

Alicia en el país. Representaciones en un film argentino de 1976.

Mitrovich, Valentina (UNT)

valmitrov@gmail.com

Wainziger Friedheim, Francisco (UNT)

franwain@gmail.com

Abstract

El trabajo se propone indagar en las representaciones de la adaptación fílmica que se realizó en Argentina en 1976 del libro *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, haciendo hincapié en los mecanismos de resistencia a la dictadura militar, presentes en el film dirigido por el artista plástico Eduardo Plá.

The work aims to research into the representations of the film adaptation that took place in Argentina in 1976 from book *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll, with emphasis on mechanisms of resistors to the military dictatorship, present in the film, directed by the artist Eduardo Plá.

Palabras clave – Keywords:

Representaciones – Alicia en el país de las maravillas – Cine – Dictadura militar argentina – Resistencias – Censura.

Representations - Alice in Wonderland - Movie - Argentina's military dictatorship - Resistors - Censorship.

INTRODUCCIÓN

Desde que Lewis Carroll publicó *Alicia en el País de las maravillas* en Inglaterra en 1865, su obra no cesó de repercutir en la cultura occidental, constituyéndose un referente de la misma a lo largo del siglo XX. Numerosas interpretaciones se han hecho desde la literatura, las ciencias sociales, la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística, el arte, convirtiéndose además en un clásico de la cultura popular. Esta importancia manifiesta, sumado a nuestro gusto personal por la obra literaria de Lewis Carroll -a la que consideramos en muchos aspectos precursora de distintos movimientos artísticos, como el surrealismo, y filosóficos,

como la lógica wittgensteiniana, y el llamado “posmodernismo”¹- nos impulsó a realizar un primer acercamiento, teniendo en cuenta su riqueza y potencial a la hora de abordarla. Nuestro interés aumentó a partir del descubrimiento de la existencia de una película basada íntegramente en el relato de Carroll, filmada en nuestro país y estrenada en 1976. Teniendo en cuenta el auge de estudios históricos acerca de un periodo tan nefasto y complejo como es 1976-1983, y el escaso aprovechamiento del uso de este tipo de fuentes, nos animó a realizar este trabajo, esperando aportar en la apertura de la investigación que vincule las fuentes artísticas para enriquecer y completar la lectura histórica de un periodo.

Es que 1976 es un año clave en la sistematización de la historia reciente argentina, ya que representa el inicio del llamado Proceso de reorganización nacional, que significó en la práctica la implementación de una acción represiva sobre todos los ámbitos de la vida social, política y cultural, dejando un saldo de decenas de miles de desaparecidos a través de la implementación del terrorismo de estado por parte de las fuerzas armadas en el poder. En ese contexto, el gran desarrollo cultural y artístico se ve interrumpido sufriendo no sólo la censura sino también la persecución de muchos de sus miembros.

A fines de ese año ve la luz en el cine una adaptación de Alicia en el País de las maravillas, dirigido por el artista plástico Eduardo Pla y musicalizado por Charly García, cuya canción principal, reversionada hacia el fin de la dictadura, se convertiría en un símbolo de resistencia a ésta.

En este sentido, con el siguiente trabajo nos proponemos indagar en el contenido y la estética del film, en relación al texto original pero plenamente insertado en el contexto argentino ya nombrado, indagando las representaciones de los comienzos de la dictadura a partir de la resistencia desde las expresiones artísticas.

Por ello en un primer momento consideramos necesario sumergirnos muy brevemente en el texto original en que se basa el film, en relación a su propio contexto de producción, esto es, la Inglaterra victoriana. Asimismo consideramos fundamental plantear algunos lineamientos teóricos y metodológicos en relación a la utilidad del cine como testimonio relevante a la hora de abordar un determinado periodo histórico.

¹ Ver los comentarios al respecto de Eduardo Stilman en Carroll, Lewis, *Los Libros de Alicia*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998. Especialmente las notas 151 y 171.

Por otro lado, antes de abocarnos en el tema principal que nos convoca, realizaremos una breve descripción de la situación en que se hallaba nuestro país en el año de estreno del film, en lo referente a las políticas respecto a la producción cinematográfica.

Para todo ello utilizaremos, además, del film, fuentes periodísticas y orales, en concreto una entrevista realizada al director. Información que será sustentada con bibliografía que consideramos pertinente.

ALICIA EN SU PAÍS

Alicia en el país de las maravillas, apareció publicado por primera vez en Inglaterra en 1865. Le seguiría en 1871 *Alicia a través del espejo*. La repercusión fue inmensa, convirtiéndose prontamente en un best seller de época, hasta la actualidad, en que es considerado el libro infantil más leído de la historia y con mayor cantidad de versiones fílmicas.² Su autor, es el reverendo anglicano Charles Dodgson, profesor de lógica matemática del Christ Church College de Oxford, quien sus biógrafos describen como un “solterón quisquilloso, mojigato, excéntrico, maniático y amable con una vida sin sexo, sin acontecimientos, feliz (...). No hay ninguna duda sobre la profundidad y sinceridad de sus creencias en la Iglesia de Inglaterra. Era ortodoxo en todos los aspectos salvo en su imposibilidad en creer en la condena eterna. En política era un Tory, subyugado por lores y ladies, e inclinado a ser *snobbish* con sus inferiores.”³ Es decir un hombre casi arquetípico del periodo que vive, la Inglaterra victoriana. Este hecho contrasta con la desmesura lingüística que caracteriza al texto, que lleva el lenguaje al límite, desnudando, a través de la aplicación de la lógica, el absurdo de los tiempos que lo tienen como protagonista. Es por esto que su obra es considerada muy influyente no solo para ciertos movimientos y vanguardias artísticas y literarias sino también en el campo de la filosofía, especialmente los estudios de lógica y lingüística que inundarán las ciencias a lo largo del siglo XX.

Un hecho concreto es que estampa su firma en el libro con su acróstico Lewis Carroll, que hará las delicias de psicoanalistas e intérpretes, quienes verán una profunda escisión entre el políticamente correcto y moderado victoriano medio, Dodgson, y el inconforme y

² Martínez, Guillermo, “Aventuras de una niña bajo tierra” en Revista Ñ N°336, 06/03/2010. Hemos documentado al menos 30 versiones fílmicas, desde la primera, realizada en 1903.

³ *Ibíd.* Para un estudio biográfico de Carroll: Cohen, Morton, *Lewis Carroll*. Anagrama, Barcelona, 1998.

revolucionario Lewis Carroll. Presentado en su momento (consideración que llega hasta nuestros días actuales) como un libro infantil, público en el cual, de hecho, ha tenido y tiene una enorme aceptación, ya que después de todo ese libro fue concebido a partir del relato que éste narró a tres niñas durante un paseo -compañía con la se sentía mas a gusto que cualquier otra⁴- y era conocedor además muy profundamente del carácter e intereses de los niños; su libro ha sido prontamente percibido, por su estructura y el contenido de los diálogos, como un relato que planteaba trascendentes conjeturas acerca de los límites del lenguaje y el absurdo, pudiendo ser explotado de otra manera, por una lectura no solo adulta sino susceptible de ser abordada desde las ciencias sociales y la filosofía. Prueba de su importancia en este sentido son las sendas publicaciones de la obra comentada y anotada por especialistas, publicaciones que obviamente se dirigen a un público adulto y estudioso.⁵ El filón del -a primera vista- relato infantil, no ha cesado de ser explotado, sumado a las conjeturas ya nombradas acerca de la peculiar relación de Carroll con las niñas en general y con Alice Lidell en particular, que han contribuido a alimentar una leyenda poco favorable del autor, basada principalmente en actuales valores, según Hobsbawm, “post freudianos” del imaginario occidental del siglo XX⁶.

