

Resistencia y persecuciones en el cine argentino bajo el terrorismo de la Alianza Anticomunista Argentina (1974-1976)

Gisela Paola Honorio¹

Resumen: Durante la última presidencia de Juan Domingo Perón y de su esposa Isabel Martínez, surge en Argentina una organización parapolicial autodenominada Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). Las investigaciones sobre su accionar y vinculación con el Poder Ejecutivo son escasas y, en materia de cine, casi nulas. Este artículo toma la postergación del lanzamiento de dos películas argentinas: *El búho*, de Bebe Kamín y *El grito de Celina*, de Mario David: ambas realizadas en 1975 y estrenadas en 1983. Estos filmes expresaban miradas contrarias al modelo de juventud propuesto por la extrema derecha. Asimismo, cuestionaban desde la alegoría la opresión del sistema económico, intentaban renovar valores conservadores y se apartaban de fórmulas comerciales. Un complejo entramado de relaciones entre funcionarios, productores, distribuidores y organismos oficiales buscó vedar en el cine argentino cualquier elemento que contribuyera a la “subversión”. Las biografías de estos filmes, reconstruidas desde la historia oral, reflejan los procedimientos de persecución, amenazas y censura desde 1974 hasta el golpe de Estado de 1976 en el cual se instrumentaron de modo sistemático.

Palabras clave: Cine argentino, Triple A, Censura

Abstract: During the last presidency of Juan Domingo Peron and his wife Isabel Martínez, emerges in Argentina an organization calling itself the Anti-Communist Alliance Argentina (Triple A). The research on their actions and relationship with the executive branch are scarce and, on film, almost nil. This article takes the postponement of the launch of two Argentine films: *The owl*, by Bebe Kamin and *The cry of Celina*, by Mario David, both made in 1975 and premiered in 1983. These films express contrary to the model looks of youth proposed by the extreme right. Also questioned from the allegory of the economic system of oppression, trying to renew conservative

¹Profesora en Letras Modernas (UBA). Investigadora en el Proyecto: “Sociedad civil y terrorismo de Estado” a cargo del Lic. Miguel Galante en el marco del Programa de Historia Oral (PHO) realizado en el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (INIBI) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Contacto: giselahonorio@hotmail.com

values and turned away from commercial formulations. Intricate relationships between officials, producers, distributors and government agencies sought in Argentine cinema veto anything that would contribute to "subversion". The biographies of these films, reconstructed from oral history, reflect the proceedings of persecution, threats and censorship from 1974 to 1976 coup in which were implemented systematically.

Key Words: Argentine cinema, Triple A, Censure

Introducción

Tanto *El Búho* de Bebe Kamín como *El grito de Celina* del director Mario David, filmes argentinos realizados en 1975, recién pudieron ser estrenados en el año 1983. Aunque no fueron prohibidos explícitamente, no es casual que los mismos resurjan con el advenimiento de la democracia: apartarse de las fórmulas comerciales, ser el portador de la renovación de valores caducos no les iba a resultar una tarea sencilla. Aún después de su lanzamiento, las películas no fueron difundidas comercialmente ni abordadas por los investigadores de la disciplina cinematográfica. Estas razones dificultan en gran medida el acceso a los filmes y a bibliografía sobre los mismos.

A partir de la reconstrucción biográfica de estos dos casos concretos del cine nacional argentino, se intentará elucidar las causas por las cuales las películas fueron estrenadas ocho años después de su realización. Desde allí, se pretenderá dar cuenta de los procedimientos de persecución, amenazas, censura y exterminio que utilizó el gobierno argentino desde 1974 hasta el golpe de Estado de 1976.

Caza de brujos

Tal como afirma Foucault, toda obra está constituida a partir de signos pero este sistema no se encuentra aislado sino que forma parte de una red de diferentes signos que circulan en un determinado medio. Ahora bien, para saber cómo se significa esa obra “habría que saber cómo es significada, dónde se sitúa en el mundo de los signos de una sociedad” (FOUCAULT, 1996, p. 90). Por esta razón resulta fundamental trazar un recorrido por los signos que circulan en la coyuntura donde se produjeron dichos filmes para determinar las rupturas que realizan con los códigos culturales, económicos y morales vigentes.

La promesa cumplida de un sistema alternativo a partir de la Revolución cubana, el triunfo de Vietnam, las luchas de liberación en África, la implementación de dictaduras en todo el continente por parte del imperialismo norteamericano y la magnánima represión que ejerció el gobierno de Juan Carlos Onganía (1966-1970) sobre los trabajadores y estudiantes motivaron en Argentina el clima de efervescencia política que encontró su máxima expresión en el “Cordobazo”. Estos factores fueron determinantes en los años setenta para el surgimiento de nuevos actores sociales que consideraban la lucha armada como uno de los principales canales para alcanzar la voluntad popular y la transformación radical del país. Entre los diversos grupos guerrilleros, se discrepaba en cuanto a la función que podría ocupar Juan Domingo Perón en el cambio social. Por ello, ante el triunfo electoral de Héctor José Cámpora en 1973² el Ejército Revolucionario del Pueblo (E.R.P.) de orientación trotskista continúa su lucha en la clandestinidad, mientras muchos integrantes de la izquierda peronista³ asumen numerosos cargos políticos. Desde 1955 hasta 1973 Perón es proscrito y debe mantenerse en el exilio. En su ausencia, la bifurcación entre la izquierda y la derecha de sus seguidores alcanza límites insondables. Desde España, el General impulsa y moviliza a los Montoneros a la lucha armada y se sirve de ella para regresar al país, mientras al mismo tiempo fortalece la alianza de extrema derecha justicialista.⁴ La presidencia de Cámpora subsiste cuarenta y nueve días. Al retirarle Perón el apoyo a su gobierno, el 13 de julio de 1973 presenta su renuncia al igual que el vicepresidente Vicente Solano Lima. Asume el mandato provisional Raúl Lastiri, yerno de José López Rega, y convoca nuevamente a elecciones para octubre de ese año. Perón espera obtener el triunfo para determinar qué bando resulta más afín al modelo que pretende llevar a cabo.⁵ De esta forma, el 01 de mayo de 1974, en un discurso pronunciado desde los

²En 1972 el presidente de facto Lanusse decide convocar a elecciones con un artilugio legal en el cual se prohibía la postulación de cualquier candidato que residiera fuera del país desde una fecha previa al 25 de agosto de 1972. La estrategia centraba su objetivo en detener el triunfo de Juan Domingo Perón proscrito desde 1955 y exiliado en el extranjero desde entonces. Frente a este obstáculo, el líder designa a Héctor J. Cámpora como candidato del Partido Justicialista. El slogan de la campaña fue: “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. Apenas resulta necesario llamar la atención aquí sobre el lugar que ocuparía el postulante en su mandato presidencial.

³Entre las formaciones revolucionarias de esta orientación se destaca: Montoneros (provenientes en su mayoría del nacionalismo católico) y FAR (de origen guevarista pero definidos con el apoyo al peronismo y unidos a Montoneros en 1973). Entre otros pueden mencionarse también la JTP, JUP, UES, el Peronismo de Bases, las FAP, la Tendencia. Cfr. Maceyra, H. *Cámpora, Perón, Isabel*, Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004, p. 44.

⁴La misma estaba formada por formada por la CNU, CdeO, COR, Juventud Sindical Peronista, la burocracia sindical de SMATA, metalúrgicos, camioneros, sanidad y otros sindicatos.

⁵En su exilio, Perón adquirió una concepción de la política similar a las socialdemocracias europeas.

balcones de la Casa Rosada en conmemoración de la “Fiesta del Trabajo y de la Unidad Nacional” evidencia su elección por los sindicalistas, legitimando su preponderancia por la antigüedad que los mismos acumulan en el poder:

Hoy resulta que algunos imberbes pretenden tener más méritos que los que lucharon durante veinte años (...) No me equivoqué ni en la calidad de la organización sindical que se mantuvo a través de veinte años pese a estúpidos que gritan (...) Quiero que esta reunión del Día del Trabajador sea para rendir homenaje a esas organizaciones y a esos dirigentes sabios y prudentes que han mantenido su fuerza orgánica, y han visto caer a sus dirigentes asesinados, sin que todavía haya tronado el escarmiento.⁶

Prontamente estos “imberbes” se convierten en el blanco que hay que aniquilar para construir una sociedad “sana”. La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) será la encargada de recuperar la “paz social”. Para ello, esta organización secreta se sirve de redes de espionaje, secuestros, torturas y asesinatos no sólo de militantes del ERP o Montoneros, sino también de artistas, cineastas, actores, docentes y profesionales. La misma estaba conformada por sindicalistas, comisarios, policías separados de sus cargos, presos comunes, intendentes y por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega. Antes de la muerte de Perón, posee en su haber alrededor de quinientos desaparecidos y una cifra similar de asesinados. Luego de su defunción, bajo el mandato de su esposa Isabel de Perón la represión, la censura y la violencia indiscriminada se intensifican y cercan el país. Se declara el Estado de sitio y se convoca a las Fuerzas Armadas para colaborar en la “ardua tarea anticomunista” con un decreto firmado por todos los miembros que integraban el gabinete nacional. El enemigo que se debe extirpar de la sociedad es definido como “subversivo” y sus características se tornan cada vez más laxas: cualquier *joven* es peligroso por portar ideas marxistas; se prohíbe cualquier forma de disidencia o libre pensamiento. A partir de la reapertura de la causa sobre los crímenes de dicha organización en los últimos años, quedaron suficientemente demostrados los vínculos de la misma con la masacre de Ezeiza el 20 de junio de 1973. Pues los jefes operativos de ambas fueron Rodolfo Almirón y Juan Ramón Morales. Por

Pretendía alcanzar un pacto social y político en el cual se establezca un acuerdo con los “moderados”, es decir, una alianza nacional que propicie el desarrollo autónomo del país. Para ejecutar su política económica, requería el apoyo unánime del sindicalismo. Con este objetivo, en noviembre de 1973 se sanciona la Ley de Asociaciones Profesionales, en la que se otorgaba el máximo poder a las organizaciones gremiales dominadas por direcciones ortodoxas, prohibiendo de esta forma cualquier tipo de oposición.

⁶Perón, Juan D. Discurso pronunciado el 1° de mayo de 1974, desde los balcones de la Casa de Gobierno, en el transcurso de la “Fiesta del Trabajo y de la Unidad Nacional”. In <http://www.mrperon.com.ar/TEXTOS/Discursopronunciadoel1%BAMayo1974PlazadeMayo.doc>. Página consultada el 26 de Abril de 2011.

consiguiente, sus orígenes pueden rastrearse con anterioridad a esa fecha.

