

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

El pasado reciente en el cine de Adolfo Aristarain.

GUERRIERI LEANDRO PEDRO.

Cita:

GUERRIERI LEANDRO PEDRO (2013). *El pasado reciente en el cine de Adolfo Aristarain. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/895>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EL PASADO RECIENTE A TRAVÉS DE LOS FILMES DE ADOLFO ARISTARAIN.

Leandro Pedro Guerrieri.

Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

leandroguerrieri@hotmail.com

Introducción.

El cine se ha convertido en una gran maquinaria ideológica y de producir conocimiento. Cada vez es más común observar que el acercamiento a la historia, especialmente en los más jóvenes se da por intermedio de los medios audiovisuales. Esto se debe principalmente a que como ha señalado J. M. Caparrós Lera, “pocos medios de comunicación reflejan mejor la actualidad del mundo en que vivimos, ya que las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos, reflejan las mentalidades contemporáneas.” (Caparrós Lera, 2007: 30). Además, el cine tiene la capacidad de plasmar imágenes en movimiento, lo que acerca al arte cinematográfico más a la vida real que otras manifestaciones artísticas, como la escultura, la pintura o la literatura. Por eso mismo, Marc Ferro dirá que, “la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente auténtica” (Ferro, 1995: 20).

Por eso mismo, es necesario pensar el rol que cumple el audiovisual como fuente. Para ello, es necesario destacar que tal como sostiene Rosenstone,

“el cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, al igual que otras formas de relacionarnos con el pasado, como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral. (...) El cine histórico tradicional es una forma de historia, que como todas, tiene unos límites y unas normas. Al ser diferente de la historia escrita, el cine no puede ser juzgado con los mismos criterios. El cine crea un mundo histórico paralelo al recreado por la historia escrita y la oral” (Rosenstone, 1997: 63).

Entonces podemos decir que, el cine es un instrumento, un testimonio para conocer la Historia, pero no es la Historia. Y como tal, debe ser sometida a un severo proceso de crítica como ocurre con cualquier fuente histórica. En otras palabras, como acertadamente señalan Ricardo Ibars Fernández e Idora López Soriano, “hay que incidir no en “sí” el cine transmite la historia sino en “cómo” la transmite” (Ibars Fernández y López Soriano, 2006: 4), es decir, entre otras cosas desde que lugar se para el director para contar el relato audiovisual porque el modo en que se cuenta la Historia nos dice mucho acerca del momento presente en que ha sido rodada.

En efecto, el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, “ya que refleja mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea” (Caparrós Lera, 2007: 25).

Por todo lo antedicho hasta aquí, podemos afirmar que todo film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que, toda película es de algún modo histórica, viene a ser un “contra análisis de la historia oficial”: pues no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. En efecto, la mayoría de las veces los filmes nos dicen mucho muchísimo más acerca de cómo es la sociedad que las ha realizado que del referente histórico que intentan evocar. De esta forma, “se transforma así el director cinematográfico en historiador” (Caparrós Lera, 2007: 34).

Así es que el propósito de este trabajo es analizar críticamente el pasado reciente de la Argentina a través del cine de Adolfo Aristarain, director que desde 1981 con *Tiempo de Revancha* viene haciendo alusiones a la realidad política del país.

Clasificación de las películas para un análisis desde la Historia.

Es un director que viene filmando desde la dictadura militar, pasando por la transición democrática y con la democracia ya consolidada pero con una crisis económica brutal en el 2001.

Pero antes de avanzar sobre el análisis de su filmografía es necesario hacer una clasificación del cine histórico de ficción para poder ubicar y analizar de mejor forma los filmes de este director. Para ello, recurriremos a una clasificación realizada por Caparrós Lera. Este autor divide a las películas en tres apartados:

1. **Películas de reconstrucción histórica:** “son aquellas películas que, sin una voluntad directa de “hacer Historia”, poseen su contenido social y, con el tiempo pueden convertirse en testimonios importantes de la Historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época” (Caparrós Lera, 2007: 32).
2. **Películas de ficción histórica:** Son aquellas películas que “evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque histórico no sea riguroso” (Caparrós Lera, 2007: 33).¹
3. **Filmes de reconstitución histórica:** “son aquellos que, con una voluntad directa de “hacer Historia”, evocan un período o hecho histórico, reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión de cada realizador (Caparrós Lera, 2007: 34).

Siguiendo la clasificación realizada por Caparrós Lera, podemos afirmar que los filmes de Adolfo Aristarain pertenecen en su totalidad a los filmes del primer postulado, es decir aquellos que tienen un valor histórico o sociológico, ya que en sus películas no encontramos una necesidad expresa por referirse un período histórico, sino que son películas que cuentan historias que transcurren en el presente mismo en el que fueron rodadas. En efecto, son filmes que retratan a actores sociales de una época (la misma en que es rodada la película), su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso de hablar. O sea, tal como afirma Caparrós Lera, “constituyen sin pretenderlo, testimonios de la Historia Contemporánea. Filmes de ficción –o aparentemente de ficción- que requieren ya la atención del historiador, investigador o pedagogo” (Caparrós Lera, 2007: 32).

Asimismo, no se puede dejar de señalar uno de los principales postulados de Pierre Sorlin, para quien lo dicho anteriormente es posible porque una “película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento intelectual de una época (...) cada film participa de esta ideología, es una de las expresiones ideológicas del momento” (Citado en Ibars Fernández y López Soriano, 2006: 9).

¹ Estas películas denominadas de género son dignas representantes del film-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno. No obstante, por su ambientación, escenarios y vestuario, etc., pueden tener cierto interés didáctico. Tal es el caso del cine de Hollywood. Son películas que ofrecen a la vez una idealización del pasado, de cómo lo veía en esa época la industria hollywoodense, dentro de las constantes del género tradicional y de sus intereses.