⁴ Martínez Guillermo, Op. Cit.

⁵ La versión mas completa es la realizada por el matemático inglés *The Annotated Alice*, aparecida por primera vez en ese país en 1960, y su versión definitiva *The Annotated Alice: The Definitive Edition*, en 1999, editada en Londres por Hardcover. En nuestro país Eduardo Stilman, editó la mencionada versión comentada titulada *Los libros de Alicia*, que publico en 1998 Ediciones de La Flor, con prologo de Jorge Luis Borges. Con esta edición hemos trabajado en este artículo.

⁶ Concretamente el historiador inglés afirma “Es totalmente injusto aplicar patrones posfreudianos a un mundo prefreudiano (...) ¿Qué pensaríamos hoy día de Lewis Carroll, cuya pasión era fotografiar niñas desnudas? (...) las inclinaciones sentimentales por los jóvenes, propia de tantos profesores –casi con seguridad inclinaciones ‘platónicas’ (la misma expresión es reveladora)-...” (Hobsbawm, Eric, *La era del Capital 1848-1875*. Critica, Barcelona, 1998. Pág. 243). Sobre esto dice Virginia Cosin “Algunas de ellas posaron con poca o sin nada de ropa. Algo que en la época no era extraño: a nadie se le ocurría pensar que el cuerpo desnudo de una angelical criatura pudiera despertar el más mínimo atisbo de lujuria.” Y asegura que “Lo que develan tanto el ojo de Lewis Carroll como su pluma, medio siglo antes de que Freud escandalizara al mundo con el descubrimiento de la sexualidad infantil, es que la infancia es algo más que una antesala insignificante en el camino hacia la adultez. Porque sus obras hablan de ese pasaje a veces aterrador, otras fascinante, lleno de obstáculos y de satisfacciones. ¿Era Lewis Carroll un perverso? Claro que sí. Per-versión: dar vuelta, invertir. En eso consisten sus acertijos, sus problemas lógicos, sus fotografías (¿acaso la imagen no se revela

En este sentido, tanto su obra como su autor (que ha dejado un archivo de diarios personales y cartas, de los más exhaustivos de los actores del periodo, además de gran cantidad de fotografías, disciplina en la que es considerado un pionero a nivel mundial), se muestran relevantes como testimonios útiles para la construcción de un relato de la época victoriana. Partiendo de la base de que todo texto es producido y consumido en un tiempo y espacio determinado, que circula por determinados canales y plasma determinadas representaciones, sin que necesariamente halla intención clara del autor, como es el caso de Carroll, que en principio no se propuso una sátira de los tiempos que vivía sino simplemente un relato para que disfrutaran los niños sin moralina -hecho que de por sí plantea una postura en relación a su tiempo-, es particularmente interesante por el recurso a la técnicas del juego de lenguaje, ridiculizando por ejemplo las canciones y lecciones que aprendían los niños en esa época, y la construcción de personajes, cuyas características fantásticas profundizan creativamente rasgos claramente identificables de la sociedad contemporánea de Carroll. En este sentido, los libros de Alicia han sido considerados, desde un principio, agudos retratos de la sociedad inglesa de la segunda mitad del XIX, permitiendo identificar, en la galería de personajes y situaciones que desfilan por los libros, características de su sociedad, llevadas, como dijimos, a una caricaturización de las mismas, lo que las hace incluso más relevante, a la hora de visibilizar las representaciones que construye. Es muy interesante asimismo el complemento establecido por las ilustraciones de John Tenniel, que son fundamentales para comprender los libros de Alicia. Es que justamente, como dice Alicia al comienzo de la narración⁷, el elemento central del relato, los diálogos, solo se materializan efectivamente en las ilustraciones, irremplazables, que acompañan las páginas del libro⁸. Es sabido que Carroll intervino fuertemente en este punto, colaborando activamente en la representación gráfica de los personajes, permitiendo reconocer así, características sociales de los personajes, que no se ven necesariamente representadas en el relato escrito. Un claro ejemplo de ello es la escena de *Alicia a través*

invertida al reflejarse en el espejo de la cámara?), sus juegos de palabras, a las que vacía de sentido para quedarse con la belleza del sonido". Cosin, Virginia "El fin de la inocencia" en Revista Ñ N°336, 06/03/2010

⁷ Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las maravillas*, en *Los Libros de Alicia*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1998. P. 27

⁸ Afirma Stilman: "las imágenes dan detalles en los que el autor no se pierde, para concentrarse en el diálogo, que es toda su fuerza; al mismo tiempo, no son un aditamento superfluo sino la realización del texto." En *Los libros de Alicia...* p. 496

del espejo, en que se narra la pelea entre el león y el unicornio “por la corona”, donde a partir de la ilustración se infiere que es una analogía, explícita, a la disputa política entre Gladstone y Disraeli⁹, cuyas principales señas de identificación portan los personajes ilustrados.

La sociedad “victoriana”, que no se ajusta necesariamente al reinado de Victoria, el más largo de la historia de Inglaterra (1837-1901), es como se conoce a la sociedad burguesa de la Inglaterra del Siglo XIX. Sociedad que vivió las profundas transformaciones consecuencias de la industrialización, la liberalización política, las innovaciones tecnológicas, la masificación, y las tensiones sociales producto del capitalismo. Esta era consolidó por otra parte, el ascenso de la burguesía al poder económico y político, pero por sobre todo, imponiéndose a toda la sociedad una particular moral en las costumbres, calificada como austera, con énfasis en lo material y sumamente represiva en el orden sexual, de tal manera que el calificativo “victoriana” se utiliza en la actualidad para definir una moral conservadora, o una doble moral.¹⁰

En el relato de Carroll, quedan claramente manifestado ciertos actores sociales, en la construcción de algunos personajes arquetípicos como es el caso del conejo, siempre apurado y esclavizado por el reloj donde observamos representada la burguesía comercial de la época, o la duquesa que representa la aristocracia en decadencia e incluso la misma reina de corazones de la cual es posible desprender una crítica a la institución real.¹¹

⁹ Líderes del partido liberal y conservador respectivamente, que ocuparon cargos de primer ministro, durante este periodo.

¹⁰ Cfr. Hobsbawm, Eric, *La era del Capital 1848-1875*. Crítica, Barcelona, 1998; y Newsome, David, *El mundo según los victorianos. Percepción e Introspección en una era de cambio*. Ed. Andrés Bello, Barcelona, 2001. Sobre el orden moral Muchembled, Robert, *El orgasmo y occidente. Una historia del placer desde el siglo XVI a nuestros días*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2008; y Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004. Tomo I.

¹¹ Para un estudio de los personajes de Carroll en relación a su contexto de producción véase especialmente el excelente estudio introductorio de Pilar Torralba Álvarez en Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las maravillas*. Akal, Madrid, 2005.

EL CINE COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

En la actualidad son numerosos los trabajos que emprendieron la tarea de investigar las relaciones entre Cine e Historia, relación que no esta exenta de polémica. Merced a estos estudios podemos conocer las múltiples dimensiones que se desprenden de esta relación. Una de las más importantes, y que a nosotros como historiadores nos interesa especialmente, es la del cine como documento histórico. En este sentido nos apropiamos de las palabras de Marc Ferro cuando dice que “el film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen cuyo objeto, cuya significación va mas allá de aquello que atestigua, no cuenta solo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento sociohistórico que permite”¹². Uno de los logros de este enfoque fue demostrar las posibilidades del cine como fuente y agente de la historia, que en términos del propio Ferro se entendería por una “lectura histórica del film”.

