

FUNDIDO A NEGRO

CINE Y CENSURA A 40 AÑOS
DEL RETORNO DE LA DEMOCRACIA

Varios autores y autoras



Un par de tijeras, una mordaza, una venda en los ojos o, simplemente, el color negro. Lo tapado, lo inmirable, la oscuridad: esas son formas usuales de graficar la censura, la prohibición, lo que no se puede ver, decir o pensar. La censura como estandarte de la falta de democracia es el centro de este libro que revisa el horror intrínseco de sus efectos, su pernicioso poderío, su letal alcance. Los 40 años ininterrumpidos de democracia en nuestro país son, en términos históricos, una anomalía que justifica el recuerdo y el festejo. De allí que el objetivo de este libro sea trazar distintas relaciones posibles entre el cine y la democracia.

Dividido en tres partes, encontramos en él una sección dedicada a la memoria institucional. Ante el hallazgo en la Cinemateca del INCAA de los fotogramas que la censura no nos dejó ver en su momento, así como de lo que ha sobrevivido de los expedientes que explican ese odioso accionar, desde el Festival quisimos volver públicos esos archivos. La segunda sección responde a una serie de testimonios que se corren del lugar de lo estrictamente anecdótico. El filtro del tiempo hace que parezcan simpáticas las historias sobre viajes a otros países para ver películas prohibidas, las hazañas de algún cineclub para proyectar un film determinado, las estrategias para “contrabandear” ciertas imágenes o mensajes. La intención de traer estos recuerdos al día de hoy está atravesada por la decisión de hacer memoria y de impedir cualquier intento de retroceso. Por último, la sección de reflexiones le da espacio a críticos, pensadores, directores y filósofos que se acercan al tema con la mirada puesta en el presente y proyectada hacia el futuro. Porque el cine es una herramienta de expresión artística que debemos defender y sostener siempre. Y que debemos cuidar y apoyar desde el Estado.

Participan:

MANUEL ANTIN – MARIANA AVRAMO Y EQUIPO – GRACIELA BORGES – ALBERTINA CARRI – ANDRÉS DI TELLA – PAULA FÉLIX-DIDIER – ÁNGEL FARETTA – ROBERTO GARGARELLA – BEBE KAMIN – MARIANO LLINÁS – JEANINE MEERAPFEL OCTAVIO MORELLI – ADRIÁN MUOYO – JOSÉ MIGUEL ONAININDIA – NICOLÁS PRIVIDEREA – JULIO RAFFO – EDUARDO ROJAS – JOSEFINA SARTORA – VICTORIA SOLANAS – LITA STANTIC – EUGENIO ZAFFARONI – BERNARDO ZUPNIK

FUNDIDO A NEGRO
CINE Y CENSURA A 40 AÑOS
DEL RETORNO DE LA DEMOCRACIA

**FUNDIDO A NEGRO
CINE Y CENSURA A 40 AÑOS
DEL RETORNO DE LA DEMOCRACIA**

Varios autores y autoras

PRESIDENTE DE LA NACIÓN

Dr. Alberto Fernández

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS

Ing. Agustín Rossi

MINISTRO DE CULTURA DE LA NACIÓN

Prof. Tristán Bauer

**INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES**

PRESIDENTE

Nicolás Batlle

GERENCIA GENERAL

Juan L. Landaburu

GERENCIA DE
ADMINISTRACIÓN

Guillermo Garma

GERENCIA DE ASUNTOS
JURÍDICOS

Gonzalo Obarrio

GERENCIA DE FOMENTO
A LA PRODUCCIÓN

AUDIOVISUAL

Gabriela Marocco

GERENCIA DE
FISCALIZACIÓN DE LA
INDUSTRIA AUDIOVISUAL

Griselda Maidana

GERENCIA DE EXHIBICIÓN
Y AUDIENCIAS

Rodrigo de Echeandía

GERENCIA DE ASUNTOS
INTERNACIONALES E
INSTITUCIONALES

Cecilia Diez

SUBGERENCIA
ADMINISTRATIVA
INTERNACIONAL E
INSTITUCIONAL

Elisabet Blanco

SUBGERENCIA DE
COMUNICACIÓN Y PRENSA

Celeste Cavallero

**38° FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE MAR DEL PLATA**

PRESIDENTE

Fernando E. Juan Lima

PRODUCCIÓN GENERAL

Cecilia Diez

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Pablo Conde

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Carlos Villalba Welsh

Paola Pelzmajer

ASISTENTE DE

PRESIDENCIA

Mayra Álvarez Mauro

ASISTENTE DE

PRODUCCIÓN GENERAL

Natasha Herrera

ASISTENTE DE

PRODUCCIÓN EJECUTIVA

Daniela Cozzo

RESPONSABLE DE

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Ivo Santiago Carrera

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Fernando Arca

ASISTENTE DE

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Andrea Bendrich

PROGRAMACIÓN

Marcelo Alderete

Paola Buontempo

Francisco Pérez Laguna

Maria Fernanda Mugica

ASISTENTES DE

PROGRAMACIÓN

Cristian Ulloa

Lucrecia Matarozzo

Ramiro Sonzini

Santiago González Cragnolino

EQUIPO EDITORIAL

RESPONSABLE EDITORIAL

Javier Diz

EDICIÓN LIBROS

Malena Rey

Julieta Laucella Jalif

DISEÑO EDITORIAL

RESPONSABLE

Lea Árgeda

DISEÑO GRÁFICO

Macarena Fatne

Mariano Díaz Claverie

EQUIPO

Pablo Longo

Romina Villacorta

Luisina García Cattaneo

Martín de Castro

MAQUETACIÓN

Publicaciones DAC Directores

Argentinos Cinematográficos

CINEMATECA NACIONAL

INCAA

COORDINADORA

Mariana Avramo

Noviembre de 2023

- 09 PALABRAS PRELIMINARES, POR NICOLÁS BATLLE
- 12 PRÓLOGO, POR FERNANDO E. JUAN LIMA
- 15 EL HACER COMO FORMA DE COMBATIR LA CENSURA, POR PABLO CONDE
- 17 **PARTE 1 / MEMORIA INSTITUCIONAL**
- 18 ADRIÁN MUOYO Y OCTAVIO MORELLI: TESTIMONIOS DE LA CENSURA A TRAVÉS DE DOCUMENTOS OFICIALES: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA INSTITUCIONAL DEL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA
- 28 MARIANA AVRAMO Y EQUIPO: CENSURA Y RECORTES A LA CULTURA NACIONAL. ACERVO FÍLMICO DEL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA EN LA CINEMATECA NACIONAL INCAA
- 61 **PARTE 2 / TESTIMONIOS**
- 62 MANUEL ANTIN: NO HAY DEMOCRACIA CON CENSURA
- 65 GRACIELA BORGES: EL CASO DE *KINDERGARTEN* DE JORGE POLACO
- 67 ÁNGEL FARETTA: EL CINE Y LOS 40 AÑOS DE DEMOCRACIA. UNA MEMORIA Y UNA REFLEXIÓN
- 71 BEBE KAMIN: TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA
- 76 JEANINE MEERAPFEL: DE DESEMBARCOS A LA AMIGA
- 80 NICOLÁS PRIVIDERÁ: LA IMAGEN VELADA
- 85 JULIO RAFFO: CINE Y DEMOCRACIA
- 90 VICTORIA SOLANAS: EL ACERVO AUDIOVISUAL COMO EXPRESIÓN DE IDENTIDAD Y MEMORIA
- 93 LITA STANTIC: ABERRACIONES DE LA CENSURA
- 96 BERNARDO ZUPNIK: 40 AÑOS DE ACERCAR NUESTRAS HISTORIAS
- 99 **PARTE 3 / REFLEXIONES**
- 100 ALBERTINA CARRÍ: ¡ABUNDANCIA DE ZOMBIS Y PRECARIZACIÓN DE LAS IMÁGENES!
- 104 ANDRÉS DI TELLA: ¿QUÉ ERA EL CINE?
- 107 PAULA FÉLIX-DIDIER: CUANDO LAS IMÁGENES SON PELIGROSAS
- 111 ROBERTO GARGARELLA: LA CENSURA DE AYER COMO PROBLEMA DE HOY
- 116 MARIANO LLINÁS: DIÁLOGO CON MOSCAS
- 119 JOSÉ MIGUEL ONAINDIA: TIJERAS EN DESUSO
- 123 EDUARDO ROJAS: ESPERA LA OSCURIDAD
- 128 JOSEFINA SARTORA: EL CINE EN LA RECONQUISTA DE LA DEMOCRACIA
- 132 EUGENIO RAÚL ZAFFARONI: EL SEÑOR TIJERAS

PALABRAS PRELIMINARES

Nicolás Batlle

Presidente del INCAA

Este año, los argentinos celebramos el 40° aniversario de la recuperación de la democracia. Es indudable la importancia que ha tenido el cine argentino en la memoria de nuestra historia reciente en el período.

Nosotros, los que de una forma u otra transitamos el mundo del audiovisual, festejamos 40 años de la abolición de la censura, acontecimiento que debemos agradecer a Manuel Antín, ya que una de sus primeras decisiones al asumir como Director Nacional de Cinematografía, en diciembre de 1983, fue intervenir el Ente de Calificación Cinematográfica.

A partir de esa decisión, se propicia una nueva normativa en materia de calificaciones, aclarando que las películas destinadas a exhibirse en salas abiertas al público se realizarían sin ningún tipo de censura. Las nuevas calificaciones utilizaron el “solo aptas para mayores de”, en lugar del “prohibido para menores de”. Parece una diferencia sutil, pero sin duda no lo es.

Volviendo al tema de la censura, la ley 18.019 comenzó a regir en enero de 1969, y se mantuvo vigente durante quince años. Hay datos curiosos: en la motivación de la norma, se expresa que las pautas que se incluyen en el texto legal son *en resguardo de la salud moral del pueblo, de la seguridad nacional y de lo inherente a la preservación y perfeccionamiento de las características del estilo nacional de vida y de las pautas culturales de la comunidad argentina*.

Luego, en la constitución del Consejo Asesor Honorario, que incluía, además de representantes de la Secretaría de Cultura y Educación y de Difusión y Turismo, a representantes de los Ministerios del Interior y Defensa y de la Secretaría de Informaciones del Estado y de instituciones privadas con notoria relevancia en lo que hace a la defensa de la familia y de los valores de la comunidad, que podían ser sustituidas si no prestaban al Ente la colaboración necesaria.

Por último, el texto de su artículo 2º disponía que podrían prohibirse escenas o películas que *justifiquen el adulterio, el aborto, la prostitución, las perversiones sexuales y todo cuanto atente contra el matrimonio y la familia; las que presenten escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres; las que resuman apologías del delito; las que nieguen el deber de defender la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo; las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con los países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.*

El primer “censor” fue Ramiro de la Fuente, hasta 1973. Cuando asumió Octavio Getino, en su breve gestión en el gobierno democrático de Cámpora, puso en práctica el “no puede haber ninguna forma de represión ni de censura”, autorizando el estreno de películas que habían hecho una larga cola para gestionar su calificación.

En agosto de 1974, se designó a Miguel Paulino Tato, el “Señor Tijeras”, que continuó desempeñándose hasta noviembre de 1978, y por último Alberto León, miembro de la Liga de Padres de Familia.

Durante esos quince años, productores de películas argentinas y distribuidores de material extranjero lucharon a brazo partido para que los responsables del Ente no mutilaran las películas pidiendo cortes, no solo por lo que se veía sino también por lo que se oía, en algunos casos evitando que dispusieran directamente su prohibición de exhibición.

Además, existían dos tiempos de censura para el cine argentino. No solo a la película terminada. Si se solicitaba crédito al Instituto para su realización, el guion debía enviarse al Ente para su dictamen.

Una etapa siniestra en la que los hacedores vieron, en muchos casos, cercenada su libertad de expresión y creación, y los espectadores terminaban asistiendo a una versión de la película que estaba muy lejos de la planeada originalmente.

Cuando se aprobó el reglamento del nuevo régimen de calificación de películas, el Poder Ejecutivo dispuso que todos los bienes, documentación y archivos del Ente de Calificación Cinematográfica pasaran a formar parte del patrimonio del Instituto. Entre ellos llegaron, cuentan los memoriosos, rollos de película 35 mm, que eran los cortes que se habían ordenado a muchas películas.

Revisarlos, tal vez, nos permita descubrir los fantasmas que habitaban en la cabeza de los censores en el control del cine político, y aquellos vinculados con el sexo, las drogas o el erotismo.

En estos 40 años de democracia continua, el cine argentino ha atravesado tanto momentos de crisis como de esplendor, pero sin duda ha gozado de una inalienable libertad de creación.

PRÓLOGO

Fernando E. Juan Lima

Presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Los 40 años ininterrumpidos de la democracia en nuestro país son, en términos históricos, desgraciadamente, una anomalía. Una anomalía que el contundente aniversario nos lleva a pensar en que, en este caso, es esta “nueva normalidad” la que justifica el recuerdo y el festejo.

Sin embargo, quizás porque las nuevas generaciones han nacido y crecido en democracia, ese dar por hecho lo que nunca debería haber sido de otro modo, ha llevado a que se sostenga (incluso por parte de políticos que se dicen republicanos y democráticos) que “la democracia no le ha cambiado la vida a la gente” y otras afirmaciones por el estilo, que ponen en duda la valía del cambio sustancial operado en la Argentina desde 1983.

Entendemos que en ese tipo de razonamientos se esconde una ideología que solo mide el avance de las sociedades por los resultados económicos. No es este el lugar para señalar que para nada casualmente quienes sostienen esa postura suelen medir nuestro pretendido fracaso en razón de los números que reflejan el PBI nacional antes que la distribución del ingreso. Pero no hace falta entrar en esos detalles. Lo que parece inaceptable para cualquier mirada mínimamente humanista es tolerar sin más ese recorte economicista que nos llevaría a pensar que, al final, estos 40 años no han servido para nada...

En momentos difíciles, en un año en que la realización de la 38° edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata ha sido ardua y trabajosa, no podemos darnos el lujo de poner todo en duda. ¡Claro que hay motivos para festejar!

El Festival de Mar del Plata se hace. Y esto es así, entre otras razones, pero fundamentalmente, por la decisión política del Estado Nacional.

También, claro está, gracias al apoyo de autoridades provinciales y municipales (que se suman y podrían hacerlo más). El cine, en ningún lugar del mundo, existe sin apoyo e intervención del Estado. Lo mismo sucede con los festivales de la entidad del nuestro (categoría “A” reconocida por la FIAPF).

Llevamos, por vez primera en nuestra historia, cuatro décadas sin ningún tipo de censura institucional. Y esto no es un dato menor. Siempre es difícil poner un límite ante los avances indebidos del propio Estado, que debe respetar a rajatablas el principio según el cual, aunque fomente la actividad, nunca puede incidir en el contenido de las obras cinematográficas que apoya o financia. Y ello ha acaecido en nuestro país en todo este tiempo (como bien da cuenta el presidente del INCAA en las palabras con las que abre este libro). Por supuesto que no faltaron intentos de injerencia constitucional (de los secuestros dispuestos por la justicia en los primeros años de la década del ochenta a los impulsos de cancelación del presente). Pero lo que no existe es la instauración de un sistema que requiera una aprobación previa, un control de los contenidos antes de que una obra llegue al público.

Están aquí en juego derechos y principios tan esenciales como el de la libertad de expresión y creación, el acceso a la información y a la cultura, también el que hace a la posibilidad de elegir qué queremos hacer con nuestras vidas. Porque ese es quizás el punto más agravante de la censura: la idea de que el Estado debe “protegernos” de los peligros que según esta mirada paternalista estarían amenazándonos (y que, por lo demás, no estaríamos capacitados para discernir o “defendernos” por nuestra propia cuenta). Desde el atalaya del derecho, se ha dicho que la dignidad se encuentra en la cúspide de la pirámide de los derechos humanos. La dignidad humana merece una protección prevalente, incluso mayor que la de la propia vida (y es ello lo que explica, por ejemplo, la protección que merecen las decisiones que tomamos en relación a nuestros cuerpos, eventualmente incluso la de seguir o no viviendo).

Del “país-jardín de infantes” habló en su momento María Elena Walsh. Esa idea de que el Estado pueda creerse con autoridad como para inmiscuirse en nuestras decisiones con la excusa de “protegernos”

(porque claro, solos no podemos hacerlo...) es tan impropia e inconstitucional como infame e insultante.

Es por ello que, ante el hallazgo en la Cinemateca del INCAA de los fotogramas que la censura no nos dejó ver en su momento, así como de lo que ha sobrevivido de los expedientes que explican ese odioso accionar, la idea desde el Festival fue la de hacer públicos esos archivos. A ello y al estudio de los especialistas involucrados, se suma el testimonio de quienes sufrieron en su vida y en sus obras el agravio de la censura. También las reflexiones de críticos, pensadores, directores, juristas y filósofos que se acercan al tema no desde una perspectiva que hace foco en la reconstrucción histórica sino en la mirada desde el presente y hacia el futuro.

La idea también es correrse del lugar de lo estrictamente anecdótico. El filtro del tiempo hace que aparezcan como simpáticas las historias sobre viajes a otros países para ver películas prohibidas, las hazañas de algún cineclub para proyectar un film determinado, las estrategias para “contrabandear” ciertas imágenes o mensajes. Y seguro que hay muchas historias que poseen (también) ese interés. De hecho, en este libro podrán acercarse a varias de ellas. Pero la reflexión, la intención de traerlas al presente, está atravesada por la decisión de hacer memoria, de hacer público lo público, de abrazarnos para impedir cualquier intento de retroceso.

En este año difícil, asumimos con entusiasmo este desafío, con la certeza de que son muchas más las voces que podrían (y deberían) sumarse a esta obra. La asumimos como un WIP; un trabajo en marcha. Las amenazas cambian de formas y de modales, pero siguen allí, atentas para volver a indicarnos cómo debemos vivir, qué podemos y no podemos ver, hacer, decir, pensar. El Festival es, por definición, un lugar de libertad y diversidad. Tenemos los anticuerpos para evitar y combatir los intentos de indebidamente injerencia. Y, claro está, ello es motivo de orgullo y alegría.

Recordamos lo sufrido e intentamos ponerlo en contexto. Lo pensamos desde el presente y para el futuro. Compartimos con ustedes estos archivos y estos textos para que los hagan suyos, para hacer memoria y abrir el debate. Lo hacemos también con la certeza de que compartimos el hecho de que esta sociedad desde 1983 y para siempre ha decidido decir NUNCA MÁS a la censura.

EL HACER COMO FORMA DE COMBATIR LA CENSURA

Pablo Conde

Director Artístico del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

Un par de tijeras, una mordaza, una venda en los ojos, una banda atravesada o, simplemente, el color negro: lo tapado, lo inmirable, la oscuridad: esas son formas usuales de graficar la censura, la prohibición, lo que no se puede ver, decir o pensar; tres negaciones terribles, la última quizás la peor.

La censura –estandarte flamígero de la falta de democracia– es el centro de este libro que revisa el horror intrínseco de sus efectos, su pernicioso poderío, su letal alcance.

Los horrores abundaron en los terribles años de dictadura que vivió nuestro país, varios hasta inimaginables. Años en los que el silencio era salud, en los que había gente cuyo trabajo era forzar esa “salud”. Así de temible.

Se dice (y escribe) con ligereza: por la fuerza de muchos y la intención de la mayor parte de la sociedad, cuarenta años atrás se pudo volver a ver, decir y pensar con libertad. Esto debe celebrarse a diario: aunque demos por descontada la libertad de expresión, el autoritarismo estará siempre ahí, intentando imponerse en sus millones de formas.

Este libro, un modesto pero no por eso menor aporte al pensarnos en relación al intento de la prohibición de hacerlo, se divide en tres partes bien definidas: una Memoria Institucional, que busca la lógica detrás de la eficaz (por lo metódica pero, sobre todo, por el resultado de su accionar) tarea que llevó adelante el Ente de Calificación Cinematográfica a la hora de cortar, prohibir, censurar películas, su lógica administrativa y su “afán de preservación” de lo viviseccionado; una sección de Testimonios y una de Reflexiones, aunque de alguna manera todo el libro lo sea, en cada recoveco.

Son varias las personas convocadas para contribuir en este volumen, a quienes agradecemos profundamente por su esencial aporte. Sabemos que en el futuro habrá otros libros, directa o indirectamente

relacionados con el tema de la censura porque, siempre, el hacer en libertad va a ser hablar de la censura, aunque más no sea por simple antonomasia.

Por eso, principalmente, el Festival de Cine de Mar del Plata insiste en la idea de que además de su propia existencia haya libros que refuerzen la inmensa necesidad de hacer, decir, ampliar, lejos de las tijeras, las vendas y el color negro tapando(nos) todo.

PARTE 1

MEMORIA INSTITUCIONAL

TESTIMONIOS DE LA CENSURA A TRAVÉS DE DOCUMENTOS OFICIALES. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA INSTITUCIONAL DEL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA¹

C. Adrián Muoyo y Octavio Morelli

Desde comienzos de este siglo, la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo “Beatriz A. Zucolillo de Gaffet”, dependiente del INCAA y de la ENERC, ha comenzado un proceso de recuperación de la memoria documental del Ente de Calificación Cinematográfica, organismo que tuvo a su cargo la última etapa de la censura cinematográfica en la Argentina (1968-1984). Mediante la combinación de documentos recibidos en donación o recuperados en otras oficinas del INCAA, se ha podido reconstruir parte del funcionamiento del Ente. La digitalización de estos materiales ha permitido conformar un Fondo Documental de sumo interés para los investigadores sobre el tema, que han encontrado en estos documentos una fuente única de información para sus trabajos.

El Ente de Calificación Cinematográfica fue creado en 1968, mediante la ley 18.019, durante la dictadura cívico-militar del General Juan Carlos Onganía. Este organismo fue el encargado de aplicar la censura en el cine hasta su disolución, mediante la ley 23.052, legislación vigente en la actualidad, sancionada en tiempos del gobierno democrático de Raúl Alfonsín. El Ente dependía de la Secretaría de Cultura y Educación. El entonces Instituto Nacional de Cinematografía (INC) pertenecía a la órbita de la Secretaría de Difusión y Turismo. Se trató de dos organismos distintos que estaban vinculados por su ámbito de acción, la producción cinematográfica.

El problema es que cuando el Ente fue disuelto, en 1984, nos enfrentamos a lo que podríamos denominar un “vacío documental”. Poco se sabía de la forma de actuar de este órgano estatal, más allá de las apariciones

¹ Este artículo es una reelaboración y una actualización de la ponencia presentada por los autores como *Reconstrucción de la Memoria Institucional: Ente de Calificación Cinematográfica*, realizada en las Jornadas de Bibliotecas Gubernamentales organizadas por el Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP) en 2009.

públicas de Miguel Paulino Tato, el censor de mayor repercusión mediática por aquellos años. En nuestros archivos tenemos conservados una gran cantidad de artículos periodísticos con informes y reportajes acerca de la censura, pero no contábamos con ningún documento oficial, salvo una copia del memorándum de normas para la cinematografía dispuestas por la última dictadura cívicomilitar. Allí la Secretaría de Información Pública determinaba que a partir de ese momento (abril de 1976) desde el INC se habrían de apoyar “aquellas películas que exalten valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, de orden, de respeto, de trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. En todos los casos se evitarán escenas y diálogos procaces”. Como complemento, poco después –en mayo de 1976– se dieron a conocer las denominadas “Pautas” del cine, cuyas copias también están conservadas en nuestro Centro de Documentación y Archivo, y que tuvieron una gran difusión a través de artículos de la prensa argentina, también guardados en nuestras colecciones. Allí se establecen tres categorías de películas. Una sería las de las “obras de arte –como tantas otras que ha creado la humanidad en todos los tiempos– que despierten en sus destinatarios vocación de superación y abnegación y dejen en última instancia en su ánimo el espíritu que hace enfrentar con optimismo las incertidumbres del futuro”, a las que se les daría “toda la ayuda conceible para que puedan realizarse y representarnos en todos los países del mundo”. La siguiente categoría estaría integrada por aquellas películas “sin ser la concreción óptima de los ideales a los cuales aspiramos en estos momentos de lucha por la reconstrucción del ser nacional” fueran “producciones de mero entretenimiento, las que pueden calificarse de vanguardia o enfoques no transitados previamente y en definitiva *todas aquellas cuya exhibición sea autorizada, con las restricciones adecuadas a la preparación de los espectadores para recibirlas*”? Por último, se consideraba que había películas “que carecen totalmente

² En todos los casos el destacado es nuestro. Las pautas citadas están extraídas desde un artículo publicado en la revista *Radiolandia* el 14 de mayo de 1976 y que se conserva en nuestro acervo documental.

de valores artísticos o de entretenimiento o que atentan contra los propósitos de reintegrar y revitalizar nuestra comunidad... *Estas obras de disolución no serán permitidas y su exhibición será prohibida en forma total o parcial, temporaria o permanente*".

Si bien todo esto constituía y constituye una fuente importante de información sobre la censura, ante la demanda de los investigadores solo podíamos disponer de este material de la prensa diaria y algunos libros sobre esta cuestión.