¿Y por qué un film tiene ideología? Nada más y nada menos que porque el cine, como toda expresión artística, es una manifestación política, ideológica y cultural de un momento determinado. Por ello, siguiendo a Aprea, afirmamos que “todo film es político, ya que en él se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las relaciones de poder y los distintos roles sociales a través de la presentación de sus personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia” (Aprea, 2008:47).

Entonces, Puede afirmarse que el cine es uno de los ámbitos en los que nuestra sociedad reflexiona sobre sus posibilidades de acción y transformación, construye memorias colectivas y consolida identidades. Narraciones de ficción de diversos estilos tratan asuntos que son parte sustancial del discurso político. Sin embargo, es necesario destacar que, “no todas las películas participan de manera efectiva en la discusión de los temas que la agenda pública señala como significativos” (Aprea, 2008: 48).

Justamente, otro factor que influye en el interés por reflejar la Historia en el cine, especialmente la historia inmediata, son las políticas de la memoria y el interés que tiene revisar y reflexionar acerca del pasado inmediato como consecuencia de haberse producido un cambio social y/o político importante.

Asimismo, es necesario señalar que siempre hubo diferentes perspectivas para estudiar el cine. Siguiendo el análisis que hace Aprea podemos sostener que se ha tendido a considerar a la cinematografía como “un ámbito que facilita la manipulación, propicio para cualquier forma de propaganda. También se lo presentó como un medio que impulsa a la pasividad y al conformismo. Por el contrario, se la definió como un instrumento de reflexión y una herramienta de transformación social” (Gustavo Aprea, 2008: 10).

En síntesis, el cine es capaz de plasmar los distintos sentimientos y pensamientos de una sociedad a lo largo del tiempo, pero su poder evocador no termina ahí, pues también es capaz de reflejar en sus temáticas y argumentos los avatares y cambios políticos que jalonan la Historia de un determinado país [en nuestro caso Argentina], tal y como veremos a continuación.

Análisis de la producción cinematográfica de Adolfo Aristarain y su vinculación con el pasado reciente.

En 1978, en plena dictadura militar, Aristarain rodó su ópera prima. Sin embargo, es necesario destacar que viene trabajando en el mundo cinematográfico desde la década del '60 como ayudante de dirección primero y luego como asistente.

Sus películas tienen gran influencia del cine clásico, sobre todo, "*Tiempo de revancha*", "*Últimos días de la víctima*" y "*Un lugar en el mundo*". En ellas encontramos rasgos de los géneros del policial y el thriller; y del western en la última. Pese a que casi todas sus películas tienen una narración limpia, ágil y transparente; sus diálogos suelen ser explosivos y llegan a las emociones del espectador. Por eso mismo, creo que estos diálogos convierten el espacio y tiempo en drama. O sea, que estos diálogos forman parte de la puesta en forma que permite que el director demuestre su habilidad para generar el drama.

Arsitarain además de director ha sido guionista de casi todas las películas aquí mencionadas junto a su esposa, Kathy Saavedra.

Tanto Brenner como Varea sostienen que 1978 es un año de crisis para el régimen militar. Lenta, temerosamente, distintos sectores de la sociedad argentina comenzaban a dar muestras de disconformidad. En dicho año, asomaron las primeras protestas sindicales tras el golpe militar, y en abril del año siguiente se llevó a cabo una "jornada de protesta nacional". En julio de 1979 se conoció el primer documento crítico firmado por representantes de distintos partidos políticos, y en octubre, otro del empresariado industrial argentino. A su vez, la Iglesia Católica y el gobierno de los Estados Unidos empezaban a mostrar signos de preocupación por la represión ilegal (Varea, 2008:89).

Es en este contexto, que se filma y estrena la primera película de Aristarain: "*La Parte del León*". Este film fue la excepción a lo que la cinematografía nacional venía produciendo en esos primeros años del proceso.² A pesar de ello, la película no tuvo la repercusión en espectadores que se esperaba y fue retirada a la semana de estrenarse.

² A partir de marzo de 1976, los dramas testimoniales fueron muy distintos, y pasaron a promover instituciones o personajes históricos consecuentes con lo que sostenía la dictadura. Un aspecto curioso del cine argentino realizado durante la dictadura militar es la abundancia de películas de humor picaresco con alusiones sexuales. Alrededor de la quinta parte del cine nacional producido durante esa época está integrado por estos films mediocres, escritos y dirigidos descuidadamente. En síntesis, lo que la dictadura logró a través de su negación de las relaciones entre la política y el cine fue construir un discurso monocrorde que sólo reivindicara valores reaccionarios. A diferencia de otros regímenes autoritarios, no trató de impulsar un apoyo activo a través del cine. Esto no significó que no se buscara el consenso utilizando los medios audiovisuales

Sin embargo, fue muy elogiada por críticos y cinéfilos. Fue una historia policial que puso en evidencia la admiración del director por el cine negro (film noir) estadounidense de los años treinta y cuarenta, aunque en un contexto bien porteño. Su protagonista era un hombre mediocre e inseguro (Julio de Grazia) que se aferra a un botín casualmente hallado para encontrar una salida a sus problemas, pero su improvisado plan fracasa cuando los delincuentes que habían robado el dinero lo descubren y persiguen.

Al sostenido ritmo narrativo se sumaba un marco en el que pensiones, andenes, bares y calles de Buenos Aires se veían creíbles, cercanos, reales. Mostrar un conjunto de personajes movidos por la violencia y la desesperación, en una atmósfera permanentemente sombría, era sin duda, una cualidad que distinguía a *La Parte del León* del inusual cine argentino.

Por otra parte, el cine también habla desde las ausencias, es decir desde aquello que no muestra u oculta. Es decir que como sostiene Burke, “el historiador [al analizar un film, como cualquier fuente histórica] se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos y también de las ausencias y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener” (Citado en Varea, 2008: 8).