Otra cuestión que se debe tener en cuenta cuando se interroga sobre la relación cine e historia, es la que atañe a la “lectura fílmica de la historia”, que consiste en la posibilidad de organizar un discurso fílmico que hable del pasado, de elaborar un discurso histórico a partir de los medios expresivos e intelectuales del Cine; se trata, pues, de ubicar la Historia como objeto mas o menos principal del discurso cinematográfico¹³. Es lo que habitualmente se conoce por cine histórico.

Asimismo, la Historia del Cine también forma parte de estas interrelaciones de las que estamos hablando. La consideración del cine como objeto de indagación histórica, como parte en todo caso de una historia general, es un camino ineludible para quienes se dedican a teorizar sobre ambos discursos. Es importante hacer notar que mientras en los dos primeros casos el objeto de análisis es el film, a partir del cual pueden desarrollarse ampliaciones a series de ellos, en el caso de la Historia del Cine es precisamente la inserción de los diferentes films en series evolutivas o en una cronología¹⁴.

Por otra parte, si retomamos la idea del film como producto cultural, debemos destacar dos elementos, que a nuestro juicio son imprescindibles para un análisis serio. Estos son, la

¹² Ferro, M. *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 2000. Pag.39

¹³ Monterde, J.E.; Selva, M.; Sola, A., *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, Akal, 2001. Pag.38

¹⁴ *Ibíd.*, Pag.39

historicidad y las formas de imbricación con su contexto eficaz¹⁵. En nuestro caso partimos del supuesto de que la historicidad es una condición inherente al film, y esto se debe a que el cine, la mayoría de las veces sin proponérselo, produce historia. El film se historiza por su carácter de objeto cultural y producto social. Entendiéndolo de esta manera, el Cine se convierte en algo más que una inerte fuente histórica, entendida como mero vestigio del pasado, sino en testimonio directamente procedente de ese pasado. Esta condición de testimonio histórico se completa atendiendo al lugar de producción y de consumo del film, que sería el segundo elemento a destacar. Aquí nos estamos refiriendo al film como “agente de la historia”, de acuerdo a lo planteado por Ferro. Es decir, cuando decimos que un film es un producto cultural, que es un discurso impregnado de significados y que tiene una incidencia a nivel social y político, afirmamos su condición de “agente de la historia”.

Por otro lado, cuando reflexionamos desde la Historia sobre estas cuestiones, no debemos olvidar el universo de símbolos y representaciones al analizar un film. Con esto, nos referimos a que el cine, al igual que la historia no es reflejo de una realidad pasada, sino una representación de esa realidad, que a la vez esta mediada por un conjunto de signos producidos por la sociedad misma. Respecto a este punto, nos parece interesante el aporte de Chartier. Uno de los logros de sus estudios fue proponer una historia cultural de las representaciones y las practicas, alejándose así de la ya clásica historia de las mentalidades. Es contra esta, que Chartier postula una nueva perspectiva de acercarse al objeto histórico. Para el, la noción de representaciones colectivas nos faculta para pensar de manera mas compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Incorporando las divisiones de la sociedad, los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la “realidad” es producida¹⁶.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, nos parece pertinente, antes de adentrarnos al eje de nuestro trabajo, señalar una cuestión referente al tiempo desde el

¹⁵ *Ibíd.*, Pág. 39

¹⁶ Chartier, Roger, *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1996. Pag.4

cual se abordara esta lectura histórica que proponemos hacer de la película seleccionada. En este caso, tendremos presente las distintas dimensiones temporales que pensamos, deben contemplarse al tomar el cine como documento histórico. Estas son, a nuestro criterio: el tiempo intrafílmico (tiempo de la película) y el tiempo extrafílmico (es decir el contexto histórico de producción, realización y estreno).¹⁷

EL CINE EN ARGENTINA. 1973-1976

Los años previos a la dictadura militar de 1976, pueden verse como un periodo de profunda inestabilidad que afectó a las distintas esferas de la sociedad y el Estado: la económica, la política y la cultural.

Tras la muerte de Perón en 1974 y con la creación de la Triple A por el ministro de Bienestar Social, José López Rega, en el país se inicia un proceso de recrudecimiento de la violencia estatal y agudización de los conflictos sociales y políticos. Surge una nueva conducción encabezada por María Estela Martínez de Perón, cuyo gobierno prefigura las prácticas represivas y el terrorismo de estado, sistematizado a partir del 24 de marzo de 1976.¹⁸

Para comprender la relación cine y dictadura, es necesario remontarse al anterior gobierno militar iniciado en 1966, período durante el cual se promulgan decretos y leyes destinados a reforzar el control y la censura sobre el campo cultural. El 26 de diciembre de 1968 se publica el decreto ley 18.019, que estableció un listado de causas de cortes y prohibiciones en toda película que atentara contra los valores del régimen. A pesar de que se determinó como principio general que no podía restringirse la libertad de expresión cinematográfica, se establecieron múltiples excepciones: razones educacionales, resguardo de la moral

¹⁷ Una propuesta de clasificación para el uso del cine de ficción como documento histórico, puede verse en Pantoja, María Claudia "Los usos del cine de ficción en la historiografía del siglo XX. Una propuesta de clasificación". XI° Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. San Miguel de Tucumán, Septiembre de 2007.

¹⁸ Para un acercamiento general al tema: Duhalde, Eduardo L. (1999): *El Estado terrorista argentino. Quince años después una mirada crítica*; Avellaneda, Andrés (1986): *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960- 1983. Vol.1 y 2*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina; Novaro, M. y Palermo, V. 2003: *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática*; Suriano Juan, *Dictadura y democracia (1976 – 2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005. Colección Nueva Historia Argentina, Tomo X.

pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional. Se dispuso que en los films no podía justificarse el adulterio ni todo lo que atentase contra el matrimonio y la familia; ni justificarse el aborto, la prostitución o las perversiones sexuales; ni escenas lascivas o apología del delito, ni la negativa de defender la patria o el derecho de las autoridades a exigirlo. Tampoco lo que comprometiese la seguridad nacional, afectase a las relaciones exteriores o a todas las instituciones fundamentales del Estado¹⁹ .

El organismo de aplicación de esa ley era el Ente de Calificación Cinematográfica – ex Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica-, que pasó a depender del poder ejecutivo encabezado por Juan Carlos Onganía, a través de la Secretaria de Estado y Cultura de la Nación. Conformado de esta manera, se podría decir que este organismo representaba la institucionalización de la censura cinematográfica.

En 1973, el contexto político cambia. El gobierno militar llega a su fin con Lanusse al mando del poder.

Se llama a elecciones presidenciales, donde la formula Cámpora- Solano Lima, obtiene la mayoría de los votos. Durante esta breve gestión, se advierte en el cine un clima de cierta “libertad” con respecto a la censura. La causa de este nuevo orden fue la designación de Octavio Getino²⁰ como interventor del Ente. A través de su gestión, se autoriza el estreno de todos aquellos films que habían sido previamente prohibidos por razones políticas, tales como *Estado de sitio* (1973, Costa-Gavras) y *Los demonios* (1972, Ken Russell), y otros que habían sido radiados por razones “morales”, como *El Decamerón* (1972, Pier Paolo Passolini) y *Ultimo tango en Paris* (1973, Bernardo Bertolucci)²¹. A partir de entonces, el Ente calificó en lugar de prohibir.

Sin embargo, esta primavera de libertad y creatividad duró poco, ya que Getino renuncia a su cargo en ese mismo año, al terminar el plazo de noventa días por el cual fue nombrado.

