

DOSSIER

EDUCACION Y MEMORIA

CINE
Y
MEMORIA

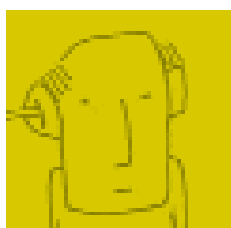
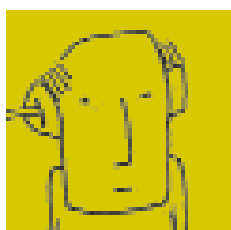
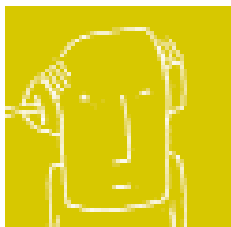
10

Ira. parte



Coordinación: Prof. Sandra Raggio.
Textos: Mariana Amieva, Gabriela
Arseygor, Raúl Finkel
y Samanta Salvatori.
Ilustraciones: Flor Balestra.

La relación entre el cine y la historia



El cine nos puede ayudar a comprender zonas de los procesos históricos que no son contempladas desde las fuentes tradicionales utilizadas en la reconstrucción histórica. Las películas tienen la capacidad de sacar a la luz aspectos no visibles desde los textos escritos y muchas veces hasta contradecirlos. Esta relación entre el cine y la historia le permite al historiador Marc Ferro decir: "Aquí hay materia para otra historia, que, por supuesto, no pretende ser un conjunto armonioso y racional como la historia, sino que más bien contribuirá a su perfeccionamiento o a su destrucción."

Por esta razón es cada vez más común el uso de películas en las clases de historia, tanto en la educación superior como en el nivel medio. La elección de este recurso responde a varias razones. Por un lado, se ha hecho cada vez más accesible el uso de los materiales audiovisuales: los televisores en las escuelas dejaron de ser productos exóticos y se incorporaron rápidamente a la grilla de actividades escolares. Resulta un recurso actual, acorde con las reformas modernizadoras, y por cierto, se piensa como más atractivo para los jóvenes, mucho más acostumbrados a las imágenes que a los textos. Pero estas características del cine plantean otras posibilidades y algunos límites. Tal vez no sea pertinente hablar de novedad al respecto, pero lo cierto es que recientemente el cine comenzó a ser tomado en serio en su relación con la historia. Dejó de ser visto como una mera ilustración de las fuentes escritas o como una fuente secundaria y cada vez es más común encontrarlo dentro del ámbito académico. Este reconocimiento del cine demostró que las imágenes tienen cualidades distintas que las palabras y que si bien son complementarias, no son asimilables los tratamientos que cada material requiere.

La relación entre cine e historia puede pensarse desde distintas perspectivas: el uso del cine como fuente de la historia; los filmes como formas de relato histórico; el cine como agente de la historia, y, vinculado a esta mirada, podemos analizar finalmente al cine como vector de memoria. Estas distintas miradas de la relación entre el cine y la historia no son excluyentes y pueden complementarse en los abordajes de las películas.

El cine como fuente de la historia: Este uso que hace la historia de las imágenes en movimiento como fuente de información tiene ciertas particularidades. Un ejemplo clásico son los documentales o los noticieros que recopilan información de un acontecimiento. Las cámaras de los ejércitos aliados toman imágenes de un campo de concentración en Polonia, una señal de televisión filma la conferencia que dieron los presos de Trelew ante la fuga frustrada. Estas imágenes nos aportan información valiosísima de los hechos. Pueden ser imágenes en crudo, sin ninguna edición y que por sí solas son fundamentales para dar cuenta del acontecimiento. Pero ésta no es la única forma en que las películas pueden funcionar como fuente. Tan valiosos como esos datos, resulta la información que los filmes nos pueden dar sobre una época, del momento histórico en que se generó ese relato.

Aquí no es tan importante considerar cuán útiles nos pueden resultar las imágenes para ilustrar el hecho, sino que logran, a veces a pesar suyo,

iluminar a la sociedad que las produjo. Tal es el caso de películas como "Quebracho" (de Ricardo Wullicher, 1974) o "La Patagonia rebelde" (de Héctor Olivera, 1974), que nos hablan también del auge de las luchas del movimiento obrero en los años '70 y de la búsqueda de legitimación en esas tradiciones.

El cine como relato histórico: Las imágenes por sí mismas no constituyen una película. Es necesario un guión, en el cual se prevé un montaje determinado de las imágenes y que construye un relato particular que, junto con el texto y la banda sonora, nos cuentan una historia. Creemos seriamente que ésta es una de las formas que puede adoptar la narración histórica, manteniendo, por supuesto, características totalmente distintas a los estudios monográficos: nos pueden mostrar aspectos distintos e inalcanzables para los textos escritos. Como dice Pierre Sorlin: "Los filmes nos ofrecen esa cosa rara, que los textos no transmiten: el color, la luz de la época. No la luz objetiva, real, que estaba, la de hoy, sino la luz imaginaria que daba sus colores al espíritu del tiempo. El discurso histórico no es una letanía de datos y hechos, es una narración que intenta recrear un momento del pasado. ¿Puede haber narración sin color y sin emoción? Claro que no. Los filmes no aportan datos pero permiten al historiador revivir lo que ha dejado de existir."

El cine como agente de la historia: Además de su función como testigos o testimonios de una época, los filmes pueden convertirse en "hacedores" de historia, lograr ellos mismos intervenir en los procesos, participar e interactuar con la sociedad que los genera. Esta característica no le cabe a todas las películas, pero cada uno puede hacer un breve registro de las imágenes que los impactaron fuertemente y comprobar que la mayoría de las veces, esa impresión es colectiva. El cine de propaganda política es un claro ejemplo de esto último, en los que las películas son generadas pensando en el impacto deseado y con una clara intención de provocar una reacción determinada. "La hora de los Hornos", de Fernando (Pino) Solanas y Octavio Getino o la producción del Grupo Cine de la Base son un claro ejemplo de este tipo de filmes en los que no sólo analizan determinados procesos y acontecimientos sino que se plantean como propuestas para el debate y para la acción.