Nos enfrentábamos al problema de la desaparición de un organismo que, si bien era dependiente de otra Secretaría, estaba relacionado directamente con el ámbito del Instituto. En algunos casos hasta trabajaban en común. El Instituto debía enviar al Ente los guiones de las películas nacionales o de las coproducciones antes de decidir si daba un crédito o no. El inconveniente mayor que teníamos como unidad de información especializada era que la documentación perteneciente al Ente parecía haber tenido un destino incierto. Este tema nos preocupó durante años porque estamos convencidos de que como Biblioteca pública dedicada al cine y a las artes audiovisuales tenemos la responsabilidad de recuperar y conservar todo lo vinculado con la actividad cinematográfica en la Argentina.

Poco pudimos saber por medio de los ex empleados del Ente que fueron absorbidos por el Instituto. El comienzo de esta recuperación documental estuvo relacionado con otro de los procesos que se lleva a cabo en nuestra Biblioteca. Creemos que siempre debemos considerar a todas las actividades que desarrollamos en nuestra unidad como variablemente relacionadas. Una acción que iniciamos en un sentido nos puede resolver o comenzar a resolver alguna cuestión que aparentemente no tenía una vinculación directa. Así, el comienzo de nuestra reorganización como Biblioteca nos permitió contar, por fin, con documentación del Ente.

A partir de 1989, durante la gestión del investigador y cineasta Octavio Getino al frente del Instituto, comenzamos una etapa de profunda organización de la Biblioteca. Los procesos se ajustaron a normas profesionales. Se inició una etapa de crecimiento y mejora continua que aún perdura. El fondo bibliográfico fue clasificado y catalogado y los archivos reorganizados. A partir de ese año, la Biblioteca comenzó a crecer

en importancia, tanto en términos de acervo como en los aspectos técnicos e institucionales. Por suerte, hemos podido darle continuidad a todos estos procesos, más allá de algún que otro traspie circunstancial. La visualización notoria de estas mejoras ha hecho que cada vez recibamos más donaciones, porque los donantes han encontrado en nuestra Biblioteca un lugar donde se trata en forma seria y profesional los diversos materiales cedidos. A comienzos de este siglo fue el propio Getino quien nos donó una gran cantidad de libros y las fotocopias de varios expedientes del Ente de Calificación Cinematográfica.

Comenzamos a organizar esta información desde cero. Desconocíamos cómo se procedía a calificar cada película, por lo que debíamos reconstruir este proceso a partir de la documentación disponible. Nos encontramos con que ningún expediente estaba completo. Consultamos a Getino acerca del origen de estas fotocopias. Muy gentil y minuciosamente, nos explicó que las mismas fueron obtenidas de los expedientes originales durante su gestión al frente del Instituto, entre 1989 y 1990. Fotocopió lo que consideraba más relevante y significativo. Este material lo usó para varias investigaciones que publicó y tiempo después consideró que era necesario que estuviera a disposición del público a través de nuestra Biblioteca.³ Cabe consignar que Getino estuvo tres meses en la Dirección del Ente, en 1973, período durante el cual fueron liberadas a la exhibición una gran cantidad de películas que hasta entonces estaban consideradas prohibidas.

Los expedientes originales estaban por entonces en poder de la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (CAEC), oficina del

3 En una comunicación por correo electrónico con nosotros, en agosto de 2008, Getino expresó lo siguiente: “Fue una lástima que no se me ocurriera –o en ese momento no pudiera– fotocopiarlos por completo. Escuché alguna vez que todos los viejos archivos de la censura habían ‘desaparecido’, cosa de la que dudo y me animo a sospechar que alguien debe conocer, como sucede con otros desaparecidos, lo que ocurrió con dicha documentación. Sin embargo, los folios que resolví fotocopiar me sirvieron luego en mis trabajos sobre el cine nacional –varios de ellos están reproducidos en mi libro *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*– y me posibilitaron además facilitárselos a quien me los requiriera con el fin de hacer alguna tesis académica, o algún crítico interesado en realizar estudios sobre nuestro cine”.

INCAA encargada de la calificación de los filmes y creada por la mencionada ley 23.052. Hace poco supimos, por otra investigadora, que muchos de esos documentos fueron destruidos en la Oficina de Microfilmación del Instituto durante los años noventa, después de la gestión de Getino al frente de nuestro organismo. En esos años se consideró que no tenían la calidad suficiente para ser microfilmados y se había dispuesto que lo que no estuviera en condiciones de ser microfilmado fuera destruido. Los microfilmes tampoco han sido encontrados hasta ahora. Pero no perdemos las esperanzas al respecto. También consideramos la posibilidad de encontrar algún expediente que no haya sido destruido y que esté en algún lugar del Instituto, aunque es claro que cada año que pasa las posibilidades se reducen.

Dado que se trata de documentos muy requeridos por los investigadores del período, decidimos que lo mejor era digitalizarlos, como una forma de preservación, para evitar la continua manipulación de estas fotocopias. Pese a que no se trataba de originales, los escaneos salieron muy bien. Armamos carpetas por películas. Y así notamos la variedad de procesos que podía atravesar un filme para su calificación por aquellos años.

A través de un estudio detallado de los documentos disponibles pudimos establecer un expediente tipo que estaba integrado por la carátula, el pedido de calificación por parte de la distribuidora, los votos de los censores y el “acta volante” en la que constaba la calificación decidida y la firma de todos los participantes en la evaluación de la película. En principio, esta organización fue deducida por nuestro equipo a partir de los documentos existentes y la lógica probable de secuencia cronológica de los mismos dentro del expediente. A partir de esta presunción, organizamos tanto las fotocopias como las posteriores carpetas digitales. Esto se realizó entre 2007 y 2008. Este trabajo de ordenamiento y digitalización fue la base de la exposición sobre Memoria Institucional que brindamos en las Jornadas de Bibliotecas Gubernamentales realizadas en el marco de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 2009, organizadas por el Centro de Documentación del Instituto Nacional de la Administración Pública (INAP), liderado entonces por el Prof. Alberto Morán con la asistencia de la Lic. Elsa Solimano.

Algunos años después de esta ponencia pudimos certificar que nuestras deducciones eran certeras. En nuestra búsqueda de bibliografía y

hemerografía relativa a nuestro cine, solemos recorrer librerías en búsqueda de material que no esté en nuestro acervo. De esta forma, en un local de la Av. Corrientes al 1400, en la ciudad de Buenos Aires, pudimos dar con el número 2, del año 1, de la revista *Montaje*, correspondiente a abril/mayo de 1981. Sumamos este ejemplar a nuestra colección de publicaciones periódicas y allí pudimos encontrar un artículo firmado por Miguel Grinberg, titulado “Cómo nos llegan las películas”.⁴ Se trata de una muy detallada descripción de lo que el mismo autor señala como “el itinerario fijo e ineludible” que recorre toda película “para llegar a los espectadores”. Allí consta cada paso administrativo que los distribuidores debían seguir para estrenar una producción en las salas argentinas, desde la llegada de la copia del exterior si la producción era extranjera hasta su exhibición en salas comerciales. Por supuesto, uno de los puntos tratados son los trámites que se debían realizar ante el Ente de Calificación Cinematográfica, lo que nos permitió comprobar que nuestras presunciones sobre la dinámica del proceso de calificación y censura eran correctas. Grinberg explica que “contrariamente a lo que se cree, el Ente no realiza los cortes. Los señala al interesado como necesarios (cuando hay tomas o parlamentos objetados según la legislación vigente) y el distribuidor los practica en la copia, devolviéndola luego transitoriamente para el contralor del o los cortes, que quedan depositados en el organismo”. En algunas de las copias de expedientes conservadas se pueden hallar los formularios donde se piden estos cortes. También podemos encontrar en la documentación rescatada las apelaciones de los distribuidores ante el Ente para reconsiderar el veredicto del organismo.⁵ Al respecto, Grinberg dice que “el distribuidor puede negociar cortes o insistir solicitando una revisión de la medida explicitando las razones por escrito. En caso de que el motivo involucre ‘razones de seguridad’, las relaciones con una nación amiga o temas religiosos, intervienen en la decisión final las autoridades del caso, por iniciativa del Ente”.⁶

4 Véase Miguel Grinberg, “Cómo nos llegan las películas”, en *Montaje*, N° 2, Año 1, Abril/Mayo de 1981, p. 38 y 39.

5 Grinberg, artículo citado, p. 38 y 39.

6 Grinberg, ib., p. 39.

ALGUNOS CASOS DE CENSURA

La dinámica descripta puede apreciarse en algunos casos conservados – como adelantamos, siempre de manera incompleta– que explicaremos a continuación. Veamos, por ejemplo, el expediente de *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979), la película del grupo de comedia británico Monty Python, dirigida por Terry Jones. Revisemos los documentos recuperados. Aparentemente solo falta aquí el pedido de calificación. Pero la revisión de la carpeta nos permite tener un testimonio de la votación de los censores acreditados antes el Ente. Recordemos que votaban integrantes de la central de inteligencia conocida como la Secretaría de Informaciones del Estado (SIDE), el Ministerio del Interior, el Ministerio de Defensa, la Secretaría de Cultura y Educación, la Secretaría de Difusión y Turismo y de diversas entidades “relacionadas con la defensa de la familia y los valores morales de la comunidad”, según dicta la ley 18019.

Pero no siempre era así. Había procedimientos mucho más complejos. Es el caso de la película chilena *Voto más fusil* (1973), de Helvio Soto. Aquí el Ente hace una interconsulta con la SIDE, que encuentra que el filme “no implica un riesgo a la Seguridad Nacional”. Pese a este dictamen, la película fue prohibida. Esto demuestra decisiones arbitrarias que iban más allá de los votos de los censores y de los resultados de las interconsultas. Recién se levantaría la prohibición de *Voto más fusil* durante la gestión de Getino al frente del Ente.

El expediente de la producción nacional *Proceso a la infamia* (1978), de Alejandro Doria, es uno de los más extensos. Aquí podemos ver una larga disputa entre la empresa productora y el Ente, votos irregulares (hechos sin formulario), intercambio de telegramas y, al fin, la entrega de los cortes realizados a las copias con la descripción de los mismos. Es un proceso de alrededor de cuatro años de duración.

Por último, otro caso llamativo es el de *Los demonios* (*The Devils*, 1971), de Ken Russell. Este filme fue prohibido en primera instancia. Luego de realizarle cortes, fue autorizado solo para mayores de 18 años. Pero ante la denuncia de ciertas entidades, los censores se presentaron en el Auditorio Kraft y la volvieron a prohibir.

Por lo expuesto, podemos ver que a partir del expediente tipo, nos encontramos con otros más variados, donde aparecen, por ejemplo, los pedidos de reconsideración por parte de la distribuidora para modificar una calificación, con propuestas de cortes, la nueva votación surgida de este pedido y la nueva calificación. En los casos de cortes, se consignaba que los mismos se depositaban en el Ente, tal como afirma Grinberg en su artículo.⁷

También hay casos como el de *La viuda de Montiel* (1979), producción colombo-mexicana dirigida por el realizador chileno Miguel Littín en sus tiempos de exilio. Su calificación data de finales de la última dictadura (y por lo tanto de la labor del Ente) y en uno de los documentos ya se habla de una liberalización de los términos de aplicación de la censura. O el recurso planteado por la compañía distribuidora de la película inglesa *If... (1968)*, de Lindsay Anderson, en el que –para cambiar la resolución del Ente– fundamenta su reclamo en la calificación obtenida por este filme en otros países.

Algunos de estos rollos de celuloide con los cortes realizados han llegado hasta nuestros días y están conservados en la Cinemateca del INCAA. Hay algunos casos en los que podemos cruzar los expedientes rescatados con las escenas cortadas. Así ocurre con el documental sobre el *Holanda Pop Festival*⁸ así como con la película argentina *Las turistas quieren guerra* (1977), de Enrique Cahen Salaberry, y las extranjeras *Mad Max* (Australia, 1979), de George Miller; *Solos en la madrugada* (España, 1978), de José Luis Garci; *Convoy* (Estados Unidos-Gran Bretaña, 1978), de Sam Peckinpah; *Xica Da Silva* (Brasil, 1976), de Carlos Diegues; *El cartero llama dos veces* (*The Postman Always Rings Twice*, Estados Unidos, 1981), de Bob Rafelson; *Gigoló Americano* (*American Gigolo*, Estados Unidos, 1980), de Paul Schrader; *Fellini-Satyricon* (Italia, 1969), de Federico Fellini y *La verdadera historia de la dama de las camelias* (*La storia vera della signora dalle camelie*, Italia, 1981), de Mauro Bolognini.

A estos documentos se sumaron otros, que estaban conservados en la CAEC. En 2009, poco antes de la exposición en la Jornada de Bibliotecas

7 Parte de estos cortes llegaron luego a la Cinemateca del INCAA.

8 Es probable que se trate de la filmación del festival Stamping Ground, celebrado en Rotterdam (Países Bajos), en 1970.

Gubernamentales, le mostramos lo realizado a la Lic. Susana Boero, entonces jefa de la CAEC. Ella nos dijo que podía darnos más documentos del Ente, que no habían estado disponibles antes. La Lic. Boero los ordenó en forma cronológica y los mandó a encuadrinar en volúmenes de tapa dura que contienen multas del Ente a los cines, autorizaciones especiales para proyecciones en cineclubes, documentos del funcionamiento interno (régimen de licencias, pases, etc.) y listados de películas prohibidas. Unos años después y antes de retirarse, a mediados de la década pasada, nos envió más documentos de este tipo.

Hace unos pocos años, la CAEC nos envió también los ficheros de calificación de películas, integrados por fichas de todas las obras calificadas, incluso las censuradas y prohibidas en la época del Ente.

La cuestión que se nos planteaba era cómo organizar esta variedad de materiales para su correcta búsqueda y recuperación. Entendíamos que debíamos respetar ciertos parámetros. Debíamos conservar la unidad de documentos generados por un mismo organismo, pero a la vez permitir a un investigador abordar el caso de una película en particular. Y también debíamos tener en cuenta que en la medida de lo posible debíamos vincular estos documentos con procesos que llevamos a cabo en nuestra Biblioteca.

Armamos entonces carpetas digitales por película, es decir, por expediente. Con las imágenes escaneadas hicimos carpetas en formato PDF. Ahora, ¿cómo podíamos recuperar esta información? ¿Debíamos armar una base de datos en particular? Entendimos que lo mejor era vincular estos documentos con bases ya definidas. Es por eso que se sumarán al Repositorio de Documentación Histórica que está en proceso de construcción en estos momentos.

En cuanto al resto de los documentos del Ente y a los ficheros cedidos por la CAEC, los hemos incorporado a nuestro Centro de Documentación y Archivo. Son documentos accesibles en formato físico para cualquier persona interesada en el tema.

Para finalizar, quisiera citar a Octavio Getino, ya que sin su ayuda todo este trabajo no hubiera sido posible: “Espero que [la documentación del Ente] sirva a quienes estudian la memoria de nuestro cine. Y que, como otras memorias, siempre estará amenazada por baches y lagunas donde algunas vidas, como son las historias de algunas obras

cinematográficas, puedan correr el riesgo de ser ‘desaparecidas’. Ojalá que eso no ocurra de ahora en más”.

Los organismos estatales –como custodios de la memoria colectiva e institucional y con acciones como las que hemos emprendido– tenemos una gran responsabilidad para que esto sea así.

C. ADRIÁN MUOYO (Avellaneda, 1969). Es periodista (TEA). Desde 1993 trabaja en la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo “Beatriz A. Zuccolillo de Gaffet”, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). En 2006 asumió la dirección de esta unidad de información. Desde 2002 es integrante del Foro de Unidades de Información Documental de la Administración Pública Nacional. También es miembro de la red BiblioCi, que reúne a las bibliotecas iberoamericanas de cine. Es uno de los desarrolladores del Catálogo Colectivo de esa red, el primero en su tipo en el mundo. En 2014, desde la Biblioteca INCAA-ENERC comenzó a publicar libros sobre cine escritos por especialistas. Un año después, como parte de esa misma política editorial, ha organizado el Concurso Nacional y Federal de Estudios sobre Cine Argentino-Biblioteca ENERC-INCAA, cuya sexta edición está en pleno desarrollo.

OCTAVIO MORELLI (Buenos Aires, 1975). Es egresado de la carrera de Guion de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Desde principios de la década de 2000 integra el equipo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo “Beatriz A. Zuccolillo de Gaffet”. Se ha especializado en el tratamiento de documentación vinculada con el cine y las artes audiovisuales. En la actualidad coordina el Centro de Documentación y Archivo y está a cargo del proceso de catalogación, indización y digitalización de revistas y diversos documentos que integran las colecciones de la Biblioteca.

**CENSURA Y RECORTES A LA CULTURA NACIONAL
ACERVO FÍLMICO DEL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA
EN CINEMATECA NACIONAL INCAA**

Mariana Avramo

Con la colaboración de Francisco Ríos Flores, Martín Ortega, Georgina Tosi y Jazmín Adrover

*«Un pueblo sin cine es un pueblo sin imagen,
sin posibilidad de reflexión social, sin identidad nacional».*

censura¹

nombre femenino

1. Acción de examinar una obra destinada al público, suprimiendo o modificando la parte que no se ajusta a determinados planteamientos políticos, morales o religiosos, para determinar si se puede o no publicar o exhibir.
2. Organismo oficial que se encarga de censurar obras destinadas al público.

Los órganos de la censura estuvieron activos en la Argentina durante la mayor parte del siglo XX y eso, de alguna manera, se relaciona con la producción de bienes culturales del país. En el caso de los documentos fílmicos, desde 1968 el control se daba por medio del Ente de Calificación Cinematográfica, que solía extraer fragmentos de las películas, las cuales ahora salen a la luz por medio de la Cinemateca Nacional del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA).

¹ Definición del Diccionario Oxford Languages.

1. INICIOS DE LA CENSURA EN ARGENTINA

En la Argentina, en el contexto de los innumerables cambios políticos, sociales y culturales, se crearon organismos, leyes, reglamentaciones que direccionaban cómo la población debía pensar, qué debía leer y qué debía mirar. En el país, ya desde 1910, en diversos ordenamientos municipales y nacionales se había contemplado dicho problema.

La Ordenanza Reglamentaria de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en 1910, dispuso que se prohibieran aquellas exhibiciones que resultansen “ofensivas a la moral o las buenas costumbres”. En 1936, a través del Decreto N° 98.998, se dispuso que previamente a la filmación de obras que tratases temáticas de historia o de instituciones o la defensa nacional debían ser autorizados por una comisión conformada por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura y el Director Técnico del Instituto Cinematográfico, este último creado en 1933.

Instituto Cinematográfico Argentino. —
Reglamentando el examen previo de
...argumentos.

Buenos Aires, Noviembre 12 de 1936.
94.178. — 780. — I-1189. — Atento a la importancia alcanzada por la industria cinematográfica, siendo conveniente reglamentar su producción en cuanto tiende a difundir el conocimiento de la vida del país, en el sentido aconsejado por el señor Presidente de la Comisión Nacional de Cultura,
El Presidente de la Nación Argentina—

DECRETA:

Artículo 1.º — Toda realización cinematográfica de empresas particulares que utilice dependencias del Estado o soporte su cooperación, deberá previa-

mente tener examinado y aprobado su argumento tal como lo pretende imprimir.

Art. 2.º — El examen previo requerido en el artículo anterior será realizado por una comisión integrada por el señor Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, el Director técnico del Instituto Cinematográfico, y un representante de la repartición con cuyo concurso se proyecta realizar la película.

Art. 3.º — Publíquese, anótese, consíquese, dése al Registro Nacional y archívese.

JUSTO
JORGE DE LA TORRE

01/02/1937

Decreto N° 98.998

Reglamentación de películas históricas

Ver: Garate, Juan Carlos (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Tesis Doctoral, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas. Fuente: Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas, UBA

Fig. 1. Decreto N° 98.998

En la fundamentación del Decreto se hace mención a que el cinematógrafo, por su difusión, su popularidad y su influencia sobre los espectadores, constituye un poderoso elemento de educación cívica y patriótica, estética y moral. Pero además, señala que a través de sus imágenes debe llevar, tanto a los públicos del país como del extranjero, una digna y auténtica expresión de la vida nacional. Que estos motivos imponen al Estado el deber de ejercer un natural y necesario control, tendiente a imponer y velar por el debido respeto a todos los asuntos que, expuestos por el cinematógrafo, están relacionados con la vida de la Nación.

Durante 1951, se crea la Comisión Nacional para la calificación y autorización de espectáculos públicos, formada por representantes de organismos estatales cuya función era el control de la moral y las buenas costumbres de los diferentes espectáculos.

En 1957, se plantearon algunas modificaciones para la cinematografía, en donde el Decreto Ley N° 16.385/1957 modifica algunos artículos del Decreto Ley 62/1957, haciendo mención a que “La libertad de expresión consagrada por la Constitución Nacional comprende la expresión mediante el cinematógrafo de la libertad de expresión cinematográfica las mismas normas relativas a la libertad de prensa. Sin embargo, cuando razones educacionales lo aconsejen, el Instituto Nacional de Cinematografía podrá calificar a las películas como ‘no adecuadas para menores de dieciocho (18) años’ y las autoridades locales impedir el acceso a las exhibiciones de tales películas, a los referidos menores. Fuera de ello, no podrán imponerse prohibiciones ni efectuarse cortes en las películas, sino por resolución judicial, dictada en proceso penal por Juez competente”.

Modifican Algunas Disposiciones Para la Cinematografía

Decreto-Ley N° 16.385. — Bariloche, 11.12.57.
VISTO: Los Decretos-Leyes nros. 62, 377 y 63, 378, que establecieron la exención de los impuestos sobre el círculo en cuestion y CONSIDERANDO: que si se cumplieran las normas que rigen la Cincuentagrilla, se impone la recaudación parcial de algunas disposiciones del Decreto-Ley 62, 371; Que:

para facilitar todo lo relativo a la reclamación de las sumas integrantes del Fondo de Pionero. Cuestiones que, además, resulta adecuado tratar en su perfección con la Dirección General de Instrucciones. Que, por otra parte, resultan fracciones de importancia intrínseca a este caudal, 0,05% centavos moneda nacional, no es menor que el que se ha mencionado.

b) Con las másaltas y demás recursos que especial-
mente se determinan.

en caso de interesar arbitrar un procedimiento que permita abbreviar el plazo de entrega de fondos de recompensación directamente a los productores de aceite; Que, a la inversa, debe sorprenderse como recuerda el señor Gómez que el decreto 1000 de 1954 establece:

provenientes de directores sobre la exhibición de películas extranjeras, por cuanto éstos se han destinado para otros fines, por el artículo 12, apartado 2º, del Decreto-Ley 8718/57; Por ello:

estará a cargo de la Dirección General impositiva, la que establecerá la forma y el plazo en que los responsables deberán ingresarla a la caja de la misma.

"Artículo 15. — Agréguese como último párrafo al

Decreto-Ley 82/37 FFN 6396
El Presidente Provisional de la Nación Argentina
en Ejercicio del Poder Legislativo, Decreta
que se publica en el Boletín Oficial.

Artículo 1º -- Modificase los artículos 6º, 18º, 15º y 27º, todos del Decreto-Ley N° 62/57 por los

"Artículo 4º — La libertad de expresión es inagradable".

per la Constitución Nacional comprende la expresión mediante el cinematográfico en cualquiera de sus géneros. Esta restricción de la libertad de expresión

Art. 1º. — Aprobado el Decreto-Ley 170 del 1 de Junio de 1957, el siguiente: "La organización de concursos anuales entre encartados argen- tinos y concursantes de concursos en el exterior, para

cionales le aconsejan, el Instituto Nacional de Cinematografía podrá calificar a las películas como "no adecuadas para menores de dieciocho (18) años" y fomentar la producción de libros cinematográficos".

Las autoridades locales impedirán el acceso a las exhibiciones de tales películas, a los referidos menores. Forma de silla, no podrán imponerse prohibiciones que impidan el depósito de los impuestos del artículo 159, incisos a) y b) del Decreto-Ley 62/57, deberá efectuarse en la caja que determine la Repartición re-

Los fondos así percibidos, serán transferidos íntegramente a la cuenta del Instituto Nacional de Ciencias y Artes.

¹ "Artículo 14. — El Instituto Nacional de Cinematografía, por conducto de una subsecretaría especial destinada a la ejecución del Instituto Nacional de Cinematografía en el Banco de la Nación Argentina, Caja Central, y a la orden conjunta del Presidente de la Nación y del Ministro de Hacienda.

designada al efecto, calificará las películas de todo origen y las "células" de las mismas, como propicio y oportuno. — Go de determinar si las

atendidas y de las distintas e intenses, resultante de la aplicación del Decreto-Ley 62/57 y demás disposiciones legales como complemento y desarrollo correcto

califican las películas que deben considerarse como de carácter infantil y para integrar programas para niños.

El Título XXV de la Ley 56, sirviendo de suficiente título la boleta de elección expedida por el ciudadano.

No podrán oponerse otras excepciones que las de idoneidad extrínseca del título, pago, prescripción y censura.

Art. 69. — Derígase el inciso a) del artículo 59 del Decreto-Ley número 3722/61; el inciso f) del artículo 69, art. 4º, Decreto-Ley número 3722/61 y todo

Art. 7º — El presente decreto-ley será refrendado por el Presidente de la República y publicado en el Boletín Oficial.

Por el Excmo. Señor Vicepresidente Provincial de la Nación y los señores Ministros Secretarios de Estado en las Departamentales de Educación y Justicia, de

La Sociedad deportiva canaria, se integra en los deportes de la Federación Canaria de Huelva, de Guerra, de Marina y de Aeronáutica.

a la Dirección General de Hacienda Oficial y ajenos ARAMBURU. — Juan Rojas. — Avelino E. Salas. — Adalberto Kriger Varela. — Vicente J. Majó.