¹⁹ Maranghello, Cesar; “La censura, con nuevo orden legal”, en España Claudio, *Cine argentino: Modernidad y vanguardia, 1957/1982*. Ed. Fondo Nacional de las artes, Buenos Aires, 2005. Volumen 2.

²⁰ Octavio Getino había sido, junto a Pino Solanas y Gerardo Vallejo el fundador de fundador del Grupo Cine Liberación y de la Escuela del Tercer Cine. Con Solanas había realizado clandestinamente la paradigmática *La hora de los hornos* en 1969 y uno de los documentos visuales más extensos sobre el peronismo, las entrevistas a Perón en 1971 que componen *Perón, la revolución justicialista* y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*.

²¹ Maranghello, Cesar, “La censura afloja sus cuerdas”, en España Claudio, Op. Cit.

Con el retorno al poder de Perón, a fines de ese año, y sobre todo a partir de la muerte de éste, la situación del país comienza a desbordarse, el accionar de la Triple A se hace más constante, se multiplican los atentados y amenazas a artistas e intelectuales, provocando el exilio de muchos.

En este contexto de un fuerte giro a la derecha por parte del gobierno de María Estela Martínez de Perón -que asume la presidencia tras la muerte de su esposo-, se nombra a Miguel Paulino Tato como interventor del Ente, iniciándose así la época de prohibiciones mas negra, donde el discurso censor se torna mas intolerante en el cine. Durante su gestión, comenzaron a prohibirse decenas de películas, desde intrascendentes productos eróticos o de artes marciales, hasta algunas dirigidas por Marco Bellocchio, Sam Peckinpah o Pier Paolo Pasolini, e incluso dos argentinas: *Los años infames* (1974, Alejandro Doria) y *Los poseídos de Satán* (1974, León Klimovsky, coproducción con España). Otros largometrajes nacionales, como *Los gauchos judíos* (1974/1975, Juan José Jusid) o *El pibe cabeza* (1974, Leopoldo Torres Nilsson), sufrieron cortes o la quita de créditos oficiales. Algo similar le ocurrió a *Mi novia, el travesti* (1974/1975, Enrique Cahen Salaberry, libro de Oscar Viale), que termino estrenándose como *Mi novia, el...*²²

Este fervor por la censura fue abriendo una etapa de profundo retroceso cultural y estético para el espectáculo, que continuaría hasta el retorno de la democracia en 1983.

1976. El inicio de un periodo oscuro

El 24 de marzo de 1976, la presidenta constitucional María Estela Martínez de Perón fue depuesta por las fuerzas armadas. Los comandantes del Ejercito, teniente general Jorge Rafael Videla; de la Armada, almirante Emilio Eduardo Massera, y de la Fuerza Aérea, brigadier Orlando Ramón Agosti, se constituyeron en junta militar. Se inicio así el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

En este marco, en el campo cinematográfico se agudizaron los conflictos. A diferencia del periodo anterior, ahora se exigía presentar primero el guion para su autorización que luego de la primera aprobación del Ente de Calificaciones, recién podía pasar a ser filmado²³.

²² Varea, Fernando G., *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, Ed. Municipal de Rosario, 2006, pág. 20.

²³ Jacobowickz, Eduardo y Radetich, Laura; *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*, La Crujía, Bs. As., 2006, pág. 139.

Esta nueva disposición dejaba en claro los planes de la dictadura. No pretendía destruir a la industria cinematográfica sino someterla. Quería un cine a su servicio.

De ahí que aplicara una estrategia doble: el mismo Estado que apoyaba con premios y subsidios la producción de ciertas películas, regulaba a la industria a través de la censura. Las prohibiciones se manifestaban no solo en los cortes de escenas o en la prohibición lisa y llana de circulación de un filme, sino también en el otorgamiento o no de esos apoyos económicos²⁴.

Bien es conocido que la trama de la censura partía de las esferas oficiales: por un lado el Ente de Calificación Cinematográfica, a cargo de Paulino Tato (quien estaría hasta 1977) que permitía o prohibía la exhibición de una película y determinaba qué público podía verla; por el otro el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), primero al mando del capitán de fragata Jorge Bitleston y después por el comodoro Carlos Exequiel Bello, que otorgaba o negaba créditos y subsidios; y por último, la Secretaría de Información Pública, a través de la cual la dictadura definía la política general y controlaba a los dos organismos²⁵.

Definido este esquema de organización de control y censura, la industria cinematográfica de esos años ve crecer cuantitativamente el número de producciones nacionales, que alcanzan casi a doscientas, ellas implican tanto un repliegue de temas, elecciones estéticas y calidad de las producciones como una restricción de los géneros y un ahogo de las políticas autorales. El cine se compromete a estar al alcance de todos, a ser neutro, “uniformado” y sencillo, escueto pero claro en los valores que, obligatoriamente, “debe” sustentar. Así, el modelo familiar y sano, tan acorde al modelo dictatorial, se impone principalmente, haciendo de las comedias su sitio de honor²⁶.

Cabe aclarar que esta forma de operar del régimen militar, no fue solo para el cine, esta sistematización de la censura y la prohibición actuó también en la educación, el periodismo, el teatro, la música y la literatura. Artistas, intelectuales y personajes de la cultura pasaron

²⁴ Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán; *Cine y Dictadura. La censura al desnudo*. Capital Intelectual, Buenos Aires, 2006, pág. 12.

²⁵ Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán; Op. Cit., pág. 13.

²⁶ Valdez, María, “El cine triunfalista del proceso”, en...pág. 790. Un claro ejemplo son las películas protagonizadas por Palito Ortega, Carlitos Balá, Jorge Porcel, y Alberto Olmedo.

así a engrosar listas negras, forzando a muchos al exilio, y otros corrieron peor suerte, siendo perseguidos, secuestrados, torturados y en el peor de los casos, desaparecidos.²⁷

ALICIA EN EL PAÍS

“El proceso va a comenzar”

(El conejo a Alicia, en la versión cinematográfica de Plá)

Eduardo Plá es un artista plástico argentino, que en 1973, a los 21 años, decidió, luego de la lectura de Alicia en el País de las maravillas, convertirla en su primer largometraje. Con algunos cortos en su haber y la asistencia al curso de Comunicación Audiovisual en el Instituto Di Tella, uno de los últimos que se dictaría en el emblemático espacio artístico, la realización le llevaría cerca de tres años hasta el día de su estreno en el cine Premier de Buenos Aires el 9 de diciembre de 1976. El itinerario de realización y producción de la misma, atraviesa por tanto el último tramo de un gobierno democrático -que, sin embargo, como vimos, prefigura en sus prácticas el terrorismo de Estado característico del proceso militar-, y el primer año del mismo conducido por el represor Rafael Videla. Por lo tanto, siguiendo el recorrido que tuvo que atravesar el director es posible inferir algunos elementos claves del momento de transición hacia el periodo más sangriento y represivo de la historia argentina.