El cine como agente histórico logra frecuentemente (y con mayor sutileza) generar distintas ideas sobre los procesos históricos, operar al nivel de las mentalidades, ser una herramienta ideológica, donde puede ayudar tanto a establecer algún proyecto político, como imponer distintas pautas de consumo.

El cine como vector de memoria: Relacionado con esto último, finalmente abordamos la cuestión de la memoria. En el proceso de la construcción de la memoria colectiva sobre un hecho, las películas cumplen, sobre todo en nuestra época, un papel fundamental. Podemos decir que hasta llegan a reemplazar los recuerdos y vivencias directas que tenemos sobre los distintos acontecimientos; éstos quedan sobreimpresos por las imágenes de aquellas películas significativas que le dieron un molde a nuestras propias imágenes del pasado. Filmes que terminaron por enseñarles a las nuevas generaciones las formas posibles, muchas veces predominantes, de pensar un hecho.

El cine antes del Golpe de Estado

Durante los últimos 25 años, el cine argentino se convirtió en reservorio de las distintas miradas que atraviesan a la memoria, planteándose así una diversidad de registros, géneros, enfoques, relatos y sentimientos.

Cuando hablamos de representaciones sobre la dictadura (teniendo en cuenta tanto las continuidades como las rupturas) o de discursos audiovisuales relacionados con esta temática, inmediatamente nos preguntamos en qué punto puede establecerse un corte temporal que nos permita indagar en la relación entre cine y memoria; desde dónde debemos partir en la historia del cine argentino para poder explorar la construcción de la memoria de la dictadura. Aquí, el recorte resultará más amplio, en la medida en que tengamos en cuenta que la propia historia de un acontecimiento (la dictadura) comienza a ser relatada durante el transcurso del acontecimiento.

Por esta razón, la propuesta es indagar el mundo del cine y sus representaciones desde los pasos previos al golpe de 1976, es decir, poder preguntarnos quiénes intervinieron y con qué objetivos en el cine de los años 70, quiénes supieron gestar un cine político capaz de sentar las bases para un compromiso social que persista en las diferentes producciones que acompañan y gestan la memoria circulante de la dictadura.

En este sentido, se advierte que se trató de una coyuntura sobre la cual el cine ensayó una mirada renovadora, tanto en la ruptura con las formas tradicionales de entender y hacer cine (estético-burguesas de Hollywood, por decirlo de alguna manera), como en el compromiso político con los cambios que se iban gestando en el país. Ya hacia fines de los años 50, se había vislumbrado en toda América Latina cierta tendencia que, a través de un realismo alejado de la "fiel reproducción", pretendía mostrar una lectura histórica de la sociedad que se enmarcara en un acto de denuncia, para instruir, sensibilizar y sublevar al espectador. La propuesta giraba en torno a una cuestión hasta entonces silenciada: escribir aquella historia no dicha o directamente negada. Es decir, ante la información oficial, el objetivo era contrainformar.

El filme *La hora de los hornos* quizás pueda representar el hito que instala esta nueva forma de hacer cine en la Argentina de los '70. Realizada por Fernando (Pino) Solanas y Octavio Getino durante el gobierno militar de Onganía, este filme instaló la necesidad de redefinir tanto la forma de hacer cine como la función del cineasta en las sociedades latinoamericanas. Unidos a los objetivos de la renovación continental, el filme explicitaba sin mayores eufemismos la denuncia contra el neocolonialismo en Latinoamérica, presentando a su vez, un llamado a la acción revolucionaria.

De esta manera, Solanas y Getino, junto con Gerardo Vallejos y Egdardo Pallero, fundaron el Grupo Cine de Liberación, el cual contó con un manifiesto llamado "Hacia un tercer cine". Allí se expresaron todas las ideas en torno a lo que se dio en llamar "cine revolucionario".

Catalogada por muchos como ensayo político-cinematográfico, *La hora de los hornos*, consta de cuatro horas y media de material de diferentes fuentes: imágenes documentales, entrevistas, estadísticas y fragmentos de cortos. La película está dividida en tres partes independientes que, a su vez, completan una unidad. La primera parte, *Neocolonialismo y violencia* (95 min.), nos habla de la historia de la dependencia de la Argentina, analizando las formas y métodos de este proceso. La segunda parte, *Acto para la liberación* (120 min.), relata la historia argentina desde 1945 hasta 1966, prestando especial atención a las limitaciones del activismo espontáneo. Finalmente, *Violencia y revolución* (45 min.) es un claro llamado a la

praxis revolucionaria para la transformación de las estructuras capitalistas y la erradicación definitiva del neocolonialismo. Podemos ver aquí un claro ejemplo de cómo los filmes pueden funcionar interviniendo, modificando, interactuando con la sociedad que los produjo, es decir, como agentes de la historia.

Para el Grupo Cine de Liberación, hacer cine era un acto de lucha política con la intención de transformar la manera de ver cine de los espectadores. Pero ¿quiénes eran esos espectadores? No se pretendía encontrar al público interesado en las salas comerciales. Debido al contexto de represión que se vivía en aquel entonces y a los propios intereses del grupo, se estableció una forma clandestina de distribución y exhibición. La película se proyectó en los barrios, en reuniones sindicales, en asambleas de organizaciones políticas y estudiantiles, con el fin de interpelar directamente a los espectadores, completándose de esta manera la idea de cine militante, "aquel que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la llevan a cabo". Esta estrategia de comunicación permitió que el filme sorteara la censura y pudiese ser visto, entre 1969 y 1973, por casi cien mil espectadores.

