

Pablo Genero
Universidad Nacional de Córdoba

La Nona en el cine Algunos recursos en relación con el contexto de producción

La Nona at the movies. Resources in relation to its context of
production

Resumen

El presente trabajo busca reflexionar sobre algunos recursos audiovisuales presentes en el film *La Nona* (1979) de Héctor Olivera, estrenado en Argentina durante la última dictadura militar. El análisis indaga la puesta en escena a través de recursos que refuerzan el discurso textual emparentado con el grotesco criollo y revisa las figuras alegóricas que ponen en diálogo el momento histórico con el contexto espacio-temporal del film.

Palabras clave

Cine alegórico
Lenguaje audio-
visual
Héctor Olivera

Abstract

This paper seeks to reflect on some audiovisual resources present in Héctor Olivera's film La Nona (1979), premiered in Argentina during the last military dictatorship. The analysis explores the staging through resources that reinforce the textual discourse related to grotesque and revises the allegorical figures that put in dialogue the historical moment with the film spatial and temporal context.

Key words

*Allegory in film
Audiovisual
language
Héctor Olivera*

Entre 1976 y 1983, el periodo de la última dictadura militar en Argentina, el cine nacional propone dos líneas de producción en películas de ficción. Un centenar de ellas, acompañado por el Instituto Nacional de Cine, aborda comedias y cine de aventuras, mientras que otros títulos se encuentran financiados por el Estado o capitales privados en el marco de un modelo industrial y de estreno comercial que, no obstante, permite plantear críticas y reflexiones acerca del contexto socio-político.

Dentro de este último grupo, se pueden contar una veintena de películas denominadas *ficciones hermético-metafóricas*, como las denomina Ana Laura Lusnich, en las que se recurre a figuras retóricas para evadir la reprobación y censura del Estado.

Se trata de una opción narrativa y espectacular que se instala en estos años como un modelo alternativo y crítico, exhibiendo en los diferentes niveles del relato las tensiones que se establecen entre dos aspectos centrales y palpables: las marcas de la ideología imperante y las conductas esgrimidas por los directores, guionistas y productores que promovían la resistencia o la denuncia mediante la presentación oblicua y opaca del contexto político-social. (Lusnich, 2011: 467)

1. Para una lectura ampliada de estos conceptos, cfr. Rud (2011).

2. Productor, director y guionista. Dentro de su filmografía, se ocupó de llevar al cine textos teatrales de dramaturgos argentinos, como *La Patagonia rebelde*, de Osvaldo Bayer (1974), *El muerto*, de J.L. Borges (1975), *La Nona*, de Roberto Cossa (1979), *Los viernes de la eternidad*, de María Granata (1981), *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *Una sombra ya pronto serás* (1994), ambas de Osvaldo Soriano. Fue cofundador de la productora Aries, junto a Fernando Ayala, en 1956.

Metáforas, metonimias y alegorías¹ son figuras utilizadas en estos relatos a partir de enmascaramientos parciales o totales practicados sobre abordajes más o menos realistas para lograr lecturas crítico-reflexivas por parte del público y, a su vez, asegurar una permanencia en el mercado cinematográfico local. Según apreciaciones de Héctor Olivera², la productora Aries logró sostenerse en el tiempo por tener una doble línea de producción: películas comerciales —principalmente comedias, como las de Olmedo y Porcel— y búsquedas reflexivas de autor.

La Nona (Olivera, 1979) se ubica dentro de este grupo de películas y construye su discurso a través de la alegoría, recurso que permite una crítica a la figura fundante de la institución *familia* —en este caso, la abuela, quien es el ejemplo a seguir y proteger— a partir de su caracterización como un personaje desbordado por la necesidad irracional y básica de engullir todo lo que esté a su alcance sin medir consecuencias sobre el devenir de la historia familiar.

