuento del hermano del director) este recurso quedaría exento de cuestionamientos.

Finalmente, los diálogos —literarios o teatrales— se presentan como un elemento falsamente “facilitador” del proceso de adaptación: a priori, una posición ingenua podría sostener que no habría más que copiarlos, trasladándolos al guion sin modificaciones. Del análisis surge, sin embargo, que los diálogos también exigen una reescritura: los ritmos del cine son distintos que los de la literatura; lo que en una obra literaria suena verosímil, puede quedar artificial o impostado al ser trasvasado a otro medio (y viceversa).

En definitiva, la adaptación es una reescritura que, aun cuando pretende mantenerse fiel a la obra original, somete todos los elementos del hipotexto a una lectura en función de la cual serán revisados, transformados, absorbidos o descartados, para dar lugar a un texto nuevo, que solo por convención teórica podemos considerar “segundo”.

La dictadura en el cine argentino

La dictadura cívico-militar (1976-1983) constituye un núcleo traumático de la historia nacional, y ha sido abordada de manera recurrente por el cine, la literatura y las demás artes en la Argentina. Desde la vuelta de la democracia en 1983, la violencia política de los años setenta ha sido objeto privilegiado del cine argentino, a tal punto que las películas sobre la última dictadura militar constituyen casi un género en sí mismo. Algunas obras son más alegóricas, otras más explícitas; las hay sobre el Mundial de 1978, el clima de la época, la búsqueda de verdad y justicia, los exilios, el robo de niños, la Guerra de Malvinas y el proyecto económico que se instaló en aquellos años, entre otros enfoques.

En un primer momento, durante los años ochenta y la inmediata transición democrática, el foco predominante estuvo en la denuncia de lo sucedido y la “toma de conciencia” de la sociedad sobre las violaciones

a los derechos humanos durante la dictadura. Como explica Amado, “el ciclo abierto en la posdictadura se caracteriza por el clima de conmoción de una sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos” (2009: 14). Tal vez el referente más célebre sea *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. Es en este período, inmediatamente posterior a los hechos, que se publica la novela de Costantini, centrada también en la denuncia de la represión ilegal —no es casual la referencia a la *noche*: la expresión *la larga noche de la dictadura* se ha vuelto una metáfora recurrente para aludir a esos años—.

Ciertas películas de los ochenta pueden pensarse como “lugares de memoria”, en el sentido de que se han consolidado como referencias o “puntos de cristalización” (Nora, 1998: 33) a la hora de pensar la dictadura, incorporándose por ejemplo a la currícula escolar. Es el caso de *La historia oficial*, así como el de *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera. La enorme aceptación que han tenido estas películas y su ingreso al canon no las ha eximido de algunos cuestionamientos, en particular por el rol pasivo que asignan a la sociedad en relación con la dictadura y por su apelación a la figura de la *víctima inocente*, que despolitizaba la representación.

Algunos de estos films también fueron adaptaciones. *La noche de los lápices* se basó en una investigación homónima de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez publicada en 1986. La película se estrenó justo diez años después del hecho histórico: una serie de diez secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria, ocurridos durante la noche del 16 de septiembre de 1976 y en los días posteriores en la ciudad de La Plata. Pablo Díaz, uno de los sobrevivientes (interpretado en la ficción por Alejo García Pintos), participó del guion tras haber declarado en el Juicio a las Juntas en 1985.

Hay unos tipos abajo (1985), dirigida por Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, abordó la dictadura a partir del clima de paranoia individual y social; en este sentido, su planteo es afín al de *La larga noche de Francisco Sanctis*. Ambientada durante el Mundial de Fútbol de 1978, *Hay unos tipos abajo* se basó en una novela de Antonio Dal Masetto, quien participó del guion.

Otra película central de estos primeros años democráticos es *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin, sobre la Guerra de Malvinas, basada en el libro homónimo de Daniel Kon (guionista del film). El libro de Kon, publicado en 1983, consiste en una serie de entrevistas a soldados jóvenes que combatieron en la guerra, realizadas inmediatamente después de su regreso del frente de batalla. El de Kamin fue el primer film argentino que abordó la Guerra de Malvinas.

Tras esa primera camada de películas estrenadas en la transición democrática, puede reconocerse una segunda etapa en los años noventa. En la primera parte de la década, período de impunidad y de surgimiento de

los estudios sobre la memoria en el Cono Sur, algunas películas —entre ellas, *Un lugar en el mundo* (Adolfo Aristarain, 1992), *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) y *Buenos Aires viceversa* (Alejandro Agresti, 1996)— tematizaron la cuestión de la identidad y, de ese modo, “enfaticaron las continuidades entre el presente democrático y el pasado dictatorial” (Visconti, 2012).