Una vez finalizada la película, Solanas y Getino rodaron en España dos documentales apoyando a Perón y, posteriormente, fueron alineándose hacia Montoneros. Paralelamente, y al calor de los acontecimientos políticos que vivía la Argentina, surgió desde la izquierda la idea de crear un cine que se correspondiera con sus ideales revolucionarios. Con varios puntos de contactos con Grupo Cine de Liberación se funda el Grupo Cine de la Base, liderado por el cineasta Raymundo Gleyzer. En un principio, Gleyzer se vinculó al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores - Ejército Revolucionario del Pueblo) filmando dos documentales (Comunicados Cinematográficos ERP Nros. 2, 5 y 7, 1972) que mostraban el accionar político del ERP. Cuando el partido disolvió sus iniciativas culturales, Gleyzer formó, junto con el realizador Álvaro Melián, el sonidista Nerio Barberis y otros intelectuales, *Cine de la Base* un colectivo que, sin pertenecer directamente al PRT, no se desvinculó totalmente de los fines políticos. Su objetivo inicial era responder a los problemas de distribución y exhibición, es decir, la idea era que las películas llegaran a los sectores populares, que se exhibieran en los barrios, las villas y que acompañaran una discusión abierta. Así, *Cine de la Base* se consolidó en 1973 cuando la primavera camporista permitió una llegada más fácil a las bases. Poco a poco la situación fue volviéndose más dura y a fines del '74, las proyecciones pasaron a ser clandestinas.

Uno de los filmes más significativos de aquel momento fue *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer. Si bien fue un largometraje ficcional, devino en un gran relevamiento documental de la burocracia sindical. A partir de este filme, el grupo se planteó la posibilidad de extender sus actividades de exhibición y debate hacia el campo de la producción. Posteriormente se filmó *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), un registro en formato de cortometraje de la huelga de trabajadores enfermos por saturnismo.

En toda la producción de Gleyzer quedó claramente impreso su ideario revolucionario. Sus palabras lo refuerzan: "Cuando sostenemos la posición de que el cine es un arma, muchos compañeros nos responden que la cámara no es un fusil, que esto es una confusión, etc. Ahora bien, está claro para nosotros que el cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. Un instrumento de información para la base. Este es el otro valor del cine en este momento de la lucha (...) Es así como nosotros entendemos que el cine es un arma".

El cine durante la dictadura militar

Después de tanta renovación, todo fue acallado. A partir de 1976, con los militares nuevamente en el poder, la censura, la represión, el exilio y la desaparición de cineastas, despejaron el camino para que un cine cómplice de los fines e intereses del gobierno militar dominara la cartelera de estrenos nacionales.

En ese momento, las FFAA se interesaron en fomentar un cine que mejorara su imagen ante la sociedad y contrarrestara el primer impacto que las informaciones "filtradas" en medios del exterior pudieran causar.

En función de este objetivo, los filmes fueron minuciosamente elegidos y apoyados —a través de subsidios y premios— por el Instituto de Cine. Mientras tanto, la censura del Ente de Calificación Cinematográfica (con la peculiar figura de Miguel Paulino Tato) completaba el disciplinamiento.

Para un mejor análisis, podemos establecer algunos tópicos que nos ayuden a caracterizar al cine de ese momento. Sergio Wolf plantea que existía una compulsión a narrar historias sobre facciones enfrentadas, donde el objetivo era exterminar la diferencia, eliminar al "otro". Estos grupos, a veces, se representaban identificándose con alguna de las FFAA, como en *Los drogadictos* (Enrique Carreras, 1979) o en *Dos locos del aire* (1976) y *Brigada en acción* (1977), realizadas por "Palito" Ortega, quien en esos años desarrolló su —corta pero por nosotros recordada— carrera de director. Cuando se trataba de grupos de tareas en donde la misión era "pacificar el país", la identificación se tornaba difusa. Así lo podemos ver en *La aventura explosiva* (de Orestes Trucco, 1977) o en *Los superagentes biónicos* (de Mario Sábato bajo seudónimo de Adrián Quiroga, 1977), película que pertenece a la larga serie de Los Superagentes "Delfín", "Mojarrita" y "Tiburón". También "la figura quirúrgica del cuerpo enfermo y la del país como establecimiento a reformar" (en la cita de Vallina) fueron imaginarios plasmados en filmes del tipo de *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, hijo, 1979), *Desde el abismo* (Fernando Ayala, 1980) y *El bromista* (de Mario David, 1981).

En general, la producción cinematográfica durante la dictadura no disminuyó en cantidad, aunque se vio colmada de comedias ligeras o que apuntaban a enaltecer los valores familiares, religiosos, del trabajo y el orden. La lista es amplia y contaba con gran apoyo por parte de las FFAA.

Por otro lado, no debemos olvidar que también existió, por parte de algunos cineastas, el intento de denunciar la situación que se vivía en la Argentina. Mediante un estilo metafórico, el encierro, las desapariciones y el miedo lograron una representación en clave. Fue así como José Martínez Suárez realizó *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976); Sergio Renán, *Creecer de golpe* (1977), con libro de Haroldo Conti; y Alejandro Doria, *La isla* (1979) y *Los miedos* (1980). Por su parte, Adolfo Aristarain realizó dos filmes que posteriormente lo consagrarían como uno de los directores más importantes de los años 80: *Tiempo de revancha* (1981) —la rebelión de un individuo ante una gran corporación puede proyectarse a la relación con un Estado policial— y *Últimos días de la víctima* (1982), alusión al ocaso del gobierno militar. Éstos serían la antesala de *Un lugar en el mundo* (1991), donde años más tarde dejará plasmada la herencia de aquellos años de horror.