A diferencia de los golpes de Estado precedentes, desde 1976 hasta 1983 los militares ocuparon cada intersticio de poder con el objeto de llevar a cabo su Proceso de Reorganización Nacional. Mediante el ejercicio sistemático del uso y abuso de poder, la represión, la tortura física y psicológica intentaron exterminar toda actitud “subversiva” que atente contra el orden y la explotación del sistema capitalista. Asimismo, en esos años se afirma y se extiende el silencio como mecanismo de conducta general de una sociedad inmunizada contra el terror. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que estos procedimientos no eran inéditos: el nuevo régimen continuó y sistematizó una metodología represiva ilegal utilizada por el gobierno democrático derrocado.⁷ Tal como afirma Pablo Pozzi, es un error frecuente adjudicar a la violencia ejercida por las guerrillas el Golpe de Estado de 1976. No obstante, con esta afirmación se dirime la formación y la capacidad revolucionaria de los militantes: “no se derrotaron sino que los derrotaron” (2006, 53). Para el autor, los mayores responsables del genocidio fueron la burguesía y las Fuerzas Armadas al desarrollar una represión sin precedentes. De esto se desprende entonces la ilegitimidad de la “teoría de los dos demonios” en la que se equipara la violencia de la guerrilla y la violencia institucional. El terrorismo de Estado ejerce la violencia de manera institucionalizada y por esta razón se distingue de cualquier otro tipo de violencia tanto ética como instrumentalmente.⁸ Los vínculos de la Triple A con el Poder Ejecutivo nos demuestran que no se trató de una organización aislada y autogestionada, sino que fue premeditada y promulgada por el gobierno de turno. Desde este punto de vista, es lícito considerar su accionar como terrorismo de Estado y crímenes de lesa humanidad.⁹

En esta coyuntura, la politización de la sociedad también se había impregnado en gran parte del cine argentino. Algunos cineastas encuentran en la cámara el fúsil necesario para disparar a la conciencia del espectador y despertarlo de su alienación. De esta manera, directores, actores y técnicos de diversas procedencias ideológicas se propusieron realizar un cine alternativo al modelo industrial, distribuido en la clandestinidad y que tenga como principal objetivo incentivar al público a un

⁷Para más información sobre la última dictadura militar en Argentina, véase Bayer, O., Boron, A., Gambina *El Terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires: Espacio para la Memoria, 2010.

⁸*Ibid*, p. 19.

⁹“El fiscal que lleva la querrela dijo que los crímenes de la Triple A fueron cometidos desde el aparato del Estado por “un grupo” que: “afectó gravemente a un número de personas, contrariando la concepción humana más elemental, hechos que, de acuerdo al derecho internacional, constituyen delitos de lesa humanidad” cosa que fue reconocida por el Estado argentino”, *Ibid*, 2010, p. 96.

compromiso político y a la lucha armada. Tomar conciencia de las estructuras de dominio que imponían el subdesarrollo en el continente, como sugiere Gil Olivo, permitió a los realizadores del cine latinoamericano iniciar la búsqueda de un método y de una práctica que se sumara a los movimientos de liberación del continente (1999, p.42). Sea el “Cine de Liberación” con orientación peronista, sea el “Cine de la base” con orientación trotskista, o bien, los “Realizadores de mayo” con integrantes de ambas orientaciones, todos los movimientos coincidían en la necesidad de articular la vanguardia estética y la vanguardia política para poder cumplir con su militancia. Así, concibieron sus innovaciones no sólo como una forma de ruptura con los procedimientos tradicionales del cine, sino también con la dominación política y económica del neocolonialismo. Lo formal estaba intrínsecamente relacionado a lo ideológico. Con el regreso de Perón al poder, la primavera democrática en lo artístico que se vivió durante la breve presidencia de Cámpora, llegó a su fin: la censura no tardó en volver a implantar su oscura bandera.

Junto al cine militante, otros directores optaron por maneras más solapadas para denunciar el autoritarismo y la imposibilidad de disentir con el sistema. Paralelamente a la cultura oficial, se construía un nuevo mundo con otra percepción de la vida humana: “era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (BAJTIN, 1987, p. 15). De esta forma, aunque en distintos grados e instancias, observaremos en *El grito de Celina* y en *El Búho* la manera en que sus realizadores intentan narrar la experiencia del horror: cómo hacen para no ser cómplices del silencio, cómo intentan mantener la identidad e integridad contra las que se atentaban desde todos los aparatos ideológicos del Estado, cómo hacen para comunicar lo incomunicable. Asimismo, a partir de los testimonios recogidos, veremos como muchos de los participantes de los filmes se transforman en un elemento nocivo para el “orden” que desde el Estado se pretendía establecer.

Un grito postergado

El grito de Celina fue rodado casi en su totalidad en el Gran Buenos Aires, más precisamente en unas quintas de Moreno. Para los interiores se eligió el barrio de Palermo en la Ciudad de Buenos Aires. La filmación duró seis semanas y se llevó a

cabo entre abril y mayo de 1975. Éste es el sexto largometraje del director Mario David, quien también se hizo cargo del guión. El elenco estaba conformado por: María Rosa Gallo, doña Juliana, la madre opresora; Pablo Alarcón y Miguel Angel Solá, sus hijos Pedro y Antonio; Selva Alemán como Celina y María Vaner, Roberta. Otros personajes fueron cubiertos por Alba Mujica, Aldo Barbero, David Llewellyn, Juan Carlos de Seta, actor “fetiche” de David, Edith Gaute y María Buffano El productor del filme fue Eduardo Thau para su empresa Cono-Sur Producciones.

El director

Mario David nació el 01 de mayo de 1930 en González Chávez, un pueblo cerca de Tres arroyos, en la provincia de Buenos Aires. Su padre era acopiador de granos y su empresa se llamaba “El porvenir”. En 1938, el emprendimiento familiar se declara en quiebra y deben abandonar el pueblo. Hasta los catorce años vivió allí, de donde conservó los recuerdos de los primeros cigarrillos fumados en algún potrero y los amores iniciales. Sin embargo, otra crisis económica obliga a la familia David a emigrar nuevamente. Esta vez hacia Mar del Plata, donde permaneció hasta 1971, cuando vino a probar suerte a Buenos Aires (*La voz*, 1985).

Los primeros contactos con el cine los tuvo en su pueblo natal con películas de Chaplín y melodramas mexicanos. En su adolescencia, se convirtió en una rutina de rigor concurrir todos los lunes a ver películas románticas. El libro *Cine de medio siglo* ejerció la mayor influencia en su formación inicial. Las películas que siempre mencionó de gran ascendencia en su carrera fueron *Los juegos prohibidos* y *Ladrones de bicicletas*. No obstante, su predilecta fue una nacional: *El Crimen de Oribe* (1950), codirigida por Torres Ríos y su hijo Leopoldo Torre Nilsson. Durante un buen tiempo, se dedica a la crítica cinematográfica por radio y televisión. Sus primeros cortos los realiza en Mar del Plata, el inaugural se llama *Los integrados*, una suerte de ironía sobre un slogan de la época de Onganía. Al quedarse sin trabajo en la radio, con un grupo de amigos decide formar una empresa dedicada al cortometraje. Creían fervientemente en la sanción de una ley que los protegería. Sin embargo, la misma solo se quedó en el proyecto y entonces, David se dedica a realizar documentales en la provincia de Buenos Aires hasta fines de 1969 cuando comienza a preparar su primer largometraje, *El ayudante*. El filme producido por José Slavin y protagonizado por Pepe Soriano y

Carlos Olivier obtuvo una excelente repercusión en la crítica. En sus películas los protagonistas son en su mayoría hombres frustrados que no pueden alcanzar sus aspiraciones. Sus principales obras fueron: *Paño verde* (1972), *Disputas en la cama* (1972), *El amor infiel* (1973), *El grito de Celina* (1975), *La rabona* (1978), *El bromista* (1979) y *La revelación* (1996). El realizador descarta toda improvisación en el cine, prefiere estructurarse en “un guión riguroso, donde ya está todo, y a una visión social que me permite conocer exactamente cómo será cada plano” (*La Razón*, 1994). En sus comienzos, David tenía en claro su predilección para que en sus películas se recupere la voz de las clases subalternas. En 1972, Mario David mencionó en un reportaje otorgado al diario *Clarín*, un proyecto que comenzaría a filmar en el mes de octubre y que, sin embargo, quedó trunco: *El asalto a los siete payasos*. El argumento giraba alrededor de un grupo de extremistas con la cara pintada como payasos que toman un pueblo. En la misma entrevista menciona su repudio a la censura que ejercen algunos productores, “quienes solo se arriesgan cuando se sienten protegidos por un ídolo o un tema muy taquillero” (*Clarín*, 1972). Tampoco pudo estrenar *Con la misma bronca*, dada la demora que el Instituto Nacional de Cinematografía tuvo para entregar los créditos prometidos. Sin embargo, después del fracaso comercial de *El grito de Celina*, Mario David no quiso volver a estrenar un filme fuera de tiempo: “una película es para el momento en que se hizo”, afirmaba decepcionado al diario *La Razón* en 1994. Murió el 13 de abril de 2001.

Ojos que gritan

El argumento de *El grito de Celina* está basado en el cuento de Bernardo Kordon “Los ojos de Celina”, publicado en 1968. El escritor se sintió conforme con la versión libre de Mario David. A su vez, Kordon se inspiró en un hecho real, leído en una crónica policial de 1965 y conocido como “El crimen de la víbora”. El suceso había ocurrido en Chaco y tenía como protagonista a una madre que sometía a sus hijos y a sus nueras. Para deshacerse de una de ellas, planea su asesinato utilizando la mordedura de una serpiente. Más que los detalles documentales, al autor le interesó la figura de la mujer marcando el autoritarismo. En sus palabras, “es una figura matriarcal, como se da en muchas sociedades subdesarrolladas donde la mujer asume un papel esencialmente absorbente, manejando la familia. Es curioso, asimismo, que la literatura y el cine

latinoamericano no tengan casi nunca protagonistas mujeres” (Rev. *Salimos*, 1975). Además de este filme y *El ayudante* de Mario David, otros directores eligieron producciones de Kordon para trasladar a la pantalla grande: Lautaro Murúa con *Alias Gardelito* (1961) y Sergio Renán con *Tacos altos* (1985). Sus personajes marginales y el realismo social que caracteriza su obra se relacionan intrínsecamente con el concepto del cine que deseaba ejecutar David y que llevaba a cabo cuando no estaba obligado a realizar películas por encargo. Al realizador le atraía de Kordon la esencia arltiana de su narrativa y lo que más le interesó de “Los ojos de Celina” fue el clima trágico, insertado en un medio rural, y sobre todo el final con una sometida que se transforma en la sucesora de ese matriarcado.