En ese sentido, no se puede dejar de mencionar que dicho filme, es un policial sin policías. ¿Y a qué se debe dicha ausencia? A una imposición del Ente de Calificación Cinematográfica, luego disuelto en febrero de 1984, que establecía que no podía haber uniformados, ni escenas con droga, ni con desnudos y mucho menos que los delincuentes se manifestaran simpáticos. Entonces ese policial sin policías demostró que había alguien con oficio controlando la historia. “Con capacidad y conocimiento de lo que es una puesta en escena, el tiempo cinematográfico, el encuadre y los muy precisos diálogos y por sobre todo, credibilidad.” Además, el mismo Arístarain reconoció que no sólo no pudo poner policías, sino que se debió matar a uno de los ladrones porque las pautas morales así lo exigían (Brenner, 1993: 16-17).

En *La Parte del León* vemos el clima de la época ya que expresa una falta de vida, placer, libertad alegría como evidencias de una realidad proveniente de un entorno angustiante. Y además, Buenos Aires se nos muestra como una ciudad en la que cualquiera puede delatar al vecino. Sin embargo, a diferencia de lo que sucederá en “*Tiempo de revancha*” y “*Últimos días de la víctima*”, “el personaje de Bruno no está construido en clave política” (Milán, 2010: 13).

Tal como sostiene Peter B. Schumann, el proceso de “democratización” comienza a iniciarse en 1981³ y se agudizará a partir de la derrota de Malvinas donde la dictadura militar perderá lo poco que le quedaba de “legitimidad”. (Schumann, 1987: 38-39) Por lo tanto, cuando el sistema de control de los militares comenzó a resquebrajarse, los primeros cuestionamientos a la situación social aparecieron teñidos de una perspectiva moralizante.

Algunas películas como “*Tiempo de revancha*” (1981) y “*Últimos días de la víctima*” (1982) serán expresión de esa transición por la temática que tratan y sobre todo, porque no sufrirán censura alguna. Estas películas de transición puntualizan algunos aspectos de la realidad nacional, que seguirían manteniendo vigencia en el cine argentino de los primeros años de la democracia: el enfrentamiento con el pasado, las vicisitudes del exilio (tema muy presente en Arístarain: “*Un lugar en el mundo*”, “*Martín (Hache)*”, “*Lugares Comunes*” y “*Roma*”) y los problemas que deben ser abordados en el presente.

A partir de estas películas, que iniciaron sus críticas a través de alusiones veladas, se establecieron ciertos rasgos que caracterizarían a la producción del renacimiento democrático del cine argentino.

A la vez, es necesario destacar que como bien señala Aprea:

“La lectura de los hechos de la historia como una serie de injusticias que afectan a ciudadanos comunes no respondió a una planificación o a la imposición de una interpretación de los acontecimientos políticos en la misma clave que el gobierno. Más bien se trató de una postura común que parecían compartir los realizadores y espectadores: el rechazo del autoritarismo y la reivindicación de la democracia” (Aprea, 2008: 56).

En efecto, con la vuelta a la democracia apareció un cine que necesitaba contar - y hablar - aquello que nos había pasado recientemente. Por eso mismo,

³ Entre los hechos más relevantes de esta apertura cultural no podemos dejar de mencionar que algunas expresiones artísticas comenzaban a hacerse eco del descontento, sesgado, veladamente. De esta forma surge en 1981 la experiencia de Teatro Abierto, movimiento que reunió a actores, directores, autores y técnicos argentinos, para representar en el Teatro del Picadero de Buenos Aires obras que proponían un cuestionamiento oblicuo del poder, utilización de artificios teatrales con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad.

“nació un cine contra el olvido, contra la destrucción moral y espiritual, contra las ruinas que dejaron los militares en la vida cotidiana de los argentinos. Se trata de un cine que siempre intenta la construcción del futuro, sin dejar de mirar hacia el pasado, pero buscando el camino de una Argentina humana, pacífica y democrática. Es, a la vez, un cine del horror y de la esperanza.” (Schumann, 1987: 51)

Aristarain junto a Agresti, Juan José Jusid y Luis Puenzo entre otros, será hijo de este cine en democracia. Una de las cuestiones que vemos en la filmografía de Aristarain es la cuestión del exilio y de la moral, pero sobre todo el poder que tiene la palabra. Es decir que, en su filmografía hay una vocación de trascendencia, de hacerse oír y dejar una impronta en el cine que va mucho más allá de lo artístico para formular un discurso humanístico que se articula no tanto a través de la acción, sino mediante unos diálogos que se convierten en prosa literaria audiovisual. Sus películas son una permanente invitación a la reflexión sobre la condición humana, el individuo y la sociedad, con todas las ataduras a las que se enfrentan sus personajes.

En “*Tiempo de revancha*” nos encontramos con una película llena de simbolismos que refieren al presente que se estaba viviendo en ese momento en el país: la represión, el miedo, el individualismo, la iniquidad del poder empresarial, los abusos de los trabajadores.⁴

Una de las características principales del cine de Aristarain, que también compartirá con los directores anteriormente mencionados es que, “presentaban las injusticias sufridas por una persona o un conjunto de personas que representaban a un grupo social más extenso” (Aprea, 2008: 53). Esto lograba que las situaciones narradas fueran sentidas como verdaderas pese a su carácter ficcional.

Otra característica narrativa que no puede dejar de mencionarse y que comparte con los directores de la transición y apertura democrática, es que dichas películas estaban narradas de una forma lineal y clara que los espectadores fueran descubriendo los hechos aberrantes junto con los personajes de la historia. Y a la vez, “interpelaba al conjunto de la sociedad y a la política en abstracto para que se hiciera cargo de las anomalías reveladas” (Aprea, 2008: 53)

⁴ Sin embargo, pese a ser retrato de un contexto determinado, algunas de esas cuestiones se mantienen vigentes hoy en día ya que durante los 90 se ha llevado a cabo el plan neoliberal que se empezó a gestar durante la dictadura. Y hoy en día siguen sucediendo abusos por parte de los empresarios hacia los trabajadores.