Instituto Nacional de Cinematografia, se integrarán Teodoro Hartang. — Jorge H. Lardizábal.

En los años 50, aparece la Policía de las costumbres:

Así como es innegable que el cine, la televisión, el teatro y las publicaciones impresas constituyen, bien encauzados, los instrumentos más idóneos para el perfeccionamiento moral e intelectual de la población, no puede ocultarse que se convierten en vehículos de nocivas influencias y en factores determinantes de imitaciones malsanas cuando adquieren, consciente o inconscientemente, el carácter de medios de divulgación de la inmoralidad, la corrupción o el delito.

En la mayoría de los casos, por desgracia, la juventud es principal actora y víctima de tales procesos.

Es deber del Estado preservar a la juventud de tales riesgos actuales o potenciales, poniéndola a cubierto de factores que pueden influir tan perniciosamente en sus mentes en formación, al amparo de las circunstancias propicias que ofrece su edad inmadura. De ese modo la acción oficial provee, de manera concurrente o complementaria, a una misión que debe ser originaria y esencialmente de competencia paterna, sin perjuicio de que en ocasiones sustituya por completo a ésta en los casos en que la insensibilidad o la ignorancia de los padres dejen al descubierto el cuidado moral del menor y lo expongan al impacto psicológico negativo que puede derivarse de aquellos medios de expresión del pensamiento.

Fig. 3. Policía de las costumbres

El criterio que debe inspirar el ejercicio de esa función es la custodia de la moral social media de la población.

Cuando se habla de la necesaria regulación que el Estado debe tener a su cargo, desde el punto de vista moral, en materia de espectáculos y publicaciones es frecuente utilizar, a nuestro juicio en forma inapropiada, la palabra *censura*, expresión que se presta a la atribución de un sentido peyorativo susceptible de originar lamentables equívocos. No se trata, en realidad, de una cuestión meramente terminológica, sino que trasciende al plano conceptual, ya que *censura* da idea de negación o al menos de limitación arbitraria de determinados derechos individuales, en tanto que los sistemas que se apliquen a la materia que consideramos deben basarse en el respeto de los principios y garantías reconocidos en la Constitución y en las leyes.

Fig. 4. Policía de las costumbres

Decreto N° 115, del 8 de enero de 1958 (publicado en el Boletín Municipal 10.772) regulado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en cuanto a los criterios de calificación de los espectáculos teatrales, por el Decreto N° 1808/58 (publicado en el Boletín Municipal 10.790). Dicho cuerpo reglamentario, que reúne y sistematiza disposiciones afines de otros ordenamientos anteriores e introduce algunos principios originales, persigue, al igual que la generalidad de las reglamentaciones en materia de policía de costumbres de doble finalidad: preventiva y represiva.

[REDACTED] corresponde al Concejo Deliberante "dictar las disposiciones necesarias, a fin de que no se ofrezcan al público espectáculos que ofendan a la moral o perjudiquen las buenas costumbres, o tiendan a disminuir el respeto que merecen las creencias e instituciones religiosas", como también "prohibir la venta o exposición de escritos o dibujos inmorales".

VI

El 4 de enero de 1957 el Gobierno Provisional sancionó el decreto-ley N° 62, referente a las "Nuevas normas legales que regirán la cinematografía nacional". Los arts. 4º y 22 del mismo despojan implícitamente a los municipios de potestades que les son inherentes, ya que limitan al Instituto Nacional de Cinematografía y a la Justicia la ingerencia en materia cinematográfica y fulminan con una sanción penal cualquier posible intervención proveniente de otras esferas.

El mencionado vacío en materia cinematográfica ha quedado demostrado en algunos recientes fallos judiciales, en los que fueron desestimadas las denuncias por obscenidad formuladas con respecto a varias películas. [REDACTED]

Fig. 4. Policía de las costumbres

EJERCICIO MUNICIPAL DE LA POLICÍA DE COSTUMBRES CARLOS J. LÓPEZ CASTRO (1960)

En febrero de 1964 fue secuestrada con orden judicial la copia de *El silencio* (Bergman), que ya se había exhibido durante dos semanas. Poco después el film fue repuesto, previo corte de tres escenas.

2. EL ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Por más de quince años el Ente de Calificación Cinematográfica cortó sistemáticamente filmicos para decidir qué mirar, qué sentir, qué apreciar de nuestra idiosincrasia, cultura, hechos, etc. Durante el año 1968, mediante el Decreto-Ley N° 18.019 del 24 de diciembre, se crea dicho órgano. En la fundamentación enviada al Excmo. Señor Presidente de la Nación Tte. Gral. D. Juan Carlos Onganía, los Dres. Guillermo Borda² y José Astigueta³ plantearán la gran preocupación que se venía dando desde hacía años respecto a la influencia que tenía el espectáculo cinematográfico sobre las costumbres de grandes sectores de la población y, sobre todo, en la población juvenil. Pero remarcaban, con énfasis y apelando a su razón, que no era extraño que los poderes públicos tomaran ciertas medidas para evitar que esta maravillosa invención, como lo es la cinematografía, se vea desviada/desvirtuada de su objetivo principal de entretenimiento, cultura, arte para ponerse al servicio del desorden social y de oscuros intereses.⁴

En el art. 1º de la ley antes mencionada, el presidente Onganía dispone que no podrá restringirse en todo el ámbito del país la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones y cualquier sea el medio de exhibición que se utilice, *salvo cuando haya razones educacionales o del resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional, en cuyo caso se podrá disponer prohibiciones y cortes en las películas y colas que sean sometidas para su calificación.*⁵

² Guillermo Borda, jurista argentino, Ministro del Interior entre el 2 de enero de 1967 y el 8 de junio de 1969.

³ José Mariano Astigueta, abogado, Secretario de Estado de Cultura y Educación entre el 4 de junio de 1967 y el 23 de octubre de 1969.

⁴ Legislación Desarrollo de la censura en la Argentina. Laura Carioli (2018). Se puede consultar [aquí](#).

⁵ Ley N° 18.019/1968. Se puede consultar [aquí](#).

cacionales o el resguardo de la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional así lo requieran, en cuyo caso el Organismo de aplicación podrá disponer prohibiciones y cortes en las películas y colas que sean sometidas para su calificación en virtud de lo dispuesto por la presente ley.

Las disposiciones y facultades establecidas en esta ley no serán excluyentes de las atribuciones que en sus respectivas jurisdicciones pertenecen en forma concurrente a los poderes locales. El Poder Ejecutivo podrá celebrar convenios con sus autoridades para el mejor cumplimiento de la presente ley.

Artículo 2º — Quedan prohibidas las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas:

- a) La justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia;
- b) La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales;
- c) La presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres;
- d) La apología del delito;
- e) Las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo;
- f) Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

Artículo 3º — Las series filmadas para televisión podrán proyectarse por los canales sin previa calificación del Ente, pero este organismo podrá intervenir a los fines de aplicar las pautas dadas en la presente ley si las circunstancias del caso lo hicieran necesario.

Artículo 4º — Las disposiciones de la presente ley no serán aplicables a las exhibiciones que se realicen con motivo de festivales internacionales organizados o patrocinados por el Instituto Nacional de Cinematografía, sin venta al público de entradas.

TITULO II

Del Organismo de Aplicación

Artículo 5º — El cumplimiento de las disposiciones contenidas en la presente ley estará a cargo del Ente de Calificación Cinematográfica, denominación bajo la cual actuará en lo sucesivo el Consejo Nacional Honoro-

Fig. 5. Ley N° 18.019

Artículo 2º — Quedan prohibidas las escenas o películas en las que se incurra en las siguientes faltas:

- a) La justificación del adulterio y, en general, de cuanto atente contra el matrimonio y la familia;
- b) La justificación del aborto, la prostitución y las perversiones sexuales;

- c) La presentación de escenas lascivas o que repugnen a la moral y las buenas costumbres;
- d) La apología del delito;
- e) Las que nieguen el deber de defender a la Patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo;
- f) Las que comprometan la seguridad nacional, afecten las relaciones con países amigos o lesionen el interés de las instituciones fundamentales del Estado.

Artículo 3º — Las series filmadas para televisión podrán proyectarse por los canales sin previa calificación del Ente, pero este organismo podrá intervenir a los fines de aplicar las pautas dadas en la presente ley si las circunstancias del caso lo hicieran necesario.

Artículo 4º — Las disposiciones de la presente ley no serán aplicables a las exhibiciones que se realicen con motivo de festivales internacionales organizados o patrocinados por el Instituto Nacional de Cinematografía, sin venta al público de entradas.

Ley N° 18.019 Art. 2º

El Ente de Calificación actuaba como el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, el cual había sido creado por Decreto-Ley N° 8.205/63, y dependía de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación. El Consejo estaba compuesto por un Director General, dos Directores Adjuntos, un Secretario y un Consejo Asesor conformado por quince miembros.

*Ramiro de la Fuente (1962/73)

*Octavio Getino (6 meses) permite gran cantidad de películas. Lo procesan. Es perseguido. Luego vuelven a prohibir las películas que él permitió.

*Miguel Paulino Tato (1973/80). Prohibió más de 700 películas.

*Escribano León (hasta el 83)

DIRECTOR GENERAL	<ul style="list-style-type: none"> -Representar al Ente en todos sus actos y coordinar su actividad con los diferentes organismos del Estado. -Disponer de las películas y guiones a calificar o dictaminar. -Coordinar el funcionamiento de las Salas del Consejo Asesor. -Calificar las películas y disponer los cortes y prohibiciones que fueren pertinentes, oído por el Consejo Asesor. -Expedirse sobre los guiones o películas nacionales o coproducciones. -Pronunciarse sobre la publicidad de las películas cinematográficas. -Suscribir, junto con el Secretario, las resoluciones, órdenes, intimaciones o notificaciones dispuestas por el Organismos. -Aplicar las multas y sanciones, previa la instrucción del sumario pertinente. -Coordinar las relaciones administrativas del Ente con el Instituto Nacional de la Cinematografía de la Secretaría de Difusión y Turismo. -Preparar el Presupuesto del Ente y elevarlo al PE para su aprobación. -Establecer acuerdos con las autoridades locales para el cumplimiento del art. 1 de la Ley 18.019.
DIRECTORES ADJUNTOS	<ul style="list-style-type: none"> -Calificar las películas que el Director General les adjudique y disponer los cortes y prohibiciones que sean pertinentes, oído el Consejo Asesor. -Expedirse sobre los guiones cinematográficos que se le sometan, oído el Consejo Asesor y conforme procedimiento. -Pronunciarse sobre la publicidad de las películas cinematográficas. -Aplicar las multas y sanciones previstas por la ley. -Reemplazar al Director General cuando este se ausentare.
SECRETARIO	<ul style="list-style-type: none"> -Vigilar el correcto funcionamiento administrativo del Ente. -Suscribir junto con el Director General las resoluciones, órdenes, intimaciones y notificaciones dispuestas por el Organismo. -Hacer cumplir el reglamento interno, informando al Director General de las infracciones en que se hubiese incurrido.

**CONSEJO ASESOR
HONORARIO**

-Estará integrado por quince miembros:
a) un representante del Ministerio del Interior;
b) un representante del Ministerio de Defensas;
c) dos representantes de la Secretaría de Cultura y Educación;
d) dos representantes de la Secretaría de Informaciones de Estado;
e) tres representantes de la Secretaría de Difusión y Turismo;
f) seis representantes de instituciones privadas con notoria relevancia en los que hace a la defensa de la familia y los valores morales de la comunidad. Serán determinadas por decreto del PE y podrán ser sustituidas si no prestaren al Ente la colaboración necesaria o si quienes las representen desempeñaren con negligencia las funciones correspondientes. Entre sus facultades se encuentran:

- Considerar y dictaminar acerca de las calificaciones de películas y “colas” sometidas al juicio del Ente, aconsejando las prohibiciones y cortes.
- Considerar y dictaminar acerca de los guiones de películas nacionales y coproducciones que deberá someter al Instituto Nacional de la Cinematografía.
- Dictaminar sobre la autorización de películas para su proyección en cine-clubes, salas especializadas o sesiones especiales.
- Funcionará en salas compuestas de tres miembros cada una, que elevarán sus conclusiones a la decisión del Director General o de los Directores Adjuntos, según el caso.

Ley N°18.019 Art. 6, Art. 7, Art. 8, Art. 9, Art. 10, Art. 11

Ninguna producción argentina o extranjera ni sus “colas” debían ser exhibidas en el territorio de la Argentina sin tener previamente el certificado de calificación otorgado por el Ente de Calificación Cinematográfica. Las categorías en las que se encuadraba la calificación eran: a) Recomendable para público infantil; b) Apta para todo público; c) Prohibida para menores de 14 años; d) Prohibida para menores de 18 años; e) Prohibida (art. 13).

La ley en su art. 15 hará mención a que los cortes ordenados por el Ente podrán ser efectuados de oficio en las copias que obren en su poder, si pasados quince días de la notificación el interesado no los efectuaré.

La efectividad y el alcance de todo ese aparato de censura es tan fuerte que en 1968 en un artículo, quizás sarcástico, publicado en la revista *Confirmado*, bajo el título “Censura y censores” hace referencia a que “la censura, en la Argentina, es una cosa que no existe, que nadie defiende (como no sea alguno que otro benefactor público, habitualmente miembro de ciertas sociedades moralizantes que abundan en la guía telefónica). Según los constitucionalistas, la censura murió cinco minutos después de la defenestración de Cisneros. Pero, según esos mismos tratadistas cuando se convierten en jueces o funcionarios, hay una serie de decretos, decretos-leyes, leyes y curiosos edictos policiales que, de consumo o por separado, constituyen quizás el más perfecto código de censura que pueda hallarse al oeste de Greenwich” (“Censura y censores”, revista *Confirmado*, 1968; apud. Mágicas Ruinas). En cuanto a la crítica de la censura en los documentos filmicos, en el año 1969, la revista *Extra*, en un artículo titulado “Censura: los ojos de la tijera”, apunta que “de todas las paradojas que rodean en la Argentina a la censura cinematográfica, la más inquietante es la falta de información sobre lo que se corta o prohíbe. Esto se explica. Al gobierno y a la censura no les conviene publicitar las restricciones que ordenan. A los dueños del film y salas les perjudica comunicar que su espectáculo ha sido recortado. El silencio rodea así a esas operaciones, pero se rompe cuando el espectador protesta” (“Censura: los ojos de la tijera”, revista *Extra*, 1969; apud. Mágicas Ruinas).

Pese a todo, a fines de 1973, con la designación de Octavio Getino como Interventor del Ente, ciertos aspectos se pudieron sortear y ampliar algunas libertades, pero duró solo hasta 1974. Desde este último año hasta 1984, se intensificó la censura y los cortes no solo al material nacional sino también a aquellas producciones cinematográficas extranjeras que enviaban para su calificación copias previamente cortadas, a las cuales se les sumaron luego los cortes dispuestos por el Ente.⁶

6 La calificación cinematográfica en la República Argentina (1995) Burton, Aimetta, Sarmiento. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, p. 35.

En periodo en que operó este decreto-ley, que modificaba otras normas vigentes desde 1963, fueron mutiladas o lisa y llanamente prohibidos numerosos filmes de cineastas de renombre internacional, que recién pudieron conocerse 15 años después. Aunque ya había abundantes casos de censura previa, el Ente de Calificación fue creado en enero de 1969. Desde su instauración y hasta fines de 1983, prohibió y/o mutiló 727 largometrajes y promovió la autocensura tanto en cineastas argentinos como en distribuidoras.

Los más famosos directores del Ente fueron Ramiro de la Fuente, que asumió su cargo después de haber ejercido previamente la censura desde otras reparticiones (fue el enemigo público número uno del cine de Ingmar Bergman, por caso) y, mucho peor aun, Miguel Paulino Tato, quien trabajaba como crítico de cine con el seudónimo de "Néstor" y bajo cuyas tijeras cayó una enorme parte de la producción cinematográfica de los años 70 y principios de los 80. Tato llegó al Ente en el gobierno de Isabel Martínez de Perón, en plena actividad de las tres A de López Rega, y fue uno de los pocos funcionarios al que ratificó la dictadura en su cargo. En el breve interregno del gobierno de Cámpora, en 1973, el Ente fue dirigido por el cineasta Octavio Getino, quien autorizó películas como el "El Decamerón" de Pasolini y "Último tango en París" de Bertolucci (que sólo llegó a estar 13 días en cartel, y que le valió a Getino un proceso judicial).

El 11 de enero, Perón sacó al Ente de la órbita del Ministerio de Educación, de donde había dependido desde su creación en 1968, y lo puso en el área de la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia. Designó, en reemplazo de Padilla, a Horacio E. Bordó, que era subsecretario de Prensa. Un mes después de la muerte de Perón, el 3 de agosto de 1974, Isabela designó a Tato, con quien se inicia la historia más cruda de la censura en el país. A fines de 1983, con el triunfo de Raúl Alfonsín, se designa al frente del Ente, con el fin de liquidarlo para siempre, al periodista Jorge Miguel Couselo, con quien se termina la censura.

Fig. 7. Diario *Ámbito Financiero*, 12 de marzo de 2019

Para el ex censor Miguel Paulino Tato,⁷ su labor fue una "tarea de higiene mental". Y su "ideal" era "llegar a prohibir 200 películas por año. Pudo hacerlo con 320 films en la última década de su carrera –1974 a 1984– al frente del Ente de Calificación. (Página/12, 1998).

7 El célebre censor Miguel Paulino Tato, un periodista polémico, naciona-lista, católico y pro nazi, cercano a las ligas moralizadoras y a sectores del Ejército, que nombró al frente del Ente de Calificación la presidenta María Estela Martínez de Perón en el año 1974, y que estuvo en esa función hasta el año 1979, presumió de prohibir films para prevenir, depurar y hacer profilaxis de todo aquello que pudiese inocular un veneno antinacional. El crítico censuró o hizo modificar centenares de guiones con el argumento de que allí había escenas con perversiones sexuales o lascivas. En sus palabras: "La censura no constituye un ataque a la libertad del espectador sino una defensa de los intereses del público, de la familia y el Estado". A pesar de todo esto, Tato tuvo diferentes entredichos y roces con los miembros del consejo asesor que querían prohibir y cortar aún mucho más de lo que él se proponía. De 1.200 films que pasaron por sus manos, Tato prohibió, de manera discrecional, 337 de ellos, siendo la mayoría de origen extranjero, pues solía asegurar que de esta forma se favorecía a la industria nacional. Según su punto de vista, si se prohibían al menos 200 películas extranjeras por año, esto le implicaba a la Argentina un ahorro de no menos de un millón y medio de dólares. En parte por ello, casi todo el cine extranjero se estrenaba con cortes o directamente no se estrenaba, y eran tan diversos los motivos como las formas en que se procedía. (Débora Carina D'Antonio, 2015).

Entre 1976 y 1982, de manera paralela al Ente, en la ciudad de Buenos Aires, a través de diferentes reglamentaciones, el aparato de control en materia de moralidad seguía actuante con la policía de costumbres: “[Esta] Comisión actúa como un organismo asesor. Sus opiniones, que deben ser debidamente fundadas, son examinadas por el Señor Secretario de Cultura o por el Señor Intendente Municipal, quienes, en caso de compartirlas, dictan la resolución o decreto, limitando o prohibiendo el espectáculo o publicación, según el juicio de valor que éstos hayan merecido” (Bidart Campos, Germán J., 1980, p. 9).

Luego de un año de la vuelta a la democracia al país, en marzo de 1984, con la Ley N° 23.052/1984, el Ente deja de existir.⁸

3. ACERVOS FÍLMICOS DEL ENTE EN LA CINEMATECA NACIONAL INCAA

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) refiere que los archivos audiovisuales nos cuentan historias sobre la vida de las personas y las culturas de todo el mundo. Representan una herencia inestimable, una afirmación de nuestra memoria colectiva y una valiosa fuente de conocimiento, ya que reflejan la diversidad cultural, social y lingüística de nuestras comunidades. Define como “un archivo audiovisual a una organización o un departamento de una organización que se dedica al acopio, la gestión y la preservación de una colección de medios audiovisuales, y del patrimonio audiovisual, y a facilitar acceso a ellos”.

En tanto la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF), en su código de ética, afirma que los archivos filmicos y sus empleados son los custodios del patrimonio de imágenes en movimiento del mundo. Es su responsabilidad proteger ese patrimonio y transmitirlo a la posteridad en las mejores condiciones posibles.

En ese sentido, las cinematotecas están íntimamente relacionadas a los archivos de los acervos audiovisuales, que son un punto estratégico para la

8 Ley N° 23.052/1984, disponible [aquí](#).

industria audiovisual, y plasman el patrimonio cultural de un país. Sin los audiovisuales estaríamos perdiendo una parte esencial de nuestra identidad.

Y es allí que radica la importancia de la Cinemateca Nacional del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Cinemateca que nació con el mismo Instituto, mediante el Decreto Ley 62/1957, y reafirmada en 1965 mediante una Resolución por la que el Organismo creó el Departamento de Cinemateca. En 1968 fue nombrada como Cinemateca Nacional por la Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional N° 17.741. Dicha Ley fue actualizada en el año 2001 mediante el Decreto 1248, que vuelve a mencionar su existencia y función. En su acervo se encuentra el material filmico de los fragmentos censurados por el Ente de Calificación Cinematográfica.

Basamos nuestra proyecto desde la perspectiva del estudio desde el paradigma del ciclo de la información,⁹ el cual se encuentra dividido en cuatro grandes fases (génesis/identificación, organización, recuperación y comunicación de la información).

Primeramente, para cumplir con la fase 1 del ciclo (identificación y génesis), se realizó la búsqueda de sustento documental que diera cuenta de su ingreso a la Cinemateca. No obteniendo hasta el momento ninguna documentación respaldatoria que sustente su transferencia, entendemos que la misma se efectuó una vez que se derogó la Ley 18.019 que creó el Ente de Calificación.

Luego, continuando con la fase 1 y avanzando en la fase 2 (organización), se comenzó a trabajar propiamente con el material filmico para obtener información cuantitativa y cualitativa del Fondo, se diseñaron protocolos de trabajo, técnicas de relevamiento de existencias y de conservación. Se llevó adelante un inventario general, el cual contempla una descripción mínima, y protocolo de conservación. El inventario se vincula a la organización (fase 2 del ciclo), pero también es fundamental para la fase 3 (descripción).

9 Modelo esquematizado FLORIDI, L. On defining library and Information Science as applied philosophy of information. Social Epistemology, v. 16, n. 1, p. 37-49, 2002. Disponible [aqui](#).

En proceso de relevamiento estuvo dividido en tres etapas:

- Relevamiento físico de existencias; conteo e identificación (información cuantitativa).
- Relevamiento de instrumentos de control: captura de datos existentes en los sistemas de información disponibles como fichas, instrumentos de control, planillas, etc.
- Relevamiento de conservación; diagnóstico (información cualitativa).

Actualmente, nos encontramos trabajando con la revisión de los filmes, lo que nos permitirá comprender mejor su estructura y clasificación, teniendo ya una información preliminar que está volcada en la etiqueta y documentación que se encuentra en algunas latas. Sumado al análisis de los otros documentos asociados, que se encuentran en la Biblioteca de la ENERC: fichas y expedientes. Una vez comprendida toda la información, reunida y clasificada, nos permitirá la recuperación eficiente de un material en contexto y de esta manera se podrá dar acceso, aunando las tres primeras fases del ciclo y proporcionando que la cuarta fase (la consulta), pueda ocurrir de manera óptima.

3A. DOCUMENTACIÓN FÍLMICA Y MATERIAL ASOCIADO: RELACIONES EXPEDIENTE-FICHA-PELÍCULA

En esta primera aproximación se observó que en cada contenedor figuraba un número junto al listado de las películas (caracteres externos ubicados en la etiqueta).



Fig. 8. Lata N° 162 de material fílmico Ente de Calificación



Fig. 9. Etiqueta Lata N° 162

En la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) se encuentran preservadas fichas que acompañaban a las películas. Si tomamos el caso, por ejemplo, de

10 Este tipo de películas fueron caracterizadas por algunos periodistas y críticos de cine como comedias pícaras o ligeras, otros las clasificaron como sexi-comedias. Si bien la comicidad fue el diacrítico fundamental, pues el humor dejaba “hablar de ciertas cosas”, al mismo tiempo estas películas se convirtieron en la metáfora de una sociedad y una época histórica, que no era “ajena a su economía política sino totalmente afín a ella” (Hugo Salas, 2006).

Las turistas quieren guerra,¹⁰ película cómica argentina dirigida por Enrique Cahen Salaberry, cuyos protagonistas principales son Alberto Olmedo y Jorge Porcel, estrenada el 16 de junio de 1977, observamos a continuación la ficha efectuada por el Ente, la cual contiene los siguientes campos relevados: Película, País de origen, Duración, Distribuidora, Director, Actores, Calificación, Acta N°, Intervino Director, Sala Asesora y Dictamen de la Sala Asesora.