La película traslada la acción del norte argentino a Moreno, pero mantiene el marco rural del relato original, en donde queda establecida la dependencia de los habitantes a la tierra. El paisaje carga de vacío a los personajes: el ascetismo aumenta la opresión y la hostilidad en la que viven. En los años en que se realiza “*El grito de Celina*”, los filmes nacionales privilegiaban las reconstrucciones históricas. *Juan Moreira* (1973), de Leonardo Favio es un claro ejemplo de esta corriente. David no poseía esos recursos y el cuento de Kordon le otorga la posibilidad de realizar el cine intimista que él buscaba, sin la necesidad de grandes despliegues de producción. Afirmaba que no desechaba las superproducciones solo por razones económicas, sino por “íntima predilección”. Una vez finalizada la realización, el director declaró en la revista *Salimos*, el supremo respeto al libro original y resaltó sólo dos cambios que realizó “por necesidades del filme” (Rev. *Salimos*, 1975). El primero se relaciona con el carácter racial de los personajes: “en el libro era una familia criolla pero pensé que tenía que tener un origen ‘gringo’. Así se reforzaba el desprecio de la madre ante la nuera, una criollita”. El segundo, corresponde a una idea de María Rosa Gallo: en lugar de que Celina corra detrás de un carro, se prefirió atarla para aumentar el efecto dramático. Sin embargo, si nos detenemos en la obra cinematográfica podremos dar cuenta de otras modificaciones que el director prefirió pasar por alto en las entrevistas que le realizaron. Para ello, recuperemos la trama de la película.

Juliana (María Rosa Gallo) es una madre autoritaria, posesiva que somete a sus dos hijos varones Pedro (Pablo Alarcón) y Antonio (Miguel Ángel Solá) a un régimen de trabajo ilimitado en el campo. Sin embargo, lo más sorprendente no es el despotismo de Juliana, sino la alienación de sus hijos, quienes acatan pasivamente las órdenes sin

ningún tipo de contrariedad. Al contraer matrimonio Antonio con Roberta (María Vaner), deben continuar con las reglas de este matriarcado y lo hacen de manera perfecta. Inclusive Roberta no deja de tener hijos varones y de sumar así, trabajadores más “fuertes” y productivos para el campo. Sin embargo, Pedro no tiene la misma suerte con Celina: su mujer es débil y “encima” no queda embarazada. Ella le cuestiona por qué deben entregar la plata que ganan, por qué deben seguir viviendo con su madre. Su suegra la escucha y planifica el asesinato con la complicidad de sus hijos: no solo le pone una víbora en una canasta para que la muerda, sino que con alevosía la hace correr atada a una carretilla para que el veneno se distribuya por su cuerpo. Roberta los denuncia y hereda el matriarcado. Ya en la cárcel, los hermanos se lamentan por cuánto van a extrañar a su madre, es decir, a su verdugo y opresor.

Retomemos entonces, los cambios de la adaptación. Por empezar, el gesto más evidente es la modificación en su título. El vocablo “grito” posee en sí mismo una carga semántica enérgica puesta en la protagonista de la cual sus “ojos” no podrían dar cuenta. Con esta elección, obliga al espectador a detenernos en Celina como sujeto activo de la historia y no como mera víctima. La nuera débil, “improductiva” laboralmente, estorba en las reglas del despotismo de Juliana. No sólo porque no trabaje como todos, sino también porque se rebela al orden imperante. Cuestiona y despierta en su esposo “pensamientos peligrosos”. Por otra parte, se contraponen el estatismo del espacio que se funde con el automatismo de los hijos varones y de las rutinas laborales que deben realizar cada día. Si bien las críticas se lanzaron contra la inexpresividad de los personajes, fue una decisión deliberada del director para construir la incomunicación, la inexpresividad que determina su alienación. Su intención se centraba, según sus palabras, en “reflejar las cosas que están en el aire y que se enuncian en miradas y gestos apenas insinuados” (Rev. *Salimos*, 1975). Otro detalle es la risa de Celina: ella es la única que puede reír en ese silencio y la que le contagia la felicidad a Pedro volviéndolo también “improductivo”.

A su vez, Roberta tiene un amante que en el cuento no aparece, el gesto intenta remarcar la repetición del autoritarismo. Pues, cuando se queda sola repite con él y sus hijos el accionar opresivo de Juliana. La cineasta Gabriela David, hija del director, afirma sobre esta modificación:

Yo lo que decía es lo que maneja la película como tema, como premisa que tiene que ver con esa época porque la idea de la película que ellos querían

llevar a cabo era cuando los dominados adquieren los rasgos de los dominadores, de los represores. A pesar de todo lo que pasa, María Vaner termina haciendo lo mismo. Era un matriarcado con la cultura machista. En esa quinta chiquita donde cada uno ocupa un rol: los peones, las mujeres que tienen que parir y dar varones y ¿por qué a Celina se la quieren sacar de encima? Porque no queda premiada. No quiere trabajar, tiene sueño. El amante le sirve para ir armando su propia tela. Es la que va tomando nota de todo lo que pasa. Ella chusmea y le hace la denuncia. Pero no lo hace por una posición humana porque lo podría haber hecho antes de la muerte de Celina, sino para tomar su lugar.¹⁰

Después de la muerte de su esposa, Pedro, a diferencia de su hermano, puede notar una ventaja entre la cárcel y su pasado: “me dijeron que en la cárcel se trabaja menos que en el campo”. Para ahondar en el carácter hosco de Pedro y Antonio y para remarcar su alienación, David afirma la influencia de Waldo Frank y sus apreciaciones respecto a la dialéctica del opresor y el oprimido, en cómo uno y otro pueden confundirse llegado el caso y cómo también se heredan situaciones atávicas, cuando la fuerza del instinto predomina sobre lo racional (Diario *La Voz*, 1983). En cuanto a la ambientación, se percibe un gran cuidado en la vestimenta, inclusive cuenta el realizador que Alarcón “debió” comprarle la ropa al cuidador de la quinta en la que filmaban.

La mordaza

Todos los detalles parecían estar controlados. En una entrevista, David afirma que antes del rodaje, hasta el cuestionado Tato leyó el libro, dijo que era un hermoso cuento, y luego aprobó el guión (Rev. *Siete días*, 1975). En un principio, el filme había salteado la censura preponderante del país. No obstante, las obstrucciones no tardaron en marcar su presencia. Por un lado, las económicas, a menudo presentes en el cine latinoamericano. El presupuesto pactado se duplicó, aunque seguía siendo menor que el habitual y el productor no dejó de mostrar su inconformidad. Lo anecdótico de este “personaje”, así se refieren a él Gabriela y René David, treinta y cinco años después, da cuenta de los recursos a los que debía apelar quien deseaba hacer cine en Argentina y carecía del dinero necesario:

Esa era una época donde no eran productores estables. Eran contados con los

¹⁰Gabriela, Karina David y David. Entrevista realizada el 21 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

dedos de una mano. Después estaban aquellos que aparecían. El director llevaba adelante un proyecto y había que buscar inversores...hablabas con uno, con otro. El cine de aquella época no es lo que era hoy. Ahora es mucho más caro y cuesta mucho más. En esa época no era realmente tan caro, una cosa imposible. Por lo menos se podía recuperar. Por un lado, estaba la cosa 'cholulona', por otro, el que te decía que quería invertir por el lado del arte. Después el lavado: en vez de pagar impuestos o qué se yo, la manejan por ese lado.¹¹

Gustavo, el inversor que cumplía con estas tres características de los productores que se disponían a poner el dinero, se tomó en serio su rol. Asistía a las filmaciones, quería intervenir y en el momento de poner el dinero, buscaba reducir al máximo los gastos. Preguntando sobre el rol del productor en la filmación, René y Gabriela David comentan:

Gabriela David: Gustavo, muy particular, muy especial era. Después ese tipo apareció muerto y acuchillado.

Reneé David: Era un tipo que hacía mucho en la noche. Tenía un cabaret.

GD: Era un empresario, vendía pieles pero por otro lado, tenía locales, cabarets. Esos tipos que no sabés cuál es su vida bien realmente. Tenía una mujer, hijos pero la otra parte no la conocían y apareció muerto. Yo siempre tuve la idea de que iba a terminar mal el tipo. Entonces, aparece este tipo que iba a la filmación, pensaba el presupuesto. Vos le decías: 'necesito guita' y él: 'No, esto es lo que tenés'. Él marcaba, iba a la filmación. Había que reducir presupuesto. Cuando ya se estaba en la filmación decía: 'Hay esto, es lo que tenés'. Era un personaje. Éste no la recuperó la plata. Va, por ahí afuera. Él había estudiado teatro, era alemán-judío. Un día apareció, veinte años después, flotando con la panza descubierta. Era como su fin, el que se esperaba.¹²

El 20 de septiembre de 1974, Julio Troxler, protagonista de "*Operación masacre*" y "*Los hijos de fierro*", ambas películas del cine militante, es secuestrado por un grupo de tareas de la Triple A y fusilado en una calle de la Ciudad de Buenos Aires. Cinco días más tarde, aparece un comunicado en el diario *Crónica*:

Este mediodía, la autotitulada Alianza Anticomunista Argentina hizo llegar a varios medios de difusión un comunicado: "El Tribunal Nacional del Comando Supremo de la AAA informa que, habiendo comprobado la acción disociadora en favor del marxismo en el medio artístico, se condena a muerte a Norman Briski, Nacha Guevara, Héctor Alterio, Luis Brandoni y Horacio Guarany. En el momento oportuno la sentencia será cumplida por el grupo de acción número Uno del Comando Darwin Passaponti" (MARANGHELO, 2005, p. 568).

Cabe destacar que los mencionados no fueron los únicos artistas damnificados por las amenazas de este grupo fascista. El testimonio de ello es que tres actores de *El grito de Celina*, María Vaner, María Rosa Gallo y David Llewellyn, también fueron objeto de

¹¹Op. cit.