El mismo Plá nos relata, en una entrevista por nosotros realizada, que, desde el principio, tiene que declinar de su intención original, develando el clima de tensión que se vivía en los años previos al golpe:

“Yo lo que iba a hacer originalmente, era *Alicia en el país del subdesarrollo*, entonces empecé llevando a Alicia con una máscara de gas a donde queman la basura, y vino la policía y nos llevan presos. ‘¿Qué están

²⁷ Algunos de los nombres vinculados al cine (Directores, guionistas, actores) que tuvieron que exiliarse son Pino Solanas, Octavio Getino, Norman Briski, Víctor Laplace, Lidia Lamaison, Julio Cortázar, Osvaldo Bayer. Los cineastas Enrique Juárez, Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, el asistente Armando Alberto Imas, los escritores, periodistas y guionistas Paco Urondo, Rodolfo Walsh y Roberto Carri, el cortometrajista Enrique Raab, los actores Diego Botto, Gregorio Nachtman y las actrices Hebe Lorenzo y Silvia Shelby fueron secuestrados y desaparecidos.

haciendo acá?', 'filmando Alicia en el país de las maravillas', 'ah si, no te hagas el vivo...' y nos llevaron a todo presos. Varias veces...²⁸

De hecho, la prensa se había hecho eco, publicando el diario La Prensa, que se estaba rodando una película con ese nombre.²⁹

Al tener que desistir de su proyecto inicial, es que, a partir de una interpretación particular que realiza de la lectura del libro de Carroll, Plá nos explicita la intención al concebir el film:

“Lewis Carroll es un tipo que hizo toda una crítica a la sociedad victoriana a través de un juego de palabras, decía que la reina es una hija de puta... (...) A partir de ahí [por los problemas de querer hacer Alicia en el País del Subdesarrollo] dije bueno, vamos a hacer lo que hizo Lewis Carroll, ¿no? En vez de hacerlo tan directo...”

De hecho, la película se convierte en una de las adaptaciones que menos modificaciones y cortes introduce respecto a la historia original de las múltiples que se han realizado, donde los diálogos de los personajes, son prácticamente textuales, y la sucesión de escenas se hacen en correspondencia con los capítulos del libro. En principio se observan dos grandes cambios respecto al libro original, además de algunos detalles que consignaremos a continuación.

Uno de forma, la escena inicial en que Alicia persigue al conejo y cae por la madriguera, y otro de contenido, el único capítulo que omite del libro, el Capítulo IV, “El conejo envía al pequeño Bill”, que relata el conflicto entre Alicia y el conejo, cuando ella queda atrapada en la casa de este último, convertida en gigante y los animales quieren echarla; es reemplazado con una escena en que el conejo se rebela frente a su condición, podríamos decir, en palabras del director, “burguesa”, despojándose del reloj, porque, como afirma el personaje en el film, lo “llevaba de un lado para el otro”. Más adelante nos detendremos en la importancia de estos cambios, que sin embargo no alteran el conjunto de ver Alicia en el país de las Maravillas, a pesar de sus 73 minutos de duración, como una adaptación muy fidedigna. Lo sorprendente en este caso, tanto en relación a la intención original del director, y quizás por el espectador que, pudiendo incluso haber leído el libro, no tenía por

²⁸ La entrevista fue realizada en la Ciudad de Buenos Aires el 31/04/2010. Todas las declaraciones de Eduardo Plá, a menos que se indique lo contrario, se desprenden de la misma.

²⁹ La Prensa, 18/09/1974

qué darse cuenta de que casi nada era invento de Pla y, sobre todo, desde nuestra mirada actual, sabiendo lo que sucedió, las exactas palabras de los personajes de Carroll, dichas en Argentina 1976 suenan escalofriantes y sorprendentemente acordes con el momento en que se vive. Es decir no solo no hay alusión explícita, (a excepción de algunos detalles, concretamente, las bolas del juego de croquet son cabezas cortadas) sino que se respetan los diálogos originales, y sin embargo se transmite una idea muy directa acerca del momento que atravesaba la sociedad argentina, ante la cual el director se oponía, no pudiendo manifestarlo ni aludirlo directamente, a riesgo de perder –literalmente- la vida. Aun mas, la película (a excepción de la escena final, de una Alicia enojada y con unos siniestros labios negros) transmite una idea de gozo de libertad, asociada a la felicidad y a un retorno a la naturaleza, manifiestos en pequeños cuadros que funcionan como separadores entre cada escena (que corresponden a cada capítulo del libro), en donde Alicia, vestida de blanco corre descalza entre bosques de un dominante verde, jugando con lianas.

El viaje de Alicia

En el inicio del film, al presentarse los créditos, acompañada de dibujos de los personajes con fondos de vivos colores, anticipando, en principio, una película infantil con reminiscencias de una estética vanguardista de fines de los 1960, se plantea una primera llave para condicionar la lectura de una producción en la que abundara la literalidad como metáfora. Raúl Porchetto, músico que formo parte de la vanguardia del denominado folk acústico, nos canta, con voz suave y naif,

Quién sabe Alicia éste país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?
Y es que aquí, sabes
el trabalenguas trabalenguas
el adivino te adivina,
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.
(El subrayado es nuestro)

Existe “el país de las maravillas”, que se muestra en una pantalla del cine y existe “el país”, en el que se vive cotidianamente. La canción, encargada por Plá a Charly García, miembro de la vanguardia (o “elite” en términos de Plá) artística de la Argentina de mediados de los 70, se denomina “Alicia en *e/ País*”, a secas, como anticipándonos que lo que veremos guarda relación con lo que se vive. La canción sonará a lo largo de la película, en versión instrumental, con flautas interpretando la voz principal, en los pasajes que funcionan como separadores de escenas que hemos descripto anteriormente. Alicia corre, juega, es feliz, libre. Y la música nos resalta la melodía que corresponde al último verso “Se acabó ese juego que te hacía feliz”. Sobre la importancia de esta canción hacia el final de la dictadura volveremos mas adelante.

Este planteamiento inicial, *Alicia en e/ país*, se materializa en la primera escena, en que su hermana le lee un libro rojo, en un paisaje fácilmente identificable de “*e/ país*”, la costanera de la ciudad de Buenos Aires. Un primer rasgo a resaltar es que vemos una Alicia adolescente, que difiere de la niña de Carroll. Al presentársenos el conejo y ella perseguirlo, el conejo no solo no se escapa sino que realiza un juego de encuentros y desencuentros, invitándola finalmente a Alicia a deslizarse junto a él por la conejera. Lo interesante aquí es que la escena transcurre en el desfile de carrozas que se hacia en la Avenida Santa Fe³⁰, donde los personajes interactúan e irrumpen en un hecho real y referenciado por todos los espectadores. Argentina a mediados de la década de 1970. El paisaje urbano, única vez que se muestra en toda la película se complementa con el aspecto moderno (que no volverá a aparecer tampoco), al subir el conejo por una escalera mecánica e introducirse, a modo de conejera, por un ascensor automático. Estos elementos tecnológicos, eran los únicos de la época en Argentina, ubicados en un shopping de Buenos Aires.

Es así como nos interesa remarcar que, mientras el relato original no está enmarcado en un espacio y un tiempo concreto, la película esta claramente contextualizada en la Argentina de mediados de la década de 1970.

Así, planteado *e/ país*, se observará, en contrapunto, el planteo de “El país de las maravillas”, dominado por la naturaleza y por la libertad de acción y el despreocupamiento. Esta dualidad no implica que el país de las maravillas esté exento de conflictos, ni se

³⁰ En este aspecto además, esta escena constituye un documento, al haber sido el último desfile de estas características realizado en Buenos Aires.

elimine el absurdo como lógica a desentrañar, al igual que el libro, pero los colores y la actitud de una Alicia más curiosa y relajada que la de Carroll transmitirán precisamente la idea de *juego* como factor dominante.