Reconsideración:	Y COLA "LAS TURISTAS QUIEREN GUERRA"	Fecha:	6-6-77
Director Interviniente:	MIGUEL P. TATO		
Sala asesora:	ROSSINI * PEREIRO* ALDERETE		
Dictamen sala asesora:	PROHIBIDA P/MENORES DE 18 AÑOS		
Calificación definitiva:	PROHIBIDA P/MENORES DE 18 AÑOS		
Cola:			
Origen:			
Distribuidora:			
Duración:			
Calificación:			
Director:			
Dictamen sala asesora:			

Fig. 10. Ficha Ente de Calificación

En el mismo centro de documentación existen ciertos expedientes, que permiten comprender con exactitud el trámite general de la censura, considerando no solo su calificación sino también la definición de partes que deben de ser excluidas, por ejemplo en el Expediente N° 337/1977 del film *Las turistas quieren guerra* se puede observar el acta volante N° 12.335, en el que el Consejo Asesor Honorario emiten su consideración y dictamen respecto de la película, aconsejando las prohibiciones y cortes respectivos según lo indica los art. 1y 15 de la Ley N° 18.019.



Fig. 11. Carátula Expediente N° 337/1977 Calificación película y cola *Las turistas quieren guerra*, Argentina 1977.

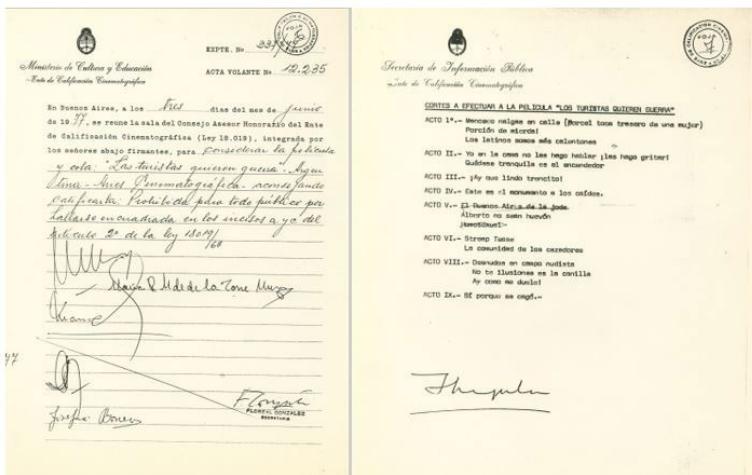


Fig.12. Acta Volante N° 12.235- 03/06/1977

Fig.13. Cortes a efectuar de la película *Las turistas quieren guerra*

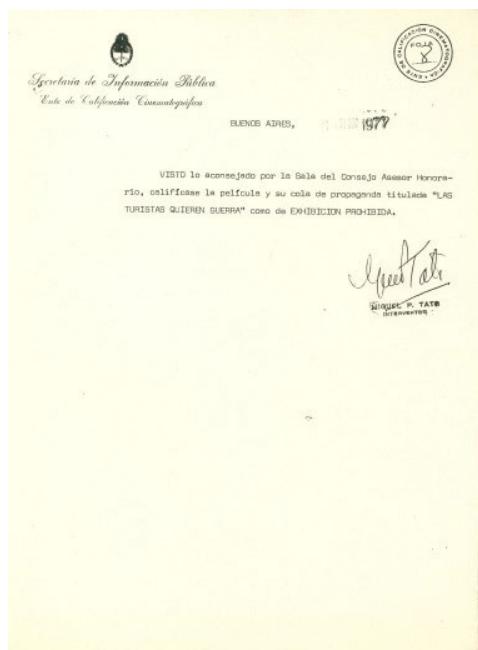


Fig.14. Intervención del Director del Ente de Clificación Miguel P. Tato.

Frente a ello, Aries Cinematográfica Argentina solicita la revisión de la calificación, presentando nuevamente la película con los cortes y modificaciones señaladas por el Ente.



Fig. 15 Carta Aries Cinematográfica Argentina al Interventor para reconsideración de la calificación.



Buenos Aires, 9 de junio de 1977.

Señor Interventor del
Estado de Calificación Cinematográfica,
Don Miguel P. Tato
Avda. Corrientes 149 - Piso 7º
Buenos Aires.

DIRECCIÓN DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRAFICA	
ENTRO	SALIO
8-6-77	
JL	

De mi mayor consideración :

Tengo el agrado de dirigirme a Ud. con referencia a nuestra nota de fecha 6 del corriente mes, en que solicitábamos reconsideración de la medida recaída en la producción de esta casa titulada "LAS TURIS TAS QUIEREN COMER", para poner en su conocimiento que hemos hecho lo mismo las modificaciones sugeridas en la lista de nuestras críticas en la reunión que tuvo a bien concedernos al señor Nicolás Carreras y al suscripto.

Cortes. - Hemos hecho -y remitimos adjuntos los pedazos de la película la que los prueban- los siguientes cortes:

Acto 1°- Eliminación de la escena en que Porcel toca la nalga de su mujer al subir ella al coche.
Eliminación de la escena en que Porcel exclama: "Un trabajo de mierda".

Acto 3°- Eliminación de la escena en que Porcel dice: "¡Ay que lindo trecino!".

Acto 4°- Se aligeró el strip-tease quitando uno de los desnudos totales.

Acto 8°- Se hicieron cuatro cortes eliminando una escena y acortando otras del campo nudista.
Se eliminó la voz en OFF "¡Ay como me duele!" que se escucha cuando los protagonistas están dentro del ropero.

Doblajes y sustituciones - De acuerdo a lo hablado con el señor Interventor, se doblaron las voces de algunos actores por ellos mismos creando las palabras originales por otras aceptables. Por tal motivo no se mandan cortes de la película ya que la imagen continúa siendo la misma.



Acto 1°- En lugar de "Los latinos son más calentones", el actor Olmedo dice ahora: "Los latinos son más carabineros".

Acto 2°- En lugar de "Yo en la cama no las hago hablar... ¡yo las hago gritar!", el actor Olmedo dice ahora: "Yo en la cama no las hago hablar... las hago gritar".

En lugar de "Quédese tranquila, es el encendedor", el actor Olmedo dice ahora "Quédese tranquila, se un caballero".

Acto 4°- En lugar de "Esto es el monumento a los caídos", el actor Porcel dice ahora: "Esto es el monumento a los mellizos" aludiendo a los pechos de la turista que tiene de frente.

Acto 5°- En lugar de "Alberto, no seas huevón", el actor Porcel dice ahora "Alberto, no seas chauchón".

Acto 6°- Se reemplazó la escena por otra existente en que Omedo, preguntando sobre qué es "Jet set internacional", en lugar de "La comunidad de los casadores" respondió con una concisa explicación en que alude a los modernos aviones jet.

Acto 7°- En la escena de la ducha, en lugar de "No te ilusiones, es la canilla", Olmedo dice ahora: "No te ilusiones, es un espejismo".

Acto 9°- En lugar de "May que cambiar al nene porque se cae", el actor Porcel dice ahora: "May que cambiar al nene porque se hizo caquita".

Modificación por nuestra cuenta - Al revisar nuevamente la película creamos conveniente eliminar un escena del Acto 6°, en la que se advina al actor Porcel EN EL W. Se utilizó la imagen de la chica que lo acompaña habiéndole a travé de la puerta cerrada, escuchándose venir desde adentro la respuesta en la voz de Porcel, sin ver a éste.

Sin otro particular, me complazco en saludarlo muy atentamente.

Juan Carlos

Fig. 16. Listado de las modificaciones realizadas por Aries Cinematográfica Argentina

El ENTE luego de las modificaciones efectuadas por la empresa productora del film reconsidera la recalificación:

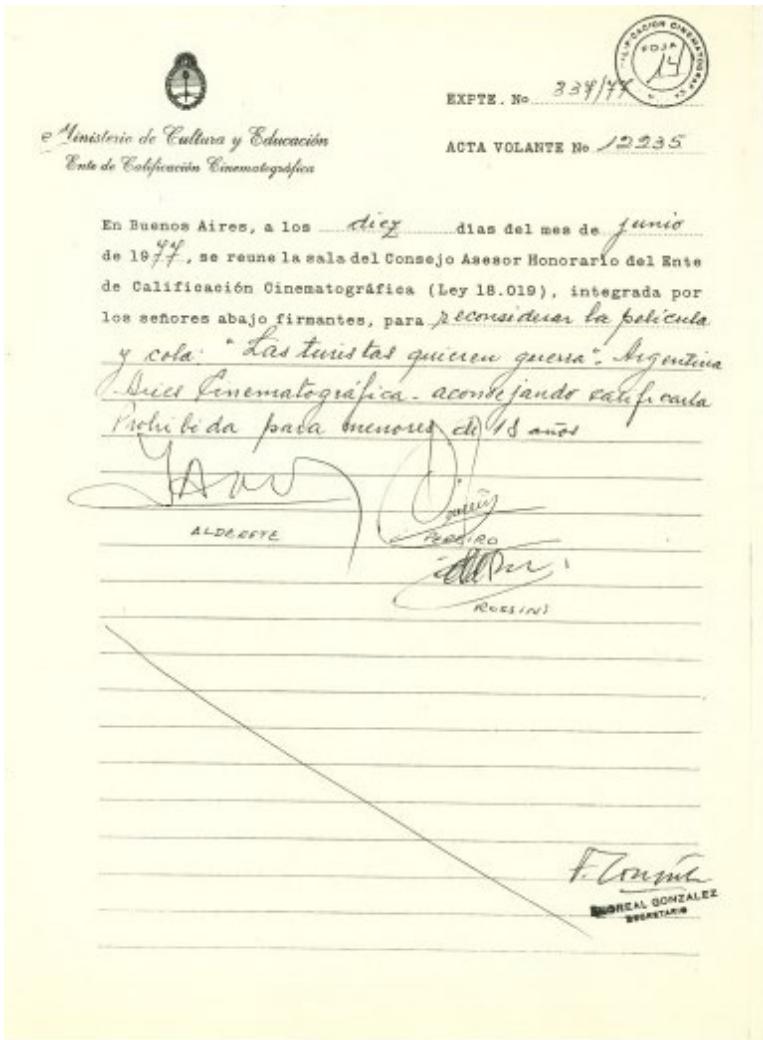


Fig. 17. Acta Volante N° 12.235-10/6/1977

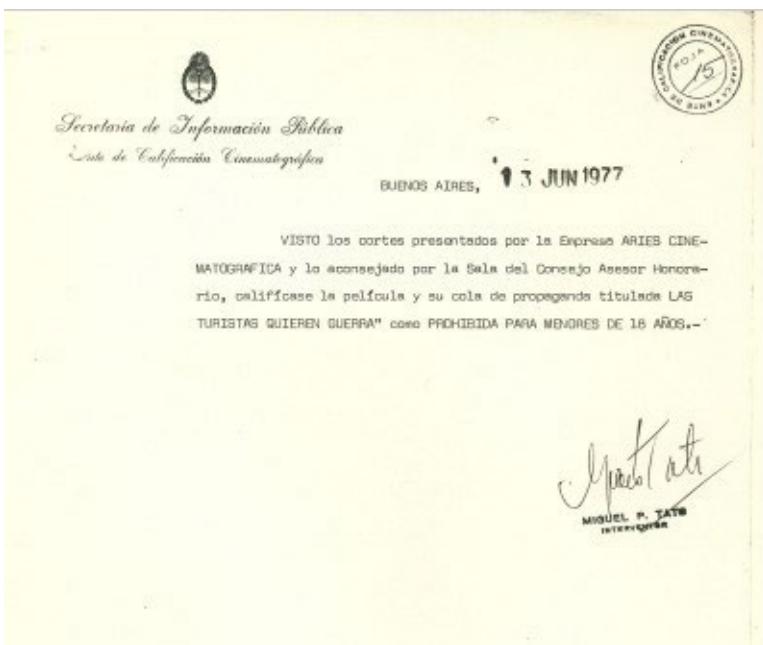


Fig. 18. Dictamen de Recalificación del Director Interventor Miguel P. Tato

3B. PROCEDIMIENTO Y METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN, LIMPIEZA Y REVISIÓN DEL MATERIAL FÍLMICO DEL ENTE DE CALIFICACIÓN

Para un mejor desarrollo de la labor de revisión, se confeccionó un procedimiento que permite realizar un relevamiento pormenorizado de cada unidad/rollo. Se confeccionó una planilla de inspección técnica específica para este fin, que da cuenta no solo de la mirada de la conservación, sino que, además, suma la descripción de la escena o plano e inscripciones que se hallaran sobre el material.

El material filmico del ENTE de Calificación se encuentra dispuesto en rollos de 300 mts. Cada lata está identificada con una etiqueta del ENTE en la cual se observa el número de lata y listado de títulos de películas que identifica lo que se encuentra en el interior. Campos de la

planilla técnica: N° de lata asignada por el ENTE, títulos de las películas plasmado en la lata, estado de conservación, estado del color, ventanilla, paso, descripción de los cortes, persona y fecha de revisado.

Breve síntesis del procedimiento efectuado para esta primera etapa del proyecto:

- Selección de los materiales en mejor estado de conservación.
- Estandarización del procedimiento de trabajo para cada una de las latas a trabajar.
- Revisión del material a medida que se interviene. Se trabaja desde el “head”, el inicio de la lata. En el caso de que el material se encuentre desde el final, se enrolla para ser trabajado desde el inicio.
- Disposición y empalme 12 cuadros de cola transparente en el inicio del material, allí se escribe el número de lata.
- En todos los casos se quita el material que separa las escenas o planos y se limpia el empalme con un paño embebido en alcohol isopropílico, para eliminar restos de pegamento, previo a colocar y empalmar los seis cuadros de cola negra que separan los fragmentos.
- Se humedece un paño con alcohol isopropílico y se pasa al material a medida que lo vamos enrollando. Durante el enrollado se revisa que no haya pegamento transferido; de encontrarlo se efectúa la limpieza.
- Colocación y empalme de aproximadamente de un metro de cola negra con cuadro, cuya función es proteger el material.
- A medida que se trabaja en el material, se detalla el contenido de cada fragmento en planillas confeccionadas específicamente para este fin. Se realiza el relevamiento de los títulos de las películas y sus cortes acompañado por una breve descripción. Constatar que los títulos relevados en cada rollo son los que se indican en la etiqueta del ENTE en cada lata.
- Se realiza un test de acidez de cada rollo revisado.

- Se cambian las latas de metal por contenedores de polipropileno y se realiza una nueva rotulación.
- Una vez finalizado el proceso de revisión, limpieza e intervención de todo el contenido de la lata, el material se proyecta en moviola para chequear que no se vaya de cuadro, se corrobora el contenido de las escenas o planos, etc. El material se vuelve a enrollar para dejarlo desde el inicio y se cambia de contenedor ya que las latas originales se encuentran con oxidación latente.
- Todos los pasos y materiales se encuentran documentados fotográficamente.

NOTA:

Cada lata tiene una cantidad de largometrajes diferentes. Encontramos desde latas con un solo largometraje hasta múltiples títulos en una misma lata.

Los fragmentos censurados y encontrados en las latas son en algunas ocasiones escenas completas, en otras ocasiones se trata de escenas parciales y finalmente también encontramos solo planos eliminados dentro de una escena. Se colocan y empalman seis cuadros de cola negra sin cuadro entre los fragmentos de cada largometraje.

Se encuentran diferentes tipos de empalme entre fragmentos. Los fragmentos pueden estar empalmados de manera directa o en ocasiones tienen una pequeña serie de cuadros de otro material separándolos.

Ejemplo de Ficha técnica efectuada para el relevamiento del material, en la que se aprecian datos del material, descripción de las escenas y relevamiento técnico desde el punto de vista de la conservación y además se observa una descripción de las escenas.

INFORME DE INSPECCIÓN TÉCNICA DE FILMICO

ENTE DE CALIFICACIÓN	Nº de ID / Nº de lata	Fecha	Revisado por:
	49	Sept 2023	Géorgina

Material del contendidor: Lata	Dimensiones: 200 mts	Presenta Deterioro. Detallar Oxidado	Cambio de contendidor SI
Etiqueta / Rótulo. Detallar:			

ENTE DE CALIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA

LATA N° 49

UNA MARIPOSA EN LA NOCHE

PRISIDENCIA DE LA NACION
SECRETARIA DE INFORMACIÓN PÚBLICA

Documentos dentro del envase. Detallar:
Tarjeta de cartón naranja que dice: "Lata N° 49 - N° 1) UNA MARIPOSA EN LA NOCHE"

Esellado/ Bobinado Correcto	Núcleo / Iaco NO	Bobina / Carrete	Nº Foto de etiqueta
-----------------------------	------------------	------------------	---------------------

Observaciones Generales:

Interior de la lata en buen estado

1. Descriptores Internos

Cantidad de rodajas:	Nº de ID / Nº de lata	Metraje aprox.	Duración	Otros
R 1 / 1	49	220 mts	9 minutos	PH 5.0 - No huele - Degradación en aumento - nivel 1

Título: UNA MARIPOSA EN LA NOCHE

Descripción: de escena

1. Descripción: PG de calle - cartel luminoso "Moulin Rouge" (Color bien)

Observaciones: Inscripción con lápiz graso sobre la imagen que dice "Una mariposa en la noche" (marca con lápiz graso al inicio de la escena 10/3 (foto 4176).

2. Descripción: PM de Isabel Sarli

3. Descripción: PA de Victor Bo con referencia de espalda de hombre

Observaciones: (Inscripción en lápiz graso 10'/2. (foto 4177)

4. Descripción: PA de Victor Bo golpeando con el puño a hombre en el suelo. (foto 4179)

Observaciones: (Inscripción en lápiz graso 10'/1) (foto 4178)

5. Descripción: PA de hombre y mujer desnudos en la cama (foto 4184)

Observaciones: (Inscripción en lápiz graso 4'/6 foto 4186)

6. Descripción: PG con cámara contrapicada. Dialogo entre Isabel y hombre

7. Descripción: PM de Isabel Sarli y hombre - Dialogo (color bien)

8. Descripción: PE de Isabel Sarli y policia en la calle (foto 4189 /4190) (dialogo) luego pasa a PM de ambos y salen de cuadro

Observaciones: (Inscripción 4'/3 (foto 4188)

9. Descripción: PP de Isabel Sarli (1 fotograma) y luego se empalma con PP de Isabel

Observaciones: Inscripción de lápiz graso 4'/2

10. Descripción: PP de hombre y mujer desnuda (mujer desnuda).

Observaciones: Inscripción con lápiz graso 3' 1 (foto 4191)- La inscripción se limpió con alcohol isopropílico / Mal sonido

11. Observaciones: Inscripción con lápiz graso 10'/1

Descripción: PM de Armando Bo y Isabel Sarli desnudos en la ducha (DESNUDO / SEXO) y luego PP de beso en ducha (foto 4195)

12. Observaciones: Inscripción 1'/1 (foto 4194)

Descripción: PM de espalda mirando fotos de mujeres desnudas en marquesina

Observaciones: Inscripción con lápiz graso 1 1/2 - El comienzo de la escena bien

13. Descripción: P en la calle de bandolera y sombrero que lleva a P. Comienzo de Isabel Sarli con vestida oscilante entre gauchos festejando. Corte a PG desfil gaucho

14. Descripción: P Americano de Isabel y hombre. El hombre manosea / acosa a Isabel

15. Descripción: PM de Isabel (con escote) corte a PP hombre muerto. Corte PM de Victor Bo corte PP hombre muerto.

16. Descripción: 1 fotograma - Hombre con torso descubierto

17. Descripción: PM dos hombres peleando, corte a PG de ambos, corte PP de Isabel Sarli corte PG de dos hombres peleando, corte PM conjunto de los dos hombres y luego PE conjunto de los dos hombres.

18. Descripción: PP hombre

19. Descripción: Isabel y hombre ("VIOLACION" - ABUSO SEXUAL) - Sucesión de planos. PP de hombre, sucesión de planos
Observaciones: Inscripción en lápiz graso 9-1 (4196)
20. Descripción: Desnudo Isabel (DESNUDO) (4199)
Observaciones: Inscripción en lápiz graso 8-2 (4198)
21. Descripción: Inscripción en lápiz graso 8-1 (4200)
21. Descripción: PP de Isabel Sarti (DESNUDO). PP de hombre que la observan. PF Isabel desnuda (4201)
Observaciones: Manchas de humedad
22. Descripción: Imagen borrosa
Observaciones: Inscripción 1. El rollo se adhiere.
23. Descripción: Inscripción 1 (4202)
Observaciones: Inscripción 5-2. Color bien (4203)
24. Descripción: PG casamiento. Hombre vestido de novia que festeja su casamiento.
25. Descripción: Hombre desnudo (4203)
Observaciones: Inscripción 4-2 (4205).
26. Descripción: Imagen borrosa. Y luego 1 fotograma de Isabel caminando
Observaciones: Inscripción 3-1 (4206)
27. Descripción: PM de Isabel y Armando besándose desnudos duchándose (4209) (DESNUDO GLXO).
Observaciones: Inscripción 2-2 (4207)
28. Descripción: PP de piernas de mujer, tilt up hasta PE de Isabel hablando por teléfono blanco y dialogo.
Observaciones: Inscripción 2-1 (4210). Color bien
29. Descripción: Fotograma entre 2y 29 • Hombre besa a Isabel
PM de Isabel y Armando en ducha (DESNUDOS)
Observaciones: Inscripción 1-1 (4211)
30. Descripción: Título "Eran bestias, bestias humanas" (4213)
Observaciones: Inscripción "Cola" (4212) - Color bien
Color X ByN Abarquillada Ondulada Contraida X Formato 1.66
Degradación de Color: SI
Material esta rescco
Observaciones Generales: Se cambió contenido (300mts) y se rotuló. Se visualizó en móvil. El sonido no es parejo en el rollo. Sube y baja según la escena. Se grabó con la cámara. El rollo está armado como se encontró, no se cambió ninguna plana /escena de lugar. Por las inscripciones los cortes están de atrás hacia delante. El trailer y primeras imágenes de la película están al final. test de acidez fecha: 14/09/2023

Fig. 19. Ficha técnica de relevamiento

Ejemplos de fragmentos censurados: *Una mariposa en la noche*, de Armando Bó (1977) y *Cousin, cousin*, Jean Charles Tacchella (1975)





Fig. 20. *Una mariposa en la noche*, película (1977)



Fig. 21. *Cousin, cousin* (1975). “En una República no debería haber iglesias”. “¿Engañaste ya a tu marido?”



Fig. 22. *Cousin, cousin* (1975). “Más tarde quisiera matar a alguien”. “Ella se pavonea con su amante”

4. CONCLUSIÓN

Las prácticas desarrolladas en la Cinemateca Nacional del INCAA con los fragmentos filmicos del Ente resalta la convicción de que el patrimonio audiovisual es una pieza fundamental para la memoria nacional. Su conservación –incluyendo documentos filmicos, audiovisuales, sonoros, fotográficos, textuales– es una inversión y una obligación del Estado; un derecho de los ciudadanos que potencia la construcción de una sociedad democrática.

La cultura, entendida por la RAE como el conjunto de los conocimientos que permiten que alguien desarrolle su juicio, el conjunto de vida, costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, fue avasallada por el Ente de Calificación Cinematográfica. Desde su fundación, no solo prohibió y/o cortó películas y sus colas, sino que además, indirectamente, estimuló la autocensura de productores, directores y distribuidores. Los preceptos del Ente estaban fundados en los intereses, según su concepción, de lo que sería la protección de la minoridad, la familia, las buenas costumbres y la seguridad nacional, en pos del “resguardo de la salud mental del pueblo” (sic).

Desde la Cinemateca Nacional INCAA, entendemos que la cinematografía es arte y cultura, que nos atraviesa como sociedad y nos impacta significativamente. El proyecto de recuperación del acervo filmico con la documentación asociada da cuenta de ello. Dicho proyecto se encuentra en pleno desarrollo que continuará de acuerdo a la planificación

estratégica realizada, ya que en 2024 se cumplen 40 años de la derogación de la Ley N° 18.019.

El archivo, al promocionar una gestión documental óptima, es una pieza fundamental para la transparencia. El Consejo Internacional de Archivos, en su “Declaración Universal sobre los Archivos” (ICA, 2010) claramente hace tal asociación: “Los documentos son gestionados en los archivos desde su origen para preservar su valor y su significado. Los documentos son fuentes fiables de información que garantizan la seguridad y la transparencia de las actuaciones administrativas. [...] El libre acceso a los archivos enriquece nuestro conocimiento de la sociedad, promueve la democracia, protege los derechos de los ciudadanos y mejora la calidad de vida. Por ello, nosotros reconocemos el carácter esencial de los archivos para garantizar una gestión eficaz, responsable y transparente , para proteger los derechos de los ciudadanos [...]. Una función fundamental de los archivos es brindar acceso a los documentos contextualizados, lo que requiere una postura activa de las instituciones, conforme indica el estudio dirigido por Trudy Peterson para el ICA: Las instituciones que custodian archivos adoptan un enfoque proactivo sobre el acceso”. La promoción activa por parte de la institución y de los archivólogos consiste en asegurar que a una parte importante del público en general le llegue información relativa al archivo y a los documentos que éste custodia. (ICA, 2014: 05)

Es por eso que no llevamos adelante la custodia desde una mirada de un mero “depósito o almacén o acopio”, sino desde la mirada de una archivo-cinemateca con responsabilidad de custodia, preservación, conservación, gestión documental, buenas prácticas, democratización de la información, acceso y la difusión, así pudiendo ofrecer a las nuevas generaciones fuentes para la memoria audiovisual, para la construcción histórica y, por ende para el fortalecimiento de la democracia.