Desde el exilio la situación no era más fácil. Quienes debieron irse encontraron poca respaldo (principalmente económico) en el exterior. Sin embargo, se realizaron algunos filmes que condenaban la situación argentina. *Grupo cine de la Base* en Perú, después de la desaparición de Raymundo Gleyzer, realizó *Las*

tres A son las tres armas (1977). Basada en la carta a la Junta Militar escrita por Rodolfo Walsh, sus autores la calificaron como cortometraje de "denuncia de la resistencia cultural en el exilio". Durante el Mundial de Fútbol del 78, mientras Renán daba un paso en falso en su carrera con *La fiesta de todos*, ochenta copias del corto fueron distribuidas y pasadas en los canales de televisión de todo el mundo. Después de *Las tres A son las tres armas*, *Cine de la Base* se disolvió. Para sus integrantes, el grupo ya no tenía sentido: "Desde afuera, no se habla más. Se habla desde adentro y si no estamos adentro no hablamos". También se realizaron otros documentales como *La vaca sagrada* (de Jorge Giannoni, 1978), sobre las dictaduras militares y *Esta voz entre muchas* (de Humberto Ríos, 1979) que trataba sobre los desaparecidos y la lucha de las madres de Plaza de Mayo.

Acercándonos al declive del gobierno militar la situación ya era diferente y el cine argentino comenzó a navegar por los quiebres del régimen. Inspirados en la experiencia de *Teatro abierto*, en 1982, se proclama *Cine abierto*. La modalidad de trabajo fue exhibir filmes que durante mucho tiempo habían sido prohibidos, además de la difusión de debates en torno al pasado y el futuro del cine en la Argentina.



Los docentes y el uso del cine

Los docentes están familiarizados con el uso de distintos recursos pedagógicos, fuentes históricas, textos literarios, ilustraciones, estadísticas, cuadros, mapas. De esa familiaridad sabe que utilizarlos y combinarlos le exigen un profundo trabajo previo, para que, una vez en la clase, cada uno de estos recursos sirva para profundizar la reflexión, para multiplicar las perspectivas o para sembrar algún tipo de debate.

Con las películas ocurre algo que no sucede con ningún otro recurso pedagógico: la ilusión de realidad que genera la imagen en movimiento es tan potente que olvidamos que estamos frente a una representación de la realidad y creemos fácilmente que lo que estamos viendo es la realidad de esa época particular sin ningún tipo de mediación. Por esa razón una película necesita de mayor intervención del docente que un mapa o un cuadro estadístico.

Cómo usar el cine en el aula?

No se trata de aprender a ver, de cómo analizar o de cómo hacer cine. No es la posición del espectador, del crítico o del realizador frente al cine la que interesa al educador. Se trata de usar porque este verbo tiene el efecto de colocar en el lugar de protagonista y de sujeto de esa acción, no al cine sino a quien lo usa. En el momento inicial es el docente, pero con la intención de que sean los alumnos los que se coloquen en la posición de usar el cine en su proceso de aprendizaje. Para ver una película o fragmentos de ella en el aula se necesita generar una mirada distinta de la habitual, ya que no estamos en el cine y no somos espectadores, o sea no vemos ingenuamente. Tendremos que orientar las miradas hacia una búsqueda consciente de conocimiento, tanto en la información que la película nos brinda como en las emociones y sensaciones que trasmite.

Según la temática elegida podemos trabajar con una película o con fragmentos de ella.

Algunas herramientas para analizar un film

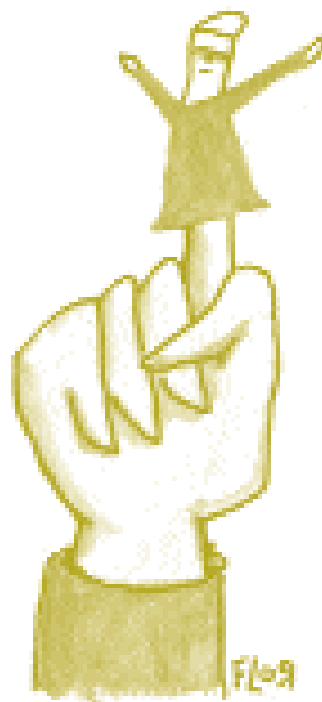
La subjetividad de quienes realizan una película y el clima de la época en la que se realiza definen el universo que la película representa. Toda película puede ser analizada en dos niveles:

1 – Lo que la película cuenta.

- ¿Cuál es la historia principal que cuenta el film?
- ¿Qué historias secundarias se desarrollan? ¿Cómo se entrelazan con la principal?
- ¿Qué intenta representar la historia?
- La composición de los personajes, qué valores encarnan, si son verosímiles.
- Las relaciones entre los personajes: si son antagonicos, si se transforman, qué ideas refuerzan.
- Los conflictos desarrollados.

2 – Los recursos cinematográficos que utiliza para contar.

El cine es imagen en movimiento y la narración cinematográfica no puede resumirse en lo que se dice. Mejor dicho: lo que se dice, no se dice sólo con palabras. El tipo de plano, la angulación y los movimientos de la cámara; la luz, los colores y la textura de la imagen; el montaje y el sonido; todos ellos son recursos específicamente cinematográficos con los que cuenta un director para narrar. Es importante pensar el sentido de estas elecciones a la hora de analizar cualquier película.



Ejemplos de uso de películas en el aula

Como ya dijimos, las películas no hablan por sí solas, sino que las tenemos que hacer hablar nosotros, los docentes. Y por eso no sólo podemos usar *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg para estudiar el rosismo, o *Eva Perón* (1996) de Juan Carlos Desanzo para ver el peronismo, sino también otras películas que, contemporáneas al período estudiado y desde la ficción, puedan ser utilizadas como fuentes de la época. Por ejemplo, *Tiempo de revancha* (de Adolfo Aristarain), *Plata Dulce* y *El arreglo* (de Fernando Ayala) son producciones de los años 1981, 1982 y 1983 respectivamente, que nos pueden servir como aproximación a la cultura y sociedad de la Argentina de los años de la dictadura, introduciéndonos en las problemáticas económicas y políticas a través de su trama de ficción.