Hacia fines de los '90 y en los primeros años del 2000 empiezan a emerger las miradas de los *hijos*: la crítica suele clasificar estas nuevas perspectivas bajo la categoría de *posmemoria*.¹ La década del 2000 estuvo atravesada por el fin de la impunidad y la reapertura de los juicios a los responsables de la dictadura con el apoyo de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández. En estos años aparecen nuevos abordajes cinematográficos del pasado reciente, como el que propone Albertina Carri en *Los rubios* (2003).

Otras películas como *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *La mirada invisible* (2010) de Diego Lerman e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila ponen el foco en la mirada infantil sobre este período histórico. Este nuevo punto de vista coincide con la proliferación de películas de hijos de desaparecidos. En el terreno del documental, además de *Los rubios*, algunas de las que tuvieron mayor resonancia fueron *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, *(h)istorias cotidianas* (2000) de Andrés Habegger, y *M* (2007) de Nicolás Prividera. En esta tercera etapa, la memoria sobre la dictadura ha adquirido una gran visibilidad social, impulsada desde el Estado y los organismos de derechos humanos.

La película de Márquez y Testa se inserta entonces en una tradición prolífica del cine argentino. Pero no se inscribe en el marco de la posmemoria ni recupera los principales rasgos del cine de las décadas de 1980 y 1990, pese a que cierto sector de la crítica vio en ella un “regreso cinematográfico a los años ochenta” (García Candela, 2016). Paradójicamente, una de sus filiaciones más claras es con un documental: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría, una investigación sobre el secuestro y desaparición de Juan Marcos Herman, estudiante universitario en Bariloche. La película de Echeverría es uno de los pocos films que abordaron tempranamente la dictadura desde la óptica de la mayoría silenciosa y problematizaron la indiferencia de buena parte de la sociedad civil.

En *La larga noche de Francisco Sanctis*, no hace falta mostrar los mecanismos violentos de la dictadura, el funcionamiento de los campos de concentración ni las complicidades entre las esferas del poder. Todo eso

1 El concepto de *posmemoria*, acuñado por Marianne Hirsch en relación con los descendientes de las víctimas del Holocausto, se ha utilizado de manera recurrente para analizar los documentales realizados durante la década del 2000 por hijos de desaparecidos, quienes no han tenido una *experiencia* directa de lo sucedido durante la dictadura y, por lo tanto, se ven obligados a *reconstruirlo*.

queda implícito: la película se sostiene sobre la tradición cinematográfica previa y presupone el conocimiento del espectador acerca de lo ocurrido.

En ese sentido, la dictadura funciona aquí más como un *clima* que como un referente histórico. La única referencia a la represión ilegal aparece fuera de foco, en segundo plano: cuando el protagonista viaja en colectivo con sus hijos, a través de la ventana atisbamos una requisa policial en la calle, a la que Francisco Sanctis (Diego Velázquez) no presta atención.

Otra marca de la época aparece en la escena de la sala de cine, donde el protagonista se encuentra con Lucho (Rafael Federman): allí se proyecta *Las turistas quieren guerra*, una película de Enrique Cahen Salaberry, estrenada efectivamente en 1977. Protagonizada por Alberto Olmedo y Jorge Porcel, esa cinta funciona dentro del film como un emblema del cine de entretenimiento que durante los años de la dictadura le permitía al gran público “evadirse” de la realidad. Sabat (2016) lee esta escena como una puesta en abismo: mientras la mayoría del público ríe, Lucho —militante de izquierda— llora en silencio, incapaz de verbalizar la angustia y el miedo de quien se sabe perseguido. El problema de Lucho es el mismo que el de Sanctis: han quedado solos, aislados de su entorno, porque no pueden decir lo que saben. Ambos han asumido alguna forma de compromiso: a partir de ese momento, para sobrevivir deben callar.

Aparte del trabajo minucioso de la dirección de arte y el vestuario, la película logra transmitir el clima de la época por medio de las actuaciones contenidas, las miradas paranoicas y una puesta de cámara cerrada sobre el protagonista, en función de la cual se difuminan las siluetas de los transeúntes. Más allá de estos indicios, la dictadura permanece fuera de campo. No se trata, entonces, de *contar* ni *explicar* el terrorismo de Estado, sino de poner el foco sobre un aspecto poco transitado por el cine argentino: el rol de la *mayoría silenciosa* durante esos años. El protagonista no es una víctima directa ni un victimario, sino un sujeto que se cree ajeno a lo que sucede. Los directores, nacidos en la década de 1980, han insistido en que su intención no era juzgar a quienes vivieron la época. La película, de hecho, no asume una posición moralizante, que sí es explícita en la novela.