Comprendemos que el rol fundamental de la Cinemateca es el compromiso con la sociedad como servicio de información, destacando la cultura que representa y el patrimonio custodiado. Mantener con vida la producción cultural y en particular las obras cinematográficas es una suerte de reintegración de la identidad. La recuperación del material, las investigaciones que ponen de manifiesto su valor histórico, el

esmero sobre las obras en proceso de extinción para atenuar los saldos del uso y la vejez, y la difusión de los filmes que han logrado salvarse, son los motivos funcionales de los archivos cinematográficos. (Iván Trujillo, 1999).

En este marco, resaltamos un extracto de las palabras de Salvador Sammaritano, expresadas en el prólogo del libro *La calificación cinematográfica en la República Argentina*, de 1995: “Censura hubo o hay en muchos países, incluso en los más cultos, liberales y primermundistas, pero la nuestra, tal vez porque la conocíamos más de cerca, llegó a ser la más retrógrada, irracional y por qué no, la más ridícula de todas”.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Hernán. Cruz, Víctor (2003). *Las noches de las cámaras*. Disponible [aquí](#).
- Burton, Guillermo; Aimetta, Jorge y Sarmiento, Laura (1995). *La calificación cinematográfica en la República Argentina*, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.
- Carioli, Laura (2018). Legislación Desarrollo de la censura en la Argentina. Disponible [aquí](#).
- D'Antonio, Débora Carina; Eidelman, Ariel Esteban (2020). *Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género; Mora. Ficha disponible [aquí](#).
- El poder de policía, disponible [aquí](#).
- La censura en la Argentina. Crónicas del Siglo Pasado, revistero. Disponible [aquí](#).
- Mahieu, Agustín (s/f). Censura como “monstruo de mil cabezas y tijeras”. *Breve historia del Cine Argentino* (1974) p. 38.
- Ramírez Llorens, Fernando (2016). *Noches de sano espacamiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina. 1955-1973*. Disponible [aquí](#).
- Schenquer , Laura (2018). Agencias e “inmoralidades”: la circulación de directivas político-culturales entre la Secretaría de Información Pública, el Ministerio del Interior y la Dirección General de Informaciones de la provincia de Santa Fe durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Disponible [aquí](#).
- Policía de las costumbres. Disponible [aquí](#).
- Woszezenczuk, Silvia A. (2017). Derecho cinematográfico durante la etapa silente y el período clásico-industrial. Recopilación que acompaña el libro *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* [Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemburg y Andrea Cuarterolo (eds.), editorial Imago Mundi, 2017]. Disponible [aquí](#).

BIOGRAFÍAS

MARIANA AVRAMO es Coordinadora de la Cinemateca Nacional del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y Delegada Organizadora de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). Anteriormente se desempeñó como Coordinadora del Departamento de Cine, Audio y Video del Archivo General de la Nación Argentina (2012-2020). Es profesora titular de la cátedra Gestión de Archivos en la Licenciatura en Producción en la Universidad de Tres de Febrero. Desde el 2017 dicta el módulo Acervos Audiovisuales de la Diplomatura en Preservación y Restauración Audiovisual. Actualmente se encuentra cursando el posgrado en Ciencia de la Información en la Universidad de Brasilia (Brasil). Asiste técnicamente a la Administración Pública Nacional, Archivos y Cinemateca en materia de acervos audiovisuales. Es colaboradora del Grupo de Investigación de Archivos Audiovisuales del Consejo Internacional de Archivos (PAAG ICA). Participa activamente en distintos congresos, jornadas y capacitaciones relacionadas a los archivos sonoros y audiovisuales a nivel nacional e internacional.

FRANCISCO RÍOS FLORES es egresado de Cine Documental de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, de IDAC Avellaneda y licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM), con experiencia en producción audiovisual, docencia y en cine social y comunitario. Es director de *Durazno* y director y guionista de *Miserere*.

MARTÍN ORTEGA es técnico superior en Periodismo. Se desempeña en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) desde hace quince años. Fue responsable general y programador del cine Gaumont - Espacio INCAA (2013-2017) y asesor y responsable de sala de Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) de 2017 a 2021. Actualmente trabaja en la Cinemateca Nacional INCAA.

GEORGINA TOSI se desempeña en el sector de conservación de la Cinemateca Nacional INCAA. Es egresada de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) en la especialidad de Montaje. Es diplomada en Gestión Documental Avanzada y Administración de Archivos Públicos (UNSAM). Entre 2001 y 2007 participó de APROCINAIN en los trabajos coordinados por Octavio Fabiano de ordenación e inventario de las latas de los Laboratorios Alex que se encontraban en el segundo subsuelo de ENERC. Fue durante nueve años proyectorista en Malba Cine y en el microcine de la ENERC hasta 2022. En el 2007 ingresó a la Cinemateca INCAA. Participa desde 2015 en la inspección técnica de soporte filmico para el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

JAZMÍN ADROVER es trabajadora del INCAA desde 2009. Estudió la Tecnicatura Superior en Administración de Documentos y Archivo (ISFDT - La Plata) y desde 2021 se desempeña como técnica archivista en la Cinemateca Nacional INCAA. Su campo de interés es la Archivística Audiovisual, tanto desde el punto de vista de la gestión como desde la conservación preventiva y restauración de sus diversos soportes. También se ha dedicado a cuestiones relacionadas con el cine como fuente histórica.

PARTE 2

TESTIMONIOS

NO HAY DEMOCRACIA CON CENSURA

Manuel Antín

Cuando Raúl Alfonsín me ofreció el cargo en el INCAA, yo acepté inmediatamente, porque el cine es mi mundo y me parecía un lugar adecuado para mí. Le pedí muy especialmente que me autorizara a disolver la censura, a eliminarla completamente, porque venía asediando al cine argentino desde muchísimos años atrás, prohibiendo incluso películas que no tenían ninguna intención perversa y, sin embargo, se prohibían igual, porque como me dijo una vez un censor: "Está bien que no tengan una intención perversa, pero pueden tenerla en cualquier momento".

Llegaron a objetarme en una de mis películas una escena de una mujer mirándose al espejo. Era Graciela Borges dándose un beso a sí misma en el espejo. Y eso fue interpretado como onanismo. Como yo le dije una vez a quien dirigía la censura, Miguel P. Tato: "La perversión no está en las obras sino en la mente tuya".

Cuando por fin se cerró el Ente, salieron a la luz muchísimas películas que estaban guardadas porque estaban prohibidas, entre ellas *Circe*, mi película con Graciela Borges. Se estrenó inmediatamente y con mucho éxito, y sin ningún escándalo de tipo moral. Ya he olvidado muchas anécdotas porque tuve innumerables discusiones con Tato cuando presentaba mis proyectos, porque los proyectos pasaban primero por su aprobación... Lo que yo le sugerí a Tato cuando negociamos finalmente la eliminación de la censura era que pusiéramos una condición por edad, es decir, "No apta para menores de", para que por las dudas los censores quedaran satisfechos sin afectar a las películas.

MANUEL ANTÍN (Chaco, 1926) es principalmente conocido por su carrera cinematográfica, durante la cual realizó doce largometrajes de ficción entre 1960 y 1982. En 1983, durante la presidencia de Raúl Alfonsín, fue designado director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Actualmente dirige la Universidad del Cine (FUC), que fundó en 1991. Es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

La eliminación de la censura permitió una apertura completa de la temática del cine argentino. Se le sacaba al cine una traba importantísima. No solo al cine argentino sino también al del extranjero, que pasaba igualmente por la censura. Mi llegada al Instituto estuvo llena de entusiasmo y regocijo. Mi rol era el de auspiciar sobre todo el cine de los jóvenes. La cinematografía argentina estaba semiparalizada en una etapa de la historia y había mucha gente joven que tenía proyectos que no podía filmar porque estaba impedida por el organismo censor. Yo le solicité a Alfonsín una autorización total para poner en marcha todos los proyectos que se presentaran, tuviera la edad que tuviera el director de los mismos. Es decir que había viejos proyectos, viejos directores, nuevos, jóvenes e incluso debutantes. La realización cinematográfica necesitaba el acompañamiento del Estado y sentí que era mi obligación en la gestión hacerlo posible. No hacerlo desnaturalizaba la tarea completamente.

La censura afectó a la comunidad del cine. La afectó culturalmente y económicamente, de las dos maneras. Culturalmente porque al estar impedidos de determinados temas es obvio que se está poniendo una traba importantísima a la relación entre la obra y el espectador. Siempre hubo un cine oculto; se filmaba, se producían las películas, pero después no tenían estreno. No tenían salida, porque el Ente Calificador las prohibía. Incluso mi película *Circe* fue afectada por la censura, también *La historia oficial* de Luis Puenzo tuvo dificultades con la censura a pesar de su extraordinaria temática...

Cuando *La historia oficial* ganó el Oscar, lo viví con una gran felicidad porque el cine es una industria internacional, no es una industria local. Y recordé la frase de un presidente norteamericano que decía más o menos lo siguiente: “Primero irán nuestras películas, después irán nuestros productos”. Y vaya si vinieron productos después de las películas del cine norteamericano, productos de consumo diario.

Creo que el cine es la imagen de un país. Un país detenido en el tiempo es un país que tiene un cine con censura y esto anula incluso la capacidad creativa de los directores. No hay democracia con censura. Si a alguien se le impide decir algo es porque en ese lugar no hay democracia. Y sobre todo en el cine, que es una actividad dirigida a las

multitudes. La libertad no tiene medida. No tiene medida ni tiene límites. Cuando la libertad no tiene límites, los problemas se acaban definitivamente. Crear sabiendo que no hay ninguna traba en el discurso es el ideal de todo artista.

Felizmente, en la Argentina hoy no hay ninguna forma de censura. La única censura que tal vez exista es la autocensura, pero esto es una cosa que nosotros no podemos dirigir ni discriminar. Los realizadores saben que pueden decir lo que quieran, lo que les parezca necesario, lo que les parezca indispensable dentro de las normas de la moral, desde luego. La censura que a mí me preocupa es la censura política más que otra cosa y eso no existe más.

EL CASO DE *KINDERGARTEN* DE JORGE POLACO

Graciela Borges

Es demasiado doloroso siempre el recuerdo de la censura. Y lo que quiero contar fue una de las peores cosas que viví, que fueron muchas relacionadas con la censura, o las suficientes para alterarnos, angustiar-nos. Era desesperante que los directores con los que trabajaba, o incluso los escritores y los autores, hayan tenido la angustia de vivir el tipo de censura que tuvimos en el cine.

Deshicieron la carrera de Polaco, que empezó haciendo cosas raras, espléndidas, en su medida, en su talento y con su visión del mundo. Era muy interesante lo que hacía. Me interesaba mucho y por eso quise trabajar con él. Y lo que nos hicieron con *Kindergarten* fue terrible.¹ Fue una película que anduvo muy bien por el mundo, ganó festivales. Pero acá fue algo espantoso lo que sucedió con ella. Con decir que yo tenía que filmar con Victoria Abril una miniserie con Vicente Aranda y cada vez que me tenía que ir del país me hacían poner los deditos en el piano como si fuera una fugitiva. Algo horrible... Siempre el problema está en la mirada.

Recuerdo aquella tarde, la primera, en la que Luisa Vehil, nada menos, una persona absolutamente maravillosa y refinada en el profundo sentido del término, miraba cómo un pequeño barco en Palermo llevaba dos chiquitos vestidos con hojas, y ella tiraba como de una pequeña

¹ Poco después de haberse terminado, la película *Kindergarten*, escrita y dirigida por Polanco y protagonizada por Graciela Borges, Luisa Vehil y Arturo Puig, no pudo ser estrenada comercialmente debido a que, sin que interviniere órgano administrativo alguno, una orden judicial dispuso el secuestro de las copias y la prohibición de ser exhibida por presunta corrupción de menores, siendo el primer caso de censura en Argentina desde el retorno de la democracia. En 2010 finalmente el film fue exhibido en una copia restaurada en el marco del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

GRACIELA BORGES es una de las estrellas más destacadas del cine argentino. Una notable actriz de cine, teatro y televisión que participó de una gran cantidad de películas notables, entre ellas *Piel de verano* (1961), *La terraza* (1963), *Crónica de una señora* (1970), *Heroína* (1972), *Triángulo de cuatro* (1975) y *La ciénaga* (2001).

cuerda. Y pasó una tía nuestra y me mandó a decir a la tarde, por teléfono, "Nunca vi belleza igual, tanta divinura". Y otra señora pasó e hizo una declaración completamente opuesta contra nosotros diciendo que había niños desnudos que paseaban por Palermo, y que era una inmoralidad. Y siguieron con el tema de *Kindergarten* un buen rato. Iban contra Polaco, sin duda. Y lo lograron, porque el resto de las películas que logró hacer ya no tenían su sello. Y la verdad es que yo tuve que ir a declarar ante un hombre horrible, un juez espantoso, de mala mirada. Incluso tenía estrabismo. Y el tipo me preguntaba "¿Qué es esto? ¿Qué sucedió acá? ¿Qué miraba usted?", una cosa de un nivel patético, como si una a esa altura de la vida pudiera hacerle mal a un niño... Cuando salí de declarar, me esperaban como siempre los técnicos del cine, que son gente maravillosa, los que más nos amparan. Y esa vez fue la más fuerte: nos insultaban.

Fue una experiencia realmente caótica que no olvidaré nunca. Los programas de televisión estaban a favor de la censura... Fue duro, horrible. Lo viví con el corazón en la mano. Un domingo apareció un periodista de una revista popular (en la que después jamás volví a aparecer) cuando yo estaba en mi casa con Elena Goñi, una amiga del alma, escritora, talentosa, poeta, seria y divina. Y nos mintió diciendo que él había visto *Kindergarten* y que si podíamos hablar del tema, que a él le había encantado. Lo atendimos, le explicamos todo tipo de cosas, y él lo único que quería era información, porque al día siguiente salieron páginas y páginas en la revista hablando pestes de la película. Ese era el nivel de todo lo que se decía. Fue horrible, y hay mucho más para contar.

Lo que pasa es que francamente yo sabía que no estaba involucrada en nada malo y lo padecía de una manera dura. Pero siempre confié en que la verdad iba a salir a la luz. Siempre hemos sido guerreros de luz, y sobrevivimos a todo. Pero Polaco se debilitó de una manera profunda. Era un ser especial, super sensible, al que destruyeron.

No me gusta mucho hablar del pasado, pero ha sucedido de todo en el cine argentino. Cada una cuenta lo que conoce. Sería bueno indagar en la persecución, porque le hizo mucho daño a los compañeros y compañeras.

EL CINE Y LOS 40 AÑOS DE DEMOCRACIA UNA MEMORIA Y UNA REFLEXIÓN

Ángel Faretta

Aquellos que tenemos cierta edad y hemos trabajado de diferentes maneras en el área cinematográfica como críticos, teóricos o docentes, recordamos todavía cuando en los años oscuros y ominosos del así llamado “Proceso”, veíamos los films cortados, censurados con toda impunidad, y encima de todo ello, asistíamos a las llamadas “funciones privadas” que las distribuidoras organizaban para exhibir a los críticos y periodistas la versión completa de todos los films a ser estrenados, para luego comprobar que los mismos films aparecían en las salas con cortes de diversos tipos, no solo de contenido político, aunque preferentemente.

Quedaba en nosotros decir si el film había sido “tijereteado”. Con lo cual corríamos un riesgo extra, dado el clima de terror y de persecución vivido por entonces.

Para ver los films completos, o aquellos que directamente no se permitían estrenar acá, estaba –aunque al alcance de muy poca gente– la opción de ir a verlos a Uruguay que, curiosamente, tenía una dictadura militar similar a la de nuestro país, pero en cuanto al cine –vaya uno a saber por qué– los films prohibidos en la Argentina allí se proyectaban y con su metraje intacto.

En lo particular, cuando comenzamos a teorizar y a enseñar sobre cine era nada menos que 1977. La misma actividad de polemizar, debatir y desarrollar un análisis, hacía necesario que se realizara en pequeños núcleos alrededor de ciertas revistas de circulación acotada, o en pequeños institutos y fundaciones que trataban de sobrellevar el tenoso clima que debíamos atravesar.

ÁNGEL FARETTA (Buenos Aires, 1953). Es un escritor, poeta, docente, crítico y teórico del arte. Ha publicado, entre otros libros, *Más allá del olvido. Historia crítica del cine fantástico argentino*” (junto a Melina Cherro y Diégio Ávalos), *El concepto del cine, Hitchcock en obra*, y *La traducción de la melancolía. La poética del tango argentino como forma lírica de la modernidad*.

Recordamos que, cuando empezábamos una clase en aquellos tiempos en los que no disponíamos de ningún tipo de copia al alcance de la mano, puesto que ni existía el VHS ni nada parecido, ni menos aún internet, nos encontrábamos extremando la prudencia, impulsada por el temor –por qué no decirlo– de estar ante alumnos y alumnas totalmente desconocidos y decir algún tipo de “inconveniencia”. Y si bien intuíamos que la mayor parte de esos alumnos y alumnas que se anotaban en estos cursos particulares tenía indudablemente la misma necesidad y apetencia de entrar en comunicación con alguna luz de cultura en medio de todo ese clima de oscuridad; aun así, aunque –como decimos– sospechábamos o nos dábamos cuenta de esto, tenemos todavía muy presentes en la memoria las vueltas, los circunloquios a los cuales había que entregarse para dar esas clases, charlas, seminarios, así como cuando se hablaba de films que estaban en cartel en ese momento, lo hacíamos con una serie de reticencias y raros sobreentendidos para informar que estaban cercenados; que esta o aquella escena faltaba, o que tal diálogo estaba cortado.

Tal era –para aquellos que no lo vivieron– el clima de sospecha, de temor y de terror en medio del cual era necesario moverse para todo tipo de actividad desarrollada con algo que ya era sospechoso desde su propia enunciación: la “cultura”.

Si además, algunos de nosotros –como en mi caso–, formaba parte por esos años en algún tipo de comisión o grupo más o menos clandestino relacionado con las organizaciones de derechos humanos, así como una de nuestras tareas era intentar llevar una lista de nombres de personas desaparecidas a periodistas, delegaciones diplomáticas, e incluso hasta a ocasionales visitantes extranjeros, el temor y la angustia diarias se veían reduplicados.

Fueron unos años siniestros, de una violencia, de una vulgaridad y de una ignorancia obscenas. Pero confiábamos en salir adelante y que las fuerzas anímico-espirituales, como la conciencia, si bien acallada, todavía lúcida de muchos de nuestros compatriotas, habría de sacarnos alguna vez de ese pozo de iniquidad que nos rodeaba.

En 40 años que se cumplen de la recuperada democracia, debemos aplaudir que estos tejes y manejos, estas ambigüedades, relaciones

oblicuas, dificultades, cuando no estas hipocresías, por llamarlas de una manera suave, ya no tengan lugar.

Desde luego que el cine –la producción y exhibición de films– es parte fundamental de la cultura, ya que es indudablemente la forma cultural más accesible en todo sentido, pero sobre todo desde el punto de vista económico, para la mayor parte de las personas, incluso aquellas pertenecientes a las clases más precarias de nuestra sociedad.

Ya recuperada la democracia, y siendo que ahora goza de una no solo buena sino prolongada salud, el cine, su hacer, tanto su enseñanza como su conservación, necesitan consolidar instituciones del ámbito estatal y nacional que no solo garanticen una calidad de enseñanza, sino también que puedan ser de acceso libre y gratuito para que todo argentino o habitante de este, nuestro país, no quede sometido a que, debido a su situación social y económica, no pueda afrontar y satisfacer tales meritorias necesidades relativas al hacer del cine.

Se ha dicho y repetido que uno de los tesoros más importantes de una nación es su memoria colectiva. Sus deseos, anhelos, sus sueños, pero incluso también el poder conocer sus frustraciones para así tener la posibilidad de analizarlas y superarlas.

Pocas cosas, instrumentos, herramientas como el hacer del cine y todo lo referido a ello sirven para tales necesarios e imposergables propósitos. Claro está que esta actividad no puede ser entregada alegre y torpemente a entidades privadas de todo tipo en las que siempre primarán sus intereses particulares. Intereses que en cuanto a las diferentes actividades de comercio, inversión, e industria no es nuestra función ni interés señalar, ni menos discutir aquí.

Pero sí podemos señalar y sentar posición que, para la conservación de una identidad como nación y como cultura particular, esto debe ser y seguir siendo una tarea del Estado y sus diferentes estamentos encargados de la cultura y la educación. Porque aquí Estado significa no solo mero cobijo, sino la concreta y proteica posibilidad de que en su labor de enseñanza, producción y conservación venga aparejada sin más su existencia como administración centrada en el quehacer cultural, y no en un particular usufructo económico, que no siempre –más bien lo contrario– se encuentra en consonancia con los intereses y las

necesidades mayoritarias de una comunidad y de sus habitantes, situados en diferentes posibilidades de acceso, conocimiento y disfrute de tales actividades.

Por eso –como decimos–, es de celebrar que en estos 40 años de nuestra recuperada democracia, más allá de los problemas de todo tipo que, como en toda democracia, se deben afrontar, el cine pueda gozar de una amplísima libertad, de distribución, de visión, de opinión.

Claro que para ello se debe contar con los instrumentos y la organización necesarios, más aún imprescindibles, para que esta convivencia democrática no solo pueda y deba ser celebrada por su duración temporal, sino que también lo sea por el marco de posibilidades y de despliegue cultural que puedan favorecer y sostener paralelamente a la mediación política civilizada entre grupos y partidos, una similar y simétrica circulación y extensión de los bienes culturales.

TESTIMONIOS DE LA ÉPOCA

Bebe Kamin

El sistema democrático –elecciones libres, funcionamiento de los tres poderes, vigencia de la Constitución, libertad de expresión y otros atributos– es, al mismo tiempo, un sistema imperfecto y anhelado.

En los períodos democráticos se vivieron momentos de respeto, alegrías y conquistas, pero no todas fueron iluminaciones. También hubo momentos difíciles. No faltaron los asesinatos políticos, la demagogia, las listas negras. En las dictaduras, en cambio, solo reinaron el terror, el miedo, la muerte.

Se cumplen 40 años del último cambio dictadura-democracia.

Poco tiempo antes se había vivido una guerra absurda, suicida. Después la gesta de recuperar la democracia. Las multitudes en las calles, los gritos en el aire, los puños al cielo. Los ciudadanos, muchos de ellos jóvenes, entonaban canciones anunciando la próxima extinción del autoritarismo, la censura, la represión. Anunciaban que muy pronto la impunidad iba a desaparecer bajo las banderas de los abrazos, las risas, la luz.

Así fue.

En diciembre de 1983 asumía la presidencia de la nación el Dr. Raúl Alfonsín elegido democráticamente por la mayoría de los argentinos.

Una de sus primeras medidas fue prohibir la censura en el cine: Prohibido Prohibir. Manuel Antín ocupó el puesto de director del Instituto de Cine y abrió la posibilidad para el cine nacional de decir todo aquello que fue silenciado durante la dictadura.

La democracia había llegado para quedarse.

En 1986 realicé un documental producido por el Instituto Nacional de Cine titulado *Cine argentino en democracia*. En la película, importantes

BEBE KAMIN (Buenos Aires) es director cinematográfico y docente de la Universidad del Cine. Es también coordinador general del concurso Historias Breves producido por el INCAA y miembro de Directores Argentinos Cinematográficos (DAC).

referentes expresaron sus reflexiones. Sus palabras valen como testimonio de un momento singular de nuestra historia cinematográfica. Transcribo algunas de ellas según el orden en que aparecen en el programa:

LUIS PUENZO. Director.

Durante el 83, mientras escribíamos el guion de *La historia oficial*, la realidad cambiaba muy rápidamente. Cada mes, cada semana, cada día no sabíamos en qué país estábamos viviendo, en qué país íbamos a vivir. Mi impresión de ese tiempo es que todos llegábamos a nuestras primeras películas con muchas ganas, no solo de sacarnos de encima a los militares, sino de sacarnos de encima los preconceptos del cine, cómo se debe producir, filmar o comercializar.

AÍDA BORTNIK. Guionista.

Nuestro cine no tiene un carácter folklórico, es difícil imaginarlo sectario. Esa pluralidad hace que esta necesidad tan fresca de hablar de todo –porque de casi nada hemos podido hablar– nos identifique.

PINO SOLANAS. Director.

Hice y concebí *El exilio de Gardel* pensando en devolverles a los argentinos una parte de lo que no habían vivido, es decir la experiencia cotidiana de los que nos fuimos. El problema era la concepción cinematográfica. A años de exilio cinematográfico como los que se vivieron durante la dictadura militar –un momento de exilio del cine argentino, años de opresión, de mordaza, de cárcel, del mundo de los NO y de las prohibiciones, de la censura, de las listas negras–, ¿cómo es posible responder con un cine liberado, un cine más libre? Para mí la obra era una manera de comenzar el desexilio.

BEATRIZ SARLO. Ensayista.

Lo fundamental que se hace son películas de temas, películas importantes que se han ganado el reconocimiento internacional, pero que la pregunta básica a la que responden es: ¿qué historia contamos? Se podría pensar que para desarrollar un arte hay otra pregunta que es tan básica como esta: ¿cómo contamos una historia? Es una pregunta que tiene que ver con las opciones estéticas y poéticas.

CARLOS SORÍN. Director.

Yo preferí hacer una ópera prima con fondos propios. Tener las manos libres para hacer lo que quisiera, para equivocarme cuando yo quería.

JUAN JOSÉ JUSID. Director.