¹²Op. cit.

persecución: “1975 fue un año particularmente conflictivo en el terreno político. Tuve muchos problemas para continuar el rodaje hasta que concluimos en agosto de ese año”, afirmaba el director con la apertura democrática (Rev. *Salimos*, 1983). Karina, la otra hija de Mario David, en referencia a estos hechos nos cuenta: “Yo me acuerdo que la amenazaron a María Vaner, que le iban a tirar una bomba en la casa. Eso generó una situación muy especial en la película. Ella tuvo varios días como que no podía salir de la casa. Eso obligó a modificar todo el plan porque se complicó”.¹³

Las filmaciones se realizaban con mucho miedo y tensión, situación que quedó en la memoria de sus actores y realizadores, a pesar del tiempo transcurrido. Al comenzar la entrevista y preguntarle por la película, la esposa de Mario, Reneé nos dice: “Con muchos temores íbamos, cuando se filmó lo de la víbora. Había temor, era un lugar muy descampado. Muy de quintas”¹⁴. Su discurso termina aclarando posibles ambigüedades. El peligro estaba en lo que podían hacerle **desde el gobierno** en esas tierras, con la amenaza sobre las actrices:

Recuerdo que una vez yo la traje a María Vaner, las dos solas. María Rosa había sido del Partido Comunista, simpatizaba con esa onda; María estaba más en el maoísmo y todo eso. Ella estaba metida en todo esto y yo me volvía con ella...por esos descampados. Después cuando uno lo piensa...¹⁵

Cuando se le pregunta detalles sobre el filme, se excusa: pasaron más de treinta años y “uno se va olvidando de las cosas...”. No obstante, los años no le borraron el terror, como reflexiona su hija Gabriela: “Fijate lo que le quedó de esa filmación: los custodios, el miedo”. Lo macabro en el accionar de la Triple no se limita a las amenazas. María Rosa Gallo comparte el suceso con la Asociación Argentina de Actores, trasladan la denuncia al gobierno. Desde allí, bajo el supuesto de que era un grupo “paragubernamental y parapolicial” le envían custodios para protegerla. Más tarde comprendieron que, en lugar de cuidarla, la estaban vigilando. “Después, cuando se supo, el custodio que le mandaron era un capo de la policía de inteligencia del gobierno de Isabelita. Era uno de los capos de la AAA e iba a las filmaciones”. Reneé remarca la desconfianza ante estos sujetos: “Se sabía que si venía del gobierno, algo tenía que haber”. Por su parte, Pablo Alarcón al hacer referencia a la película, también habla en primer lugar, de estos espías:

¹³Op. cit.

¹⁴Op. cit.

¹⁵Op. cit.

Curiosamente, grabábamos con una guardia que era precisamente la gente que la había amenazado porque había una parodia de protección que eran de dos policías que seguramente eran los mismos que iban a la esquina y llamaban por teléfono y decían: “te voy a matar”. Después volvían y decían: “tené cuidado, tené cuidado”.¹⁶

Ambos remarcan la cordialidad y la simpatía de los custodios: “Eran tipos muy simpáticos, muy entradores que al final terminan comiendo con nosotros y estaban integrados al grupo”, afirma Alarcón. Pronto un hecho confirma en buena medida sus sospechas:

Yo intenté hacer una especie de cortometraje sobre la situación. Filmé algunas cosas con una cámara de 16 mm.: cómo era adentro de la película filmar con una actriz amenazada. Apareció la cámara abierta como que habían velado el rollo. Era para mí mucho dinero en ese momento y nunca más volví porque me di cuenta de que eso era una acción intencional. Durante la filmación, yo filmaba a una actriz filmando una película de ficción y los guardias haciendo como que la cuidaban. En las tomas que yo filmaba le hacía reportajes a María Rosa, filmaba los guardias, filmaba a Solá, filmaba a Selva. Un día apareció la cámara abierta, el rollo abierto. Me di cuenta que de alguna manera, fue una llamada de atención. Venían, me la rompen o me matan. Eso fue lo más verdadero que me acuerdo.¹⁷

Ese documental trunco hubiese servido de testimonio para juzgar a estos agentes secretos en un futuro. Pero la AAA sabía lo ilegal de sus procedimientos y más tarde le hicieron pagar al actor el gesto: “Los filmé a ellos y con el tiempo perdí...”. En 1976, como tantos de nuestros actores Alarcón debe abandonar el país. Hoy rememora aquellos años de esta forma:

En ese momento era todo una gran confusión. No sabías quiénes eran los buenos, quiénes eran los malos. Estábamos todos involucrados en la misma ensalada. Desconfiábamos de todos. Habían logrado poner la semilla de la desconfianza en todos y no sabíamos quiénes eran los buenos, quiénes eran los malos y a veces los buenos aparecían como malos. No sabíamos pero uno suponía que eran dos personas en las cuales no había que confiar, eran de las Fuerzas Armadas. No se sabía de qué Fuerzas eran estos tipos.¹⁸

Miguel Paulino Tato asumió su cargo de censor del Ente de Calificación Cinematográfico, creado en 1968 y dependiente del Poder Ejecutivo, el 01 de septiembre de 1974 y se mantuvo en el mismo hasta el 20 de septiembre de 1978. Este individuo, nacionalista católico, amparó su censura en la extirpación de la efervescencia política de los años setenta que propugnaba el Estado: “La censura impide que el afán

¹⁶Pablo Alarcón. Entrevista realizada el 16 de julio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

¹⁷Op. cit.

¹⁸Op. cit.

de lucro de ciertos traficantes del cine indecente contribuyan a la deformación del hombre, aliándose a los ideólogos que procuran la corrupción de la moral para lograr la destrucción de la sociedad” (*Antena*, 1974). Pero el Ente no funcionaba solo, lo acompañaba el Instituto Nacional de Cinematografía, encargado de otorgar o negar los subsidios del Estado. Si los filmes superaban estas barreras, los exhibidores y distribuidores, también relacionados con el gobierno de turno, podían frenar el camino recorrido hasta entonces. A partir de estas cuestiones, se puede observar que la censura no sólo se manifestaba mediante prohibiciones explícitas, sino que poseía más de un método para impedir la difusión y exhibición y, cada uno de ellos, dependía del Estado. Si bien Tato había aprobado el guión en un principio, Pablo Alarcón nos cuenta que, una vez finalizada la película, al ver una escena en la que Pedro insultaba a su madre, el censor se disgustó y la censuró. Esta medida nos impidió ver que el hijo menor se rebelaba en algún momento hacia Juliana.

Alarcón: Me gustó el libro, me gustó la propuesta, me gustó el elenco y la película se rodó en circunstancias no muy buenas porque en principio era una producción muy pobre con mucha censura. Estaba en ese momento el famoso Tato. Me acuerdo que hay un momento en que yo insultaba a mi madre que era María Rosa Gallo. Le decía: “¡la puta madre que te parió! ¡Carajo!” Entonces, Tato vio esa escena y dijo “Un hijo jamás puede insultar a una madre. En lugar de decirle la puta que te parió cabe perfectamente ‘Papá no me quería, mamá’”, una cosa así que no venía a cuento de nada. No quería que un hijo odie a su madre.

Entrevistadora: -No sabía lo de la censura de Tato. Sabía que solo habían tenido amenazas.

Alarcón: -No, sí, sí, tuvo censura. Yo me acuerdo perfectamente ese hecho. Mario me llama y me dice: “¿Sabés que no se puede esa escena? Porque recibí una llamada de Tato y un hijo no puede putear a una madre jamás”, entre otras cosas.¹⁹

Este corte no es casual. Tato concebía al cine como un instrumento de educación de masas, la censura era para él un mecanismo de prevención. Asimismo, le preocupaban las películas nacionales que dejaban en el extranjero una mala imagen del “ser nacional” (SPINSANTI, 2005, p. 82).

En 1976 el filme representó al país en el exterior, en el V Festival Cinematográfico Internacional de Teherán (Irán). No obstante, la película no pudo estrenarse hasta la apertura democrática. “Qué cosa curiosa. Todas las películas de encargo que hice, de algunas de las cuales prefiero no acordarme, tenían confirmada la fecha de estreno antes de comenzar el rodaje. Con las otras, las que más me importaban,

¹⁹Op. cit.

nunca he tenido la fortuna de que sucediera algo parecido” (Diario *Clarín*, 1985). ¿Realmente se sorprende David? No, el director aprendió a lidiar contra las innumerables trabas hacia el cine nacional y las diferentes tipos de censura existentes. La película se estrenaría en noviembre de 1975. Sin embargo, por desacuerdos entre el productor y los exhibidores el lanzamiento se postergó hasta junio de 1976. David denunció en varias oportunidades la dependencia cultural y económica en el cine nacional y la ausencia de un Estado que lo proteja y fomente su desarrollo: “Debemos luchar por retornar al esquema del 10 % del Instituto, es decir, el impuesto sobre las entradas, nervio motor desde el punto de vista económico que ayudó a la producción” (Rev. *Salimos*, 1983). Para el Proceso de Reorganización Nacional, que sin dudas coincidía con las amenazas ejecutadas por la AAA anteriormente, los actores también son “peligrosos” y la fecha de estreno nuevamente se trunca. A esto se le suma que el ideólogo de este proyecto, Bernardo Kordon, también tenía problemas por las temáticas de su narrativa con el Estado terrorista. Por su parte, Pablo Alarcón debió partir al exilio y perdió el rastro de la película: “Habían matado a dos primos míos. Yo vivía en la casa de un primo que habían matado. Vinieron a buscarme, yo me asusté y nos fuimos”.²⁰ Durante el período en cuestión, el director del Instituto Nacional de Cinematografía era el Comodoro Carlos Ezequiel Bellio, quien se mantuvo en el cargo desde 1976 hasta 1983. Para las nuevas autoridades del Instituto, era necesario “premiar aquellas obras que tengan profundas raíces en el ser nacional y que exalten valores espirituales, cristianos e históricos que afirmen los conceptos de familia, orden y trabajo” (*Clarín*, 2001). Como hemos podido comprobar, *El grito de Celina* cuestiona dichos conceptos y el poder omnímodo de esta madre autoritaria. No obstante, Bellio se encargó de aclararle a Mario David: “con su película no tenemos ningún problema, lo que pasa es que allí trabaja gente que no nos gusta para nada” (Rev. *Salimos*, 1983). Para Gabriela David, la imposibilidad de estrenar se relaciona también con la crítica al sistema que conlleva solapada el filme: “no sé qué hubiese pasado si era *La playa del amor* y laboraba María Vaner en la película. No sé qué hubiese pasado (repite). Yo creo que uno de los elementos fue esto. Si bien no fue claramente eso. Me parece que fue uno de los factores. Además se habló en un momento...”.²¹ No solo la película no pudo estrenarse, María Vaner también debió irse del país y María Rosa Gallo fue prohibida en los medios, aunque ella se animó a quedarse.

²⁰Op. cit.

²¹Op. cit.