La exteriorización de un conflicto interior

Tanto la película como la novela están centradas exclusivamente en el personaje principal: Francisco Santis, un hombre de 40 años, padre de familia y empleado del departamento de contabilidad de una empresa mayorista. La novela declara que su materia es “de índole más bien psico-

lógica”; se trata de “la historia de un conflicto íntimo”, de la “bravísima pulseada” del protagonista consigo mismo (Costantini, 1984: 7). Aquí radica el principal desafío de esta adaptación: cómo narrar en términos cinematográficos un conflicto interno, un choque de fuerzas que se dirime al interior de la conciencia protagonista, sin utilizar la voz en off.

La novela está construida como una serie de monólogos interiores en estilo indirecto libre, presentados en tercera persona pero anclados en la conciencia del protagonista. El narrador es omnisciente y por lo tanto puede dar cuenta de los razonamientos del protagonista; leemos, por ejemplo, que cuando recibe el llamado de su antigua compañera Elena, Sanctis “tuvo como un ramalazo de credulidad o de tontería, y pensó que la historia, en una de esas, podía ser cierta” (Costantini, 1984: 14). También hay pasajes en los que se despliega la imaginación o se narra algún sueño del personaje.

La película no incorpora ninguno de estos elementos: los pensamientos del protagonista quedan elididos. Nada de su mundo interior se traduce en lenguaje verbal, sino que el dilema psicológico se expresa en el rostro del personaje, en la contención de sus palabras, en su mirada tensa. El silencio de Diego Velázquez se hace cargo de los vaivenes íntimos que la novela describe minuciosamente: en la película, el espectador debe hacer por su cuenta el mismo recorrido analítico que Francisco Sanctis. La cámara lo acompaña constantemente, lo asedia, como intentando descifrar qué está pensando, cuál será su decisión. La profundidad de campo está reducida al mínimo: el conflicto se libra dentro del personaje, no en la realidad exterior.

En la novela se despliega una doble instancia de enunciación: además del narrador diegético, cada capítulo aparece encabezado por un resumen, que funciona en un nivel metanarrativo. Ese metanarrador mantiene su focalización en el protagonista, e instala el relato en el presente: espera junto con él mientras Elena Vaccaro se demora, y “aprovecha” esa demora para brindar más detalles sobre el personaje —“se trata de pasar de alguna manera estos tediosos momentos contando algo más acerca de Francisco Sanctis” (Costantini, 1984: 27).

Este doble juego no es recuperado por la película: allí no hay distancia con respecto a Sanctis. Por el contrario, su focalización permea incluso aquello que la cámara nos muestra: no vemos la realidad a partir de una puesta naturalista, sino en función de cómo la percibe el protagonista. Mientras la dupla de narradores literarios se aleja por momentos del personaje y juzga sus acciones, en el film se intensifica la proximidad con Sanctis, dejando todo juicio a cargo del espectador.

En la novela, el protagonista está casado y tiene tres hijos, de los

cuales en realidad dos son hijos de un matrimonio anterior de su mujer. En la película, en cambio, Sanctis tiene dos hijos biológicos. Una de las principales diferencias entre la novela y la película es que la familia tiene mayor presencia en la segunda: vemos la interacción familiar en la cocina, vemos a Francisco contándoles un cuento a sus hijos. En la novela, en cambio, los hijos de Sanctis no interactúan con él en el presente de la narración, y solo hay una escena de diálogo entre el protagonista y su mujer.

La modificación se explica a partir del dilema interno. La película da mayor prioridad a la presentación de la familia porque funciona como un factor de peso para la decisión que el protagonista debe tomar: mantenerse al margen de la situación política es, entre otras cosas, una manera de cuidar a su familia. Arriesgarse para ayudar a los dos desconocidos, en cambio, implica no solo arriesgar la propia vida, sino poner en riesgo a los suyos.

El conflicto íntimo que se plantea en *La larga noche de Francisco Sanctis* puede resumirse como el problema moral de la indiferencia. No es casual que la novela cite la *Divina Comedia*, al comparar el Riachuelo con la laguna Estigia, a un perro callejero con Cerbero y a un vecino de Villa Lugano con Caronte (195). En el esquema moral elaborado por Dante en la *Comedia*, la indiferencia es la peor falta posible, el único pecado que ni siquiera es digno del Infierno.

Al principio de la historia, Sanctis es un indiferente: la novela explicita que “se sentía como al margen de los hechos”, más bien como “un simple y ocasional espectador” (Costantini, 1984: 38) cuyo único contacto con la realidad social se da por medio de los diarios y la televisión. El comienzo de la película presenta un plano general de un monoblock, en el que se muestra un conjunto de ventanas: en una de ellas vive Sanctis con su familia, “a salvo” de lo que sucede afuera. Él es uno de esos tantos vecinos que integran la mayoría silenciosa: la historia comenzará justamente cuando Sanctis se vea desafiado a abandonar su indiferencia para actuar.