En esta película, la “puesta en forma”⁵ (Catalá, 2001: 71) es crucial, ya que todas estas evocaciones se darán de forma implícita y tendrán que ser interpretadas por los espectadores. Por ejemplo, que el protagonista se haga el mudo es uno de los simbolismos principales que tiene esta película, ya que hace alusión al silencio que decide hacer la sociedad y al silencio de no delatar a sus compañeros de los secuestrados, torturados y finalmente desaparecidos. O sea, que en esta película particularmente asistimos al silencio de uno de los personajes, el protagonista, quien para sobrevivir y ganarles decide no hablar más. Es la única película en la cual el silencio tendrá una explicación meramente política, ya que en el resto de las películas analizadas el silencio cumplirá un rol más bien técnico de la filmación en sí. En otras palabras, tal como sostiene Jaume Peris Blanes, “la mudez era una resistencia frente al sistema que trataba de hacer hablar al protagonista: mientras la empresa amenazada convertía el espacio de Bengoa en un lugar plagado de micrófonos en el que cualquier palabra sería registrada, no hablar se convertía en la última forma posible de oposición y lucha”. (Blanes, 2008).

En la primera escena que podemos encontrar el silencio es aquella en donde Bengoa llega a trabajar a la cantera y es presentado por los directivos de la empresa ante el resto del personal. En esa escena nos damos cuenta a través del juego de miradas producto del montaje que Bengoa y Di Toro (Ulises Dumont) se conocen, pero prefieren llamarse a silencio para no levantar sospechas, ya que ambos tienen un pasado sindical muy activo. En esta escena, “el silencio desempeña un papel destacado como lo tendrá en el desarrollo posterior de la trama hasta convertirse en uno de los mensajes del filme que puede leerse entre líneas: el silencio individual también puede ser una forma de resistencia para combatir el régimen militar.” (Milán, 2010: 17).

Además, a medida que la película avanza, asistimos a una representación de la violencia que se estaba viviendo en ese momento a través de elementos narrativos e iconográficos, aunque sin alusión a los militares, ya que en ningún momento aparece

⁵ Catalá propone el concepto de puesta en forma frente al de puesta en escena. Para este autor la puesta en forma es aquello que hace relevante una obra. Y agrega que, “El director de cine debe de tener claro, pues, la forma ideal de la escena (la que mejor expresa los acontecimientos dramáticos de la misma), y a partir de ella confeccionar los planos y establecer los puntos de vista necesarios para transmitirla al espectador. El director de cine tiene a su disposición una serie de herramientas que le permiten reconfigurar el espacio escénico para darle la forma que mejor transmita el conjunto de ideas y emociones que constituyen el segmento. Se trata de darle la forma necesaria al conjunto virtual de la escena extendida en el tiempo, para que el espectador perciba la acción de la manera más significativa posible. En, Catalá, Joseph María. La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica. Barcelona. Paidós. 2001. Pág. 71.

ningún representante estatal, salvo en el momento del juicio donde vemos a los jueces. Un claro ejemplo de esta violencia podemos encontrarla hacia el final de la película, en donde vemos un auto que persigue al protagonista y que de golpe para y deja caer el cuerpo torturado del testigo que declaró a su favor en el juicio.

Otro ejemplo que simboliza la violencia que se vivía, es la habitación del hotel donde se hospedaba el protagonista, la cual representaba de alguna forma los centros clandestinos de detención, ya que se trataba de una habitación pequeña, a oscuras prácticamente y donde Bengoa siguiendo el consejo de su abogado elige aislarse del mundo -incluso hacía que le dejaran la comida en la puerta de la habitación, para no tener contacto con los camareros-. Aparte, como señala Blanes, “dos imágenes que tenían al cuerpo de Bengoa como objeto iban adquiriendo, por su carácter recurrente, el estatuto de símbolos de la vivencia de su encierro: la de su boca sellada por cinta aislante para no hablar ni siquiera en sueños y la de su brazo quemado por un cigarrillo encendido, el rostro tensado en mueca de dolor.” (Blanes, 2008).

Esta película además de las excelentes críticas también fue muy bien recibida por el público. Por miles iban a verla, e incluso, más de una vez. Estuvo veintidós semanas en cartel. “Sucedió que a la gente le contaban una historia que, además de creíble, le era cercana.” (Brenner, 1993:25). Todo esto confirma que el cine es tanto un producto de la sociedad de un momento determinado, pero que a la vez es producida para esa misma sociedad.

Por eso mismo, podemos decir que pese a utilizar las características del cine de género, éste “sería utilizado como excusa para en realidad contar lo que estaba sucediendo en el país en ese momento desde su punto de vista. Por ejemplo, si “Tiempo de revancha” puede ser catalogado como un thriller al estilo clásico, su discurso narrativo es una proclama de rebelión contra el siniestro periodo de la dictadura militar”. (Milán, 2010: 18). Así, como la originalidad narrativa de “Un lugar en el mundo” no será más que una proclama de rebelión contra el sistema opresivo de las privatizaciones y la extracción de recursos por las multinacionales.

Aristarain filmó después “*Últimos días de la víctima*”, basada en una novela de José Pablo Feinmann, también producida por Aries. Fue una película policial de dureza y precisión poco comunes, con un asesino a sueldo que pasa de victimario a víctima, moviéndose en una ciudad plagada de sospechas donde nadie puede ser confiable y donde las muertes violentas suceden con naturalidad.

Es ficción pura, con elementos traídos de la realidad para armar un submundo de intriga, crímenes y destrucción. El lenguaje de su film es como el de la historia y los personajes. Casi no hay diálogos, predomina la acción y los gestos son señales muy predeterminadas. Imagen y movimiento. Es la película con menos parlamentos de las que ha filmado. Coloca (para que el espectador lo vea) un cartel que dice “Zona militar, no estacionar, ni detenerse”, en posición opuesta a la mano de la calle. Este tipo de mentiras son licencias “lícitas” que se toma el autor para narrar su historia. En la oficina de Dominicci (el que contrata a Mendizábal) hay una estatuilla de un granadero y una munición de tanque adornando el escritorio. Y en la sala contigua hay unos señores hablando en inglés. Todo eso se filmó antes de la Guerra de Malvinas.