El eco de un grito

El grito de Celina recién pudo verse el 26 de mayo de 1983 en las salas del cine *Ópera* y fue la única película nacional de ese día. La acompañaron *Me voy a vivir solo*, de Italia, dirigida por Marco Risi; *20 a los 40*, de Estados Unidos, dirigida por Richard Hefron y *El cuerpo del delito*, también norteamericana, dirigida por Paul Wendkos. Ésta último thriller permaneció largo tiempo detenida por la censura argentina. Tal vez, su argumento también podía despertar actitudes reprochables en los argentinos “derechos” y “humanos” que deseaban el Proceso de Reorganización Nacional. Pues, la película narraba un robo cometido a un banco por un grupo de ex combatientes de Vietnam.

Las trabas al filme habían marcado anímicamente a Mario David. Su hija recuerda: “Mi viejo después no filmó por mucho tiempo. En el ’76-’77 tenía mucha depresión porque no había nada. Se había quedado con *El grito de Celina*. Tiene significación el hecho de no filmar más después de esa película”.²²

Ocho años después, las figuras de Pablo Alarcón, Miguel Ángel Solá y Selva Alemán habían cobrado gran popularidad con la pantalla chica o en el teatro; Alba Mujica había fallecido. La experiencia autoritaria del reciente terrorismo de Estado se reflejaba en el matriarcado compuesto por María Rosa Gallo. El 20 de abril de 1983, en uno de los bloques del programa *De cara al mundo*, que se emitía por canal 9, Mario David habló de su película *El grito de Celina*, de su estreno postergado durante varios años y mencionó en la grabación la existencia de listas negras de actores que incluían a María Rosa Gallo y María Vaner, intérpretes del film. Cuando el programa salió al aire, esas expresiones fueron cortadas: “**la censura sigue en pie**”, aseguraba el diario *Crónica* en letra negrita, al relatar el suceso en 1983. El filme recibió duros cuestionamientos por parte de la crítica y pronto fue olvidada: “Otra mediocre muestra del alicaído cine nacional (*Tiempo Argentino*, 1983); “denso asfixiante y monótono. Consejo: ese grito no convence” (*Esquiú- Color*, 1983); “por momentos parecería que vamos a encontrarnos con algo nuevo pero se reiteran los “clichés” y la cámara no encuentra el punto correcto para buscar las situaciones. También los personajes parecen andar un poco a la deriva (Rev. *Gente*, 1983). Como sostiene su autor, “quizás el film refleje el autoritarismo, el dolor que provoca la miseria y el alarido de una tierra que

²²Op. Cit.

sólo ofrece sinsabores y sacrificios” (Rev. *Salimos*, 1983). Quizás ello haya contribuido a su reticencia y a su larga e injusta marginación.

El Búho: dos ojos que no sólo acechan la realidad

Renato *El búho* de Bebe Kamin es otra cosa: es un film con grandes ambiciones estilísticas, filmado con escaso presupuesto, pocos actores y muchas ideas: el personaje de un mendigo filósofo, incorporado con intenciones poéticas, ciertas escenas que representan pensamientos y sueños de la protagonista, la incorporación de dibujos animados (...) Pero *El búho* tiene otro sentido: es la representación de la vida sin perspectivas de una obrera, conducida con impiadosa y demoledora eficacia...(GHIOTTO, *Gionale de Italia*, septiembre '75).

(...) en Pesaro ha hecho su aparición el cine argentino. B. Kamin en su film “El búho” ha tratado el tema de la alienación de una joven operaria que convive con un joven como ella y también con un viejo que no entiende la mecánica del mundo en que vive. Bebe Kamin modela el material en forma no muy distinta de la de un cineasta europeo, con improvisaciones en escenarios naturales, imágenes simbólicas y el empleo de música electrónica (...). (PESARO, septiembre '75).

El búho es la opera prima de Bebe Kamin. Fue filmada en negativos Kodak, 7254 y 7381 de 16 milímetros. Su longitud es de 800 metros, abarca dos rollos y su sonido es óptico. La duración es de 74 minutos. El rodaje se realizó durante cinco semanas entre enero y febrero de 1974 y la edición se prolongó durante un año y medio debido a limitaciones económicas y exigencias expresivas. La película fue una producción independiente que no recibió créditos ni subsidios privados u oficiales. Para su realización se formó una cooperativa de trabajo entre técnicos y actores del filme, donde cada integrante aportó aquello que poseía. Según su gacetilla promocional, “la intención era realizar un ‘ejercicio cinematográfico’ que permitiera desarrollar diversas líneas del lenguaje, a partir de un equipo profesional y una serie de ideas sobre la situación del individuo en nuestro contexto actual”. Estos profesionales eran: Virginia Lago (Marta), Hugo Álvarez (Jacinto) Sara Bonnet (Lucía), Alfonso Senatore (el padre) y en otros papeles Fasulo, María Cignacco, Néstor Francisco y Licia Solari. La producción estuvo a cargo de Kiko Tenenbaum, la escenografía es de Margarita Jusid, el montaje de Julio Di Risio, la fotografía en color la dirigió Alberto Basail, la cámara de Raymundo Gleyzer y la música estuvo a cargo de Pedro Caryesvsky, concebida y

realizada para sintetizador electrónico. Los técnicos de dicho filme ingresarían luego en las primeras filas de la cinematográfica nacional.

El director

Bebe Kamin nació el 7 de mayo de 1943 en Buenos Aires. Estudió Ingeniería Electromecánica en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó en la Comisión Nacional de Energía Atómica.²³ Nos cuenta sus inicios en el cine, a partir de una propuesta insólita de Alberto Fischerman:

Una noche, a través de un amigo mío me enteré que podía ir a la filmación de *The Players*... Estaban filmando en Lumiton, que fue un gran estudio en la década del '30, '40 y esa era la última película que se filmaba ahí. Además era un estudio como una fábrica impresionante. Yo nunca había ido a una filmación. Fui, lo vi, me encantó, me quedé fascinado con lo que veo. Hablé un poco con Alberto Fischerman en ese momento, y a los pocos días recibo un llamado de él para ver si quería hacerme cargo del montaje de sonido. Todavía no la habían terminado de filmar porque le faltaban secuencias. Le digo: 'yo no sé nada de eso'. Me dice: '-pero vos sos ingeniero electrónico'. 'Sí, pero qué tiene que ver'. 'No, vos lo vas a hacer bien'. Qué se yo, me senté con mi mujer de ese momento, la miré a los ojos, le dije qué hacemos porque hay momentos en la vida en que es así: tenés que ir a la izquierda o a la derecha. *Entonces decidí ir a la derecha*. Ahí me puse a estudiar y a trabajar el tema del sonido en sí y aprendí muy rápido porque efectivamente la información y el bagaje técnico que yo tenía eran muy fuertes. Entonces, me faltaba una práctica efectiva que se hace en un año, dos años y a partir de eso sí, durante muchos fui sonidista.²⁴

Comenzó a trabajar con el "Grupo de los cinco"²⁵, cuyos partícipes se iniciaban como directores y reivindicaban un cine disímil tanto al industrial como al militante: "Un poco todos teníamos la sensación de que había que reaccionar contra ese discurso tan esclarecedor bajando alguna línea para seguir porque sino estabas en el campo enemigo"²⁶, afirma Kamin. Entre estos técnicos, en sus palabras, se forma una especie de "cofradía, que cada vez que se realizaba un ejercicio cinematográfico se llama a los mismos (...) el recurso económico venía de la publicidad".²⁷ El director se destacó

²³Para la reconstrucción biográfica del autor se recurrió a las entrevistas realizadas.

²⁴Bebe Kamin. Entrevista realizada el 24 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

²⁵El denominado "Grupo de los cinco" fue constituido en 1969 y conformado de manera independiente por : Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Raúl de la Torre, Néstor Paternostro y Juan José Stagnaro.

²⁶Op. cit.

²⁷Op. cit.

como sonidista en filmes de algunos de los más importantes realizadores argentinos: con Alberto Fischerman en *The Players versus Ángeles caídos*, con Raúl de la Torre en *Juan Lamaglia y Sra.*, con Edgardo Cozarinsky en *...(Puntos suspensivos)*, *Llegaron los bárbaros*, con Juan José Jusid en *La fidelidad* con Julio Ludueña en *Alianza para el progreso*, con Néstor Lescovich en *Ceremonias*, con Miguel Bejo en *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, con Mario David en *Paño verde* y *La piel del amor*, con Luis Puenzo en *Luces de mis zapatos*, con Leopoldo Torre Nilsson en *El pibe Cabeza*, *La guerra del cerdo* y *Piedra libre*, entre otros. Egresó en la carrera de Psicología social en la escuela Pichón Rivière, aunque nunca ejerció la profesión. Su primer largometraje es *El búho* (1975), filme de carácter experimental. Su siguiente obra fue *Adiós Sui Generis* (1975-6), en el que captó el recital de despedida del conjunto de Rock. *Los chicos de la guerra* (1984), luego del advenimiento de la democracia, obtuvo diversas distinciones internacionales. En 1991, filma *Vivir mata* y en el 2001, *Contraluz*. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad del Cine.

El proyecto

Para egresar de la escuela de Psicología social, Kamin necesitaba una tesis, y en su lugar se le ocurrió realizar un filme que escenifique el conflicto interior de un individuo de la clase obrera. Representar en el cine, el proceso esquizofrénico de una asalariada, su alienación hasta que pierde completamente el dominio de sí misma. Asimismo, desde sus inicios en el cine, estaba presente el deseo de filmar un largometraje. Los recursos para llevarlo a cabo se le fueron dando mediante sus contactos

(...) con un muchacho que ya falleció hice un documental sobre la villa que había en Bajo Belgrano, que la hicieron desaparecer con el mundial. Esto te estoy hablando del año 72, 73. Yo hice el sonido de eso, estuvimos viviendo en la villa mucho tiempo. Pero antes de empezar el documental, Claudio había comprado un negativo. Era a color y, cuando decide hacer la película la decide hacer en blanco y negro y yo le dije: “¿qué vas a hacer con el negativo?”. -“Y qué se yo”. -“Bueno, me la vas a dar a mí y yo voy a hacer una película”. Con esto, te estoy dando la calidad de vínculo que se establecía con los que estábamos ahí. Entonces, además estaba Raymundo Gleyzer, que había trabajado conmigo. No, no había trabajado conmigo. Era muy amigo de una hermano mío. Había comprado una cámara, una ARVI 16 V.C., que en esa época era un Alfa Romeo. Bueno, yo trabajaba como sonidista con dos amigos muy queridos. Y digo: “Bueno, tengo todos los elementos para hacer y la hago”.²⁸

²⁸Op. cit.