En la novela, Sanctis deberá decidir si *salva* a dos personas (Julio Cardini y Bernardo Lipstein) en dos direcciones distintas (una en la calle Lacarra, en Lugano, y otra en Álvarez Thomas, en Villa Urquiza). “Esta noche los van a ir a buscar”, le dice Elena, y enseguida aclara que el sujeto de esa sentencia corresponde a los servicios de Aeronáutica. La primera dirección resulta ser falsa; en la segunda, el protagonista es capturado. En la película, Sanctis recibe una única dirección (en la calle Lacarra), donde debe rescatar a dos personas (Julio Cardini ahora es *Julia*). El recorrido del personaje se simplifica porque en el film, el conflicto —el problema de la indiferencia— se resuelve una vez que el protagonista ha decidido acudir

al primer lugar: una segunda dirección no hubiera contribuido a dar cuenta de la disyuntiva que atraviesa el personaje.

La decisión extraordinaria del hombre ordinario

La versión cinematográfica de *La larga noche de Francisco Sanctis* tiene varios elementos que la emparentan con el cine negro: mayoría de escenas nocturnas, una fotografía caracterizada por los claroscuros, la representación de una ciudad desierta y amenazante, la puesta en escena expresionista que da cuenta del mundo interior del protagonista. Otro rasgo habitual del cine negro es la construcción de un personaje común envuelto en una circunstancia excepcional, un antihéroe solitario. Sánchez Noriega (2008) define el cine negro a partir de una “metafísica dual”, en función de la cual la realidad cotidiana esconde otra realidad más profunda o auténtica.

En línea con esta concepción, la novela de Costantini traza dos mundos claramente separados: por un lado, el “miserable mundo de todos los días”, caracterizado por el mercantilismo, el utilitarismo y la mentira; por el otro, el mundo espiritual, trascendente, en el que existe la posibilidad de “algo simplemente más abierto, más limpio, más generoso” (1984: 38), vinculado con el compromiso político. A la vez, sumergirse en esa realidad más profunda es peligroso: supone enfrentarse con la violencia que opera debajo del aparente orden instaurado por la dictadura. En la película, el sustrato criminal de la dictadura queda elidido: no hay armas, ni Ford Falcon verdes, ni referencias al Mundial de 1978; la cámara no muestra escenas de tortura ni de secuestros, pero reconstruye un clima en el que esa violencia está implícita.

Los dos mundos de *La larga noche* se corresponden con dos versiones de Sanctis: al primero le corresponde el Francisco “indeciso”, “fatigado” y “miedoso”, el empleado sin más aspiraciones que un ascenso; mientras que el segundo es el del Francisco “fervoroso y valiente” (Costantini, 1984: 224). La novela puede leerse entonces como “el *resucitar* de cierto enterrado Francisco Sanctis, ‘peleador y disconforme’” (Costantini, 1984: 78). El léxico religioso es coherente con la interpretación sacrificial que propone el texto literario; la *resurrección* del mejor Sanctis sucede a partir del llamado de Elena, que “venía a perturbar de alguna manera el equilibrio natural de los hechos” (Costantini, 1984: 11) y a arrancar al protagonista de su “administrativo presente” (Costantini, 1984: 8).

De manera clásica, la narración comienza con la ruptura del equilibrio, en este caso como consecuencia del retorno del pasado. La excusa

del reencuentro con Elena es la supuesta publicación de un poema que Sanctis había escrito en 1960, que habría interesado ahora a un periódico de Venezuela. En el pasado, Sanctis y Elena habían coincidido en “la trabajosa confección de la revista, las manifestaciones por la enseñanza laica” (Costantini, 1984: 11), pero él no había vuelto a escribir desde entonces.

La novela enmarca la decisión de Sanctis en un resurgimiento de la militancia olvidada, y plantea el regreso del idealismo juvenil como forma de compromiso con la realidad. Según el narrador, los tiempos de la militancia universitaria marcan “una época hermosa para el joven Francisco Sanctis” (Costantini, 1984: 33). Esa época, que duró “un par de años”, es definida como “una especie de paréntesis alegre, vital, generoso, en medio de una existencia más bien monótona e insulsa” (Costantini, 1984: 34). Ahora, en cambio, Sanctis es ajeno a todo compromiso social; las agrupaciones políticas son para él apenas “grupos de incomprensibles siglas” (Costantini, 1984: 43).

Pero aquel viejo paréntesis vuelve a abrirse con el *llamado* de Elena, que marca un reencuentro con cierta *misión* o *vocación* (del latín *voco*: llamar). Ese llamado parece venir a resolver, para el protagonista, los “problemas de conciencia respecto a su falta de vocación” (Costantini, 1984: 32). En la película, Elena (Valeria Lois) representa la *femme fatale* del cine negro: la mujer seductora que arrastra al protagonista al mundo del peligro, y que constituye la contracara de Angélica (Laura Paredes), la esposa de Sanctis, quien se opone a cualquier compromiso del personaje con la situación política, y le reclama que piense en sus hijos. Elena y Angélica encarnan fuerzas contrapuestas: la primera impulsa al protagonista hacia la acción, mientras que la segunda pretende retenerlo en el mundo de la cotidianidad familiar.