El nexo entre ambos mundos, la caída, el descenso al mundo subterráneo, indica que detrás de la película hay una intención estética primando sobre el argumento, algo infrecuente en el cine estrenado durante la dictadura, la técnica de transposición de imágenes en la figura de ambos personajes y la música, un punteo de guitarras eléctricas que rememora a Jimmy Hendrix, sobre un fondo de campanas y relojes, anticipa las características de la próxima escena, en la que Alicia aparecerá en un cuarto blanco, con los elementos conocidos del libro, la puerta diminuta que da a un jardín (que en la película, ella al asomarse se ve a sí misma), la mesa de cristal y la botellita que indica “bíbeme”.

Aquí es donde el director busca conscientemente transmitir un estilo, una apreciación artística, a través de técnicas cinematográficas, buscando una representación de un infinito blanco, que logra resolver adecuadamente. Sobre esta escena, el propio Plá explica en una entrevista periodística en 1975 que

Por ejemplo, Alicia toma una botellita cuyo contenido puede ser ominoso. En el libro tenía que ver con lo prohibido. En ese momento, su rostro se funde con un aquelarre cósmico (que solo dura medio minuto) en un infinito blanco donde hay dos triángulos es cuyo vértice está Alicia. En los vértices restantes están personajes del zodiaco, a su vez con los colores correspondientes”. (La razón, 20/12/1975)

Es decir, el autor presta demasiada atención a la forma, algo que hace que, muchas veces, el hilo argumental se diluya, porque concibe su producto como un hecho artístico, posicionándose además en una posición vanguardista, en referencia al cine argentino de la época, lo que, pudiendo ser un obstáculo, resulta una estrategia eficaz –no consciente tal vez- para eludir la censura, que tendía a recortar desnudos, o guiones que aludieran explícitamente al Estado o denuncien una ideología considerada “subversiva” o que atente contra el orden moral, encontrándose en dificultades para evaluar discursos e imágenes abstractas y –por que no decirlo- “absurdas”.

Sin embargo, lo más llamativo de esta escena, es la referencia explícita a las drogas alucinógenas, como el LSD, ya que en el momento en que Alicia bebe el contenido de la botellita, la vista empieza a distorsionarse (la cámara toma la perspectiva de Alicia, dando

vueltas y con una perspectiva en base a la técnica de vértices mencionada) ve personajes muy extraños (hoy diríamos bizarros) mientras la música que suena, en clara sintonía con los estilos musicales vinculados a la psicodelia, acompaña el efecto. La experimentación con drogas es un elemento que el director reconoce como algo muy difundido entre los sectores contraculturales de las décadas del 60 y 70.

La Alicia de Plá, entonces, empieza a revelarse como un personaje despreocupado y risueño, que no se incomoda con los cambios que sufre, en contraposición con el personaje original de Carroll, donde la niña llora, literalmente, un “mar de lágrimas” en medio de una gran angustia. En la película en cambio, el llanto de Alicia es resuelto en un plano celeste que se levanta sobre ella generando transparencia con su imagen.

Aquí se presenta un primer personaje de este mundo de las maravillas, el ratón, acompañado de unos animales que difieren de los presentados por Carroll y que responde a los criterios basados en el zodiaco que el director quería destacar

A partir de aquí, los diálogos comienzan a ser recortes textuales del libro original, una nota que mantendrá toda la película, a excepción de la escena en que dialoga con el conejo.

Una vez que Alicia logra salir del cuarto inundado con sus lágrimas, se nos presenta el paisaje que, durante el cuerpo central del film, será el dominante, el bosque, el verde. Un color presente incluso en el lago.

Nuevamente observamos que el conflicto ha desaparecido, que la idea dominante es la libertad, la armonía, el juego. Alicia, que en el libro original se enoja con los animales y ellos la dejan sola, aquí le regalan un curioso objeto que servirá de nexo para introducir un personaje perteneciente a *Alicia a través del espejo*. Se trata de un huevo que produce una melodía al acercárselo al oído, a través de logrados efectos visuales éste desaparece y Alicia, vagando despreocupada por el bosque se encuentra con Humpty Dumpty.

Curioso personaje, único de la película que no pertenece a *Alicia en el País de las maravillas* sino al segundo libro de Carroll. El dialogo, uno de los mas valorados que produce el autor ingles, se respeta casi íntegro, respetando los juegos de lenguaje característicos de la escena, uno de los mas comentados por los lógicos y estudiosos de Alicia. Nuevamente se apela a una cámara inquieta, que acompaña al personaje de Alicia en constante movimiento, y que, confirmamos, no es un simple recurso para dinamizar la escena, sino que, en comparación con lo estrenado en la misma época, denota una intención experimental y artística por parte del director.

La escena siguiente es quizás la más llamativa y clave en la representación del relato carrolliano, reinterpretado por Plá. Se trata de la única escena en que el director pone su sello en el contenido de la historia. Mientras que en el relato original, se trata de una de las escenas más conflictivas entre Alicia y los personajes del país de las maravillas, concretamente con el conejo blanco, en la película éste se le presenta de manera amable y con un vestuario cambiado, que llamativamente consiste en una alegoría de los colores nacionales. El conejo, vestido de celeste y blanco, tiene el rostro maquillado de blanco con un sol amarillo en sus ojos. Nuevamente *el* país está presente. Lo interesante es que el conejo, que como vimos se supone una representación del burgués, explica a Alicia, ante sus preguntas, que se despojó de las orejas y regaló el reloj, ya que estaba cansado de que lo lleve de un lugar a otro. Así vemos a este personaje ya despreocupado, apareciendo y desapareciendo de la pantalla, en un juego que divierte a Alicia. Nuevamente el juego de perspectiva que realizan las cámaras, y unas bengalas que porta el conejo, con el que realiza burdas coreografías, le aporta un distintivo lenguaje visual a la escena, que se complementa con el desfile de personajes que representan a la corte de la reina, al compás de un contrapunto musical entre melodías que recuerdan ritmos medievales y renacentistas y música contemporánea.

Alicia, feliz, juega y baila, reforzando la idea que venimos defendiendo desde el principio, hasta que se topa con otro de los personajes característicos del mundo carrolliano, la oruga. Nuevamente, predomina la literalidad en relación al relato original en lo referente a los diálogos, sin embargo la perspectiva del director, poniendo de manifiesto la idea de libertad como objetivo que debe alcanzarse, perdida en *el* país, aparece claramente en el último cuadro, donde, a diferencia del texto victoriano, la oruga se transforma en mariposa en un largo plano en que la cámara se detiene un tiempo considerable, tomando como punto de referencia la mirada de Alicia, en el armónico aleteo de la mariposa. Es que otra vez, como en la escena anterior del conejo, Plá resuelve las contradicciones de su tiempo a través de una transformación cualitativa de un personaje secundario.

Las siguientes escenas, siempre en correlación con los capítulos del libro, presentan las mismas características experimentales en cuanto al tratamiento de las imágenes y la relación de los personajes, destacándose algunas frases que Alicia expone, tomadas del relato original pero que cobran especial relevancia en el contexto extrafílmico, como la advertencia al bebé-cerdo, “si vas a convertirte en chancho, no tendré nada más que ver

contigo”, siendo este animal una clásica representación del típico burgués explotador e inescrupuloso. La escena del gato es quizás una de las más logradas visualmente, y la última de estas características, ya que llamativamente, pero, como veremos, no resulta casual, a partir de este momento la cámara se torna estática y las escenas pierden dinamismo visual, tornándose los planos fijos y descuidados, en detrimento del producto artístico.

Así, la famosa merienda del sombrerero y la liebre de marzo, el desfile y el juego de croquet y, sobre todo la penúltima escena del relato, la que tiene como protagonista a la tortuga y el grifo, está más acorde, al menos en la factura gráfica, con los films característicos que comienzan a realizarse a partir de 1976.