A “*Últimos días de la víctima*” no le fue tan mal, estuvo ocho semanas en cartel. Pero mucho menos de lo que esperaron tanto su director como sus productores. Según Brenner esto se debió a dos motivos principalmente: el más significativo es que se estrenó justo seis días después de empezada la guerra de Malvinas. El otro motivo, es que “el espectador podía identificarse con el Luppi-Bengoa, un trabajador, un luchador. Pero difícilmente pudiera identificarse con Mendizábal, un asesino frío. Precisamente el bueno de la película era un ser negativo” (Brenner, 1993: 31).

Además dicho film tiene claras alusiones a la crisis en que se hallaba el régimen militar. Esto se puede ver claramente en la escena en que Kulpe está por matar a Luppi en donde le dice que “se acabaron los tiempos de los fierros”.

En definitiva, este film está lleno de “atmósferas y silencios que vuelven a mostrar el miedo y la desconfianza en que vivía la sociedad argentina durante la dictadura militar”, que como ya dijimos, luego del estreno de esta película el régimen terminaría de deslegitimarse por la derrota en Malvinas.

Por otra parte, esta película, al igual que “*Plata Dulce*”⁶ de Fernando Ayala, se realizó en el marco de una de las primeras crisis importantes del modelo económico del régimen militar, que se evidenció en la liquidación del Banco de Intercambio Regional (BIR) y en reiteradas devaluaciones de la moneda y corridas bancarias. Veinte años después filmaría “*Lugares Comunes*” al calor de las protestas por el corralito bancario y la fuga de capitales.

⁶ “*Plata Dulce*” y “*El arreglo*”, ambas de Fernando Ayala, ponen en escena la timba financiera la precarización del trabajo, el cuentapropismo, la coima y la corrupción.

Al igual que en su película anterior, vuelve a usar el género del thriller como excusa para hablar de la represión del régimen burlando la censura, pero como sostiene Milán, “*Últimos días de la víctima*” “va mucho más allá por su universalidad e intemporalidad. Puede verse como una cinta de género negro sin tener en cuenta el contexto político en que se desarrolla, por lo que no ha envejecido y se ha convertido en un clásico del thriller.” (Milán, 2010, 20).

Pero esto no quita que pueda ser analizada como una cinta política que ahonda en la represión que desencadenaron los militares, en un país donde los ciudadanos se sentían observados y amenazados, y en la corrupción que implementó el régimen haciendo crecer de forma artificial la economía del país mediante la especulación, lo que favoreció a empresarios sin escrúpulos y sentó las bases de la quiebra del Estado, algo que Aristarain seguirá mostrando como una permanencia en la democracia a través de la política neoliberal de Menem y de De la Rúa en “*Un lugar en el Mundo*”, “*Martín (Hache)*” y “*Lugares comunes*”.

Si bien, es cierto que las películas de Fernando Ayala expresan mucho mejor el aspecto económico de la dictadura, en “*Últimos días de la víctima*”, Aristarain hace referencia a este clima de especulación y corrupción que se estaba viviendo en la primera escena donde vemos a un empresario de una cooperativa en pleno enfrentamiento con la prensa tratando de evitar el escándalo por la quiebra y malversación de fondos de su empresa. También en dicha película, en una escena se hace alusión a que se vienen tiempos difíciles cuando el “Gato” (Ulises Dumont), le dice a Luppi que mejor no investigue más que termine el trabajo, cobre la plata y se largue “porque se vienen tiempos donde la guita va a faltar”.

Otra escena importante de la película que muestra metafóricamente que la dictadura no fue sólo militar, sino que fue apoyada por gran parte de la burguesía es en la que Mendizábal le dice a Peña “que siempre fue igual, ustedes tienen que mata para conseguir algo, y después tienen que seguir matando para conservarlo”. Esta frase muestra a las claras, el clima que se vivía en aquellos años donde la violencia era moneda corriente.

Estas dos películas de Aristarain hechas en plena transición democrática y crisis del régimen militar, dejan en evidencia que, “los representantes de la censura en ese momento estaban más preocupados por cortar desnudos y objetar palabrotas que en detectar sutilezas ideológicas con el mismo celo demostrado por sus antecesores en años

previos. De otro modo hubieran objetado la naturalidad con que Bengoa elige borrar su pasado sindical para conseguir trabajo” (Peña, 2012: 204).

Luego con la vuelta de la democracia, la producción cinematográfica comenzará a ir en ascenso. Aristarain mantendrá vigente su visión moralizante de la sociedad, sólo que pasará de actores sociales del mundo del trabajo, a una clase media que se exilió durante la dictadura y que no encaja en esta democracia que tiene valores antagónicos a los que ellos tenían en los ´70. Por eso mismo, durante este periodo democrático en el cine de Aristarain veremos la constante de una familia en crisis que intentará seguir adelante intentándole ganar aunque sea una batalla a este sistema despiadado que es el capitalismo.

Y justamente una de las principales características que permiten ver el cambio de un cine en dictadura y censura a uno de democracia y pluralismo, es el incremento de diálogos en la filmografía de este director. A medida que pasan los años, la palabra irá creciendo sobre la imagen y empezará a tomar cada vez más valor para argumentar y defenderse.

En 1992, Aristarain dirigirá “Un lugar en el mundo”. Este es sin duda el film más humano y emotivo de dicho cineasta. Una historia que importa, atrapa, conmueve, emociona, y logra hacer reflexionar. En donde todo lo que sucede y lo que se dice está en función de la narración, en su coherencia temática y estilística. Su filme parece una clara respuesta y contraposición al discurso dominante de aquellos años, que el fin de las ideologías, el materialismo y el individualismo; ya que plantea la necesidad de recuperar la ética y la solidaridad. Y cumplió con su contrahistoria, ya que su filme, fue visto por medio millón de espectadores en salas nacionales y tuvo una repercusión internacional impresionante.