Kamin tenía la hipótesis para su tesis: poner a un personaje proletario en una situación cercana a la locura. Sin embargo, algo no le convenía: ¿cómo aunar sus conocimientos, su formación, su ideología marxista con la locura? La película era un “ejercicio experimental”. Esto significa que la haría sobre el rodaje, sin un guión previo que estructure la obra, agregando o quitando en el momento las cosas que le parecían pertinentes. “Fueron ideas, como ideas sueltas, no fueron líneas de desarrollo argumental, fueron como...una experiencia que yo quería hacer donde tenía como que librarme de lo narrativo digamos y en ese sentido tuve bastante libertad”²⁹, alega Kamin. Al buscar las locaciones para filmar la casa de la protagonista, recorrieron unas casonas por Belgrano. Cuando ingresó a una de ellas, la elegida, encontró un ser que le daría las respuestas que le faltaban para completar su proyecto:

Quando entro veo un búho y entonces empiezo a investigar sobre el búho. El búho es el símbolo de la filosofía. Es aquel que ve en las tinieblas, se dice y, además, representaba muchas otras cosas. Pero además era muy interesante porque supone que algo estructural dominaba lo infraestructural en donde las cosas que pasaban eran producto de una determinación, que corresponde a la teoría marxista. Reestructuré un relato de alguien que pertenecía a una clase que sufría de un proceso de esquizofrenia, al hecho de que el proceso no se daba azarosamente porque estaba predeterminado en una estructura. Esa estructura estaba representada en el búho y a partir de eso filmé las escenas y resultó lo que resultó.³⁰

La trama se basa en la vida monótona y rutinaria de una obrera textil, Marta (Virginia Lago), que trabaja en una fábrica de hilados durante ocho horas. Pero la alienación no se limita a su trabajo: el teleteatro de la tarde consume su tiempo, un padre que no comprende, un novio machista (Hugo Álvarez) al que no ama. Su mayor compañía es un búho con el que exterioriza esa parte de su personalidad que a nadie muestra y que, de alguna manera, exhibe el proceso esquizofrénico que se está consolidando en su interior y que la conduce al aislamiento. El espacio sombrío de la casona donde vive, el clima opresor donde trabaja configura la asfixia de la protagonista. La rutina se repite en la producción en serie, en los mates antes de ir al trabajo, en su higiene personal, en cada paso de su vida. Su cuerpo se mueve pasivamente, insensibilizado en una ciudad fragmentada y discontinua. La intrínseca brevedad de los diálogos y la escasez de argumentos narrativos que puntean el progreso

²⁹Op. cit.

³⁰Op. cit.

de la acción, nos construye el marco favorecido para recurrir a la alusión como herramienta estructural. En este sentido, en el film se observa una constante resistencia a un lenguaje instrumental y pensado en una comunicación transparente. En *El búho*, lo formal se encuentra intrínsecamente relacionado con lo ideológico. Hay una denuncia a la opresión que ejerce el sistema sobre la clase obrera pero no hay una dirección unívoca y explícita que dirige la narración como en el cine militante. El realizador ensambla materiales heterogéneos mediante el uso del collage y quiebra así toda ilusión de continuidad y/o realidad. Por un lado, realiza un montaje entre Marta mirando la telenovela, mientras muestra al mismo tiempo el rodaje de la escena que ella está viendo. Con este recurso, pone el acento sobre la representación y no sobre lo representado. De esta forma, no solo desmitifica el discurso de la televisión, sino también el del mismo filme. En una secuencia en la toma de tiempos, introduce un texto de ingeniería y lo aplica en un contexto donde se vislumbra la estratificación de poder. El director se vale de todos sus saberes adquiridos y quiebra las fronteras entre ficción y documental con la incorporación de escenas de un grupo terapéutico de psicóticos adolescentes filmado por él mismo en el hospital Borda. Nos cuenta al respecto: “yo trabajé bastante, como un año y pico con ellos y en un momento yo lo que hacía era colaborar para registrar lo que pasaba y que después ellos lo vieran y demás pero les dije y ellos estuvieron de acuerdo y filmé y armé esa secuencia que fue real”.³¹ Asimismo, apela al humor con la incorporación de dibujos animados. La cooperativa de trabajo en el filme no solo funcionó en términos económicos, el director se valió de la experiencia de los técnicos que lo acompañaban y les permitió manejarse con absoluta libertad para encarar la obra. La participación de Raymundo Gleyzer en muchas elecciones de la película es significativa en este aspecto. Afirma el director en una entrevista con Fernando Peña:

(...) hablaba mucho con él en el sentido de cómo encarar determinados aspectos de la actuación pero además Raymundo era un tipo que en vez de mirar encuadraba. Era un tipo que con la cámara se transformaba en una especie de tipo sensible a la imagen. Entonces, buscaba, encuadraba y ponía. Una de las escenas de *El búho* está ahí que es cuando Virginia Lago empieza a volar, soñar. El propio Raymundo dijo que él no pudo controlar su necesidad de estar adentro del personaje y eso se nota muchísimo en la imagen. Yo no le indiqué “acercate”. Él lo sintió y lo hizo de una manera extraordinaria. En ese sentido, Raymundo ha sido uno de mis más importantes coautores en el film. Mi táctica fue: yo estoy debutando quienes me acompañaban saben bastante más que yo y voy a confiar en ellos porque

³¹Op. cit.

me parece que es gente que está acá porque quiere estar, porque le gusta lo que hace. El cine es su paso y me parece que no me equivoqué. Éramos todos adictos a la posibilidad de expresarnos en el cine.³²

Al valerse del *collage* desde estos procedimientos surrealistas la escritura narrativa queda abierta y el espectador cuenta con la posibilidad de llenar aquellos huecos de la ausencia de una *voice over* que dirija la interpretación.

El personaje ciego, que se cruza en medio del camino de la protagonista tres veces y que pareciera no guardar ninguna conexión con la trama, es el que sostiene la línea filosófica de la película. Aquel que no ve o bien, aquel que ve solo en las tinieblas como el búho, es quien puede percibir lo que los seres alienados por el sistema no ven. El ciego pronuncia el discurso inicial paradójicamente, mirando a la cámara:

Yo no puedo hacer muchas cosas. Es bueno encontrarse y charlar, pensar un poco. Yo pienso mucho. Cuando estoy solo pienso mucho. Yo me pregunto muchas veces ¿quién soy? -El montaje ensambla imágenes documentales de campesinos trabajando la tierra- Es curioso, yo que ya estoy llegando al final pienso en aquellos hombres que en un comienzo vivieron junto a otros hombres enfrentando una naturaleza que se les parecía. Establecían entre sí las relaciones que les permitían trabajar, apropiarse, producir, reproducirse. Recreaban la realidad que a su vez los modificaba. Sin saber cómo, por qué y dónde se produjeron creyendo solo en este presente en que somos propietarios de productos, de valores sexuales (imágenes de modelos, maniquís, ropa, moda) y morales cuyo destino es ser consumidos por la necesidad y la muerte. Recién ahí sospechamos un cierto poder de las ausencias.³³

Este discurso filosófico, reflexivo, acompañado por imágenes sugestivas es un shock que violenta la percepción del espectador. Según el director, su incorporación responde a una línea utópica que quiso agregar al filme.

La otra cosa interesante es que dentro de todo eso, ahora que lo digo me sorprende, hay otra línea que era la línea utópica que es la del ciego que aparece tres veces. Aparece al principio de la película, aparece al principio como siendo una oratoria bíblica, fuera de cualquier consideración real, como si viviera en un mundo griego, digamos, pero a medida que avanza se va deteriorando y termina...³⁴

La fragmentación de la película ha quedado impregnada en la memoria también fragmentaria de su protagonista. Al preguntarle por el filme treinta y seis años después, Virginia Lago sostiene:

³²Bebé Kamín. Entrevista realizada para La joven guardia en la Televisión Pública. Entrevistador: Fernando Peña. Año: 2009. Transcriptor: Gisela Honorio.

³³*El búho*. Transcriptor: Gisela Honorio.

³⁴Bebe Kamin. Entrevista realizada el 24 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Bueno, la manera de convocarte es llamarte, darte un libro y si a mí me interesaba lo hacía. He hecho mil películas no cobrando un peso. Cortometrajes. Bebe...era su primer película y recuerdo que era interesante el libro. Pero contarte cosas, no. Tengo flashes (...) Me acuerdo de un conventillo que era nuestra casa. La imagen del búho. Me viene la imagen de la calesita girando y ella corriendo, corriendo, corriendo, no sé si a la inversa de la calesita.³⁵

Ese epílogo de esa película, donde la protagonista gira alrededor de la calesita con todos los personajes grises de su vida, nos sugiere el viaje de Marta hacia la alegría infantil. Como proponía en 1975 la agencia Agenzia Nazionale Stampa Associata (ANSA), “viaja hasta que la alegría infantil se vuelve desesperación y quiere correr en sentido inverso, regresar. Allí está toda la síntesis y la poesía naciente de este filme, que posiblemente los argentinos nunca puedan ver” (*El cronista comercial*, 1975).

El búho ve la luz

Antes de presentarse en Buenos Aires, la película se exhibió en numerosos festivales internacionales como en la Undécima Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), Mannheim (Alemania) o San Francisco (Estados Unidos). En todos ellos, como reproducimos en un principio, recibió elogiosas críticas. No obstante, donde tuvo mayor repercusión fue en Italia. Argentina tuvo que esperar para verla hasta el 30 de mayo de 1983, aunque nunca se estrenó comercialmente. Fue proyectada en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, gracias a la intervención de la Fundación Cinemateca Argentina en un intento que ya se iniciara meses atrás con el estreno de *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* de Nicolás Sarquis, de hacer conocer al público los filmes argentinos que por diferentes razones permanecen aún sin estrenarse. Hubo cinco funciones (a las 15, 17, 19, 21 y 23 horas), y en la penúltima asistieron Bebe Kamin, Virginia Lago y Kiko Tenenbaum (Diario *La voz*, 1983).

En mayo de 1984, se exhibió también en el *Cine Club Santa Fe*. En su mayoría, recibió laudatorios comentarios. Sin embargo, quedó relegada y olvidada. Ahora bien, resulta significativo que la película recién se estrene con la apertura democrática, si tenemos en cuenta el contenido ideológico que posee. Cabe entonces preguntarse cuáles fueron las causas de su demora. El director nos dice:

³⁵Virginia Lago. Entrevista realizada el 23 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Era en 16mm, no había proyectores de 16mm en ese momento. Acá también repito lo que dije antes, no era objetivo estrenarla, el objetivo era hacerla y a partir de hacerla ver qué pasa. Ver que pasa tanto con la película como con uno (...) Nunca fui a un distribuidor por *El Búho*. No había proyectores de 16, había que poner el proyector para dar la película que en las salas no se hacía.³⁶

Ocho años más tarde, su jefe de producción, Tenembäum, no creía posible repetir la experiencia:

No creo que se pueda volver a hacer igual, porque los costos serían altísimos, y porque todos los que hemos participado nos hemos incorporado a un criterio de producción más profesional. Esto tiene dos aspectos: uno ventajoso que es tener más claro ya no un ejercicio sino un film que ocupe un lugar destacado en la pantalla. Hemos aprendido. Pero el otro aspecto es que éste es el producto más independiente en el que he participado (*Diario Crónica*, 1983).