TIEMPO DE REVANCHA

FICHA TÉCNICA

DURACIÓN: 112 min. Color. Aries Cinematográfica.
 RODAJE: mayo/julio 1981. Estreno: 30 de julio de 1981
 DIRECTOR: Adolfo Aristarain.
 PRODUCTORES: Héctor Olivera y Luis O. Repetto
 LIBRO: Adolfo Aristarain
 PROTAGONISTAS: Federico Luppi (Pedro Bengoa), Haydée Padilla (esposa de Bengoa), Ulises Dumont (Bruno di Toro), Julio de Grazia (abogado Larsen), Rodolfo Ranni (gerente).

ARGUMENTO

Cuenta la historia de un trabajador (llamado Pedro Bengoa) especializado en explosivos, que oculta su pasado sindicalista para acceder a un puesto en una compañía constructora perteneciente a un poderoso grupo financiero. Su trabajo de campo en una cantera lo hace conocedor de las irregularidades que comete la compañía, poniendo en peligro la vida de los trabajadores. En la cantera conoce a un compañero que planea simular un accidente y cobrar una indemnización por mudéz. Bengoa pasa por varias posturas con respecto a la empresa y de alguna manera con respecto a su vida. Finalmente, su amigo muere, y él llevará el plan hasta las últimas consecuencias.

Para qué podemos usar esta película?

En esta historia de ficción ante todo se expresa un

clima de época, ya que no hay alusiones directas a quienes gobiernan, ni a partidos políticos, ni sistema de gobierno ni a políticas económicas. Filmada representando a una Argentina tal como era en 1981 (afirmación sostenida en todos los objetos del entorno - autos, edificios, ropa, peinados, mobiliario- y en las imágenes de Buenos Aires "actuales" al momento de la filmación) la película despliega una serie de sentimientos, ideas y sensaciones que dan cuenta de los supuestos con que funcionaba la sociedad de aquellos años:

- el desaliento generalizado frente a la explotación;
- la claudicación de quienes eran luchadores y activos políticamente;
- la búsqueda del anonimato para sobrevivir sin problemas;
- la confianza por parte de los poderosos: por el poder del dinero (seguros de poder comprarlo todo) y por la coacción directa (ejercicio de la violencia);
- la acechanza sobre quien se atreve a enfrentar a los poderosos;
- el miedo producido por los "grupos de tareas";
- la autocensura provocada por el miedo.

Como analizamos la película?

- Ejes propuestos:
- Características de los personajes.

El protagonista: En la mayoría de las películas la trama se construye a partir del protagonista, con la intención de transportarnos al lugar, a la vida, a la mirada de este personaje. Consigna: Discutir en la clase y ejemplificar recordando las secuencias en donde hay información sobre los siguientes ítems:

- ¿qué extracción social tiene y cómo es su forma de vida?
- ¿por dónde pasa su frontera de aspiraciones materiales?
- ¿qué actitudes tiene y cuál es su discurso al comienzo de la película?
- ¿qué actitudes tiene y cuál es su discurso al retomar su amistad con Bruno di Toro?
- ¿qué actitudes tiene y cuál es su postura durante la simulación de mudéz?
- ¿por qué va cambiando a lo largo de la trama, a qué responden sus cambios?
- ¿qué información histórica ayudaría a comprender

a Pedro Bengoa?

- desarrollar el sentido metafórico de la decisión final de cortarse la lengua

Los personajes secundarios. A través de los personajes secundarios accedemos a otros tipos sociales o, específicamente en el caso de la mujer, a la idea de sumisión que ocupa con respecto a su marido.

- ¿qué une y qué diferencia a Bengoa del abogado Larsen?
- ¿de qué manera algunas acciones de Larsen empujan a la acción también a Bengoa?
- o la esposa, ¿qué posición tiene esta mujer en la trama? ¿cómo está caracterizada? ¿qué rol cumple en función del personaje principal?...

Los antagonistas: generalmente son los personajes generadores de los conflictos que impulsan la acción y dan contenido a la trama de la película. Es decir, los antagonistas son lo que comúnmente se llaman "los malos de la película".

- ¿quienes son los protagonistas antagónicos?
- ¿a qué estrato social pertenecen?
- ¿se encuentran jerarquizados con respecto a los demás integrantes de la compañía?
- ¿hay una mirada crítica por parte de los realizadores del film a éstos o al estrato social al cual pertenecen?

Las imágenes

Si bien, por la época en que se hizo el film, no hay vinculación alguna explícita de esta empresa corrupta con el poder, sólo hay imágenes que sugieren la idea:

- Al comienzo del film, cuando Bengoa está en las calles de Buenos Aires y se acerca al edificio, éste queda en un segundo plano significativo, la cámara lo recorre de abajo hacia arriba, sugiriendo respeto y transmitiendo la intimidación que le está causando a Bengoa; luego, mientras sube el ascensor con vista hacia fuera del edificio, también se acentúa la altura. Metafóricamente ese ir hacia lo alto, donde se encuentran los representantes de la compañía, sugiere la superioridad en que se hallan también estas personas en la sociedad, su poder.

Cada imagen que vemos en la pantalla ha sido pensada. Hay mil formas de contar una acción y, en este caso particular, la idea de que este hombre se dirige a una entrevista de trabajo, se podría haber filmado de muchas otras formas que no sugirieran la idea de

dirigirse hacia lo alto. Podría haberse visto a Bengoa simplemente caminando por un pasillo hacia la oficina, con la misma tensión en el rostro, o aún subiendo en un ascensor sin que este acentúe la elevación que está provocando, porque no es lo más común que el ascensor tenga vista al exterior.