Esta película le costó muchísimo poder filmarla ya que no contaba con los recursos necesarios para ellos. Para ello, tuvo que formar una cooperativa de Trabajo.⁷

“*En un lugar en el mundo*” se habla, pero también hay silencios, miradas y gestos que hacen de su realización un prodigio de la puesta en escena para contarnos la

⁷ En un principio se había arreglado en coproducción con la Televisión Española, la cual iba a aportar unos cuatrocientos mil dólares. Y cuando estaban a punto de otorgar el dinero no se reúne la Junta Directiva y coincide con los problemas internos de la TVE. Pasan los meses y la crisis se desencadena y se encuentran en déficit financiero. La coproducción se suspende. Y de a poco Aristarain levanta cabeza. Consigue que los actores y técnicos entren en cooperativa, logran el apoyo de la gobernación de San Luis, en donde se filmará íntegramente la película. Se reducen los costos de alojamiento y traslados internos en la provincia. Sale el crédito del INC y en plena producción entra en el proyecto Osvaldo Papaleo. Con este bajo control, viajaron a San Luis a principios de agosto de 1991. Estuvieron ese mes y el siguiente.

historia de un hombre consecuente con sus ideas hasta el fin de sus días. Esto será contado desde el punto de vista de su hijo, Ernesto; quien a través de flashbacks nos hará conocer a su padre y al resto de los personajes.

Desde su puesta en escena hasta en los diálogos vemos una película que nos convoca a vivir a de otra manera a la dominante en el mundo. Por eso mismo, no es casual que haya elegido un lugar del interior del país (provincia de San Luis). Y si bien es cierto, que hay claros homenajes al western como la presencia del tren, la carreta, la carrera de caballos; creo que justamente lo que hace a través de esta puesta en escena es romper con los lineamientos que nos transmiten desde el poder y mostrarnos que se puede vivir diferente, por eso mismo que la carreta le gane al tren significa que estos lugareños con otro modelo social basado en la solidaridad y la justicia social pueden ganarle al progreso, a la civilización y al neoliberalismo. En esta película el silencio va a estar representado en un juego de miradas a través de planos y contraplanos en los que no se emitirá ni una sola palabra pero que nos dará a entender que entre Hans y Ana. Pero como la película está narrada, como ya se dijo, desde el punto de vista del chico (Ernesto), jamás hará alusión a la relación entre Hans y Ana, por eso mismo el director nos hará ver esto a través de este juego de miradas

Otro punto en común que tienen "*Tiempo de Revancha*" y "*Un lugar en el mundo*" es la radicalidad que irá adquiriendo el protagonista de cada historia. En esta última película este hecho lo vemos bien remarcado en la escena en la que el personaje de Luppi decide quemar el galpón. Aquí también asistimos nuevamente ante un silencio, el silencio del hijo, ya que decide jamás contarnos que es lo que sucedió después de esa decisión tan radical y controvertida del padre.

Otro rasgo que no quiero dejar de mencionar en la poética de Aristarain es la importancia de la lealtad, de no traicionarse a uno mismo, de ser honesto. Esto lo vemos sobre todo a través de los diálogos y en los personajes que interpreta Luppi en "*Tiempo de Revancha*", "*Un Lugar en el Mundo*" y "*Lugares Comunes*". Sobre esto también va a funcionar un silencio, un silencio visual diría yo, porque tanto en "*Un lugar en el mundo*", como en "*Lugares comunes*" la muerte de Luppi queda fuera de campo, es decir que está ausente y solo nos enteramos de ella en ambas películas por el hijo. Este silencio visual está muy conectado con la forma de vida de estos dos personajes que son dos personas honestas y que luchan hasta las últimas consecuencias por defender sus ideales. Por eso mismo, como no tiene que perder su dignidad jamás, las muertes de estos dos personajes quedan fuera de campo para que no se lo vea rendidos o

derrotados. Incluso, el personaje de *“Lugares comunes”* (Fernando) le pedirá a su amigo Carlos que lo lleve al hospital porque no quiere que Liliana, su mujer, lo vea así. El director al mostrar el pasillo del hospital y dejar fuera de campo a Luppi de alguna manera está cumpliendo con ese pedido, aunque ese final era esperable porque desde el principio de la película nos muestra como desde que se entera que lo jubilan lo están matando en vida. Sin embargo, pese a ir viendo como a pesar de los intentos de seguir adelante no puede, jamás lo vamos a ver rendido ni derrotado.

En resumidas cuentas, lo que estas tres películas mencionadas plantean, cada una a su manera, es la fidelidad a la ideología o la filosofía de vida que uno tiene.

Otro de los sellos de Aristarain presente en la mayoría de sus películas, es la relación familiar, sobre todo padre e hijo. Justamente, en esta película lo que va a dar un quiebre en la historia va a ser la muerte del padre de Bengoa (personaje de Luppi). En *“Un lugar en el mundo”* y en *“Martín (Hache)”* vemos la preocupación del padre por la educación de su hijo, de transmitirle una ética y una coherencia con sus ideas (como antes mencionamos la lealtad y el no traicionar su ideología es un tema muy presente en sus películas).

En *“Lugares Comunes”* también se verá esto, pero desde una perspectiva diferente, ya que el hijo no será un adolescente sino un adulto por el cual se siente decepcionado por no haber seguido los valores que junto a su esposa le inculcaron y haberse vendido al sistema. Ya en esta película, que conforma la trilogía (*“Martín (Hache)”*, *“Lugares Comunes”* y *“Roma”*) veremos a este director alejado del cine de géneros, pero manteniendo temáticas de sus anteriores películas y la claridad narrativa.

En estas tres películas la amistad y la familia están demasiado presentes, tal como lo estuvieron en *“Un Lugar en el mundo”*.