Otro personaje fundamental, tanto en la novela como en la película, es el de Lucho, el joven militante. Lucho es el único que se mueve en ese “submundo” del conflicto político al que Sanctis no sabe cómo acercarse; el que “está metido en algo”, según repite Angélica con desconfianza. Lucho también tiene su contracara: el personaje de Perugia (interpretado en el film por Marcelo Subiotto), cuya versión novelesca reivindica los crímenes de la dictadura, mientras que en la película —donde los *discursos* son menos importantes que las *acciones*— aparece como un personaje más moderado y menos esquemático.

A la vez, es frente a Lucho que Sanctis parece terminar de definir su decisión, cuando desiste de trasladarle la responsabilidad por los dos desconocidos que serán secuestrados esa noche y, en cambio, le ofrece refu-

gio en su casa. El narrador novelesco destaca el valor de este gesto dentro de la historia, y afirma en ese momento que “la metafórica pulseada se ha inclinado hacia un lado” (Costantini, 1984: 188). En la novela, el encuentro con Lucho se da por casualidad—se lo califica como “providencial” (Costantini, 1984: 166)—; en la película, en cambio, es Sanctis quien sale en busca de este personaje, de modo coherente con el énfasis que pone el film en la cuestión de la voluntad.

En la obra de Costantini, el personaje de Lucho permite al narrador desplegar algunas ideas sobre la juventud. El texto dice que el protagonista sostenía “la certidumbre de que una juventud distinta a la que él había conocido—más viril, más generosa— estaba haciendo oír su voz a fuerza de coraje y al parecer de una entrega absoluta a sus ideales” (Costantini, 1984: 37). Retomando el tópico setentista de la *juventud maravillosa*, la nueva generación es calificada como “heroica” (Costantini, 1984: 42) por el narrador, aunque este, a su vez, atribuye la calificación al protagonista. En esta operación se sintetiza el funcionamiento político de la novela: el narrador—identificado con el protagonista en términos de focalización—funciona como vehículo de las ideas del autor; se trata de un *narrador-vocero*.

El destino versus la voluntad

Una de las principales diferencias entre la novela y la película es que la primera se ve atravesada por una concepción fatalista. Batista explica que este es un rasgo habitual en la literatura de Costantini: la mayoría de sus personajes “estaban signados por la fatalidad y trataban, a cualquier precio, de encontrar (ahora y aquí) su sitio en el mundo” (2014: 2). En *La larga noche de Francisco Sanctis*, el destino es un elemento fundamental, aludido de manera reiterada por el narrador. En el capítulo XV (el antepeúltimo), incluso se hace explícito que “Sanctis empieza a jugar, o a dejarse seducir por algunas ideas raras, o por lo menos algo caprichosas, sobre fatalismos, predeterminaciones, señales del destino y cosas por el estilo” (Costantini, 1984: 201). El personaje empieza entonces a interpretar todos signos de la realidad como augurios que le confirman su misión.

La idea de destino se relaciona en el texto con el pasado religioso del personaje: cumplir con ese mandato es una forma de concretar su vocación, de reconectarse con la mejor parte de sí mismo. Una vez que Sanctis ha tomado su decisión y no hay vuelta atrás, la narración empieza a poblarse también de referencias cristianas: su recorrido por la ciudad es comparado con un “vía crucis” (Costantini, 1984: 227) y *Sanctis* será

un “pobre Cristo” (Costantini, 1984: 230), un hombre finalmente digno de su nombre (un *santo*). El narrador dirá entonces que el personaje está “encontrándose tal vez para siempre, naciéndose, sabiéndose por fin Francisco Sanctis” (Costantini, 1984: 230). El destino de Sanctis exige la *conversión* del protagonista: de hombre ordinario a extraordinario, de anti héroe a héroe, de indiferente a santo.

En línea con la concepción dualista que atraviesa la narración, para el personaje encontrarse con su destino implica el pasaje definitivo desde el mundo cotidiano (el de la familia y el trabajo) al mundo extraordinario (el más profundo y “auténtico”). La decisión de Sanctis de acudir al rescate de los dos desconocidos funciona en el texto como un momento trascendente de definición de su propia identidad.

Planteadas en estos términos, la historia del protagonista es una línea que conduce indefectiblemente al desenlace. Como todo destino, el de Sanctis exige su consumación: por eso al final de la novela el protagonista es capturado por los militares. El final trágico es coherente con la concepción fatalista de la novela: si Sanctis es una suerte de Cristo, al final de su camino lo espera necesariamente la cruz. La novela ofrece un desenlace cerrado: Sanctis es apuntado por un arma, mientras se le acercan dos sombras.