Asimismo, había otras razones por las cuales la película no podría volver a hacerse en la fecha de su estreno. Su cameraman, Raymundo Gleyzer, el 27 de mayo de 1976 fue secuestrado por un grupo de tareas, torturado y hoy ocupa un lugar en la lista de nuestros treinta mil desaparecidos. Gleyzer, militante del ERP, brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los trabajadores) forma junto a Nerio Barberis, Álvaro Melián y Jorge Dent el grupo “Cine de la base”. Raymundo prefería actuar a teorizar sobre el cine y actuar significaba hacer la Revolución: “No me interesa tanto el elemento cultural que pueda irradiar una obra tercermundista sino su instrumentación política, con la Revolución, dentro de la Revolución” (Gleyzer, 2000, p.71). La propuesta revolucionaria del PRT era la proletarización de la pequeña burguesía, es decir, la cultura estaba subordinada a los objetivos políticos, era un mero instrumento. Ésa diferencia y no solo la ideológica distanciaba, según Gleyzer, al “Cine de la base” con el “Cine Liberación”, de Pino Solanas y Octavio Getino (2000, p. 71).

A su vez, en las entrevistas realizadas a Bebe Kamin y a Hugo Álvarez podemos percibir la confrontación que el cine militante mantenía con el “Grupo de los cinco” y sus allegados. Forma versus contenido, reforma versus revolución se mantenían en el centro de la problemática y aún en la actualidad quedaron impregnados en la memoria. Sostiene Kamin al respecto:

No constituíamos un movimiento no estábamos organizados como una estructura que pretendía figurar o actuar de una determinada manera en ese

³⁶Op. cit.

campo, en el campo de lo político. Éramos políticos de otra manera, muy indirectamente, esa es mi opinión, muy dirigida más a un espacio reflexivo que a un espacio discursivo y militante.³⁷

A pesar de ser sonidista de *Los hijos de fierro* de Pino Solanas, con lo cual uno podría ubicarlo en un espacio de frontera entre los dos grupos, el director prefiere tomar distancia del cine militante y ser “asignado” en el otro conjunto:

Sí, yo hice parte del sonido de *Los hijos de fierro* y estuve vinculado con *Los traidores*, qué se yo. Eso no significaba que si tenía que estar por momentos en ese tipo de situaciones, estaba porque era imposible no estar. Pero desde el punto de vista de la elección no fue ese el espacio en donde me instalé. Más bien fue un espacio un poco distanciado y expectante para decirlo de alguna manera.³⁸

Hugo Álvarez también ubica a Bebe del “otro lado”. Afirma que el director rechazó la oferta de Gleyzer para ser sonidista de *Los traidores*:

Gleyzer lo quería a Bebe como sonidista para *Los Traidores* pero Bebe no sé qué pasó pero no fue de la partida. Te digo, te pongo que era muy riesgoso, a lo mejor lo habrá visto así participar en *Los Traidores*. Ojo, hay mucha gente que trabajó en *Los traidores* y se bajó a mitad de camino, técnicos y actores eh. Cuando vieron de qué iba la mano, saltaron. Gleyzer tuvo que arreglar el guión en pleno proceso, que no es fácil un guión (...) Se hace *El búho*. Me convoca a mí, a Virginia Lago, a Renato Salvatore y dos o tres actores que no recuerdo exactamente los nombres y se filma esa película. Y aparecía Raymundo en la cámara, haciendo de cameraman. O sea, de ese grupo que trabajamos allí, yo te diría el que estuvo comprometido con el cine anterior, el único, era Gleyzer y yo.³⁹

Desde la distancia temporal y sus años en el exilio, afirma que hoy puede comprender de otra forma las elecciones personales y laborales de ciertos cineastas o actores:

Bebe se bajó antes, también Luppi no quiso participar de *Operación masacre*. Es el derecho que tiene la gente a elegir. Porque acá somos muy duros en el país. Digo porque yo aprendí mucho afuera, viví veinte años en Europa, digo. La democracia es el derecho a ejercer libremente el derecho, a pensar distinto y por eso no sos amigo/ enemigo.⁴⁰

No obstante, se refiere a *El búho* como un filme que se distancia de su trayectoria en el cine comprometido y por el cual prefiere ser recordado: *Operación masacre*, *Los traidores*, *Los Velásquez*, *Los hijos de fierro*.

³⁷Op. cit.

³⁸Op. cit.

³⁹Hugo Álvarez. Entrevista realizada el 17 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

⁴⁰Op. cit.

(...) tengo la sensación de que no fue una película con un tratamiento semejante a las que filmé antes. Digo no estaba el peso, eso jugaba un rol. Las películas anteriores no te daban el libreto, vos te callabas la boca, no contestabas. La película de Bebe fue...Yo sabía que era un hombre de izquierda, que yo coincidía con lo que se estaba haciendo al 100 por 100. Pero no era una película en el marco de las películas militantes.⁴¹

Bebe comparte esta opinión sobre el filme. La película no tuvo problemas con la censura, su director nunca la llevó a ningún distribuidor para exhibirla. Repite que “no era el objetivo estrenarla, el objetivo era hacerla y a partir de hacerla ver qué pasa”. Sin embargo, muchos de sus integrantes tuvieron inconvenientes con la AAA, o bien, con la última dictadura.

Por la película no tuve problemas pero mucha gente que participó de la película se exilió o desapareció. Yo estaba vinculado con esa gente, obviamente. Eran los tipos con los cuales cotidianamente trabajábamos. Yo trabajé mucho en publicidad también y en documentales y demás. *El Búho* no es una película que puede caer en el INDEC de las películas subversivas, creo yo. Pero lo que la sustentaba estaba lleno de elementos que podían ser considerarse “peligrosos”. Especialmente la gente.⁴²

Uno de ellos fue Hugo Álvarez, amenazado por la Alianza Anticomunista Argentina y obligado a exiliarse durante más de veinte años.

Una mañana, no sé, 7 de la mañana, 6, día de semana, suena el teléfono de casa. “Hola, ¿Habla Hugo Álvarez?”. “Sí, ¿quién habla?”. “Bueno mirá, te hablamos de las tres A, para decirte que cuando te encontremos te vamos a boletear”. “Hola, ¿quién habla? ¿quién habla?”. “¿Estás despierto?”. De las tres A. Pensé que estaban jodiendo y me acosté. Mi mujer me dijo “¿quién es?”, y “no sé, algún boludo que esta jodiendo”. (Rin) “Hola, ¿estás despierto?”. “¿Quién es?” (es una mujer). Le digo: “Sara, no jodas”. Yo le noté la voz parecida a una amiga mía, Sara Bonet, que había trabajado como actriz en *Los Traidores* y en *Operación Masacre* y me dijo: “No soy Sara, boludo, donde te encontramos, te boleteamos”. “Hola...”. Cortó. Otra vez (rin). “¿Estás despierto? Bueno, ya te avisaron, después no digas que no te avisaron”. Cortó, nada, siguió el teléfono, dije “no lo atiendas”.⁴³

Por su parte, Virginia Lago también recuerda su experiencia con el Estado terrorista. Le prohibieron la entrada a Canal 9, cuando filmaba *El amor tiene cara de mujer* y luego, extendieron la prohibición durante cuatro años a cualquier otro medio de comunicación. Las causas:

Por pensar, por hacer las obras de teatro que hacía. Por haber hecho Neruda, Brecht, Griselda Gambaro, por decir lo que pienso en un reportaje, por ir a

⁴¹Op. cit

⁴²Op. cit

⁴³Op. cit

todas las marchas habidas y por haber, qué se yo. Siempre y soy una persona que piensa de determinada manera pero nunca ningún partido. Jamás. Ni lo haré porque no me interesa.⁴⁴

El propio director padeció la censura por el ya mencionado “Tato” con su próximo filme *Adiós Sui Géneris*. El problema estuvo en la letra de una de las canciones del recital. Sin embargo, se estableció con la película un modo de exhibición alternativo, que establecía una resistencia ante el régimen y la censura impuesta.

Adiós Sui Géneris fue prohibida por Tato y finalmente la autorizó para mayores de 18 años cuando los pibes que habían ido a ver a Sui Géneris al Luna Park tenían 14, 15, 16 años, entonces nadie la podía ver. Lo que pasó con esa película es que después del estreno, se estrenó en el ‘76, el ‘76 en un clima espantoso, estuvo tres semana en cartel y después la película no tuvo más repercusión. Pero de repente me empiezo a enterar que se estaba dando en lo suburbano, entonces, en varios lugares de lo suburbano de la ciudad se hacían todas las semanas funciones viernes, sábado y domingo trasnoche. Yo fui, y era una fiesta, era como si te dejaran durante una hora y media respirar, todo el mundo tenía una euforia, gritaba, era un recital, era bárbaro.⁴⁵

Respecto a nuestra pregunta inicial acerca de por qué su exhibición se da en plena democracia y no anteriormente, el director afirma: “lo que pasó en los ochenta es que todo lo que estaba oculto salió y entre otras *El búho*”.⁴⁶ De todas maneras, consideramos que si Bebe hubiese optado por otra circulación para su filme y, otro período para su exhibición, el cuestionamiento al sistema que realiza no hubiese superado las barreras de persecución impuestas por la Triple A o el último gobierno de facto.