El texto aborda la historia de una familia argentina, descendiente de inmigrantes italianos, conformada por una abuela de avanzada edad y cinco integrantes de distintas generaciones. El conflicto se despierta cuando la alimentación de la nona pone en jaque la economía familiar. Ante este problema, sus integrantes buscan diversos caminos para sostenerse mediante engaños, mendicidad y prostitución. Estas búsquedas serán insuficientes, por lo que intentarán quitarla del camino. No obstante, la longeva abuela resistirá; como resultado, el resto de los miembros de la familia terminará muerto o “exiliado”.

Pequeña historia del texto y vínculos contemporáneos

A comienzos de la década de los setenta, Roberto Cossa, importante dramaturgo del teatro argentino que integraba un grupo creativo junto a otros autores (Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, Germán Rozenmacher y Ricardo Halac), es contactado por Alejandro Romay desde Canal 9 con la propuesta de escribir una serie de programas de ficción que tendrían como protagonista a Pepe Soriano. El proyecto se concreta en 1974 en un ciclo llamado *Historias del mediopelo*, de Canal 13; en esta producción, ya asoma parte de lo que fuera más tarde el texto teatral *La Nona*.

Tras el golpe militar de 1976, Roberto Cossa resuelve quedarse en Argentina para retomar la escritura de *La Nona*, que se estrena en octubre de 1977 en la ciudad de Buenos Aires. En esta ocasión, el Ministerio del Interior intentó censurar la obra sin éxito, ya que las críticas teatrales y la respuesta del público lo impidieron. Héctor Olivera acude como público a una de las funciones y solicita a Cossa el abordaje conjunto de un guión para cine a partir del texto teatral. Ambos escriben, entonces, el guión con pequeñas modificaciones del texto original y diseñan escenas con nuevos espacios referenciales; asimismo, se transforma el final a partir de un agregado. El film se estrena el 10 de mayo de 1979, en plena dictadura; en este contexto, constituye

una de las pocas producciones críticas que logra ser estrenada sin censura. Esta película, cargada de alegorías e ironía, llega a las salas mostrando vínculos familiares negativos y diversas relaciones de poder, mientras otros tantos títulos empalagan la pantalla grande con comedias livianas y pasatistas. Entre estos últimos, se encuentran *Vivir con alegría* (Ortega, 1979) y *¡Qué linda es mi familia!* (Ortega, 1980), relatos que, en el extremo opuesto, buscan salvaguardar los valores familiares cristianos. En 1983, *La Nona* es premiada en el *Festival Internacional de Cine de Humor de Chamrousse* (Francia) con una mención especial de la crítica.

Si bien *La Nona* es conocida fundamentalmente por su transposición de texto teatral a guión cinematográfico, su origen se remonta, como mencionamos, a un proyecto televisivo. Algo similar sucedió con *Esperando la carroza*, obra teatral de Jacobo Langsner³ escrita a comienzos de 1960 y estrenada en Uruguay en 1962 por la Comedia Nacional Uruguaya. Diez años después, debido a la originalidad del texto y a la repercusión que logró en teatro, *Esperando la Carroza* llegó a la televisión bajo la dirección de Alejandro Doria a través del ciclo "Alta comedia", unitario de Canal 9 que fuera inaugurado en 1971. En 1985, llega finalmente al cine con la dirección de Alejandro Doria; según algunos críticos, este título hace un guiño a *La Nona*, ya que ambas películas abordan con humor e ironía las desgracias de un estereotipo de familia argentina y presentan personajes principales interpretados por hombres: Pepe Soriano en *La Nona* y Antonio Gasalla en *Esperando la Carroza*.⁴ Los dos textos refieren igualmente al grotesco y tienen como protagonista a una nona de origen italiano y a su familia en un barrio de la ciudad de Buenos Aires.