- Pensar de qué otra manera se podría haber filmado la misma escena sirve para reflexionar sobre qué sugiere la imagen que ha quedado en la película, y por qué se ha elegido filmarla así.
- Promediando la película, luego del "accidente" y cuando Bengoa vuelve a ir a Buenos Aires, aquellas imágenes del edificio se repiten, volviendo a resaltar el lugar de altura, "superior", en que se hallan los representantes de la compañía con respecto a Bengoa.

- Explicitar lo que se da por entendido ...

Tomar los intersticios que quedan sugeridos en medio de la trama, explicitando lo que está implícito. En la película no hay alusiones al sistema político, porque se da por entendida la historia de nuestro país. Sin embargo, podemos tomar elementos que sí representan algunos aspectos políticos y desde ellos explicitar todo lo que se da por supuesto (que puede haber estado o no contemplado como marco de referencia por los realizadores). Por ejemplo:

- un Ford Falcon arroja un cadáver a la vereda, ¿por qué esa es la forma de asustar a Bengoa?
- en las primeras secuencias aparece la idea de que para conseguir un trabajo hay que negar filiaciones políticas y cualquier relación con la actividad sindical, ¿qué actividad política tendría Bengoa?, ¿a qué ideas políticas podría haber respondido su militancia?, ¿por qué la habría abandonado?, ¿qué sucesos lo habrían hecho correrse de la escena política?



GRUPO CINE DE LA BASE.

Otras películas que "hablan" de la dictadura militar

SOÑAR, SOÑAR.

FICHA TÉCNICA

Choila Producciones Cinematográficas. Color.

AÑO: 1976.

DIRECCIÓN: Leonardo Favio.

GUIÓN: Leonardo Favio y Zuhair Jorge Jury.

PRODUCCIÓN: Juan Sires y Alberto Tarantini.

PROTAGONISTAS: Carlos Monzón (Carlos, luego Charly), Gian Franco Pagliaro (el Rulo), Nora Cullen (madre de Carlos), Oscar Carmelo Milazzi (Carmen, el enano)

ARGUMENTO:

Es la historia de un muchacho de provincia (Carlos) que queda fascinado por un cómico a la gorra que pasa por su pueblo (el Rulo), los dos personajes hacen un dúo y se van a Buenos Aires a probar fortuna. Luego de varias malas pasadas ambos terminan en la cárcel.

Una de las interpretaciones que surge de la totalidad de la historia se podría sintetizar así: los personajes no pueden triunfar, se humillan y se traicionan entre ellos mismos sin nunca alcanzar ningún grado de satisfacción, hasta que... están en la cárcel. Allí, con la soltura que nunca antes habían tenido, consiguen los aplausos que siempre soñaron. Pero... ¿no cuenta que estén en la cárcel? Para ellos no, su horizonte de expectativas era tan bajo que ya son felices con que los aplaudan aunque el precio haya sido que su público sean los compañeros de la cárcel. El encierro aparece como un "detalle", no como lo que realmente significa: la pérdida de la libertad.

Con esta historia puede quedar sugerida una idea sobre los argentinos que dieron la bienvenida al golpe de Estado. Según esta interpretación, la historia que nos cuenta la película, puede ser leída como una metáfora sobre la gente que festejó o se alivió con el golpe militar de 1976, que no se daba cuenta que el precio que estaba pagando era tan alto como entregar su libertad.

LAS TRES A SON LAS TRES ARMAS

Carta abierta a la Junta militar de Rodolfo Walsh

FICHA TÉCNICA

REALIZACIÓN: Grupo Cine de la Base.

AÑO: 1977

Tras la desaparición de Raymundo Gleyzer, el resto del *Grupo Cine de la Base* partió hacia el exilio en diversas

partes del mundo. El sonidista Nerio Barberis y el realizador Jorge Denti se encontraron en Perú con el animador uruguayo Walter Tournier y el fotógrafo argentino Julio Lencina y juntos realizaron este corto artesanal, adentro de un departamento. La película fue pensada como una respuesta a la dictadura y está basada en fragmentos del texto de la *Carta Abierta* de Rodolfo Walsh. Este es un ejemplo de las posibilidades del medio cinematográfico, en donde a partir de medios muy limitados se logra una expresión contundente. Se rodaron unas pocas escenas en las que se muestra el secuestro de una periodista y luego un grupo de personas en la intimidad de un cuarto, sugiriendo la idea de clandestinidad, leen la carta. El resto está formado por un montaje de fotos fijas que acompañan la lectura. Es un filme muy interesante para dar cuenta de la mirada del cine como agente: aquí las precariedades formales nos hablan de la urgencia de los tiempos políticos. Permite realizar el cruce con el propio texto de la carta y analizar lo que nos cuentan las palabras y las imágenes.

BRIGADA EN ACCIÓN

FICHA TÉCNICA

Argentina Sono Films. Color

AÑO: 1977

DIRECCIÓN: "Palito" Ortega

GUIÓN: Juan Carlos Mesa

INTÉRPRETES: Palito Ortega; Carlos Balá; Juan Carlos Altavista; Alberto Martín; Christian Bach; Nora Cullen; Daniel Miglioranza; Golde Flami.

MÚSICA: Palito Ortega

Uno de los mejores ejemplos del cine del régimen, catálogo de los lugares comunes del conservadurismo reaccionario y populista. Una mezcla de policías buenos, valores familiares y cristianos y "Carlitos Balá".

SÍNTESIS ARGUMENTAL

La película comienza con cinco minutos que parecen un institucional de la Policía Federal, lo que en realidad es toda la película. Palito Ortega aparte de dirigirla la protagoniza. Es el jefe de una brigada de policías que andan de civil y se mueven en un Ford Falcon verde sin chapa, demasiado obvio para, en 1977, ser coincidencia. Los protagonistas, junto con el conocido personaje "Minguito", intentan dulcificar a los grupos parapoliciales. Pésima película, pero útil para analizar la forma de difusión de una parte del ideario de la dictadura.