No obstante observamos que los cambios, sutiles, en el contenido, así como la caracterización de algunos personajes, siguen la línea desarrollada, donde observamos elementos filtrados que se transforman en denuncias, que claramente aluden al contexto represivo de los comienzos de la dictadura.

Efectivamente el cambio de mirada en estas escenas, como nos confirma el director, está relacionado con la intervención oficial en la producción y filmación de la película:

“Primero la hice en súper 8 todas las pruebas y después en 16 y fui a EEUU e hice un blow up a 35 mm. Y después me agarró el Instituto de Cinematografía, que estaba un coronel, Bello y me dijo, vos no podés hacer una película así, tenés que trabajar con nuestros técnicos, entonces me metieron 100 personas y tuve que hacer la última parte con 100 personas”

Este hecho modifica de manera muy visible la estética de la película, diferenciándose grandemente las tomas a partir de los últimos 20 minutos de la película, concretamente a partir de la escena correspondiente al capítulo “Una merienda de locos” del libro original. Así nos encontramos ante un claro ejemplo de las diferentes construcciones y concepciones de forma, en una misma obra, lo que nos confirma hasta qué punto la represión hacia mella en el arte, y por lo tanto, la importancia de esta obra -que atraviesa, justamente, en su periodo de filmación la transición hacia ese modelo que impone la dictadura- para un análisis profundo de las representaciones contrapuestas de la dictadura con respecto a la del director, que hasta ese momento había gozado de una relativa libertad.

Sin embargo, como dijimos, parecieran que pasan inadvertidos para la censura, las cabezas cortadas como bolas de croquet, deporte favorito de la reina (mas que el croquet, el cortar cabezas). La caracterización de este personaje es muy interesante, porque su autoritarismo es, de alguna manera, cuestionado y ridiculizado, por el personaje de Alicia y por el gato.

A partir de aquí, observamos además un cambio importante en la estética general, el verde dominante del bosque, cambia por el árido amarillo, ya que el escenario se traslada a la arena y el mar.

Este cambio de escenario acompaña a la temática general, que empieza a tornarse mas oscura y asfixiante, dejando atrás ese sentido de libertad transmitido, culminando en la escena final del juicio, donde se torna mas explicito algunas alusiones. El personaje de la reina es quien se lleva el protagonismo en estas escenas, mandando a decapitar a todo el que se le cruce, sobre todo cuando descubre que han plantado mal un rosal. Los personajes acusados, tres naipes, se hallan vestidos de campesinos, representando, en contraposición a la corte, al pueblo.

Pero sin lugar a dudas, la escena final del juicio, allí donde el conejo anuncia “el proceso va a comenzar”, es donde las alusiones se tornan mas explicitas y las criticas más agudas. Nuevamente, lo interesante, es que la estrategia del director consiste en no variar prácticamente los diálogos del libro original.

En un escenario blanco y celeste, el juicio, totalmente arbitrario, presenta como principal testigo al sombrero, el cual es humillado por la reina, siendo el único personaje con una característica barba, en un cuasi estereotipo de lo que los militares denominaban “joven subversivo”. La barba era un elemento que estaba condenado por la dictadura, como cuenta el mismo Plá:

“En la esquina de mi casa un mismo policía me llevo en una semana dos veces, por qué no se, o por el pantalón, o por el pelo largo, o por la barba, no se... y yo ya estaba harto. Salí y me fui. El único problema que tenia es que yo usaba barba y estaba prohibido usar barba en el documento, entonces ¿Qué tenia que hacer, cortarme la barba? (...) entonces la única cosa era si vos te hacías un certificado del director del hospital, no se que especializado en piel, que vos tenias un problema en la piel que no te podías sacar la barba, tuve que hacer eso...”

La negativa a declarar del segundo testigo, la cocinera de la duquesa, conlleva a que la reina ordene “que la supriman”. Cuando llaman a Alicia como tercer testigo, se produce la metamorfosis más impactante del personaje, que desafía a la autoridad, con unos inquietantes labios oscuros. Es sumamente llamativo –aunque esta basado íntegramente en el texto de Carroll- que se exhiban afirmaciones como la de la reina, “traed la lista de los cantores del ultimo concierto”, así como quede de manifiesto la arbitrariedad y construcción de leyes sin sentido por parte de los monarcas, que culmina en el famoso enunciado: “la sentencia primero, el veredicto después”. Otro elemento a destacar es la lectura, por parte del conejo, de una declaración, “la más importante que he escuchado”, que por no llevar firma prueba la culpabilidad del acusado. Esta declaración consiste en versos, que sin embargo, al leerlos el conejo, que parecería cumplir el rol de fiscal, se enmudece la pantalla, pudiendo observar únicamente la gesticulación del personaje que los lee. Versos, adjudicados al acusado sin ninguna prueba, autocensurados por el propio director en un acto mas que desafiante, pero cuya escena se representa de igual manera en el libro de Alicia.

Y entonces sí, se asiste a la esperada rebelión de Alicia ante ese mundo, ante el país, exclamando “absurdo y sin sentido”, afirmación que sin embargo se materializa en un hecho impactante, los personajes que componen el juicio empiezan, literalmente, a “desaparecer”.

Quien sabe Alicia este país...

No nos es posible medir la recepción y lectura que los espectadores realizaron en ese momento, aunque un dato concreto, es que la misma, fue estrenada en cines comerciales y todos los diarios principales con proyección nacional, se hicieron eco y reseñaron el film, en criticas que en general fueron positivas, concibiéndolas dentro de los estrenos infantiles y destacando las innovaciones técnicas y efectos de la película, sin hacer mención, claro está, de la doble lectura que proponía el director³¹. Lo que nos permite afirmar que no se

³¹ Nos relata el director “La estrené y era raro, porque yo tarde tres años en hacerla porque las hacíamos los fines de semana cuando podíamos, teníamos poca plata, después gracias a que salió una nota, fue tapa de revista de clarín y uno nota importante en una revista que era importante en esa época que era 7 días, cuatro paginas a color, viste, entonces ahí conseguí plata y la pude terminar, la termine en 35 y la pude estrenar”. No obstante, en 1975, todavía podía afirmar “La película es Alicia –responde Pla- es el único personaje lógico y racional, las maravillas están a su alrededor. Ella representa, en cierto modo, la lógica racional burguesa.

trato de un producto marginal, siendo incluso distribuida en el interior del país y convertida luego en comedia musical con gran éxito en los teatros porteños.

Por ello, antes de concluir, no queríamos dejar de hacer hincapié, en que, así como la película puede verse como una expresión de resistencia en los inicios de la dictadura por parte de las producciones culturales, circulando por canales de difusión masiva, como es el cine, rescatando de esa manera esta fuente a nuestro parecer valiosa; su canción principal, reversionada, llegaría a convertirse, hasta el día de hoy, en uno de los máximos símbolos de resistencia y denuncia de la dictadura, hacia el final de la misma. Charly García, respetando la letra y melodía original, le agrega entonces un segunda parte, mas oscura musicalmente, y mas mordaz en cuanto a la letra³². Lo más interesante, es que recurre a la misma estrategia de Plá, utilizar escenas y personajes del libro de Carroll de forma que pueda eludir la censura, para aludir directamente al régimen opresor que aun mantenía su vigor en 1980, pero que paulatinamente empezaría a debilitarse. Justamente afirma Pablo Schanton sobre esta canción “La *doxa* interpretativa repite que el rock argentino evitaba la censura gracias al uso de alegorías (...). Lo mas interesante de este himno es que aquí los animales-alegorías no surgen de la imaginación surreal, sino que responden al imaginario con que la gente común identifico a los políticos de turno”³³. Esto se manifiesta de manera directa en frases como “Ya no hay morsas ni tortugas” o “los brujos piensan en volver”, personajes del libro de Alicia, pero también los apodosa con que se conocía al ex presidente Illia, al dictador Onganía, y al creador de la Triple A, López Rega. Al igual que la escena de la película “un río de cabezas aplastadas por el mismo pie juegan cricket...”, y, por supuesto, las criticas mas directas, idénticamente que Plá, se

Hay en cambio toda una serie de personajes que desfilan y representan a la sociedad. Hay como una trampa: detrás de cada animalito hay un personaje. Hay que saberlo ver.” (La opinión, 20/12/1975). Hemos incluido en la bibliografía la lista de reseñas aparecidas en los diarios que hemos consultado.