IMAGEN:
China Zorrilla y Antonio Gasalla en *Esperando la carroza* (Doria, 1985). Con licencia CC de Dominio Público.
http://es.wikipedia.org/wiki/Esperando_la_carroza_%28pel%C3%ADcula%29

El autor de *Esperando la carroza* se refiere a ésta en los siguientes términos: "el punto esencial de lo que escribo se apoya en la hipocresía de la clase media a la que pertenezco". Esta expresión podría aplicarse con aun más seguridad al film *La Nona*, cuyo contexto de producción, en el marco de la dictadura, potencia los sentidos asociados con la represión e ilegalidad, y subraya los vínculos egoístas, así como las relaciones de poder, dentro de una familia. En clave alegórica, podemos ver en esta historia la representación de un Estado que avanza violentamente sobre todas las instituciones constitutivas de la sociedad.

3. Jacobo Langsner, dramaturgo de fuerte presencia en el teatro uruguayo a partir de 1950, nació en Rumania en 1927 y fue criado en Uruguay a partir de 1930. El autor ha escrito: "El punto esencial de lo que escribo se apoya en la hipocresía de la clase media a la que pertenezco".

4. Los directores de ambos films habían planteado en el inicio de su proyecto la participación de Nini Marshall como personaje de la Nona. Por diversas razones, tanto económicas como de producción, esto no fue posible; en una segunda etapa, se definió la construcción del personaje a través de un hombre. Si pensamos en la característica del género que abordan ambos proyectos, pareciera más pertinente la presencia masculina en estos roles, más aun pensando en la edad avanzada de Nini Marshall y el estilo trabajado en los personajes.

Signos y alegorías del contexto

El grotesco criollo nace a comienzos de siglo XX en Buenos Aires y aborda el universo del conventillo conformado por inmigrantes, en su gran mayoría de origen italiano. El contexto de desarraigo y desolación, dado por el cambio de siglo, la ola inmigratoria tanto externa como interna, la clase obrera que comienza a surgir y las expresiones populares como el tango componen un ámbito propicio para el surgimiento de este estilo teatral que transita entre lo cómico y lo trágico, la risa y el dolor. Dentro del cine argentino, algunas producciones recurren a este estilo luego de atravesar la puesta teatral, como *Mateo* (Tinayre, 1937) con texto de Armando Discépolo —a quien podría considerarse el padre del grotesco en Argentina—, *La Nona* y *Esperando la carroza* (Doria, 1985). Estas películas comparten ciertas características: presentan personajes en crisis tanto interna como externa, la acción transcurre en un contexto cercano y los conflictos amenazan con la descomposición de la institución familiar mientras muestran a los personajes en la búsqueda de un nuevo orden frente al caos en el que viven.

El estilo de origen del texto permite un abordaje realista de la historia en el film, con la excepción del personaje de la Nona, que escapa a esta construcción. Esto vuelve atractivo el uso de estrategias alegóricas a lo largo de la obra mediante la construcción de una doble línea de diálogos: explícitos, en vínculo con el momento histórico, y metafóricos al volverse sugeridos y transversales. Aparecen, así, referencias directas a la economía nacional que empieza a endeudarse, así como a generar inflación y especulación en los poseedores de algún tipo de capital. Chicho, uno de los nietos de la Nona, dialoga con dos amigos acerca de este tema; los tres conforman un grupo de personajes sin capital que desean vincularse con el *modus operandi* del momento: que otros trabajen por ellos para generar dinero. Buscan, entonces, a tres ancianos con problemas de salud y los ponen a mendigar con el fin de disimular su propia mendicidad.

La economía fracciona cada vez más a los sectores sociales, lo que se evidencia en la separación de los barrios más humildes respecto de aquellos que se encuentran en pleno crecimiento. Este contraste puede verse en el film cuando uno de los personajes femeninos sale de su barrio a vender pulóveres y, al acercarse a la puerta de un edificio, se refleja en un gran vidrio otro edificio de gran tamaño ubicado en la vereda de enfrente. Referencias epocales del vestuario utilizado se observan fundamentalmente en los amigos de Chicho y en Marta, la bisnieta de la Nona. Los otros personajes de la familia presentan signos anacrónicos, fundamentalmente las mujeres, muy reforzados en la Nona.