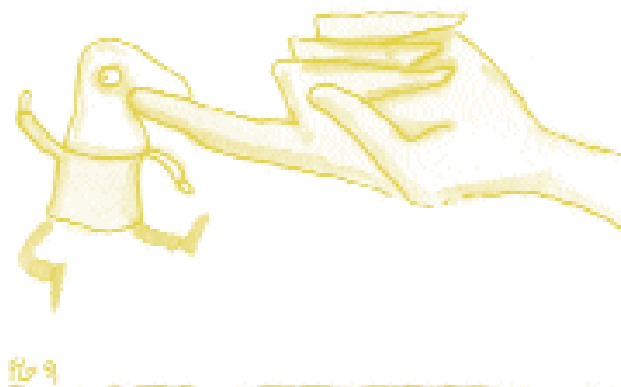
Filmografía

Este listado intenta ser un relevamiento de toda la producción cinematográfica, tanto de ficción como documental que toma, de manera directa o indirecta, la dictadura y sus huellas en la sociedad. Algunas hacen hincapié en las marcas que ha dejado la dictadura, otras en la militancia de los años 70 o en la constante búsqueda de justicia y verdad. Pueden ser contemporáneas al hecho, o bien posteriores.

Largometrajes de ficción:

DIRECTOR	TÍTULO	FECHA DE ESTRENO
Martínez Suarez, J.	Los muchachos de antes no usaban arsénico	1976/04/22
Favio, Leonardo	Soñar, Soñar	1976/07/08
Ortega, "Palito"	Dos locos del aire	1976/07/22
Trucco, Oreste	La aventura explosiva	1977/02/24
Renán, Sergio	Crecer de golpe	1977/06/30
Ortega, "Palito"	Brigada en acción	1977/07/21
Quiroga, Adrián (Mario Sábato)	Los superagentes biónicos	1977/08/11
De Grazia, Julio	Los superagentes no se rompen	1979/02/01
Borcosque, Carlos	Y mañana serán hombres	1979/04/19
Renán, Sergio	La fiesta de todos	1979/05/24
Doria, Alejandro	La Isla	1979/08/09
Carreras, Enrique	Los drogadictos	1979/09/13
Ayala, Fernando	Desde el abismo	1980/04/03
Doria, Alejandro	Los miedos	1980/08/14
David, Mario	El bromista	1981/03/26
Aristarain, Adolfo	Tiempo de revancha	1981/07/30
Aristarain, Adolfo	Últimos días de la víctima	1982/04/08
Lipszyc, David	Volver	1982/08/05
Ayala, Fernando	Plata Dulce	1982/08/07
Lipszyc, David	La Rosales	1982/08/30
Vieyra, Emilio	El poder de la censura	1983/04/31
Ayala, Fernando	El arreglo	1983/05/19
Desanzo, Juan José	El desquite	1983/08/04
Calcagno, Eduardo	Los enemigos	1983/08/18
Olivera, Héctor	No habrá más penas ni olvidos	1983/09/22
Ayala, Fernando	Pasajeros de una pesadilla	1984/06/14
Martínez Suarez, José	Noches sin luna ni soles	1984/06/21
Desanzo, Juan Carlos	En retirada	1984/06/28
Kamin, Bebe	Los chicos de la guerra	1984/08/02
Doria, Alejandro	Darse cuenta	1984/08/30
Murúa, Lautaro	Cuarteles de invierno	1984/09/06
Galletini, Carlos	Los tigres de la memoria	1984/09/20
Puenzo, Luis	La historia oficial	1985/04/03
Barney Finn, Oscar	Contar hasta diez	1985/05/02
Fischerman, Alberto	Los días de Junio	1985/06/13
Ottone, Antonio	Flores robadas en los jardines de Quilmes	1895/06/19
Vallejo, Gerardo	El rigor del destino	1985/08/29

Desanzo, Juan Carlos	La búsqueda	1985/09/12
David, Mario	La cruz invertida	1985/09/19
Alfaro Emilio y Filipelli, Rafael	Hay unos tipos abajo	1985/09/26
Posse Amorín, Herber	Sin querer queriendo	1985/11/14
Céspedes, Marcelo	Por una tierra nuestra	1985/11/28
Giudici, Alberto	La Nariz	1985/11/28
Solanas, Fernando	El exilio de Gardel	1986/03/20
Di Salvo	Seguridad personal	1986/04/03
Olivera, Héctor	La noche de los lápices	1986/09/04
Orgambide, Carlos	Insomnes	1986/09/25
Olivo, Pablo	El hombre de la deuda externa	1987/03/26
Lemos, Carlos	Los dueños del silencio	1987/04/02
Doria, Alejandro	Sofía	1987/04/16
Jusid, Juan José	Made in Argentina	1987/05/14
Coscia, Jorge y Saura, Guillermo	Sentimientos (Mirtha de Liniers a Estambul)	1987/05/21
Oves, Santiago Carlos	La revancha de un amigo	1987/06/11
Ayala, Fernando	El año del conejo	1987/08/03
Feldman, Simón	Memorias y olvidos	1987/08/13
Olguín, Carlos	A dos aguas	1988/04/24
Solanas, Fernando	Sur	1988/05/05
Agresti, Alejandro	El amor es una mujer gorda	1988/06/02
Pereyra, Miguel	La deuda interna	1988/08/04
D'Intino, Francisco	Bajo otro sol	1988/08/11
Zurinaga, Marcos	Tango Bar	1989/01/19
Meerapfel, Jeanin	La amiga	1989/04/13
Santiago, Hugo	Las veredas de Saturno	1989/04/20
Andechaga, Osvaldo	La ciudad oculta	1989/09/28
Pardo, Rolando	La redada	1991/08/29
Bechis, Marco	Alambrado (film inédito)	1992/03/10
Aristarain, Adolfo	Un lugar en el mundo	1992/04/09
Stantic, Lita	Un muro de silencio	1993/06/10
Puenzo, Luis	La Peste	1993/09/02
Meerapfel, Jeanine y Alcides Chiesa	Amigomio	1994/06/09