³² La canción formó parte del álbum *Bicicleta* de la emblemática banda que García componía junto a Pedro Aznar, David Lebón y Oscar Moro: Serú Giran. El álbum fue grabado entre septiembre y octubre de 1980. Sergio Pujol, que ha estudiado exhaustivamente la relación entre el Rock y la dictadura, le ha dedicado un extenso análisis a esta canción, como símbolo de resistencia. Sin embargo, se halla mal informado, ya que afirma que la canción había sido compuesta para una película “que jamás se estrenó”. Cfr. Pujol, Sergio, *Rock y dictadura*. Booket, Buenos Aires, 2007.

³³ Schanton, Pablo, “Alicia y el Rock. El sueño del jardín propio.” En Revista Ñ N°336, 06/03/2010

valen de la escena del juicio, “Los inocentes son los culpables dice su señoría”, “no cuentes lo que hay detrás de aquel espejo / no tendrás poder / ni abogados, ni testigos”.

El énfasis está puesto en la frase más repetida en la canción, en ambas versiones “se acabo ese juego que te hacia feliz...”

Como confirma Schanton, en esta canción, al igual que podríamos decir de algunos pasajes, en base a la descripción que realizamos de la película de Plá, “lo realmente genial no es su alegorismo medieval, sino que siendo tan explicita, aparente ser un cuentito”³⁴.

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo del trabajo hemos puesto de manifiesto la relación del contexto original en que se halla inserta la obra de Carroll, con el contexto argentino en 1976, constatando un clima de represión que afectó a todos los campos de la cultura y el arte.

En sentido vimos como Plá utilizó un texto del siglo XIX, y sin modificar sustancialmente el contenido, pudo transmitir un retrato o crítica de su propio contexto de realización, al igual que lo hizo Carroll con respecto al contexto victoriano. En esto, creemos, reside la importancia de esta película como fuente para evidenciar los sucesos de ese momento. Cobra mayor relevancia el hecho de que haya sido estrenada en un importante cine comercial, con una amplia difusión y cobertura de la prensa, a pesar de sus características no convencionales, y su lenguaje visual experimental. Probablemente la estrategia de sobre poetizar el relato y respetar en gran parte los diálogos originales le permitió al director sortear la censura, recortes y prohibiciones, teniendo en cuenta las dificultades que el mismo director relata, destacando así la existencia de elementos de resistencia presentes a lo largo del film que hemos detallado.

A su vez es posible percibir en la película, al haber sido filmada a partir y completada, ya en plena dictadura en 1976, un cambio en la manera de filmar, por lo tanto un cambio en cuanto a la forma de la película, que se vuelve rígida, justamente en las escenas que son filmadas a partir de 1976, demostrando un reforzamiento del control por parte del Ente, bajo el mando del régimen militar.

³⁴ *Ibíd.*

En este sentido podemos coincidir con Daniel López cuando afirma que, durante la dictadura, “en el cine argentino casi todo el mundo bajó la guardia, y trató de filmar lo que pudo, nunca lo que quiso ni menos aun lo que se propuso”³⁵.

Así podemos constatar la existencia de resquicios, que permitían eludir la censura, y presentar una obra de las características de la película, no solo por el contenido –sobre poetizado y fiel a un relato clásico, como se ha dicho- sino por los recursos formales y el despliegue visual de la misma, estética que, en principio, sería contraria a la promovida por la Junta militar.

Finalmente, es nuestra intención, con este trabajo, reafirmar la importancia del cine, en tanto representación, como fuente para la construcción de los relatos históricos, aportando a una mejor y mas completa comprensión de los procesos de la historia en general y de los culturales y artísticos en particular. Es por esto que apelamos a indagar en las diferentes expresiones artísticas, ya que su estudio una brinda un filón inagotable, lo que nos permite una apertura mayor en el campo de la Historia y de las ciencias sociales en general.

BIBLIOGRAFÍA

Carroll, Lewis, *Los Libros de Alicia*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1998

Carroll, Lewis, *Alicia en el País de las maravillas*. Akal, Madrid, 2005

Chartier Roger, *El mundo como representación*. Gedisa, Barcelona, 1996.

Cohen, Morton, *Lewis Carroll*. Anagrama, Barcelona, 1998.

España Claudio, *Cine argentino: Modernidad y vanguardia, 1957/1982*. Ed. Fondo Nacional de las artes, Buenos Aires, 2005. Volumen 2.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*. Ariel Historia, Barcelona, 2000.

Gociol Judith y Hernán Invernizzi, *Cine dictadura. La censura al desnudo*. Capital intelectual, Buenos Aires, 2006.

Hobsbawm, Eric, *La era del Capital 1848-1875*. Critica, Barcelona, 1998.

³⁵ López Daniel, “La Fiesta de todos, o de casi todos”, La Razón, Bs. As, 27/01/85.

Jacobowickz, Eduardo y Laura Radetich, *La historia argentina a través del cine. Las "visiones del pasado" (1933-2003)*. La Crujía, Buenos Aires, 2006.

Monterde, José Enrique, Marta Selva Masoliner y Anna Sola-Arguimbau, *La representación cinematográfica de la historia*. Akal, Madrid, 2001.

Newsome, David, *El mundo según los victorianos. Percepción e Introspección en una era de cambio*. Ed. Andrés Bello, Barcelona, 2001.

Varea Fernando, *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*. Ed. Municipal de Rosario, Rosario, 2006.

Revista Ñ N°336, 06/03/2010

Fuentes audiovisuales

Alicia en el país de las maravillas. Film producido, escrito y dirigido por Eduardo Plá. 73 minutos. Color. Argentina. Fecha de estreno 09/12/1976.

"Canción de Alicia en el País". Canción. Letra y Música: Charly García. Versión para el film *Alicia en el país de las maravillas*. Argentina, 1976. Interprete: Raúl Porchetto.

"Canción de Alicia en el País". Canción. Letra y Música: Charly García. En el Álbum: Serú Giran, *Bicicleta*. SG Discos, Argentina, 1980. Interprete: Charly García.

Fuentes orales

Entrevistada realizada por los autores a Eduardo Plá, Buenos Aires, 31/04/2010.

Fuentes escritas

Diario La prensa 18/9/74

Diario Última Hora 13/12/75

Diario La Opinión 20/12/75

Diario Clarín 23/12/75

Diario Crónica 23/10/76

Diario La Prensa 27/11/76

Diario Crónica 29/11/76

Diario Clarín 30/11/76

Diario La Nación 5/12/76

Diario La Nación 6/12/76

Diario La razón 8/12/76

Diario La Opinión 8/12/76

Diario La prensa 9/12/76

Diario La Razón 10/12/76

Diario La opinión 10/12/76

Diario Clarín 10/12/76

Diario La prensa 10/12/76

Diario La Nación 11/12/76