Las estrategias alegóricas se disponen a partir de signos ambiguos que generan incertidumbre en el espectador, ya que éstos son menos evidentes y no están marcados por una relación directa con la realidad. Una de las referencias funciona por desplazamiento apropiando sentidos, escenarios y construcciones culturales que son resignificados. Entre éstas, podemos mencionar el viaje de la bisnieta, quien se aleja del hogar en ruinas para crecer y desarrollarse personalmente en el extranjero; emerge aquí un vínculo posible con los ciudadanos argentinos que viajan para poder estar a gusto con sus ideas, sus deseos y sus proyectos en un momento de control, represión y crisis económica: los exiliados. Otro signo de la represión institucional aparece en el asilo de ancianos; en esta escena, los personajes se ven obligados a desayunar y almorzar sin un pedazo de pan por culpa de la Nona. Como consecuencia, uno de ellos grita “Nos quieren matar” y, pronto, todos pelean por un bollo que alguien ha escondido.

También se establecen vínculos con otros momentos históricos de nuestro país, como la dominación de los pueblos originarios, su reclusión y absorción, práctica que dio lugar a la generación de museos vivos o zoológicos humanos que exhibían a los nativos incorporados como especies exóticas durante el siglo XIX. Esto puede leerse en el deseo de uno de los nietos de vender a la centenaria nona al Instituto de Antropología para exhibirla con vida.

Sobre los personajes

Del texto teatral devienen los personajes principales de la película respetados en su totalidad por los guionistas, Cossa y Olivera. El director trabaja el tono de la actuación con una fuerte teatralización en el personaje de la Nona, interpretado por un hombre y construido por fuera de la naturalidad del resto de los personajes, tanto en el devenir como en los objetivos que busca cada uno de ellos. La decisión de utilizar a un actor masculino plantea un corrimiento de la norma, subraya la alegoría y trabaja el concepto de máscara, algo igualmente utilizado en el grotesco criollo.

La institución familiar se presenta como un matriarcado “a la italiana” en el que la Nona moviliza a todos los miembros a partir de su apetito. El único objetivo de la Nona es saciarse; muchas de sus acciones, directa o indirectamente, inducen a la desaparición de su familia (Carmelo, el nieto mayor, muere de un paro luego de ver devoradas las flores que compró para revender). Esto provoca una desestabilización que expone los vínculos familiares y los aportes que cada uno realiza para sanar la estructura familiar o resolver sus inquietudes personales.

A la vez, cada integrante cumple un rol específico que representa distintos arquetipos de la sociedad argentina en ese contexto histórico: Carmelo es el miembro que sostiene económicamente a la familia y se siente en la obligación de soportar todas las necesidades de la abuela y responder a sus pedidos. Chicho, hermano de Carmelo, según las miradas de los integrantes de la familia, es vago o bohemio; este personaje acciona sólo a partir de sus intereses personales, evita todo tipo de esfuerzos y está en contra de la cultura del trabajo. Don Francisco, un anciano propietario de un kiosco sobre las vías, es la promesa que podría saldar los problemas económicos con la unión matrimonial, pero la Nona vuelve a complicar el panorama al devorarse todo el stock de mercaderías.

Entre las mujeres, tenemos igualmente roles diferenciados: por un lado están las amas de casa, rol asumido por la hija de la Nona y la nieta política, mujeres que llevan adelante el hogar y, si trabajan afuera, aportan el ingreso a la economía familiar. Por otro lado, está la mujer más joven, que no ejerce ningún tipo de actividad en la casa y colabora muy poco con la economía. Todos los signos indican que se prostituye: trabaja afuera con turnos nocturnos y suelen buscarla hombres. Es la más independiente de la familia y será la primera en abandonarla para realizarse personalmente. Mientras dos de las mujeres mueren por descuido a partir de distintas situaciones en el hogar, los tres hombres sufren ataques cardíacos al avanzar sobre la abuela; dos de estos episodios causan la muerte de los personajes Carmelo y Chicho, y uno deja convaleciente a Don Francisco.