Filmografía

Saderman, Alejandro	Golpes a mi puerta	1994/09/01
Calcagno, Eduardo	El censor	1995/10/12
Filipelli, Rafael	El ausente (Film inédito)	1996/08/23
Subiela, Eliseo	Despaílate amor	1996/10/03
Aristarain, Adolfo	Martín (hache)	1997/04/17
Agresti, Alejandro	Buenos Aires Viceversa	1997/09/18
Olivera, Javier	El visitante	1999/04/08
Tosso, Raúl	Tres veranos	1999/06/10
Bechis, Marco	Garage Olimpo	1999/09/02
Campanella, Juan José	El mismo amor, la misma lluvia	1999/09/16
Lecchi, Alberto	Nueces para el amor	2000/08/10
Nardi, Poli	El despertar de L	2001/06/14
Rodríguez, Manane	Los pasos perdidos	2001/08/09
Ruiz, Víctor Jorge	Ni vivo, ni muerto	2002/03/09
Paez, Rodolfo	Vidas privadas	2002/04/25
Piñeyro, Marcelo	Kamchatka	2002/10/17
Nieto, Luis (II)	Estrella del sur	2002/11/14
Bechis, Marco	Figli / Hijos	2003/03/27
Carri, Albertina	Los rubios	2003/04/23
D'Angiolillo, Luis Cesar	Potestad	2003/05/08

Largometrajes y cortometrajes documentales: Muchas de estas películas no han tenido estreno comercial por lo que sólo consignamos el año de producción. Faltan registrar aquí muchas producciones independientes, que no han llegado a tener difusión.

DIRECTOR	FILME	A O
Grupo cine de base	Las tres A son las 3 armas	1977
Denti, Jorge	Malvinas, historia de traiciones	1983
Vallejos, Gerardo.	El rigor del destino	1984
Echeverría, Carlos	Cuarentena, exilio y regreso	1984
Muñoz, Susana	Las Madres de Plaza de Mayo	1985
Peréz, Miguel	La república perdida II.	1985
Guarini, Carmen, Marcelo Céspedes	Buenos Aires, Crónicas villeras.	1986
Acha, Jorge.	Habeas Corpus.	1987
Echeverría, Carlos	Juan: como si nada hubiera sucedido	1987
Céspedes, Marcelo y Guarini, Carmen	A los compañeros, la libertad	1987
Di Tella, Andrés	Desaparición forzada de personas	1989
Balassa, Arturo	País cerrado y teatro abierto	1990
Landgraeber, Wolfgang	Panteón Militar	1991
Wagner, Frieder	Elizabeth	1991
Guarini, Carmen y Céspedes, Marcelo	La voz de los pañuelos	1992
Urioste, Federico	Hundan al Belgrano	1993



Di Tella, Andrés	Montoneros una historia	1994
Guarini, Carmen	En el nombre de la seguridad nacional	1994
Aliverti, Eduardo	Mala Junta.	1995
Blaustein, David	Cazadores de utopías	1995
Guarini, Carmen	Jaime de Nevares, el último viaje	1995
Incalcaterra, Danielle.	Tierra de Avellaneda	1996
Anchart, Nora	Regístrese, comuníquese, archívese	1996
Arijon, Gonzalo y Martínez, Virginia	Por esos ojos	1997
Di Tella, Andrés	Prohibidos	1997
Pilotti, María	1977 Los ciegos de Rosario	1997
Cartoy Diaz, Emilio	20 años, 20 poemas, 20 artistas	1997
Brunatti, Luis	D.N.I.	1998
Gordillo, Gustavo	Operación Walsh	1999
Bailo, Víctor y Stefanello, Daniel	H.G.O.	1999
Maquart, Alberto	Yo, Sor Alice	1999
Gordillo, Gustavo	Padre Mujica	1999
Guarini, Carmen	Escrache Móvil I, el regreso	1999
Blaustein, David	Botín de guerra. 2000	2000
Habejer, Andrés	Historias cotidianas (h)	2000
Roqué, María Inés	Papá Iván	2000
Fabris, Emiliano, y Demichelis, Agustín	Maestros del viento	2001
Lejtman, Román	El Proceso	2001
Nuñez, Alfredo	Desde los afectos	2001
Agosta, Fabián y Costa, Lisandro	Generación golpe	2001
Lejtman, Román	La guerra de Malvinas. 20 años	2002
Musiak, Diego	La mayor estafa al pueblo argentino	2002
Barone, Luis	Los malditos caminos	2002
Rodríguez Arias, Miguel	El juicio a la juntas	2002
Guarini, Carmen	H.I.J.O.S., el alma en dos	2002
Ardito, Ernesto y Molina, Vima	Raymundo	2002
Bondarevsky, Laura	Che vo chachai	2002
Arruti, Mariana	Trelew	2003
Osores, Pablo; Testa, Roberto	Flores de Septiembre	2003

Paisajes de la Memoria. Visitas Guiadas: Solicitarlas con anticipación a los teléfonos (0221) 483-1737 / 489-1132 / 489-1161, de lunes a viernes de 9 a 17 hs.

Servicio de Biblioteca, Hemeroteca y Videoteca.

Consultas y préstamo especial para docentes e investigadores. ~~Horario de atención:~~ Lunes y Martes de 12.30 a 17 hs. Miércoles, Jueves y Viernes de 9.30 a 14 hs.

Comisión Provincial por la Memoria
Calle 54 Nro. 487 entre 4 y 5. La Plata
cmemoria@speedy.com.ar
www.comisionporlamemoria.org