“Martín (Hache)” y *“Lugares comunes”* fueron filmadas en espacios cerrados y con planos opresivos que se acercan a los personajes, en contraste con *“Un lugar en el mundo”*, donde predominaban los planos largos generales. Lo que el director busca de alguna manera con este tipo de planos opresivos es que el espectador no tenga una representación espacial del lugar donde se lleva a cabo la acción narrativa. Esto se debe a que la pretensión del director, es introducir al espectador en el punto de vista de cada personaje, como si formase parte de la película. Lo que el director quiere en definitiva es, “trasladar al espectador a este ambiente y se apoya en la construcción narrativa, utilizando para ellos unos encuadres, en ocasiones, muy pequeños y distorsionados, con los ejes torcidos a modo de planos subjetivos” (Gutiérrez San Miguel, 2006: 72) Estos

tipos de plano generan que uno se compenetre mucho más con los sentimientos de los personajes y que sienta lo que ellos sienten, sobre todo en una de las últimas escenas que terminará con el suicidio de Alicia (Cecilia Roth). Al igual que películas anteriores, la forma narrativa irá adquiriendo una radicalidad – en este caso de violencia verbal – que culminará como dijimos, con el suicidio de Alicia. Es decir, que como sostiene Catalá, “el director debe saber dar forma a su historia mediante la manipulación de espacio, tiempo y drama. Y debe ser consciente de que estas operaciones, de índole fundamentalmente estético (es decir emocional e intelectual) no pueden efectuarse más que mediante la combinación de la cámara, el montaje (con sus modernas extensiones que permiten la manipulación de la imagen) y el potencial de los actores” (Catalá, 2001: 63-64).

Pero a diferencia de lo que sucede en sus otras películas donde se le da un guiño al espectador para que siga el punto de vista de un personaje, en esta película no hay un personaje que se imponga sobre los demás y creo que los planos cortos de alguna manera vienen a marcar eso. Por eso mismo, constantemente esta película nos invita a identificarnos y proyectarnos con los cuatro personajes. Para ello será crucial la utilización del primer plano ya que como sostiene Bonitzer, Con el primer plano se rostrifican los objetos o las personas y sin primer plano, sin rostro no hay suspenso, no hay terror (en este caso drama). (Bonitzer, 2007: 21-22).

En “Martín (Hache)”, el silencio lo veremos expresado en las escenas de mayor tensión a través de los planos y contraplanos en donde la gestualidad del personaje será trascendental para que podamos compenetrarnos y sentir lo que el personaje siente. Además, el silencio también está marcado en el nombre del hijo y será Alicia quien nos revele este dato, al decirle a Martín, que le sacó el nombre al llamarlo como él y que encima lo llama hache entre paréntesis, y termina diciendo: “lo borraste, si borraste lo que más quieres que podemos esperar los demás”. Esta gran escena, nos invita a ver la crisis familiar y de identidad que vivía la clase media en esos años. Esto lo vemos tanto en Hache que no tiene trabajo y no sabe qué es lo que quiere estudiar como en los demás que sufren las consecuencias de un sistema que los devora. Sin embargo, al igual que los filmes anteriores, la libertad está muy presente, ya que a pesar de ello, tanto Martín (Luppi), como Dante (Eusebio Poncela) pueden elegir su profesión con libertad. También en dicha escena está presente uno de los valores fundamentales de la clase media de dicha época: “si estudias y trabajas de lo que estudias, vas a ser un explotado,

pero vas a sentir que te pagan porque te diviertas”. Es decir, que de alguna manera la clase media sigue sosteniendo la promoción social a través del estudio universitario.

En *“Lugares comunes”*, vemos las consecuencias de la crisis económica de 2001 a través de una historia de amor. En dicha película vemos como un profesor universitario de clase media con tendencia al marxismo se queda sin trabajo, como consecuencia de la crisis económica que explota en diciembre de 2001, pero que venía gestándose desde mucho tiempo atrás gracias a las políticas neoliberales, tanto del gobierno militar, como de los gobiernos democráticos. Esto lo vemos claramente, en una de las primeras escenas donde el rector lo jubila a Robles (Luppi) porque no hay presupuesto educativo. Esta jubilación a la fuerza irá apagando las ganas de vivir de este profesor de a poco.

Por otra parte, si bien ha sido considerada por Gonzalo Aguilar como una película que narra y cuenta temas como lo hacía el cine de los 80, creo que es necesario marcar que hay algunas características que pertenecen a la forma de narrar del nuevo cine argentino y que ya se ven en Martín (Hache). Lo principal es que el pueblo en estas películas no aparece, sino que se muestra las miserias de la sociedad a través de una familia en crisis y un adolescente que no sabe cuál es su futuro en Martín Hache y de un hombre que lo obligan a jubilarse como parte del recorte del gasto estatal producto de la crisis económica. Además, en *“Lugares Comunes”*, al igual que en *“La ciénaga”* de Lucrecia Martel veremos al pueblo a través de la televisión: hay una escena en la que Robles está sentado con cara de decepción frente al televisor viendo los hechos del 19 y el 20 de diciembre.

Por todo esto podemos decir que Arístarain, si bien no rompe del todo con su tradicional modo narrativo clásico sí ha adoptado algunas cuestiones del nuevo cine argentino como la familia en crisis y la ausencia del pueblo en sus películas.

Finalmente en 2004, estrena la que hasta ahora ha sido su última película *“Roma”*. Dicho filme ha sido totalmente diferente a sus anteriores películas, ya que si bien mantiene estilos narrativos y cuestiones temáticas de sus otros filmes, esta película empieza en ese año, pero su historia se desarrollará a lo largo de la vida del protagonista, que es un escritor argentino ya viejo que escribe sus memorias.

Por eso mismo, Arístarain a lo largo de este filme nos llevará “de viaje al pasado”, algo que hasta ese entonces no había hecho. A través de flashbacks iremos a la niñez de Goñez en el peronismo, los '60 y los '70.

También, en este filme como en sus dos otros filmes dramáticos, la mirada estará puesta en un individuo de clase media. Por eso mismo la imagen que de del peronismo será la de la obligatoriedad de leer “La Razón de mi vida”, pero que en su colegio bilingüe donde iban familias un tanto acomodadas, no se respetará.