Los directores que hemos filmado en estos años hemos tenido la posibilidad de elegir el cine de expresión que hemos realizado. Pude elegir mis proyectos, algo que es muy especial no solo en la cinematografía argentina, sino en la cinematografía mundial. En general, nosotros hemos hecho el cine que hemos querido hacer, en las condiciones en que hemos podido atendiendo a un hecho de expresión muy puro.

CARLOS MENTASTI. Productor.

El exhibidor es muy duro, ve su negocio, es concreto. Nosotros los productores sentimos amor por el cine y ellos manejan su negocio a su manera. Uno se tiene que acostumbrar a saber que cuando se termina una película, se termina el amor y empieza el negocio.

LITA STANTIC. Productora.

La crisis que vive el cine en la Argentina la sufrimos fundamentalmente los productores, un poco los distribuidores y les afectó mucho menos a los exhibidores. Hay una gran cantidad de películas extranjeras que entran normalmente y el exhibidor cambia de programa todas las semanas. Es necesario que se regule la importación de películas, algunas de las cuales no tienen calidad artística ni son esperadas por el público y les sacan espacio a las películas argentinas.

NORMA ALEANDRO. Actriz.

Hemos conseguido un prestigio internacional que nos ha servido para abrir nuevos mercados para el cine argentino. En este momento estamos tratando de mantener esos mercados y tener otros nuevos que nos permitan crecer como industria. Hemos sido un país generoso siempre recibiendo películas del mundo entero y estamos deseosos de que el mundo conozca el cine argentino.

ELISEO SUBIELA. Director.

Hay desafíos que tenemos de enfrentar: cómo hacer un cine que seamos nosotros mismos y un cine que interese en otras partes. Cómo pintar la aldea para pintar el mundo.

MARÍA LUISA BEMBERG. Directora.

El recibimiento de los norteamericanos a nuestras películas ha sido casi de estupor por estar tan bien filmadas, tan bien actuadas y con temas que, de alguna manera, son más urticantes. Siento que en el cine argentino hay un deseo de expresar cosas que nos han pasado que tienen que ver con la situación política de nuestro país en los últimos años.

CÉSAR D'ANGIOLILLO. Montajista.

El técnico argentino es muy particular. Es alguien que se vuelca a esta profesión por amor, por deseos de expresarse. Todos nosotros cuando terminamos una película nos sentimos autores de la película; por más que ser reconozca que el director y el guionista son los autores intelectuales, todos nos sentimos responsables del máximo que podemos dar en cada área.

HÉCTOR OLIVERA. Productor y director.

Hace tiempo que comprendimos que el mercado local no iba a ser suficiente para recuperar sus costos. Hace siete años estábamos produciendo siete u ocho películas por año y tuvimos que dejarlo porque no hay mercado para que una empresa produzca tantos films. Pero iniciamos una serie de coproducciones con los Estados Unidos de películas habladas en inglés para el mercado internacional que fueron redituables y pensamos que puede haber proyectos de mayor envergadura.

EDUARDO MIGNOGNA. Director.

El sistema de coproducción con otros países puede resultar muy interesante en la medida que preservemos para nosotros ciertos tesoros. Uno de estos tesoros es el libro, la idea, el centro temático. En la medida en que la gente joven que va a hacer cine lo haga sin el prejuicio de que su primera película va a ser seguramente la última, porque en el cine no

hay revancha, en la medida en que haya subvenciones que legalicen esta situación de ejercicio, es como para apostar, porque hay pruebas. Esto va a producir una situación maravillosa que implica acabar con una generación de cineastas que ya han dado pruebas de su aburrimiento feroz, de no tener nada para decir. Los institutos y las escuelas van a poder ejercitarse que el cine es un juego de ejercicios como lo es la plástica, como lo es la literatura.

GUSTAVO MOSQUERA. Director.

Lo que me lleva a hacer un largometraje es haber acumulado un montón de esfuerzo durante varios años mientras estudiaba en la Escuela de Cinematografía. Hicimos una cantidad enorme de cortometrajes y comprobamos que lo que estamos haciendo ahora, un largometraje, era una cosa factible, no era un sueño. Además, sentimos que hay una especie de vacío, de vacío generacional de gente joven haciendo este tipo de actividades. Lo que estamos haciendo va a dar un resultado absolutamente diferente, que va a reflejar, va a sintonizar la frecuencia de toda esa gente que durante mucho tiempo no pudo hacer cine y no pudo verse reflejado en una sala de cine.

DE DESEMBARCOS A LA AMIGA

Jeanine Meerapfel

In Memoriam Alcides Chiesa

Conocí a las Madres de Plaza de Mayo, y a Hebe de Bonafini, a través de Osvaldo Bayer. Estamos aún en medio de la época de dictadura. Hebe me visita en Berlín y aprovechamos una recepción del presidente alemán durante el Festival de Berlín para presentarle el tema de los desaparecidos. Poco tiempo después, decido hacer una película de ficción que contaría la amistad de una madre cuyo hijo ha sido secuestrado y una actriz que debe abandonar el país después de ser amenazada por la Triple A. Con mi amiga, la cineasta Agnieszka Holland, diseñé la estructura de lo que llegaría a ser el guion de mi película de ficción *La amiga*.

Está claro que armar ese film iba a costar tiempo... Conozco a Liv Ullmann en el jurado de Berlín en 1984, del que participo. Me enamoro de su ser cristalino, decido que ella deberá ocupar el papel de la madre en mi película. El papel de la actriz lo tendrá Cipe Lincovsky, basado en parte en sus propias experiencias.

Cae la dictadura en 1983 y Gabriela Massuh, que por ese entonces trabajaba en el Instituto Goethe de Buenos Aires, me invita a hacer un taller de cine en Buenos Aires con estudiantes. Propongo el tema de la memoria. Los estudiantes mandan guiones de los cuales elijo cinco cortos que realizaremos en Buenos Aires. El sonidista que participa del taller es Alcides Chiesa.

El cineasta Alcides Chiesa fue secuestrado el 15 de octubre de 1977, estuvo detenido ilegalmente en la Brigada de Quilmes, Puerto Vasco y

JEANINE MEERAPFEL nació en Buenos Aires y vive en Berlín. Es cineasta, guionista y productora. Fue profesora de cine y televisión en la Academia de Artes Mediáticas de Colonia. A lo largo de su extensa trayectoria ha dirigido muchos largometrajes de ficción y documentales y ha ganado muchos premios. En 2021 se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata su última película, *Una mujer*.

hasta enero de 1982 permaneció detenido y a disposición del PEN. De estos hechos nos enteraremos durante el taller de cine. Su historia, tanto como las historias de los otros participantes, serán parte de un documental que decidí hacer en ese momento: *Desembarcos*.

Pedimos dinero al Instituto de Cine, que nos promete 5.000 dólares.

El camarógrafo Víctor “Kino” González (con el que más tarde filmaré varias películas) es parte del taller.

Terminamos el rodaje, dejamos el material de *Desembarcos* (muchas latas de negativo 16 mm reversible) en el Instituto Goethe, y regreso a Alemania a preparar el diseño de producción y rodaje de *La amiga*.

Conseguimos un productor argentino (Jorge Estrada Mora Producciones), y comenzamos el largo camino de financiación y preproducción del largometraje de ficción. Entretanto Alcides Chiesa había contribuido a las últimas versiones del guion, aportando vivencias propias sobre el secuestro de personas.

To make a long story short, como dicen los estadounidenses, *La amiga* se filmó en Buenos Aires y en Berlín, con la participación de Federico Luppi y Víctor Laplace –además de Liv Ullmann y Cipe Lincovsky– y un equipo de rodaje germano-argentino de primera calidad.

Después de leer el guion, la policía no nos quiso dar uniformes ni vehículos, ni los militares nos dieron armas para el rodaje. Un actor argentino se negó a participar por pensar que el film era una loa de “terroristas”... Todos estos momentos hacían temblar la producción, pero seguimos adelante, y con la presencia de Liv Ullmann nos sentíamos protegidos.

Me pidieron que para la prensa no eligiera fotos con “madres con pañuelos en la cabeza”. Por supuesto, contesté que estábamos en democracia, y que era hora de superar el miedo a la dictadura.

Cuando filmábamos una escena bastante complicada de un grupo de Madres protestando en la Plaza de Mayo, se acercaron policías de civil hacia miembros de la producción y tomaron fotos diciendo “No nos vamos a olvidar de ustedes”. Quien mire bien esa escena, verá que solo los extras disfrazados de policías que están en primer plano tienen armas verdaderas, detrás de ellos los extras solo llevan armas de madera.

Muchos de los lugares de rodaje elegidos no pudieron utilizarse porque a último momento nos cancelaban los permisos.

El film se hizo, se terminó, y fue estrenado en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Recibió el primer premio para las actrices en San Sebastián, fue exhibido en el Festival de La Habana, y en muchos más. Pero lo que más me alegró fue que los representantes de la industria cinematográfica argentina eligieron a *La amiga* para representar al país en los Oscar hollywoodenses. Fue el homenaje más importante para ese trabajo.

Era entonces hora de volver a *Desembarcos* y terminar esa asignatura pendiente; finalizar el montaje de ese film. El material en 16 mm, que había estado depositado en el Instituto Goethe, había sido sustraído por un empleado del Instituto Nacional de Cine. De modo que el director del Instituto Goethe y yo fuimos a pedirle al entonces presidente del Instituto de Cine que nos devolvieran las latas, ya que queríamos terminar el montaje de esa película. El presidente del Instituto de Cine me hizo filmar un papel asegurando que no me llevaría negativo o positivo del film fuera del país. Firmo, y por fin hacemos el montaje de lo que será *Desembarcos*. Me acompaña en el trabajo Alcides Chiesa, con quién haré varias películas más. José Luis Castiñeira de Dios nos regala un disco con su música, para que utilicemos de ella lo que queramos. Al terminar el montaje y la primera copia se produce el levantamiento de los coroneles, y tanto los jóvenes cineastas del taller como yo misma tenemos miedo de que se derrumbe una vez más la democracia.

Con las latas de 16 mm en mi valija emprendo el viaje de vuelta a Alemania, a tiempo para que la película participe del Foro del Cine Joven del Festival de Berlín. Más tarde, en 1990, *Desembarcos* participará en el Festival de La Habana, donde recibirá el premio de “El Caimán Barbudo”, y el Premio de la Ciudad de Estrasburgo en el Festival de los Derechos Humanos en 1990.

Después de finalizar el rodaje de *La amiga*, Alcides Chiesa me había propuesto que hagamos otro largometraje de ficción sobre la época de la dictadura y la necesidad de fugarse del país. Escribimos el guion de *Amigo mío*, un bello film de ficción en el que demostramos cómo dos

directores pueden dirigir una película juntos. Por su labor en *Amigo mío* fue nominado junto a mí en el Festival de Cine de Gramado de 1994 al Premio Kikito de Oro a la Mejor Película Latina.

Alcides Chiesa declaró como testigo ante el Tribunal Oral Federal 1 de La Plata, que juzgaba los crímenes del llamado “Círculo Camps”. Este gran compañero y cineasta falleció el 10 de abril de 2017 en Quilmes, Argentina. Al momento de fallecer se desempeñaba como Prosecretario General de la Comisión Directiva de Directores Argentinos Cinematográficos. Este texto es en recuerdo de su memoria.

LA IMAGEN VELADA

Nicolás Prividera

Pensar la herencia de la última dictadura en el cine argentino implica una compleja trama de cuestiones, que exceden el mero ejercicio de la censura y a la vez la reactualizan, incluso bajo la forma de autocensura, a veces (aunque muy pocas veces) no necesariamente negativa. Permítanme intentar explicarlo a partir de una anécdota personal y política:

Una de las innumerables búsquedas que hice hace casi veinte años para mi película *M* (2007) me llevó a rastrear unas fotos que, según alguien me había comentado, habían sido publicadas en una publicación militante de la época (*Evita mowntonera*, *El descamisado* o alguna otra de esa revistas partidarias que circulaban más o menos clandestinamente). Claro que como no habían sido conservadas en las bibliotecas públicas, había que rastrear a quien pudiera tener alguna colección más o menos completa que revisar. Finalmente, luego de más idas y vueltas (y si hago este preámbulo es para mostrar también la dificultad que existe en la Argentina para conseguir materiales de archivo, no solo audiovisuales), alguien me pasó el dato de un ex militante que había logrado conservar una colección bastante completa, lo que era de por sí algo excepcional (ya que esos materiales tendieron a dispersarse, perderse, o desaparecer, en manos no solo de las fuerzas represivas, sino de los propios militantes, que en medio del terror se deshacían de cualquier material “comprometedor”).

El hombre las había conservado enterradas en el patio de su casa (como mucha gente que intentó esconder libros, revistas o folletos así, antes que resignarse a quemarlos, aunque fuera más peligroso y su preservación no dejara de ser incierta: pocas páginas sobrevivieron a esas tumbas culturales creadas durante los largos años de la dictadura), así

NICOLÁS PRIVIDERÁ (Buenos Aires, 1970). Es egresado de la UBA y de la ENERC. Ha dirigido tres películas: *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011), y *Adiós a la memoria* (2020). También ha publicado los libros *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2014), *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino* (2020), y *Cine documental. La pasión de lo real* (2021).

que me sorprendió hallarlas en un estado respetable. El ex militante las había esparcido ante mí con celo extremo, y rendí homenaje a sus cuidados tratándolas con la delicadeza debida a un incunable. Y así, en esa casita suburbana convertida en improvisada biblioteca pública, tras largas horas de búsqueda, encontré por fin la foto que buscaba (aunque esa es otra historia).

Si cuento esto es porque detrás de esa búsqueda lateral apareció, como siempre sucede, otra cosa aún más inesperada. Aquel militante popular, devenido coleccionista e improvisado bibliotecario, me contó que andaba detrás de un material que le habían ofrecido entre gallos y medianoche, un documento único y jamás visto: “Un video de los vueltos de la muerte”. Así dijo. Y por un segundo mi cabeza explotó en un fogonazo de especulaciones.

Pensé (aunque no sé si en este orden, porque mis cavilaciones se agolparon en el instante que medió entre sus palabras y mi espontánea e instantánea respuesta) que era imposible que tal cosa existiera, porque en esa época no se había extendido el uso familiar del “video”, aunque tal vez había querido decir “película casera” y eso sí era posible, ya que no era difícil acceder a una cámara de Súper 8... ¿Pero quién querría o podría acceder a filmar *eso*? Y ante todo: ¿quién podría haberlo hecho sin contar con una improbable aprobación de sus superiores, o arriesgándose a desobedecer órdenes?

No era homologable a las fotos de detenidos rescatadas de la ESMA por uno de sus pocos sobrevivientes, Víctor Basterra. No. *Esto* (incluida la sola mención de la posibilidad de que existiera algo así, y que alguien quisiera hacer un negocio con ello) solo podía ser obra de un ser despreciable. Esa fue mi respuesta (en verdad dije “un hijo de puta”, y pronuncié la palabra “estafa”: lo recuerdo porque sentí que era una pobre palabra para designar tamaña enormidad), y agregué que si fuera cierto se la habrían ofrecido antes a algún periodista sin escrupulos, que pudiera pagar más dinero a cambio.

Sin embargo, le sugerí al buen hombre que no abandonara la “negociación” hasta desenmascarar al responsable (para hacerle pagar de alguna manera su canallada), y me fui con el material que había encontrado, que abría a su vez nuevas puntas para mi búsqueda. Luego me

perdí en ese laberinto, sin tener más noticias del viejo militante, y supuse que todo habría quedado en la nada. Pero con el paso de los años nunca pude olvidarme de esa historia sin final. Tal vez porque su núcleo iba al centro de un vacío muy significante: la falta de imágenes de la represión (tanto que no entiendo como este u otro cuento sobre las improbables imágenes de los vuelos de la muerte no se convirtió en una especie de “leyenda urbana”, aunque el pacto de silencio que pesa sobre ellos aún sea más fuerte que cualquier mito).

A primera vista, no debería extrañar, ya que la política genocida hace del secreto uno de sus fines (a la vez que la encubierta publicidad de sus medios: por eso los operativos eran tan nocturnos como públicos). Los regímenes que sucedieron al nazismo aprendieron bien la lección: nada de imágenes del horror que luego pudieran ser usadas en algún Núremberg futuro. Así, la dictadura argentina solo nos dejó, por todo reflejo de su accionar, la imagen de unos soldados entrando a una casa (que retomé en mi película *Adiós a la memoria* [2020]).

Esa imagen tiene dos características: la primera (extrínseca) es que ha sido repetida hasta el hartazgo en noticieros y documentales. La segunda (intrínseca) es que se trata indudablemente de una reconstrucción “ficcional”. Ninguna de esas características es inocente, pero la segunda nos permite pensar la única solución posible a esa carencia de imágenes. Veamos:

En principio recordemos que, como pronto descubrieron las vanguardias, la repetición anula la capacidad de asombro, y con ella la respuesta y el pensamiento críticos para enfrentar ese mal hasta hoy cotidianizado. La dictadura (en la conciencia icónica del espectador, que a veces es toda su conciencia) se redujo así a un par de soldaditos acercándose a una puerta (sin siquiera golpearla, no digamos ya *violentarla*). Pero además, para cualquiera que conozca la gramática del cine, es evidente que se trata de la reconstrucción “ficcional” de una escena (ya que consta de dos planos unidos por un claro *raccord*).

Sin embargo, esa “puesta en escena” ha sido naturalizada incluso en democracia por los noticieros, que han utilizado también otras imágenes ficcionales (por ejemplo, de *Los hijos de Fierro* [Solanis, 1976], para “ilustrar” la represión). Por no hablar de cómo la dictadura misma (en

comunión con los medios) construyó la “lucha antisubversiva” como un relato de ficción (justificador de su propio accionar, como cualquier épica totalitaria): presentando fusilamientos como “enfrentamientos” y la represión ilegal como “guerra” (“no convencional”, por supuesto), utilizando muchas veces la misma iconografía guerrillera (como en las falsas fotos tomadas a las monjas francesas en la ESMA, frente a un gran cartel falso de la organización “Montoneros”).

Las dictaduras siempre han sido las primeras en saber que la Historia se construye como un relato épico, ya que pueden disponer de todos los recursos de la ficción al servicio del Estado (y por eso prefieren el cine de ficción a la mera propaganda documental). Es por eso que Ricardo Piglia señalaba que, como proponía Rodolfo Walsh (siguiendo la enseñanza del *Facundo* de Sarmiento) “un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción”, y que el compromiso del escritor es enfrentar ese “relato del Estado”, oponiéndole los relatos silenciados por el poder.

Ahora bien, “prescindir de la ficción” no significa renunciar a sus recursos, sino mostrar precisamente su funcionamiento, desmontar el discurso del poder utilizando sus armas. Eso es lo que logró Walsh en *Operación masacre*, por ejemplo: darle a lo real –que parecía “increíble”– la potencia y densidad de una ficción (sin dejar de explicitar su trabajosa construcción narrativa). Pues Walsh narró lo que el poder ocultaba, y su victoria fue reparar esa imagen velada para convertirla en memoria histórica (presente en el tenaz recordatorio de los fusilamientos del 56, que sin su relato acaso también hubieran quedado en las tinieblas, fuera de la Historia, y también con su “Carta abierta a la Junta Militar”, que sigue siendo un reservorio de ideas e imágenes).

En ese sentido, e incluso antes de 1983 (si uno piensa en los films que intentaron narrar la dictadura aún bajo su poder), el cine argentino tenía necesariamente que reponer esa imagen ausente, con mayor o menor suerte (basta ver la distancia entre *Últimos días de la víctima* [Aristarain, 1982] y *En retirada* [Desanzo, 1984], ambas con guion de José Pablo Feinmann). De ahí que aun películas problemáticas como *La historia oficial* (Puenzo, 1985) o *La noche de los lápices* (Olivera, 1986) hayan adquirido desde entonces la cualidad escolar de ilustrar esa falta.

También los vuelos de la muerte fueron abordados tangencialmente por el cine en al menos dos ocasiones, que dan cuenta de la mejor y la peor manera de hacerlo: *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) construye su escena final desde el decoro clásico de no mostrarlos de modo directo, sino a través de la imagen sobrecededora de un avión mientras se escucha el himno patrio “Aurora”, mientras que *Koblic* (Borensztein, 2016) no solo los pone en escena, sino también al servicio de un policial degenerado. Si algo nos ha enseñado la larga tradición del cine sobre los horrores del siglo XX es que no es posible pensar esa representación sin tener en cuenta las implicancias estéticas y políticas de esa palabra.

Repasso estas instancias ficcionales para decir que si la supuesta filmación real de la que hablábamos existiese, también resultaría abyecta. Podrá decirse que lo son las tomas de pilas de cadáveres en campos de exterminio que utilizó Alain Resnais en *Noche y niebla* [1955], y que el cineasta logró trastocar su valor. Pero esas venerables imágenes (como la película misma, ya sexagenaria) demuestran que no alcanzan por sí mismas para desterrar la negación de lo que muestran (ya que siempre habrá una corriente “revisionista” que intente negar el exterminio masivo, incluso desde –y no a pesar de– esas imágenes que también denunciarán como manipuladas).

Y es que, antes bien, habría que trabajar sobre la represión misma (como hace Claude Lanzmann en *Shoah* [1985], negándose a usar el material de archivo y la omnipresente voz consoladora), para explicitar la abyección que la reproducción no mediada de esas imágenes presupone (y traslada a la “inocente” mirada del espectador). Esas imágenes deben quedar veladas, justamente para que nunca “se repitan”: para no “reproducir” la Historia, hay que examinarla desde las heridas abiertas que deja en la memoria, sin intentar cerrarlas con una imagen tentadamente conclusiva y, por tanto, impúdicamente tranquilizadora.

CINE Y DEMOCRACIA

Julio Raffo

Es un lugar común el creer que los creadores necesitan de un clima de libertad política para poder realizar obras trascendentales, y ello no es así necesariamente. Chejov, Dostoievski y Tolstoi, así como Tchaikovski realizaron sus obras en Rusia durante el zarismo; Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Góngora, Fray Luis de León y tantos otros literatos lo hicieron durante el Siglo de Oro, así como Velázquez y el Greco, entre tantos otros, realizaron su pintura en una de las épocas de mayor actividad represiva de la inquisición española y bajo el despotismo de los Austrias. Por su parte, Eisenstein realizó casi la totalidad de su obra bajo la dictadura estalinista y con su beneplácito. Con estos ejemplos me limito a señalar que la democracia y la libertad política no son condiciones necesarias, ni mucho menos suficientes, para la expresión artística en sus más altos niveles, o en sus más deplorables expresiones, lo que no significa que no sea una dimensión muy importante para el desarrollo general de la actividad artística y la circulación de las obras.

Además, en el caso de la creación cinematográfica tenemos que considerar el alto costo que implica la producción de una obra audiovisual –comparado con el de pintar un cuadro o, inclusive, el editar un libro–. En los países cuyo mercado interno –y el peso excluyente del audiovisual norteamericano– no permite generar los recursos para hacerla

JULIO RAFFO es abogado y ha sido asesor legal en la producción de más de sesenta películas nacionales y extranjeras. Ha sido rector de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, coordinador del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), y director del Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER). Es miembro fundador de la Cámara Argentina de la Industria Cinematográfica (CAIC). Es profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Fue legislador porteño y diputado nacional por la ciudad de Buenos Aires. Es también autor de varios libros, entre ellos *La película cinematográfica y el video*, *El proyecto de realización audiovisual y Ley de cine*.

posible, es necesaria la intervención del Estado y su apoyo financiero para garantizar su existencia, su fomento y difusión, lo cual es otra cosa.

Entre nosotros el retorno de la democracia en 1983 le trajo a nuestro cine muy importantes aportes para posibilitar y facilitar su creación, entre ellos, y durante el primer gobierno de la democracia restablecida, podemos señalar:

a) El restablecimiento –mediante la ley N° 20.170– del “impuesto cinematográfico” que, en aquel tiempo, era la principal fuente de recursos que nutría el Fondo de Fomento Cinematográfico mediante el cual se financiaba y se financia nuestra producción.

Ese impuesto había sido extinguido durante la dictadura de Videla mediante la ley N° 22.294, y Manuel Antín, primera autoridad de nuestro Instituto en la democracia, le solicitó su reactivación al presidente Alfonsín como condición para aceptar sus funciones.

b) Se declara de interés nacional el fomento a la actividad cinematográfica reglada por la ley N° 17.741. Esta importante y precursora declaración fue incluida en el Art. 2º de la ley 20.170.

c) La disolución del Ente de Calificación Cinematográfica, el cual había sido creado por la “ley” N° 18.019, y había funcionado como el eficaz instrumento jurídico y administrativo de una censura ultramontana en la exhibición cinematográfica.

La modificación del sistema, la derogación de aquella norma y la disolución del Ente se hicieron mediante la ley N° 23.052 y sus normas reglamentarias.

El Art. 8º de la norma dispuso: “El Instituto Nacional de Cinematografía no podrá efectuar ni exigir ningún tipo de corte o modificación a los materiales. Deberá calificarlos tal como le son presentados. Los productores, distribuidores o exhibidores no podrán efectuar cortes o modificaciones al material sin una autorización fehaciente de quien posea los derechos intelectuales”.