La centenaria Nona y la bisnieta de veinte años son los únicos personajes que cumplen sus objetivos dentro del relato; el resto muere literalmente en el intento. La muerte es un elemento importante a resolver en la percepción del espectador, por lo cual posee un acompañamiento especial a través de la música y el montaje; estos elementos desdramatizan la situación a partir del desfile de coches fúnebres frente a la casa de la familia tras el perecimiento de los personajes y la reafirmación de la inmortalidad de la Nona a través de las palabras de los amigos de Chicho. Ella ha hecho desaparecer a su familia y la casa que los albergó, y avanza al final de relato buscando asilo en otro hogar.

Algunos recursos cinematográficos

El relato brinda un lugar protagónico a la casa familiar, vivienda de comienzos de siglo XX, diseñada para albergar familias numerosas conformadas por varias generaciones; este detalle da cuenta de las estructuras sostenidas por los inmigrantes que vivían compartiendo sus espacios y salvaguardando su identidad. La casa parece tener poco mantenimiento, con predominio de ambientes oscuros y baja iluminación. Las paredes son más bien de tonos medios, pintadas o empapeladas, con rincones iluminados por fuentes puntuales de luz que se irán perdiendo a partir del vaciamiento de la casa; en las últimas escenas del film, los ambientes se encontrarán

en penumbras. Este escenario acompaña el desarrollo de la historia y parece vivenciar las mismas sensaciones que sus habitantes, puesto que comienza a sufrir un mayor deterioro cuando ellos manifiestan la crisis económica-familiar. La Nona escapa a esta degradación, lo que expone su perennidad.

El resto de los escenarios son mayoritariamente exteriores, lugares que construyen un realismo barrial —mercado, estación de tren, bar, entre otros— con gran apariencia sobre los ritmos y prácticas urbanas. Esto permite conectar la vida de los personajes en la década de los setenta con la de cualquier espectador, gracias a lo cual se provoca un efecto de empatía hacia la historia y sus protagonistas. Los ambientes cotidianos del film poseen un dejo de nostalgia, un diálogo con otras generaciones, lo que es manifestado por algunos personajes. Por otra parte, también existen escenarios con instituciones y acciones que proponen orden, control e higiene. Respecto a este punto, se pueden mencionar la presencia policial y detención de la Nona al devorarse muchos platos en un bar, el asilo de ancianos, el instituto de antropología y los consultorios médicos; todos estos son escenarios pergeñados por sus nietos para intentar desplazar a la Nona de sus vidas.

Siguiendo las categorías propuestas por Marcel Martin (2002), puede decirse que el tratamiento temporal propuesto en el film consiste en un *tiempo condensado, lineal y cronológico*, acompañado por algunas *imágenes mentales y detenciones de movimiento*. Las *imágenes mentales* rompen el transcurrir lineal al ser parte de un pensamiento que evoca otro tiempo, posible o no. Un ejemplo de ello es la imagen que aparece en Chicho mientras este personaje imagina a la Nona producida para salir a trabajar de prostituta. Esta estrategia temporal plantea un deseo más allá de las personas que en él intervienen y actúa como un guiño de humor al espectador debido a la extrañeza de la situación.

La *detención del movimiento* es un recurso utilizado para generar otra lectura por parte del espectador. Los personajes pausados durante un breve instante son aquellos que han fallecido en el *continuum* de dicha acción. Aquí, vemos cómo el recurso evoca a la muerte al cortar el devenir de la vida en la pantalla, algo muy utilizado en diferentes producciones de la historia del cine. Por último, aparece una *detención de imagen* técnica utilizada para cerrar un relato. En este caso, la pausa, que dura varios segundos, marca la culminación de la historia.