Esa conclusión se clausura aún más en el último capítulo (el XVII), donde ya no hay narración, sino apenas una lista de desaparecidos reales, con nombre, edad, profesión y fecha y lugar de secuestro de cada uno, en la que se ha intercalado el nombre de Francisco Sanctis. El texto literario plantea entonces un giro hacia lo real, desdibuja las fronteras entre veracidad y ficción, y subraya su propósito de denuncia. La lista final parece indicar que la historia de Sanctis es la de miles de hombres y mujeres que vivieron la dictadura.

La película de Testa y Márquez elige un camino diferente para construir el recorrido de su personaje. Aquí no hay referencias al destino y a la fatalidad, sino que el conflicto principal se juega en la elección del protagonista. Del problema del *destino* al de la *voluntad* hay una distancia que involucra fundamentalmente la libertad del personaje, y que acentúa la interpelación política que propone la película. Comprometerse ya no es entonces la consumación de un mandato ineludible, sino ponerse en acción y asumir riesgos —por eso, como señalamos, la mayor presencia de la familia en el film—.

Frente a la solemnidad del narrador literario, que se explaya sobre la trascendencia del destino y despliega una interpretación metafísica sobre el sacrificio de Sanctis, la narración cinematográfica se permite apelar a

la ironía. Mientras viaja en taxi camino a la calle Lacarra, el protagonista escucha “Un beso y una flor” de Nino Bravo. En pleno clímax, la tensión del relato se afloja por primera vez, aunque la letra de la canción parece sugerir que el protagonista inicia su despedida definitiva.

De todas maneras, la película no confirmará ni desmentirá eso que la música insinúa: la diferencia entre las concepciones narrativas de ambos textos se ve reflejada especialmente en el desenlace. Si la novela elegía un final trágico y cerrado, el film optará por un final abierto: una vez que Sanctis toca el timbre en la calle Lacarra, lo que sigue es un lento fundido a negro. La acción se interrumpe justo antes del final que proponía la novela, y esa interrupción lo cambia todo: el espectador no sabe qué sucederá con el protagonista. Frente a la derrota que se desprendía de la novela de Costantini, la película deja abierta la posibilidad de que Sanctis se salve, salve a los dos desconocidos, y regrese a su hogar transformado.

Mostrar esa conclusión resulta innecesario en una película cuyo conflicto se ha resuelto en el mismo momento en que el personaje toca el timbre: el problema de la narración no era si Sanctis sobrevivirá o no a la dictadura, sino si era capaz de quebrar el equilibrio precario de la indiferencia y comprometerse con lo que sucedía a su alrededor. La solución de ese conflicto queda clara y permite cerrar la alegoría, más allá de que el destino final del personaje quede omitido.

Espacio y tiempo

En la novela, escrita durante el exilio de Costantini en México, la ciudad de Buenos Aires es representada a partir de coordenadas concretas, ancladas en una referencialidad realista. Sanctis y Elena se encuentran en la esquina Cabildo y Juramento; su viaje en auto es narrado minuciosamente mientras atraviesan los barrios de Belgrano, Núñez, Saavedra y Colegiales. A lo largo del texto, la narración traza con exactitud del recorrido del protagonista por Buenos Aires, consignando incluso los horarios —“A las ocho menos veinte, Sanctis (...) estaba caminando despacito por Cabildo y Pampa en dirección a Juramento” (Costantini, 1984: 19). De esta manera, cada acción del personaje es ubicada en un punto preciso de la duración de esa *larga noche*.

En la película, en cambio, la ciudad es presentada de manera expresionista, tal como la experimenta el protagonista, desprovista de referencias reconocibles para el espectador (con excepción de la alusión a la calle Lacarra), y por medio de un extrañamiento creciente. La ciudad se vuelve entonces un laberinto de luces y sombras, una sucesión de callejones sin

salida. En la calle reina la oscuridad y un silencio total, interrumpido apenas por el sonido de los pasos sobre la vereda y ladridos de perros; el sonido ambiente ha sido prácticamente eliminado. No hay casi planos generales, sino planos cortos y cerrados, centrados en la subjetividad del personaje y con una profundidad de campo mínima, que fragmentan el paisaje urbano y ofrecen retazos de un rompecabezas cuya totalidad no es restituida.

De esta manera, el minimalismo de la puesta en escena saca provecho dramático de unas limitaciones de producción que hubieran impedido una reconstrucción a mayor escala de Buenos Aires en los setenta, en un gesto —la definición de una estética a partir de las condiciones de producción— que había sido habitual en las primeras películas del Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2010: 22). Aunque no está exenta de algunas marcas de época —el colectivo, el cine, el teléfono público—, la ciudad es principalmente un fuera de campo: esa elipsis abre la película a un diálogo más estrecho con el presente, potenciando su carácter político antes que histórico.