Consideraciones finales

En materia cinematográfica, tanto *El búho* como *El grito de Celina* no fueron difundidas comercialmente aún después de la apertura democrática. A su vez, no fueron abordadas por los investigadores para su análisis y crítica. Estas razones dificultaron en gran medida el acceso a los filmes y a bibliografía sobre los mismos. Por otra parte, su director Mario David y algunos de los partícipes, entre ellos, Alba Mujica, María Rosa Gallo, María Vaner fallecieron y Raymundo Gleyzer continúa desaparecido. La metodología de trabajo empleada fue la usual en este tipo de investigaciones:⁴⁷ Para la

⁴⁴Op. Cit

⁴⁵Op. Cit

⁴⁶Op. Cit

⁴⁷La investigación comenzó en abril de 2010 en el marco del Proyecto: “Sociedad civil y terrorismo de

búsqueda de los filmes se recurrió a Internet, videotecas, el Instituto de cine (INCAA), el Museo de cine. Para reconstruir su biografía se buscó en artículos periodísticos todo tipo de datos que den cuenta de su gestación y de su posterior estreno en 1983. Se entrevistó a los directores, actores y técnicos que continúan con vida. Se confrontó dichas entrevistas entre sí y con otras fuentes, abordándolas desde el análisis crítico del discurso. En relación con la bibliografía secundaria, se realizó una selección pertinente de los temas abordados, con la finalidad de enriquecer la labor exegética de las películas seleccionadas y, por tanto, de asegurar una adecuada interpretación de los textos dentro del contexto histórico. Asimismo, esta relación nos permitió elucidar las causas que motivaron que las películas se estrenen ocho años después de su realización. La búsqueda bibliográfica se llevó a cabo principalmente mediante la consulta de las siguientes bibliotecas: Biblioteca y Hemeroteca del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Museo del Cine, Biblioteca y Hemeroteca Nacional, Biblioteca ENERC/ INCAA, Biblioteca Universidad del Cine, Biblioteca Fundación Cineteca Vida, Instituto de Historia Argentina y Americana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A partir del trabajo realizado, hemos podido comprobar que existe una vasta producción y bibliografía sobre los métodos de represión, tortura y desaparición de personas que realizó el Estado terrorista con el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. De la misma forma, numerosos estudios, el más temprano y abarcador *Cine y dictadura* de Judith Gociol y Hernán Invernizzi, ahondaron en la censura, las listas negras de actores y directores en el cine nacional. No obstante, las investigaciones sobre el accionar de la Triple A, su vinculación con Juan Domingo Perón y su esposa Isabel Martínez son escasas y, en materia de cine, casi nulas. Sea, como sostiene Sergio Bufano, para evitar responsabilidades del líder y salvaguardar su imagen, sea por cuestiones no elaboradas y/o superadas por la memoria colectiva, o bien

Estado” a cargo del Lic. Miguel Galante. La investigación depende del Programa de Historia Oral (PHO) realizado en el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (INIBI) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Realizar nuestro proyecto desde la Historia Oral implica indagar en la historia y los significados construidos en los relatos de aquellos que integraron movimientos, organizaciones sociales, culturales o políticas que ante el terrorismo estatal siguieron desarrollando prácticas colectivas pasibles de considerarse de resistencia, de solidaridad, de reclamos sociales y/o de oposición.

porque algunos de sus integrantes participan aun activamente en la política es una problemática olvidada por buena parte de la crítica e historiografía. Empero, no se puede dejar de reconocer que el régimen de la última dictadura militar se valió de la metodología represiva ilegal del gobierno derrocado. Uno de los únicos trabajos que relacionan esta organización de ultraderecha con los actores del cine es el artículo de César Maranghello: “Las primeras amenazas de la Triple A” (2005, p. 573). Si bien el autor recupera documentos y algunos testimonios de las amenazas, presenta las medidas gubernamentales, tales como el Estado de sitio o las numerosas prohibiciones en los medios de comunicación, como una respuesta a la “escalada terrorista de izquierda”. A su vez, deja en un mismo nivel a los métodos represivos y violentos de la AAA y la lucha armada de la guerrilla denominando a esta coyuntura “guerra civil”. Para Maranghello, el responsable y mentor de esta organización es López Rega, quien falleció en prisión en el año 1989. Sin embargo, el ejercicio sistemático del uso y abuso de poder, de la represión, del miedo y de la tortura física y psicológica y la creación de listas negras para perseguir y censurar a cineastas y actores no se agotan en la figura del repudiado ministro de bienestar social y secretario privado de la presidencia ni en los policías y guardaespaldas que llevaron a cabo sus tareas. La génesis de la Triple A y sus estrategias represivas e ilegales se remontan a un tiempo previo a la muerte de Juan Domingo Perón. ¿Hasta qué punto puede denominarse a una organización como paramilitar, paragubernamental y parapolicial si se encontraba vinculada a los militares, al gobierno y a la policía?

Los testimonios recogidos mediante las entrevistas orales nos demostraron en buena medida la articulación entre el gobierno y este grupo de tareas. La Alianza Anticomunista Argentina y su continuación con el Estado terrorista en manos de las Fuerzas Armadas llevaron a cabo una extirpación en la cultura que aún pesa en nuestra actualidad. Sobre nuestra labor de interpretación de los significados de estos alegatos cabe retomar aquí el concepto de “praxis política de la narración personal” (LANGELLIER, 1989): “Contar narraciones personales puede legitimar significados dominantes o resistir significados dominantes en una transformación de significados. El análisis del poder liberador o represor de los relatos de experiencias personales debe considerar, en vez de textos aislados de su contexto o relatos ajenos al discurso, la política de su experiencia concreta”. A la luz de estas hipótesis, pudimos comprender en el caso de *El grito de Celina* las dificultades económicas que trababan en buena medida

la producción nacional. A esto se suma el aparato censor de Miguel Paulino Tato que legitimado por el Ente de Calificación Cinematográfico y dependiente del Poder Ejecutivo se encargaba de truncar las libertades expresivas. Asimismo, se pudo observar que la censura no sólo se manifestaba mediante prohibiciones explícitas, sino que poseía más de un método para impedir la difusión y exhibición de un *filme* y, cada uno de ellos, dependía del gobierno de turno. Por su parte, con los realizadores de *El búho* se recobró parte del debate entre el cine militante y un cine que preponderaba lo formal y el uso de la alegoría como cuestionamiento al sistema.

Recuperar filmes olvidados y negados por nuestra historia es la tarea principal del investigador que desea ampliar y extender el horizonte del patrimonio nacional y latinoamericano.

Entrevistas

Bebe Kamin. Entrevista realizada el 24 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Bebe Kamin. Entrevista realizada para La joven guardia en la Televisión Pública. Entrevistador: Fernando Peña. Año: 2009. Transcriptor: Gisela Honorio.

Gabriela, Karina David y David. Entrevista realizada el 21 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Hugo Álvarez. Entrevista realizada el 17 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Pablo Alarcón. Entrevista realizada el 16 de julio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Raymundo Gleyzer. Entrevista realizada por Fernando Peña y Carlos Vallina. Reproducida en *El cine quema, Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000, p. 71.

Virginia Lago. Entrevista realizada el 23 de junio de 2010 en la Ciudad de Buenos Aires. Entrevistador: Gisela Honorio.

Diarios y revistas consultados:

Rev. *Antena*. Buenos Aires, 8 de octubre de 1974.

Clarín. Buenos Aires, 14 de septiembre de 1972.
Clarín. Buenos Aires, 15 de marzo de 1987.
Clarín. Buenos Aires, 11 de marzo de 2001.
Crónica Matutino. Buenos Aires, 21 de abril de 1983.
Crónica. Buenos Aires, 22 de mayo de 1983.
El Cronista Comercial. 18 de septiembre de 1975.
Esquiú-Color, 19 de junio de 1983.
La Razón. Buenos Aires, 19 de septiembre de 1994.
La voz 30 de mayo de 1973.
La voz, 26 de mayo de 1983.
Rev. Gente, 02 de junio de 1983.
Rev. Salimos, 21 de abril de 1983.
Rev. Salimos, 21 de abril de 1983.
Rev. Salimos, 6 de agosto de 1975.
Siete Días, septiembre de 1975.
Tiempo Argentino. Buenos Aires, 27 de mayo de 1983.

Bibliografía

FOUCAULT, M. *De lenguaje y literatura*. Introducción de Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós; ICE- UAB, 1996, (Obras esenciales, vol. II).

AAVV. *Rastros en el silencio*. El trotskismo frente a la Triple A y la dictadura. Buenos Aires: Ediciones Alternativa, 2006.

_____. Claudio España (Director general). *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, vol II.

_____. *Dos siglos en la Argentina: una interpretación sociohistórica*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

BAJTÍN, M. “Introducción. Planteamiento del problema”, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

BLANCO, O. “Desaparecidos, clandestinos, exilios y migraciones”. In: *Las políticas de los caminos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Rioplatense, 2009.

BUFANO, S. “Perón y la triple A”. *Revista Lucha Armada en la Argentina*. Año 1, nº3.

CHITARRONI MACEYRA, H. *Cámpora, Perón, Isabel*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004.

- DI RIZ, L. *Retorno y derrumbe. El último gobierno peronista*. Buenos Aires: Hyspamerica, 1987.
- GIL OLIVO, R. “Ideología y cine. El nuevo cine latinoamericano (1954-1973)”. *Secuencias*. Revista de la historia del cine, nº 10.
- GOCIOI, J.; INVERNIZZI, H. *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Buenos Aires: Claves para todos, 2006.
- KOHEN, H. “Cine de la base. Raymundo Gleyzer y *Los traidores*”. In *Cine argentino, modernidad y vanguardia. 1957/1983*. Claudio España (director general). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, v. II.
- LANGELLIER, K. “Personal Narratives: Perspectives on Theory and Research”. In *Text and Performance Quarterly*. Londres, 1989
- LARRAQUY, M. *López Rega: El peronismo y la Triple A*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina, 2007.
- MARANGHELLO, C. “Las primeras amenazas de la Triple A (1974). In AAVV. *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Claudio España (Director general). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, v. II.
- PERÓN, Juan D. *Discurso pronunciado el 1º de mayo de 1974, desde los balcones de la Casa de Gobierno, en el transcurso de la FIESTA DEL TRABAJO Y DE LA UNIDAD NACIONAL* In: <http://www.mrperon.com.ar/TEXTOS/Discursopronunciadoel1%20deMayo1974PlazadeMayo.doc>. Página consultada el 26 abr.2011.
- POZZI, P. “La polémica sobre la lucha armada”. In *Lucha Armada en Argentina*, Revista trimestral, Año 2, Nº5. Buenos Aires, 2005.
- SÁENZ QUESADA, M. *Isabel Perón*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- SALVADOR PAINO, H., *Historia de la Triple A*. Montevideo: Editorial Platense, 1984.
- SIDICARO, R. *Los tres peronismos*. Estado y poder económico. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SPINSANTI, R., “Miguel Paulino Tato: de la crítica cinematográfica a la función pública”, en: *Cuadernos de Cine Argentino*. Buenos Aires: Gestión Estatal e Industria Cinematográfica, 2005, p. 8, v. II.
- TAL, Tzvi. “Argentina: cine militante y movilización de masas”. In TAL, Tzvi. *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Ediciones Lumière, 2005.