El *tiempo de la acción* transcurre a lo largo de un par de meses. Hay pocas referencias al respecto: sólo algunos cambios de ropa o expresiones como “pensaba en mamá... hoy hace un mes, pobrecita”, frase que le dice una mujer a otra, en relación con el casamiento de su madre y la partida del hogar. El tiempo planteado es el que manifiesta las consecuencias de la crisis económica que produce el apetito de la abuela, ya que aparentemente siempre ha actuado en consecuencia.

El montaje del film es *narrativo*, es decir que las escenas se unen para producir una concatenación lógica y lineal de las acciones y del tiempo, ya que se basa en la cronología como el motor fundamental del transcurrir. Dentro de esta estructura, existen otros recursos para reforzar lo grotesco del film a través de la ironía de algunas situaciones. Esto puede observarse en la secuencia del deceso de varios integrantes de la familia, en la cual lo circular y repetitivo de la acción se percibe como un *loop* a través de elipsis con cierta periodicidad, coches fúnebres que desfilan y condolientes que se repiten bajo una melodía que acompaña lo paradójico del hecho.

La música es extradiegética y aporta ritmo a diferentes situaciones; acompaña ciertas acciones casi coreográficas de los actores y, por momentos, genera suspenso a partir de montajes paralelos entre acordes y silencios. Las melodías carecen de voz y sus sonidos provocan climas particulares en diferentes momentos dramáticos del film con diversos tipos de música: de raíz italiana, circense y de suspenso. Esta combinación en el relato es parte del diálogo con la realidad que propone el grotesco criollo, género en el que los signos de la identidad familiar se cruzan con lo dramático de algunas vivencias.

En el relato existen otros procedimientos narrativos secundarios que colaboran sumando dramatismo y sarcasmo a ciertas escenas, y que permiten el avance de la narración otorgándole sentido a acciones físicas o mentales de los personajes. Un ejemplo de esto son los titulares de diarios: aquí nos encontramos observando textos expuestos para un tercero; sin embargo, aparecen en ellos palabras que se vinculan con situaciones conflictivas desencadenantes de momentos difíciles, tales como “Grave advertencia de los israelíes a Siria”, “Negligencia”, “Celos y furiosa locura”, entre otros.

Respecto al tratamiento visual, hay una intervención en posproducción muy notoria que transforma el final de una toma reforzando el estado del objeto en cuestión: cuando la Nona convive con Don Francisco, hay un momento en que sobra comida en la casa y se recurre al tacho de residuos; al mostrarlo la cámara, este objeto destella unos brillos particulares, recurso publicitario utilizado para remarcar elementos nuevos y pulcros.

Dentro de estos recursos, el *zoom in* y el *zoom out* son utilizados sobre los personajes para generar un cambio brusco de percepción o para trabajar la sorpresa. Estos son consecuentes con el tono del film porque producen guiños de humor en el diálogo con el fuera de campo. Un ejemplo de *zoom in* se observa en el plano realizado sobre Anyula, cuando llega cansada y decide tomar un trago del vaso que está sobre la mesa. La cámara va de plano medio a primer plano y detiene el movimiento. Como ejemplo de *zoom out*, podemos considerar la toma del asilo que parte de tres personajes en cuadro para luego descubrir a la Nona con el plano y observarla devorándose todo lo que hay sobre una mesa.

Conclusión

La Nona en sus tres versiones, pieza teatral, unitario televisivo y film, nace en la década de los setenta, época marcada por gobiernos de facto, exceptuando el período comprendido entre 1973 y 1976. Tales gobiernos fueron regímenes altamente represivos, abusadores de los derechos humanos, y responsables por la desaparición y muerte de personas durante toda una generación. En este contexto, el film de Olivera logra acceder a públicos masivos utilizando recursos audiovisuales que colaboran con la identificación del espectador a través del humor, y con relecturas del texto y del contexto socio-político de exhibición.