En adelante las películas ya no podrían ser prohibidas ni podría ordenarse “cortes” sobre las mismas, solo podían ser “calificadas” en relación con la edad de los espectadores.

d) La simplificación y agilización de los trámites burocráticos del Instituto. Para ello se dictó la resolución N° 575/85, del 12 de agosto de 1985, considerando “que durante la primera etapa del gobierno democrático era necesario modificar los criterios autocráticos y censores vigentes entonces, objetivo que se persiguió a través de la ejecución de diversas medidas [...]. Con la idea de avanzar en la aplicación de ese criterio se precisaron y simplificaron las exigencias para las presentaciones que los productores debían realizar para la obtención de los créditos destinados a la producción. Esta resolución fue “ampliada” por otra resolución, la N° 1258/88.

e) Se obligó a que el doblaje para películas y series de televisión se realizara en el país –en determinadas proporciones graduales– y el idioma y vocabulario de uso corriente en el país. Mediante la ley N° 23.316 del 23 de mayo de 1986, se reiteró y amplió la obligatoriedad de doblar en el país las películas y series destinadas a su exhibición por televisión, así como la exigencia de que el doblaje se realizara en “castellano” que habían sido impuestas por la resolución N° 481/71. En esta ley se dispuso: Art. 1º.- El doblaje para la televisación de películas y/o tapes de corto o largo metraje, la presentación fraccionada de ellas con fines de propaganda, la publicidad, la prensa y las denominadas “series” que sean puestas en pantalla por dicho medio y en los porcentajes que fija esta ley, deberá ser realizado en idioma castellano neutro, según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispanohablante [...].

f) Se dispuso la adquisición de un inmueble para que la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) tuviese su sede propia. Por decreto N° 652/87 del 30 de abril de 1987 se autorizó al Instituto a realizar esa adquisición.

g) Mediante el decreto N° 2414/85, publicado el 27 de diciembre de 1985, se fijó “en un sesenta por ciento (60%) la parte de la

recaudación impositiva que se destinará, en cada ejercicio financiero, para atender los subsidios por exhibición de películas nacionales de largometraje..." (Art. 10). En la actualidad ese porcentaje es del 50%, según lo dispone el decreto N° 354/2022.

h) Mediante el decreto N° 1014/87, publicado del 8 de enero de 1988, se creó una agencia de promoción de nuestro cine en las ciudades de Madrid, Tokio, Los Ángeles y Río de Janeiro. Las oficinas de esa agencia debían atender "la promoción en el exterior de actividades que concurran a asegurar la mejor difusión, distribución y exhibición de películas nacionales, campañas de publicidad y el envío de delegaciones y al financiamiento de la comercialización [...] [así como] el apoyo operativo sostenido a las presentaciones argentinas en competencias internacionales".

i) Se adecuó la estructura del Instituto a los nuevos tiempos; en los Considerandos del decreto N° 2578/85 del 30 de diciembre de 1985, mediante el cual se aprobó la nueva estructura "orgánico-funcional", se enfatizaba: "Que el desarrollo del cine como medio de difusión y comunicación social trasciende a los ámbitos cultural, educacional, artístico, informativo, industrial y comercial y consecuentemente exige que el organismo de aplicación esté dotado de una estructura orgánico-funcional adecuadamente especializada, capaz de asumir cabalmente las responsabilidades y ejercer las funciones que la ley le atribuye". Con ese objetivo se diseñó una nueva estructura para su planta permanente de 124 empleados.

La llegada de la democracia trajo nuevos aires, más libertad, más transparencia y más recursos para nuestra producción de cine. En gobiernos posteriores –igualmente democráticos– esas políticas se profundizaron y ampliaron, en gran parte gracias a la presencia y lucha del sector.

Es de esperar que sepamos defenderlas atendiendo a las exigencias de los tiempos: fortaleciendo a nuestro Instituto ampliando sus competencias, obteniendo los recursos que le corresponden por la

comercialización de obras audiovisuales en “plataformas”, imponiéndoles a estas también una “cuota de pantalla” –que se haga cumplir en los hechos–, incorporando al “videojuego” como obra audiovisual, asignando federalmente sus recursos e incorporando una perspectiva de género a sus políticas.

Como se sostiene en la célebre frase d *Il Gattopardo*: “Algo tiene que cambiar en él, para que siga cumpliendo el papel que tuvo desde su nacimiento”, con el apoyo de nuestra sociedad.

EL ACERVO AUDIOVISUAL COMO EXPRESIÓN DE IDENTIDAD Y MEMORIA

Victoria Solanas

Vinculados a los tópicos “democracia” y “país”, me vienen distintas imágenes: la cara de terror de mi mamá acompañándome a la escuela y los militares y Falcon verdes rondando por el barrio del conurbano donde vivíamos; viajar por primera vez en avión con mi hermano para ver a nuestro papá exiliado y luego pasar los meses y no regresar al país hasta diez años después... Las fiestas de fin de año en la comunidad de argentinos en Madrid; esperar un año para volver a ver a mi madre; deambular por tres países hasta asentarnos en Roma. Las ganas de volver, muchos años después, cuando, aun viviendo en Italia, sentía la euforia de la gente por el retorno de la democracia; me parecía que nuestro pueblo tenía una chispa única que lo diferenciaba de los habitantes del viejo continente, y ese fue uno de los motivos por los que decidí volver a la Argentina, al regreso de mi padre.

Recuerdo lo hermoso que fue, ya de vuelta en el país, ir a la escuela pública para terminar mi bachillerato. La bienvenida que recibí y los amigos entrañables que conocí y aún perduran.

En esa transición participé de *El exilio de Gardel*, que sintetizó nuestros años de exilio y de *Sur*, donde me deslumbré con el Polaco Goyeneche. Luego vino *El viaje*, película con la que ingresé formalmente a trabajar. Recuerdo el momento en que mi padre, a la salida de Cinecolor, sufrió el atentado con seis tiros en las piernas a días de denunciar las privatizaciones de Menem. Y lo recuerdo también yendo a filmar en diciembre de 2001, mientras yo seguía los hechos por televisión con mi hija Paloma, de un año.

Si queremos ahondar en la historia de nuestro país, encontramos que fue víctima de violencia en muchas ocasiones; sin necesidad de ir

VICTORIA SOLANAS (Buenos Aires, 1969). Obtuvo el título de Escenógrafa en la Universidad del Salvador, además de otros estudios y formaciones culturales. Como productora trabajó en varias películas como *Nordeste*, *Viaje a los pueblos fumigados*, *Que sea ley y Tres en la deriva del acto Creativo*.

demasiado hacia atrás, en los últimos cien años tuvimos el bombardeo a civiles indefensos en Plaza de Mayo para derrocar el segundo gobierno de Juan Domingo Perón. Y de este modo, yendo hacia adelante y hacia atrás, encontraríamos varios episodios de hechos sangrientos perpetrados por los aparatos estatales y paraestatales: la masacre de Ezeiza, el surgimiento de las fuerzas de la Triple A que desembocaría en el comienzo de la última dictadura... Podemos ir aún más atrás en el tiempo, con el desembarco de los barcos españoles que dieron lugar al “descubrimiento de América”, y sus ininterrumpidos genocidios a los pueblos originarios que habitaban sus tierras; o a la famosa “Conquista del Desierto”, con la que se siguió diezmando indígenas y afrodescendientes para crear “un país blanco, occidental, y cristiano” cuando la Argentina surgió como nación.

Resulta simbólico, o cuanto menos sugestivo, que a poco de cumplir los 40 años de ininterrumpida democracia desde la última dictadura cívico militar -una dictadura que dejó un saldo de 30.000 detenidos/desaparecidos, miles de exiliados y también otros miles de refugiados en un exilio interno, escapando de las máquinas del terror- tengamos que elegir un nuevo gobierno en una elección en la que se ponen en juego las conquistas en materia de derechos.

Además de las conquistas en materia de derechos humanos de las que la mayoría de los argentinos nos sentimos orgullosos y somos referentes en el mundo, tuvimos las luchas por la visibilización e implementación de los derechos de género, mujeres y diversidades.

Trabajaba en el Senado cuando mi hermano me expresó sus ganas de hacer una película que plasmara el debate por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo que estaba teniendo lugar en ese momento. Así surgió el documental *Que sea ley* y sentimos que con sus inmensos testimonios contribuimos a visibilizar socialmente esta causa.

Sabemos que tenemos muchos pendientes y mucho por recorrer para generar una sociedad más justa e inclusiva. Los pueblos originarios nos recuerdan que hay que preservar nuestra “casa común”, nuestros recursos naturales y derechos ambientales en la lucha permanente por sus derechos a habitar los propios territorios y tener una vida sana y digna.

Más allá de los pendientes, en este momento bisagra que estamos viviendo, en el que algunos nos quieren hacer creer que todo lo

construido en el país está mal y que hay que destruirlo todo para lograr una sociedad mejor, deberíamos, en primer lugar, RECORDAR que hay mucho por hacer, pero también hay mucho que CUIDAR y PRESERVAR.

Desde la cinematografía, nuestro Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, que ayudó tanto a que nuestro cine pudiera florecer, gracias a una Ley de Cine, que seguramente será perfectible y debería actualizarse, pero que nos ha permitido apostar a nuestra expresión, a nuestra mirada.

Aunque también tenemos una gran deuda vinculada a la preservación de nuestra memoria y nuestro acervo audiovisual: la puesta en marcha de la ley 25.119, Ley de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional, cuyo autor fue Pino, y que fue sancionada dos veces en el Congreso por unanimidad (porque fue vetada una vez por el presidente Menem). Una ley que brega por la preservación de nuestros registros, nuestra historia y nuestro cine.

Como bien sabemos: un país que olvida es un país condenado a repetirse.

Y quizás es este el desafío: en medio de estos embates sociales y políticos, recordarnos, como seres sociales, que al país lo construimos entre todos, y que cada uno, con su granito de arena, puede aportar a la consolidación de una sociedad más democrática y con más derechos. El arte y la cultura con sus expresiones únicas e irrepetibles son las herramientas sensibles que tenemos para construir nuestra identidad. Y un país que es consciente de sí mismo es un país que puede desplegarse y seguir creciendo.

ABERRACIONES DE LA CENSURA

Lita Stantic

En la época de la censura se supervisaban los guiones. No se podía empezar una filmación sin pasar por el filtro de dos personas que estaban dentro del Instituto que revisaban los guiones y hacían sugerencias de cambios. Muchas veces esos cambios eran absurdos. Por ejemplo, si había un crimen tenía que pagarse, entonces había que cambiar el final. Pero además de esa censura de guion, lo terrible es que había, se calcula, unos ochenta actores prohibidos con los que uno no podía contar para hacer una película porque el Instituto no dejaba que actuaran. Muchos se exiliaron, pero había muchos acá que estaban prohibidos también.

Nosotros tuvimos una experiencia de censura en la película *Momentos* (Bemberg, 1981) con el actor Mario Luciani. Lo habíamos convocado para la película y no sabíamos que estaba prohibido. Cuando le entregamos la película terminada al Instituto, nos pidieron que sacáramos las dos escenas en las que él estaba. Y la verdad es que eran dos pequeñas escenas, pero cortarlas perjudicaba la narración de la película. Lo discutimos y al final pudimos convencerlos con María Luisa para que estuvieran en la película con la condición de sacarlo a Mario Luciani de los títulos. No quedó Luciani en los títulos de *Momentos*.

La anécdota más tremenda fue la que vivió María Luisa cuando presentó el libro de *Señora de nadie*, que fue antes de *Momentos*, cuando yo todavía no estaba trabajando con ella. Ella fue citada por el comodoro Bellio y el vicecomodoro Gamas. Y ahí el comodoro Bellio le dijo: “Mientras yo esté acá, usted no va a poder filmar esta película, porque hay un personaje que es homosexual, y yo tengo un hijo y prefiero que

LITA STANTIC (1942) es directora, productora y guionista de cine argentina. En los ochenta fundó junto a María Luisa Bemberg la productora GEA Cinematográfica, que actualmente se llama Lita Stantic Producciones. Es una de las productoras más importantes del llamado Nuevo Cine Argentino, y es responsable de la producción o distribución de las obras de directores como Lucrecia Martel, Pablo Trapero e Israel Adrián Caetano.

se muera de cáncer antes de que sea homosexual". Es una anécdota terrible, pero realmente fue así. A todo esto, el vicecomodoro Gamas, que estaba ahí, le acotó a María Luisa: "Yo tengo una mujer, y cada vez que tiene un cumpleaños o algún evento le regalo un delantalcito para que sepa cuál es su lugar en la vida y en la casa".

La cosa fue aflojando un poco con el tiempo. Cuando volvimos con María Luisa a proponer *Señora de nadie* varios años después, había otro vicecomodoro en el Instituto. Y si bien tardó mucho en salir el crédito, en ese momento avisamos que la haríamos igual aunque no saliera. Y se pudo filmar.

En 1978-1979 tuve la experiencia de producir dos películas con Alejandro Doria como director. Me había asociado con él y recién en el ochenta me asocié con María Luisa. Hicimos una película que se llamó *La isla* con la que tuvimos bastantes problemas para armar el elenco por las prohibiciones que había. Queríamos contar, por ejemplo, con Marilina Ross, pero estaba muy prohibida, y ya estaba exiliada. Doria había escrito el libro pensando en ella, y ese personaje finalmente lo hizo Sandra Mihanovich. *La isla* no se prohibió acá, pero fue a varios festivales, entre ellos a Pesaro y ahí fue genial, porque un crítico escribió que como *La isla* ocurría en un hospital neuropsiquiátrico había una alusión a lo que estaba pasando en Argentina y la locura que se estaba viviendo acá.

También en la época en la que estaba trabajando con Alejandro Doria recuerdo un encuentro en el Instituto con el Capitán López, que no recuerdo qué función cumplía. No sé cómo salió el nombre de Federico Luppi en la conversación, y este hombre dijo: "Luppi es un subversivo. No va a poder volver nunca a la Argentina". Doria y yo tratamos de decirle que no estaba metido en política, pero la verdad es que empleó la palabra "subversivo"... Fue siniestro. Creo que fueron los actores los que más sufrieron la época de la dictadura. Naturalmente que hubo directores desaparecidos como Gleyzer, pero eran directores más comprometidos con lo político. Es una aberración la desaparición de Gleyzer y de varios directores más.

El tema de la censura y persecución a los actores era tremendo. Yo pude hablar con Luis Politti, que sufrió una situación muy terrible, porque lo habían secuestrado, y lo tuvieron un par de días encerrado, y después lo liberaron. Él quedó muy afectado por todo eso. Y todo por haber sido uno de los actores que trabajó en *Los traidores* de Raymundo Gleyzer. Politti naturalmente se exilió, primero en México y después en España, y murió al poco tiempo. Realmente fue brutal lo que hicieron con él. En ese secuestro relámpago pensó que podía perder la vida.

La realización audiovisual es fundamental para construir memoria. Y respecto del presente y del futuro, tenemos que tener cuidado, porque de repente aparecen personajes que dicen que hay que cambiar el nombre de la estación Rodolfo Walsh porque fue también un “subversivo”... como el capitán López acusaba a Luppi. Tenemos que tener cuidado con eso, en el sentido de estar atentos a estos personajes que todavía reivindican de alguna manera este pasado siniestro. Esperemos que el futuro no los deje llegar a ganar elecciones como para instaurar otra vez estos momentos de terror que vivimos. Y de injusticia con nuestros creadores y nuestros actores.

40 AÑOS DE ACERCAR NUESTRAS HISTORIAS

Bernardo Zupnik

Mis inicios en el mundo del arte/audiovisual fueron como fotógrafo a los 16 años, cuando uno de los grandes directores de publicidad de los años sesenta, Alberto Fischerman, me vio en la calle y me invito a trabajar con él en la producción de cine publicitario.

A ese encuentro le siguió su primer film y el mío, *The players vs Angeles Caídos*. Fue mi primer largometraje siendo jefe de producción y debutaron conmigo los luego grandes profesionales de la industria como Bebe Kamin, Juan Carlos Desanzo, Aníbal Libenson y Oscar Souto. Luego produje *El romance de Aniceto y la Francisca* de Leonardo Favio, y mi muy amada *La tregua*, de Sergio Renán, entre tantas otras.

Durante los años de la dictadura tuve que vivir en el exilio en Perú, y cuando terminó la Guerra de Malvinas y se empezó a respirar la democracia, comencé a pensar en regresar a la Argentina. Quería poder volver a mis raíces, estar cerca de mi hija.

Cuando ganó la democracia decidí volver. Regresamos con mi mujer y mi perra. Lo primero que hice fue retomar el trabajo como director de producción del film franco-argentino *Les longs manteaux* [1986], un rodaje de 2,5 millones de dólares que para la época era una cifra inmensa. Inmediatamente después, mi amigo Luis Puenzo me convocó para manejarle *La historia oficial*, película que conocía desde su gestación, cuando Luis en un almuerzo me contó la historia con la cual quedé maravillado. Junto a Marcelo Piñeyro y Margarita Gómez me sumé para ver cómo estrenar la película. En noviembre viajé a Milán, a una feria de cine, y en la parada de París, se la mostré en VHS a un agente

BERNARDO ZUPNIK (Buenos Aires). Es productor, distribuidor y docente en la ENERC, el CERC y la FUC. Fue productor de películas emblemáticas como *La tregua* y distribuidor de *La historia oficial*, *El hijo de la novia*, *Luna de Avellaneda* y *El secreto de sus ojos*, entre muchas otras. Fue declarado Personalidad Destacada de la Cultura por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Fue presidente de la Academia de Cine de Argentina durante dos períodos y en la actualidad es presidente honorario.

internacional llamado Bertrand Bagge, con quien nos dedicamos luego a vender la película que recorrió el mundo.

Pudimos vender y contar una historia que nos conmovía. Dejábamos atrás la realidad de la dictadura que había sucedido hacía tan poco, y con la película dábamos nacimiento a una nueva historia, tanto cinematográfica como de generaciones. Mi primera venta del film fue a Luxemburgo, Bélgica y Holanda, el triángulo de países que pagó 25.000 dólares. A esta venta le sucedieron todos los países del mundo (excluyendo Estados Unidos, que tenía Luis ya comprometido).

Se forjó tal amistad con Marcelo Piñeyro que decidimos armar una distribuidora de cine juntos. Sumamos al querido Oscar Kramer y así nace FILMARTE, con un catálogo de cine de calidad, con directores que presentábamos en nuestro país como Bergman, Kurosawa, Marco Bellocchio, Saura, Almodóvar, Greenaway. Estrenábamos en salas comerciales cine de arte, películas como *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* en el cine América con sala llena y éxito de taquilla.

En paralelo, prestigiosos directores como Adolfo Aristarain, Eduardo Mignogna, Carlos Sorín, Luis Puenzo, Alejandro Agresti y Eliseo Subiela nos brindaron sus largometrajes para comercializar y estrenar en salas. Desde ese momento también fomentamos el inicio de nuevos directores de cine argentino. Puedo decir que acompañamos el crecimiento y el nacimiento de directores como Pablo Trapero, Daniel Burman, Paula Hernández, Ariel Rotter, Lisandro Alonso, Lucía Puenzo, Marcos Carnevale y a comercializar el cine mainstream de Adrián Suar. En el ínterin, también mi amigo Marcelo Piñeyro se convirtió en uno de los grandes del cine, dejando la distribuidora y partiendo para ser director.

La democracia fue para mí la apertura del cine libre, pues se anuló la censura de la mano de Octavio Getino, con quien colaboré y a quien ayudé desde mi lugar en el INCAA y en Argencine (fundado por el gran Manuel Antín) llevando el cine argentino a todos los mercados y festivales del mundo, plantando sólidamente la bandera del cine y las historias que nuestros hacedores contaban libremente. Con el tiempo se hizo cargo Pacho O'Donell de la Secretaría de Cultura y me nombró director adjunto del INCAA, desde donde continué con esta visibilización de nuestro cine en el mundo.

Retirado de la distribución de cine luego de cuarenta años de desempeñar la profesión, fui nombrado presidente de la Academia de Cine de Argentina durante el período 2019-2022 y siendo en la actualidad presidente honorario de la misma.

40 años de democracia nos permitieron a toda la industria del cine poder expresarnos sin censura y sin persecución ideológica alguna, basados en la libre expresión. Con cuarenta años de profesión puedo decir que aporté mi grano de arena para que la industria del cine argentino se luzca en festivales de todo el mundo. Acompañé a los directores y productores en sus proyectos y busqué que cada película, grande o chica, encuentre su público, para que los espectadores aprendan y amen ver cine contado por nosotros, hablado en nuestro idioma, con nuestras historias, nuestros problemas, nuestras alegrías y tristezas: lo que somos en la pantalla grande queda para nuestro acervo y en democracia siempre es único. 40 años. Viva la democracia, viva la cultura, viva el cine.

PARTE 3

REFLEXIONES

¡ABUNDANCIA DE ZOMBIS Y PRECARIZACIÓN DE LAS IMÁGENES!

Albertina Carri

Es difícil hablar de democracia en estos momentos, en los que a través de prácticas democráticas, el fascismo parece estar colándose holgadamente en nuestro pueblo. Y más difícil aún, es pensar en el cine por fuera de los ideales de consumo que plantea nuestra industria, siendo la hábil lengua que utilizan los discursos negacionistas y mercantilistas que, no extrañamente, vienen en el mismo paquete de medidas. La pregunta, que surge frente a este estado de las cosas, es cuánta responsabilidad tenemos quienes nos dedicamos a la cultura en no haber sabido construir un puente verdadero entre las necesidades del pueblo y la esclavización que plantea la tecnocracia.

Claramente la censura durante los gobiernos dictatoriales es más que condenable y es demasiado evidente que fue una práctica de control y abuso de poder sobre los ciudadanos. Cada fotograma de película que se quemó, se borró, se desapareció o se invisibilizó con métodos más o menos violentos, ha dejado una huella de silencio y dolor en nuestras almas de espectadores. Fueron voces acalladas; mutiladas injustamente, por caprichos estatales con excusas ideológicas, para cerrar un pacto con los mercados. Hace 40 años que esto ya no sucede, el Estado no interviene sobre los contenidos de las películas. O al menos no lo hace de un modo tirano. Vivimos en un Estado de derechos y eso es un camino allanado. Pero, sin embargo, hay cientos de personas que quedaron afuera del paraíso –aunque a veces sea un infierno– de la creación de textos audiovisuales.

Si bien hacer películas en la Argentina nunca fue muy fácil, cada vez es más complicado, debido al decrecimiento de nuestra moneda, junto

ALBERTINA CARRI (Buenos Aires, 1973) es guionista, directora de cine, artista audiovisual y escritora. Colaboró en rodajes de directores como María Luisa Bemberg, Lita Stantic y Martín Rejtman. Algunas de sus películas son *Los rubios*, *Cuatreros*, *Las hijas del fuego*, *Géminis*, *La rabia*. Fue directora del Festival Asterisco. Escribió *Retratos ciegos* (con Julianita Laffit), la novela *Lo que aprendí de las bestias* y *Las posesas* (con Esther Díaz).

a la dolarización de los insumos cinematográficos, o más bien diría: del acceso a la tecnología. Y ahora se suma la falta de mano de obra calificada que para garantizar su subsistencia se ve obligada a trabajar para producciones extranjeras. Por lo tanto, el modo de supervivencia de nuestro arte o nuestra industria, como se prefiera llamarlo, es a déficit. Y hacernos vivir a deuda es una forma de censurar cualquier pensamiento existencial. Siempre le estamos debiendo una vela a un santo. Así de teológico es el método del mercado.

Cualquier pregunta sobre lo humano, los modos de vincularnos, las alianzas afectivas, las imágenes que necesitamos, los sonidos que acallarían levemente a la dialéctica corporativista de las series norteamericanas que circulan por plataformas metidas en nuestras casas, queda relegada, ante la violencia que propone –y promulga como un mantra– el capital. ¿Cuántas más series sobre abogados y policías protegiendo la propiedad privada tendremos que seguir dejando entrar por esas ventanas, que más que abrir, obturan nuestra percepción? ¿Cuántos más relatos sobre las formas del amor y el desamor heterosexual tendremos que seguir digiriendo? ¿Cuántas más películas sobre los problemas de la burguesía europea imaginaron quienes programan plataformas que necesitábamos como sociedad para ya no creernos el cuento de la igualdad de condiciones?

Esta es una de las tantas formas, sofisticada y perversa, para controlar a los ciudadanos y diseñar sociedades funcionales solo para el crecimiento de los mercados, que utiliza el capitalismo. Acontecimiento que ya ha demostrado la injusticia social y humana que implica ese modo de relacionarse con lo vivo. Esa falta de registro sobre las vidas singulares. Vivir para producir y consumir, incluso aquello a lo que paradójicamente llamamos productos culturales.

Nuestro país se ha caracterizado por tener una cinematografía diversa y polifónica. Desde sus inicios, las voces se multiplicaron, hasta ser uno de los países con más directoras mujeres del mundo. El cine argentino ha tenido y tiene exponentes y exposiciones de toda laya. Se realizan documentales y ficciones de muy diferentes índoles: experimentales, de denuncia, comedias, animaciones o películas más y menos empáticas con los diferentes públicos; ficciones zonzas o sesudas;

documentales histriónicos, demagógicos y hasta desestabilizadores de los géneros discursivos a la moda. Obras que han puesto de cabeza el concepto de verdad que circuló en cada época y muchas otras que solo fueron condescendientes con la distribución de consignas de los poderes de turno. Pero siempre se hizo cine como una apertura al mundo. Como una manera de comprendernos como sociedad y como una forma de comulgar entre lo común y lo extraordinario que circula por los pueblos.