Luego nos llevará a la década del sesenta, en donde el protagonista de la película será un “rinconero”, ya que mirará todo siempre desde el costado pero nunca se animará a politizarse y luchar por un país más igualitario contra los diferentes atropellos a la sociedad. Por otro lado, no faltará el mundo cultural al que la clase media de aquella época pertenecía.

Y por último, llegarán los '70. El joven Góñez regresa de España debido al fallecimiento de su madre y aprovecha para ver a sus amistades. Uno de sus mejores amigos, ahora está coinvertido en cuadro político del peronismo, por lo que está marcado por la derecha más reaccionaria junto al poder militar. Y es justamente en esta parte donde Aristarain hace una combinación de lo que sucede a través de la puesta en escena. Ya que toda la escena que se encuentra con su amigo en secreto, no podremos ver el rostro de su amigo, porque justamente este juego de oscuridad que hace con la cámara estaba reflejando la clandestinidad en que se hallaba para salvaguardar su vida.

Sin embargo, cuando sale del bar, Góñez es secuestrado por un auto sin patentes y luego es torturado. En la secuencia siguiente los torturadores dejan torrado en la calle a Góñez y le dan un diario en donde el titular anuncia que en un enfrentamiento policial cayó muerto su amigo, lo que nos demuestra que finalmente habló y entregó a su amigo.

Esta película, al igual que hará “El secreto de Sus ojos” de Juan José Campanella, demuestra que la represión y el terrorismo de Estado comienza mucho antes de 1976. Creo que ese, es el principal mensaje que deja la película.

Conclusión.

Entre 1976 y 2004 la cinematografía nacional ocupó lugares diferentes pero significativos en la cultura argentina. A través de ella se intentaron múltiples formas de reconstrucción del pasado del país y debates sobre las transformaciones profundas que se produjeron en nuestra sociedad durante las últimas décadas. El cine actuó como constructor y destructor de identidades, como defensor del sistema democrático y crítico de la sociedad.

El cine de Adolfo Aristarain no estará exento a dichas representaciones y será uno de los principales directores del cine de transición democrática, como de la democracia consolidada. En todos esos años, no dejará de reflejar parte de la realidad del país.

Esto lo hará a través de claras alusiones directas como a través del lenguaje visual. Por eso mismo difiero, de Ibars Fernández y López Soriano, ya que para estos autores hay que saber diferenciar lo histórico de lo propiamente técnico y dramático de un film. Para mí lo estético y lo histórico van de la mano y creo que Aristarain es un gran ejemplo de ello.

En sus filmes hemos visto como gracias a la destreza con que maneja el lenguaje audiovisual ha podido mostrar con sutilezas desde su estética lo que realmente sucedía en el país en tiempos de la dictadura evadiendo la censura.

En efecto, "*Tiempo de revancha*" y "*Últimos días de la víctima*" son expresión de ello. Ambas películas giran en trono a persecuciones, ocultamientos, amenazas, sospechas, miedo, violencia, venganza, represión. No había menciones a circunstancias políticas puntuales del momento-no podían haberlas-, pero sí acercamientos menos falsos a la realidad, deslizando sutilezas, sembrando dudas. El simbolismo se agarra a lo natural, y se agarra a lo histórico.

Por lo tanto, entre lo que se ve y se oye en un film, mucho puede aprovecharse para examinar las particularidades del momento histórico en el que fue realizado.

Finalmente, no quería dejar de mencionar el hecho de que haya elegido nada más que a un solo director para analizar el pasado reciente. Esto se debe justamente a que como dije antes, para mí no se puede dejar de separar el cine como arte, del cine como expresión política, y por tanto, como expresión de la sociedad de un momento determinado. Además, como bien sostiene Aprea, uno de los aspectos que se mantienen constantes a lo largo de todos estos años de democracia "es el lugar que se le confiere al director como intérprete de la realidad. Aquellos realizadores aspiran a trascender el simple entretenimiento representando y dándole un sentido a la realidad en que se mueven." (Aprea, 2008: 97).

Por eso mismo, y para ir concluyendo, a lo largo de este trabajo he intentado demostrar que el cine es fundamental para estudiar, investigar o enseñar la Historia Contemporánea.

Filmografía:

La Parte del león (1978).

Tiempo de Revancha (1981).

Últimos días de la víctima (1982).

Un lugar en el mundo (1992)

Martín (Hache) (1997).

Lugares Comunes (2002).

Roma (2004).

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo. Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2010.
- Aprea, Gustavo. Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.
- Blanes, Jaime Peris, Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo. Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>
- Bonitzer, Pascal. El Campo Ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine. Biblioteca Kilómetro 111. Bs. As. 2007.
- Brenner, Fernando. Adolfo Aristarain. Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.
- Caparrós Lera, José M. Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción. Edición digital a partir de Quaderns de Cine, núm. 1 (2007), [Alicante] : Vicerektorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D.L. 2007, pp. 25-35. Disponible en: http://www.culturahistorica.es/caparros/historia_cine.pdf

- Catalá, Joseph María. La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica. Barcelona. Paidós. 2001.
- Ferró, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel. 1995.
- Gutiérrez San Miguel, Begonia. Teoría de la narración audiovisual. Cátedra. Madrid. 2006.
- Ibars Fernández, Ricardo y López Soriano, Idota. La Historia y el cine. En Clio nº32, España., 2006. Disponible en: <http://clio.rediris.es/n32/historiaycine/historiaycine.htm>
- Millán, Francisco Javier. “Adolfo Aristarain: Un espíritu libre”. En Un cine en libertad. Seis directores frente a una utopía. México, 2010.
- Peña, Fernando Martín. Cien años de cine argentino. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2010.
- Rosenstone, Robert, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997
- Schumann, Peter B. “Argentina” (pags 15-53). En Historia del cine latinoamericano. Legasa, 1987.
- Varea, Fernando G. El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983. Editorial Municipal de Rosario, Rosario (Santa Fe), 2008.