El estilo, emparentado con el grotesco criollo, busca criticar y reflexionar sobre la realidad de una manera tangencial al habilitar varios niveles de lectura a partir de la ironía y lo tragicómico, recursos que generan pensamientos encontrados en el espectador. El uso de figuras retóricas como la metáfora y la alegoría, en diálogo con el estilo citado anteriormente, genera enmascaramientos de contenidos políticos e induce a cierto anacronismo en el film que permite reflexionar sobre su contenido sin abandonar el recurso a ciertas convenciones. Algunos análisis ubican al personaje de la Nona como representación de la dictadura a partir del reconocimiento del contexto socio-político de su estreno; sin embargo, Roberto Cossa señala que su interés residía más en hablar de la muerte. En ambos casos, el film actuaría como una alegoría que permite reflexionar sobre el momento de su producción.

BIBLIOGRAFÍA

AUDIOVIDEOTECA DE BUENOS AIRES. *Entrevista a Roberto Cossa* [en línea]. Recuperado el 28 de febrero de 2014, de: (http://www.audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/cossa_texto_es.php)

BORDWELL, D. (1995). *El significado del film*. Barcelona: Paidós.

CABRERA, H. (2012, mayo 15). Aun siendo metáfora, el teatro se acerca a la realidad [en línea]. Página 12. Recuperado el 27 de febrero de 2014, de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-25213.html>

COSSA, R. (2004). *La Nona (Fundamentales del teatro Argentino)*. Buenos Aires: Corregidor.

DE LA PRECILLA, F. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Rema Bianchedi y su contexto institucional* [en línea]. Tesis para optar al Título de Doctora en Artes. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Recuperado el 19 de agosto de 2014, de: http://www.ffyh.unc.edu.ar/sites/default/files/e-books/TESIS_PRECILLA.pdf

DESALOMS, D. (2013). *Vidas de películas: la generación del 60*. Buenos Aires: La Crujia y DAC Editorial.

DORIA, A. (2008, junio 22). El mito argentino [en línea]. *Página 12*. Recuperado el 24 de febrero de 2014 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4673-773.html>

LANDINI, B. (2010). La Nona de Roberto Cossa: la representación del horror en la dictadura. En Dubatti, J. (coord.) *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910 a 1920*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.

LANDINI, C. (1993). *Los directores del cine argentino. Héctor Olivera*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina e INC.

LUSNICH, A. L. (2011). Opacidad, metáfora y alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

PACHECO, C. (2001, junio 27). *La Nona canta y baila* [en línea]. *La Nación*. Recuperado el 27 de febrero de 2014, de: <http://www.lanacion.com.ar/315502-la-nona-canta-y-baila>

PADILLA VEGA, J. D. (2011). *Grotesco transmigrante. Del teatro al cine argentino* [en línea]. Recuperado el 12 de marzo de 2014, de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectoraducion/archivos/642.pdf

RUD, L. (2011). Sentidos desplazados. Metáforas, metonimias y alegorías en el cine de la posdictadura. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

FILMOGRAFÍA

La nona (1979). Hector Olivera.

Mateo (1937). Daniel Tinayre.

Esperando la carroza (1985). Alejandro Doria.

Vivir con alegría (1979). Ramón Bautista Ortega.

¡Qué linda es mi familia! (1980). Ramón Bautista Ortega.

Pablo Genero

Es Licenciado en Cine y TV por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Fotógrafo por la Escuela de Artes A. Lino E. Spilimbergo. Se desempeña como Profesor Asistente en la Cátedra Fotografía del Dpto. de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC, donde se encuentra cursando el Doctorado en Artes. Ha participado en espacios de formación y producción con artistas-fotógrafos, teóricos de la imagen y del arte contemporáneo. Su producción de autor indaga sobre el universo privado, atravesado por la memoria y el tiempo.

Contacto: pablogenero@gmail.com