La calle es presentada como el ámbito del peligro y la paranoia: todas las personas resultan amenazantes desde el punto de vista de Sanctis, aparecen como presencias casi fantasmales, en un contexto histórico en el que circular de noche por la ciudad podía volver sospechoso a cualquiera. Como plantea Cuervo en relación con el film, “la dificultad del protagonista para ligarse a un otro, a cualquier otro, es el obstáculo invisible que rige la dramaturgia” (2016). Dicho obstáculo incluso es abordado irónicamente desde la banda de sonido, cuando suena “Un millón de amigos” de Roberto Carlos. La representación cinematográfica traduce en términos visuales y sonoros las sensaciones del protagonista, que en la novela eran explícitas: “Otra vez vuelve a sentirse solo en la inmensa ciudad, solo en el mundo, tremendamente desamparado” (Costantini, 1984: 96). Y más adelante: “La ciudad es un enorme desierto donde los pocos tipos que todavía la transitan han de ser fantasmas, seres extraños e indiferentes” (Costantini, 1984: 189).

Los espacios interiores reciben el mismo tratamiento: la casa de la familia Sanctis es muy pequeña, la escena del desayuno familiar en la cocina muestra que los personajes casi no tienen sitio para circular por su propio hogar. En la oficina, Sanctis también carece de un espacio propio: los compañeros escuchan sus conversaciones telefónicas. La estrechez de los espacios interiores parece traducir cierta incomodidad del personaje con su presente, una suerte de claustrofobia que expresa su insatisfacción con la vida *ordinaria* que está llevando.

En ambos casos, la narración transcurre a lo largo de una noche. Esa noche es definida con precisión en el texto de Costantini: es la del 14 de noviembre de 1977. La cronología resulta exacta tanto en su ubicación temporal como en su duración (diez horas, cuyo avance es señalado puntualmente a lo largo de la narración). La principal diferencia en la temporalidad que construye cada texto tiene que ver con el orden de los hechos: mientras que la novela apela de manera recurrente a los flashbacks, la película se instala estrictamente en el presente. Esta decisión incrementa la tensión del relato cinematográfico: no hay respiro para el protagonista ni para el espectador; no hay desvío posible del dilema abierto en el comienzo de la narración.

Como contrapartida, en la novela el pasado del protagonista adquiere mayor densidad. Los capítulos III y IV construyen la biografía del personaje: explican que Sanctis (cuyo apellido está cargado de sentido en el texto literario) viene de una familia católica, que sus padres eran inmigrantes italianos, que pasó su infancia en Villa Urquiza. Uno de los elementos más significativos de ese pasado —que resulta totalmente omitido en la película— es el paso Sanctis por el seminario, hasta que una “crisis de fe” lo aleja de la vocación sacerdotal.

Si en la película la decisión de Sanctis se dirime en el puro presente, en la obra de Costantini, en cambio, la acción del personaje se explica a partir de dos fuerzas: el pasado (la juventud, primero católica y luego militante) y el destino (el futuro ineludible). A la vez, el narrador literario entrelaza el pasado del personaje con los avatares del país, en un gesto que parece señalar la imposibilidad de ubicar esa historia individual por fuera de la Historia. De esta manera, a partir de 1957 —es decir, bajo la Revolución Libertadora— Sanctis se anota en Medicina, y en la universidad entra en contacto con la militancia. Luego se alude a la masacre de Trelew (1972), y a los crímenes de la Triple A (a partir de 1973). Toda esta prehistoria —del personaje y del contexto— es omitida en el film.

El narrador novelesco interpreta el temperamento del personaje a partir de su biografía, y establece que Francisco Sanctis fue moldeado por el seminario religioso y por la militancia juvenil. La principal herencia de esas dos experiencias parece ser su (adormecida) inquietud por trascender lo cotidiano, cierto inconformismo en relación con las preocupaciones mundanas. La novela sostiene que el protagonista “despreciaba el mundo de los negocios” (Costantini, 1984: 36), en el que sin embargo se termina insertando: para Francisco Sanctis, la adultez es una etapa de adaptación a las leyes de ese mundo ordinario al que rechazaba durante su juventud. La adultez es presentada como un proceso de “desesperitua-

lización” y “traición” (Costantini, 1984: 41) a los propios principios; la juventud, en cambio, como el momento en que se expresa la esencia de la persona, su vocación —es decir, el mandato trascendente que está destinada a cumplir—.

El Francisco Sanctis que interpreta Diego Velázquez está desprovisto de datos biográficos tan específicos. El único elemento de su pasado que la película repone —a partir del diálogo con Elena— es la breve militancia juvenil. De todas maneras, en el film la elección del personaje no consiste tanto en volver a conectarse con ese pasado, sino más bien en asumir un compromiso con el presente. La escasez de marcas biográficas permite abrir las posibilidades de identificación con el protagonista, presentado como un hombre cualquiera, empleado y padre de familia, al que las circunstancias obligan a tomar una decisión extraordinaria.

Comentarios finales

A diferencia del cine de los ochenta, *La larga noche de Francisco Sanctis* no es un film pedagógico, aunque sí marca un retorno de la alegoría, que buena parte del cine argentino había descartado a fines de los noventa: Francisco Sanctis es una metonimia de la mayoría silenciosa. La escasez de referencias concretas a los años setenta resulta funcional a la apertura de la película hacia el presente: al problematizar el compromiso político y cuestionar la posibilidad de la neutralidad, la pantalla interpela a las mayorías silenciosas de la actualidad. En vez de encarar una reconstrucción histórica, el film opta por la indeterminación para ofrecer una pregunta política. Por medio de la identificación con el punto de vista del protagonista, el espectador es invitado a plantearse el mismo dilema que Sanctis y a pensar en su propia manera de relacionarse con el presente.

La ausencia de explicaciones obliga al espectador a pensar qué haría él en el lugar del protagonista. Al no desplegar por medio del discurso las justificaciones que llevan al personaje a intervenir, el conflicto interior se visibiliza por medio de elementos cinematográficos: la actuación del protagonista (cuya contención refleja la represión de la época), los primeros planos, la puesta en escena de un hogar asfixiante y una ciudad laberíntica. En otras palabras, una de las diferencias centrales con la novela —donde todo es explícito— es que la potencia política de la película radica en su apertura formal, en su búsqueda específicamente cinematográfica.

En síntesis, la película de Márquez y Testa se distancia de la novela de Costantini a partir de su concepción de lo político en el arte: mientras el film explora la apertura narrativa y pretende interrogar al espectador, en

la novela esa pregunta es respondida desde la certeza, y lo político consiste más bien en hacer explícita una posición, antes que en desafiar la construcción formal de la obra literaria. Esa distancia entre ambas versiones es explicable, sobre todo, en términos epocales: publicada en 1984, poco después de que Costantini regresara del exilio, la novela busca denunciar lo sucedido durante la dictadura y aportar a la toma de conciencia. En ese gesto, a la vez, parece acusar a las mayorías silenciosas por haber permitido las muertes de tantos Franciscos Sanctis. El propósito de la película, en cambio, se orienta hacia una actualidad diferente, en la que la memoria social de la dictadura se ha consolidado de la mano de las luchas por la verdad y la justicia. Se trata, ahora, de interpelar (ya no acusar) a los espectadores como sujetos políticos en su compromiso con la realidad, utilizando el pasado como herramienta para pensar el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Barcelona: Taurus.
- Comolli, J. L. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Costantini, H. (1984). *La larga noche de Francisco Sanctis*. Buenos Aires: Bruguera.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Nora, P. (1998). La aventura de *Lieux de mémoire*. *Ayer*, 32, 17-34.
- Sabouraud, F. (2010). *La adaptación. El cine necesita historias*. Madrid: Paidós.
- Sánchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista de Medicina y Cine*, 4 (1). Recuperado de https://campus.usal.es/~revistamedicinacine/Vol_4/4.1/esp.4.1.html/cultura.htm

- (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Visconti, M. (2012). Imágenes que importan. Cine y dictadura en la Argentina. *Revista Afuera*, 12. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=242&nro=12>
- Wolf, S. (2004). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

OTRAS FUENTES

- Batista, V. (4 de diciembre de 2014). Humberto Costantini: poeta, escritor y militante. *SLT (Suplemento Literario de Télam)*, p. 2.
- Cuervo, O. (13 de noviembre de 2016). *La larga noche* de Francisco Sanctis [Mensaje de un blog]. Recuperado de <http://tallerlaotra.blogspot.com.ar/2016/11/la-larga-noche-de-francisco-sanctis.html>
- García Candela, L. (15 de noviembre de 2016). Los '80 #08 - El final (por ahora) [Mensaje de un blog]. Recuperado de <https://las-pistas.com/2016/11/15/los-80-08-el-final-por-ahora/>
- Sabat, C. (diciembre de 2016). Francisco Sanctis en su laberinto [Mensaje de un blog]. Recuperado de <http://tierraentrance.miradas.net/2016/12/portadas/francisco-sanctis-en-su-laberinto.html>

FILMS

- Márquez, F., Testa, A., Piantanida, L., Tosello, G. (Productores) y Márquez, F., Testa, A. (Directores). (2016). *La larga noche de Francisco Sanctis* [Película]. Argentina: Pensar con las Manos.