Según la filósofa Silvia Schwarzböck, el cine fue durante el siglo XX *la preparación de la humanidad para vivir en un mundo controlado por las cámaras* (el siglo XXI). Pero, agrega, *la omnipresencia de las cámaras desinhibió la conducta de la sociedad de masas*. Esa desinhibición se traduce en una insolencia a través de redes sociales y un exhibicionismo, tanto de las vidas privadas como de los sentimientos y las sensaciones de las personas. Pero todo en estado pasivo, quietas frente a la computadora. Ya no se va al cine a buscar cine, se lo espera en casa y la sobreabundancia de imágenes crea una fantasía sobre sujetos universales, que lejos están de nuestra realidad precarizada o de nuestro imaginario succionado por superproducciones de zombis, inalcanzables para nuestra industria –¡nuestro arte!–.

No sé cuál es el puente que se podría erigir para deconstruir la alianza mercado-Estado que padece casi todo el planeta. Para que lo invisible no se establezca como condición de supervivencia y lo visible, eso que entra de un modo excesivo por las plataformas, sea menos avasallante para nuestra percepción de espectadores ya desgarrados. Puedo volver a citar a Pasolini, no por costumbre, sino por vanguardia: “El final del film es moralista y, en cierto modo, reaccionario. Desde hace algunos años aquel fenómeno de maldad e idiotez que es el fascismo parecía amodorrado y superado (...). Estábamos equivocados: el fascismo continúa serpenteando por Italia, por Europa, por América: y es natural, el fascismo no es más que uno de los elementos ideológicos del capitalismo y mientras exista el capitalismo estará también el fascismo para defenderlo, preservarlo y avalarlo” (8 de marzo de 1960).

Puedo también, pedir disculpas a quien lee, por no ofrecer más que avisos.

O puedo, finalmente, postular ayuda para pensar en una nueva lengua que se esfuerce por problematizar todos los términos. Incluso el de censura y el de insolencia. Y concebir a la democracia, no como algo

logrado y estático, sino como una dimensión desconocida a la que hay que cartografiar y fertilizar de nuevos modos, cada vez, cada día.

Cada vez, cada día y toda vez que las imágenes falten, por ausencia o por la ceguera que produce la sobreabundancia.

Octubre de 2023

¿QUÉ ERA EL CINE?

Andrés Di Tella

Mi primer largometraje, *Montoneros una historia* (1994), tuvo una existencia paradójica. Hice una versión para la televisión, en dos partes. La segunda parte nunca se emitió, aunque la primera alcanzó un pico de rating de 4 puntos (en ese momento eso representaba unos 400 mil televidentes). Fue censurada por las propias autoridades del canal (Telefénico), recientemente privatizado, pero sin perder las mañas de las épocas de la dictadura militar, cuando era coto del Almirante Massera. Se exhibió, después, en el Centro Cultural Rojas de la UBA, en sesiones semanales, durante dos años enteros. Cada semana, la gente formaba una cola de dos cuadras, desde la puerta del Rojas sobre la Avenida Corrientes, doblando por Junín. Muchos no conseguían entrar y volvían a la semana siguiente. Fui muchas veces a hablar con el público tras la proyección. Era el primer documental que se hacía sobre la experiencia de la lucha armada en la Argentina, un tema aún tabú. La gente necesitaba hablar. Nunca alcanzaba el tiempo disponible, la charla continuaba en la vereda. Era increíble la intensidad de las discusiones y la emoción que asomaba en ellas. Lo que sucedía en esas funciones extraordinarias, tanto dentro como fuera del cine, hubiera constituido otro documental por derecho propio. Sin embargo, insólitamente, no salió ni una sola reseña en diarios o revistas. En aquel tiempo –en el que todavía existían diarios y revistas– el hecho de que no se tratara de un

ANDRÉS DI TELLA es cineasta, escritor y curador. Dirigió *Montoneros una historia*, *La televisión y yo*, *Fotografías*, *El país del diablo*, *Hachazos*, *327 cuadernos*, *Ficción privada* y *Diarios*, entre otras. Su nuevo film, *Mixtape La Pampa*, se presentó en el Festival de San Sebastián (2023). También publicó dos libros de no ficción: *Hachazos y Cuadernos*. Su obra incluye instalaciones, performances y piezas de video arte. Fue distinguido con la Beca Guggenheim y con el Premio Konex de Platino al mejor documentalista de la década 2010-2020. Como curador, fue el fundador del BAFICI, así como del Princeton Documentary Festival. En la actualidad, dirige el Programa de Cine de la Universidad Torcuato Di Tella. Es miembro de la Academia de Hollywood.

estreno “comercial” típico de los jueves lo excluía de toda consideración periodística. No importaba la significación que hubiera tenido el fenómeno de las funciones del Rojas ni el hecho escandaloso de la censura televisiva. El mismo hecho de que la película fuera una producción absolutamente independiente, hecha sin fondos del INCAA, apenas con apoyo de una fundación, y que hubiera sido rodada en video, la dejaba por fuera del “cine”. La película –una de las experiencias cinematográficas más potentes de mi vida como realizador– no existió como tal. Esa primera experiencia me educó un poco acerca del poder de las categorías. ¿Qué era el cine?

Hace pocos días tuvo lugar una primera retrospectiva, en el museo MALBA, de la obra restaurada de Narcisa Hirsch, la gran cineasta argentina que, por fin, a los 94 años, se ha hecho visible. Se ha reconocido –un poco tarde– que los cortometrajes experimentales de Hirsch también eran... cine. En esa parábola, de estos últimos treinta años, que va de aquellas funciones míticas y casi secretas de mi primera película a la consagración de Narcisa Hirsch en el MALBA, se cifra una clave de lo que ha sucedido con “el cine en democracia”. A decir verdad, ya ni sé si siguen existiendo los estrenos de los jueves y las reseñas de los viernes. Lo que es seguro es que el cine... era otra cosa.

Escribo estos apuntes desde San Sebastián. Hay una presencia argentina importante, quizás la más sustancial en mucho tiempo: hay veinticinco producciones argentinas en el Festival, si incluimos las películas en programa y los proyectos en el mercado. “El mejor cine del momento”, según José Luis Rebordinos, director del Festival. Ante las amenazas de cerrar el INCAA proferidas por un candidato a presidente –y el eco favorable que esa expresión recogió en las redes sociales– los cineastas, actores y productores aquí presentes nos juntamos para hacer un “banderazo” en defensa de nuestro cine. Fue impactante la foto de la delegación entera, sobre las escaleras del Kursaal, detrás de una bandera: ¡Cine Argentino Unido! Sin el INCAA, el cine argentino se volvería insostenible. Hay que volver a decirlo: fuera de Hollywood, no hay país en el mundo que tenga una cinematografía sin que exista un sistema de apoyo estatal. Digo esto, habiendo hecho mi primera película por fuera del INCAA, como señalé al principio, pero también la última,

Diarios (2021-2022), un experimento que tampoco sé si es finalmente... “cine”. Pero son excepciones. También hice otras películas –casi todas mis películas– que hubieran sido literalmente imposibles de hacer sin apoyo del INCAA. Son películas bastante singulares, poco comerciales, que han circulado por todo el mundo y que me han dado, finalmente, un lugar en el cine. Desde ese lugar, repito: no hubiera llegado a ser el cineasta que soy si no existiera el INCAA.

Otra cosa es la necesidad de discutir qué es el cine –o qué puede o qué debe ser el cine– para el INCAA. Desde mi humilde perspectiva, hace falta una mirada mucho más plural, que abarque proyectos totalmente independientes, como lo fue mi primera película, o expresiones alternativas como los cortometrajes de Narcisa Hirsch. Hay que discutir al mismo tiempo cómo podría –o cómo debería– funcionar un sistema de apoyo al cine por parte del Estado. Los cineastas no nos hemos animado a hablar de las distorsiones en la operación del INCAA, con temor a que eso se interprete como un cuestionamiento a la misma existencia de un instituto de cine. No haberlo hecho a tiempo se ha vuelto parte del problema que tenemos entre manos. Hablemos de una vez, antes de que sea tarde, de la desproporción entre los recursos del INCAA destinados a la producción de películas, cada vez más insuficientes, y los recursos que el Instituto debe destinar a sostener una planta de empleados que ha crecido, sin aparente justificación, de menos de doscientas cuando se creó el INCAA en 1994 (Ley de Cine mediante) hasta los casi mil en la actualidad. Ni siquiera esta información es fácilmente accesible. A lo mejor hay una justificación. Si negamos que eso se ha vuelto un problema, si no proponemos alternativas, vendrán otros, que no quieren discutir nada. Hay que defender al INCAA, pero también hay que defender la transparencia del INCAA. Y al defender al INCAA, defender al cine argentino en toda su pluralidad. No sea cosa que en algún momento tengamos que preguntar: ¿qué era el cine?

San Sebastián, septiembre 2023

CUANDO LAS IMÁGENES SON PELIGROSAS

Paula Félix-Didier

Este texto incorpora fragmentos de la investigación realizada en colaboración con Fernando Martín Peña para *¡Corten!*, un libro inédito sobre la censura cinematográfica en Argentina.

“Es mentira que la censura sea moral; siempre es ideológica”.

Jorge Miguel Couselo

Desde sus comienzos a fines del siglo XIX, el cine se percibió como un poderoso instrumento para expresar y transmitir ideas, valores y costumbres. Por eso, y desde entonces, se buscaron modos de controlar su circulación y consumo.

Históricamente, el derecho a la libertad de información y de expresión se acuñó como enunciado programático de la edad moderna mediante el artículo 11 de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, de 1789. El advenimiento de los estados modernos en Occidente implicó un replanteo de la censura a partir del concepto de representación democrática. En el caso argentino, la libertad de expresión quedó sancionada en el artículo 14 de la Constitución de 1853 que garantiza para “todos los habitantes de la Nación argentina” el derecho, entre otros, de “publicar sus ideas por la prensa sin censura previa”.

Los mecanismos de control debieron entonces justificar sus intervenciones represivas con abstracciones generalizadoras como “el ser nacional”, los valores “occidentales y cristianos”, “nuestro tradicional estilo de vida” o “el bien común”. Es decir, oponer a esa *sacralizada libertad de expresión* conceptos de apariencia igualmente unánime para

PAULA FÉLIX-DIDIER es historiadora y activista/archivista audiovisual. Desde 2008 está a cargo del Museo del Cine “Pablo Ducros Hicken”, uno de los principales archivos audiovisuales de Argentina y Latinoamérica. Es miembro del Comité Ejecutivo de la FIAF, coordinadora del Día de las Películas Familiares Argentina y docente de Preservación audiovisual e Historia del cine argentino y latinoamericano.

justificar y legitimar recortes y restricciones al ejercicio de ese derecho. La explicación suele completarse invocando la presión adicional de situaciones políticas o sociales que se juzgan “excepcionales”. Cuando el cine llegó a la vida cotidiana argentina, ya existían variados mecanismos de control que se aplicaban a la literatura, al periodismo y al teatro. El cine, en tanto espectáculo público, heredó esta práctica previa y pasaron varias décadas hasta que se reglamentó una legislación específica. La ausencia de marco legal no supuso falta de mecanismos de control sino solo falta de homogeneidad en la aplicación de los mismos.

A partir de los golpes de Estado de la década del sesenta se creó un aparato legislativo vinculado al Instituto Nacional de Cine dedicado a censurar o prohibir películas, y en 1969 se creó el Ente de Calificación Cinematográfica. Se labraban así expedientes que describían minuciosamente las escenas objetadas y se controlaba que ciertos contenidos no llegaran al público. Este aparato censor, que funcionó con honrosas excepciones hasta 1984, se articuló a partir de 1976 con el aparato represivo de la dictadura cívico-militar, que no solamente torturó, asesinó y desapareció a 30 mil compatriotas, sino que ejerció un control implacable sobre las producciones culturales. Cuatro realizadores argentinos –Raymundo Gleyzer, Pablo Szir, Enrique Juárez y Jorge Cedrón– permanecen desaparecidos y decenas de guionistas, técnicos y actores partieron al exilio o tuvieron que silenciar sus voces. La censura cinematográfica de esos años tuvo el protagonismo casi absoluto del crítico Miguel Paulino Tato, que se ufanaba de haber cortado y prohibido más de quinientos largometrajes y gustaba de posar para fotografías con una tijera en la mano.

El advenimiento de la democracia supuso el fin de esta funesta práctica censora aplicada desde el Estado. El 10 de diciembre de 1983, Raúl Alfonsín juró ante el Congreso Nacional como presidente constitucional de la República Argentina e inmediatamente designó al realizador Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía. El 20 de enero de 1984, Jorge Miguel Couselo (1925-2001) asumió como el último interventor del Ente de Calificación Cinematográfica. Crítico, historiador y docente de cine, Couselo se definía como socialista y

humanista y había desarrollado una trayectoria ejemplar que lo señalaba como un símbolo de signo opuesto al Ente. Su gestión fue breve y ejecutiva: el 20 de febrero de 1984 el Senado aprobó la ley 23.052, que derogó las reglamentaciones anteriores y disolvió así el Ente de Calificación.

Dos episodios personales podrían resumir mis vínculos con la censura cinematográfica en nuestro país. El primero, en 1980, cuando a los 12 años me colé por primera vez en el cine para ver *Fiebre de sábado por la noche* (John Badham, 1977), prohibida para menores, en el Lido del barrio de Belgrano (ese cine había pertenecido a mi familia varias décadas antes, pero esa es otra historia). Las canciones de los Bee Gees y la explosiva sensualidad de John Travolta contribuyeron con seguridad a que tardara algunos años en darme cuenta de dos cosas: la primera es la oscuridad trágica del film que nada tiene que ver con las luces de la discoteca, y la segunda, que debido a la censura cinematográfica impuesta por la dictadura cívico-militar, la versión que vi tenía casi veinte minutos menos que la original (hoy existen al menos cuatro versiones del film: la original, la ATP, el corte del director y la versión para el cable). Cuando finalmente pude ver una versión más completa de *Fiebre de sábado por la noche*, reconocí esos cortes que además de tratar de hacerla más adecuada para las infancias, reforzaba la agenda de valores “occidentales y cristianos” que decía defender la dictadura.

El segundo episodio sucedió en 1994, cuando Salvador Sammaritano, en ese entonces subdirector del Instituto Nacional de Cinematografía, nos brindó a Fernando Peña (curador, historiador y coleccionista), y a mí acceso a un armario metálico que contenía los expedientes del infame Ente de Calificación Cinematográfica en los que se consignaban minuciosamente los films que debían censurarse, los cortes exigidos y las razones para hacerlo. Esos expedientes estaban en proceso de ser microfilmados y descartados, por lo que nos apresuramos a copiar de forma manuscrita una selección de los mismos que nos resultaron particularmente interesantes para una investigación sobre la censura cinematográfica en la Argentina, que permanece inédita. Lamentablemente esos expedientes corrieron la misma suerte que tantos archivos en

nuestro país: no se conoce su destino ni paradero. Por lo que es probable que esas hojas manuscritas sean el único registro que queda de ellos.

En la Argentina del siglo XXI parece un horror y una situación pasada la de enfrentar la censura ejercida por el Estado. Sin embargo, existen en la actualidad numerosas formas de censura, esa hidra de siete cabezas como la describía el crítico uruguayo Homero Alsina Thevenet, que vienen de la mano de las plataformas digitales, los canales de cable y las redes sociales. Si por un lado han aumentado enormemente las posibilidades de expresarse y compartir ideas, también aumentaron los modos más solapados de la censura comercial y la autocensura. La modificación de series y films para hacerlas aptas para todo público, políticamente correctas o adecuadas para públicos “neutros”, las adaptaciones de formato/*aspect ratio* o las leyendas que indican la existencia de cierto tipo de lenguaje o imágenes e incluso la llamada cultura de la cancelación han traído otro tipo de censuras y autocensuras que presuponen públicos sin capacidad reflexiva o agencia para gestionar sus consumos culturales.

Finalmente, y trágicamente, en 2023 están circulando ideas y discursos, en la Argentina que desafían o toman con ligereza el derecho a la libertad de expresión y nos retrotraen a esas épocas que creímos superadas.

Es por eso que quisiera recordar las acciones de algunos miembros de nuestra comunidad cinematográfica que enfrentaron y desafiaron la censura corriendo riesgos que en algunos casos les costaron la vida. Raymundo Gleyzer, Enrique Juárez, Rodolfo Walsh, Enrique Raab, Diego Botto, Pablo Szir, Haroldo Conti, Jorge Cedrón y Paco Urondo fueron asesinados por la dictadura por expresar sus ideas. A esta lista atroz sumo otra, más personal y arbitraria, que cada uno puede completar con sus propios héroes: Isaac Vainicoff, Jorge Miguel Couselo, Néstor Gaffet, René Mugica, Octavio Getino. Son solo algunos, hay muchos más, pero en su nombre quisiera reivindicar a todos aquellos que entienden que el cine es una herramienta de expresión artística que debemos defender y sostener. Cuidemos nuestro cine, el pasado, el presente y el futuro.

LA CENSURA DE AYER COMO PROBLEMA DE HOY

Roberto Gargarella

Invitado que fuera a escribir este texto, me reconocí inmediatamente en dificultades por la exclusiva razón de limitaciones y sesgos propios. Me decía: tengo que redactar algo en torno al levantamiento de la censura cinematográfica pero, ¿cómo puedo motivarme a escribir sobre la cuestión, cuando ya no encuentro allí problema alguno? Como cuando, a pesar de los enojos y divisiones que existen en el país, nadie –ni siquiera los más delirantes– aspiran hoy, por caso, a la restauración de lo que fuera el Ente de Calificación Cinematográfica. No daba con la dificultad, con aquello contra lo cual enojarme. Sin embargo, al cabo de un lapso breve, pude encontrar lo que buscaba. El problema que sin saberlo buscaba, está, sigue y seguirá estando, y es el siguiente: la censura cinematográfica, eliminada en 1983, representa solo la manifestación ocasional, exagerada, de una corriente que recorre la historia argentina y regional hasta hoy y desde siempre. Hablo de un impulso rabioso y sin frenos, que genera tensiones hasta nuestros días: un perfeccionismo moral o conservadurismo de las costumbres que disputa protagonismo con otra corriente que pretende avanzar en dirección contraria (también omnipresente en nuestra historia) –una contracorriente que busca afirmar la autonomía personal, un pensamiento de raíz liberal, anclado desde hace siglos en un principio de tolerancia–.

Cuando repasamos la historia latinoamericana, encontramos rastros de ese conservadurismo de las costumbres desde los tiempos de la colonia, cuando el horizonte moral se encontraba marcado por los dictados, a veces enloquecidos, de los representantes de Dios en la Tierra, o del clero español en América. Poco después de la independencia, esos

ROBERTO GARGARELLA es abogado y sociólogo, doctor en Derecho por las universidades de Buenos Aires y de Chicago y post-doctor en el Balliol College de Oxford. Es autor de una veintena de libros. Entre los más recientes se encuentran incluyendo *La sala de máquinas de la Constitución* (2020) y *El derecho como una conversación entre iguales* (2022).

impulsos conservadores quedaron plasmados en la mayoría de los documentos fundacionales de las nuevas naciones. De hecho, casi todos los primeros escritos constitucionales de América Latina consagraron a la religión católica como religión de Estado, a la vez que implicaron (muchas veces de modo explícito) la supervisión eclesiástica sobre la cultura, sobre todos los escritos que se publicaban, y sobre la educación que recibían los más jóvenes. Mucho más que eso. Incluso un militar de educación liberal, como Simón Bolívar –activísimamente involucrado en el diseño de la nueva legislación americana– plasmó en sus propuestas constitucionales más importantes un (así llamado) Poder Moral que diferenciaba entre los buenos y malos ciudadanos, y prometía un tratamiento estatal diferente para sus representantes más distinguidos. De modo mucho más exagerado, Juan Egaña –un genio conservador y autoritario– imaginó, para un temprano Chile de 1823, un Código Moral temerario, de más de seiscientos artículos, destinado a regularlo todo: desde las modalidades de la música y bailes nacionales, hasta el juego de naipes, o el uso de alcohol, o las relaciones entre marido y mujer, o los vínculos entre padres e hijos. Todo. El desmesurado Código de Egaña no llegó a implementarse en Chile, pero años después –en 1869– e inspirado en ese enrevesado proyecto, el presidente Gabriel García Moreno, implementó su propia versión de la policía moral y de las costumbres de Egaña, en su propio país, Ecuador. Quiero decir: la historia latinoamericana, sobre todo en sus fases tempranas, fue también la historia de ese recurrente regreso de un conservadurismo moral sin ataduras, respaldado en el poder coercitivo del Estado.

La Argentina, obviamente, no fue ajena, sino parte activa de aquella historia latinoamericana. De manera notable, la Constitución Argentina de 1853 puede verse como expresión exacerbada de esa disputa incesante entre el conservadurismo y el liberalismo. Superado ya el momento de “total conservadurismo” (en nuestro caso, el Rosismo), la Constitución de 1853 ilustra bien el tipo de documentos que empezó a predominar en la región, desde mediados del siglo XIX. Pienso en constituciones que nacían con el fin de la guerra civil, y aparecían como producto directo de un “pacto” hasta entonces impensable entre liberales y conservadores. Un pacto curioso, por lo demás, en su forma, y que

normalmente implicó la superposición o “acumulación” de las demandas contrapuestas de un grupo y del grupo contrario en el mismo texto. Los ejemplos que ofrece la Constitución Argentina al respecto resultan extraordinarios, hasta escandalosos. Ofrezco un par de entre ellos.

Uno: en materia religiosa, la Constitución incluyó (y así lo sigue manteniendo, ¡hasta el día de hoy!) la principal demanda de los liberales de entonces, es decir, la libertad de cultos (artículo 14). Esa misma Constitución, sin embargo, acompañó la demanda de los liberales con otro artículo, destinado a reflejar la más básica de las exigencias de los conservadores: la consagración del culto católico como culto “sostenido” por el Estado (artículo 2). ¿Cómo es que aceptamos tener –y todavía mantenemos– ambos artículos en el mismo texto?

El segundo ejemplo constitucional resulta todavía más extremo o patético que el anterior, y anida en uno de los artículos más bonitos del texto constitucional argentino, el artículo 19. Se trata del artículo que habla del respeto a la “moral privada” de las personas. En su redacción original –un legado de la Revolución Francesa y de nuestro propio Estatuto de 1815– el artículo representaba un avanzado sueño (lo que podríamos denominar “el sueño de John Stuart Mill”, el pensador que hizo girar toda su filosofía política en torno al principio de “no dañar a los otros”). El artículo en cuestión protegía las “acciones privadas de las personas”, y consideraba a tales acciones como “solo reservadas a Dios, y exentas de la autoridad de los magistrados”. Sin embargo, durante los debates de la Convención Constituyente, los conservadores condicionaron su apoyo a la Constitución a la introducción de cambios drásticos sobre cada uno de los artículos “liberales” del texto. En el caso del artículo 19, ello implicó sujetar la prometida protección de las “acciones privadas”, a la condición de que tales acciones no afectaran “en modo alguno” al “orden y la moral pública”. De este modo, podríamos decir, pasamos del sueño inicial de Mill a su peor pesadilla. Y con las implicaciones conocidas: todavía hoy, cada vez que se discute sobre cuestiones morales (aborto, eutanasia, matrimonio igualitario), jueces y activistas invocan en apoyo de sus posturas antagónicas a la misma Constitución, al mismo artículo 19, al mismo párrafo de ese artículo.

En el siglo XX, las tensiones entre las políticas culturales de corte liberal, y aquellas de tinte conservador, se tornaron especialmente visibles con la oscilación entre gobiernos democráticos y dictaduras que fuera característica de ese siglo. Claramente, los gobiernos democráticos tendieron –con ambigüedades– a moverse en dirección del liberalismo, mientras que las dictaduras se orientaron inequívocamente en una dirección conservadora (recordemos los “cortes de pelo” y la persecución al hippismo vernáculo, con Onganía; y recordemos también la censura infinita, de obras y acciones de cualquier tipo durante la última dictadura). Sin embargo –importa advertirlo– la disputa entre tolerantes y censores no remite necesariamente a regímenes políticos distintos, es decir, democracias liberales vs. dictaduras censoras. Lo cierto es que hallamos persistentes impulsos liberales dentro de las dictaduras, y permanentes embates conservadores en democracia.

De hecho, si focalizamos nuestra atención en los gobiernos democráticos de las últimas décadas, nos encontramos, sin dificultad alguna, con repetidas iniciativas antiliberales: con fallos judiciales orientados a impedir la publicación o circulación de materiales “obscenos”; con el combate dado, desde la política, hacia los “partidos antisistema” (esto es decir, comunistas); con la clausura de locales culturales; con el cierre de teatros; con la censura de exhibiciones consideradas ofensivas para la jerarquía católica (i.e., la exposición del artista León Ferrari); etc. Un ejemplo reciente, dramático y notable, de las disputas culturales entre liberalismo y conservadurismo, en democracia, puede verse en los fallos de nuestra Corte Suprema en materia de estupefacientes: en cuestión de meses, pasamos de una decisión llamativa liberal –el fallo “Bazterrica,” dictado por “la Corte Alfonsín” en 1989– a una decisión notablemente conservadora, directamente contraria a la anterior, tomada por “la Corte Menem”: un fallo opuesto al primero, producido por el mismo órgano judicial, sobre el mismo tema, y bajo la invocación del mismo artículo 19 (el caso “Montalvo”, de 1990).

Para recapitular lo dicho hasta aquí: la aberración de la censura cinematográfica, la sinrazón del Ente de Calificaciones, la soberbia delirante de Paulino Tato, no reflejan un momento extraviado de nuestra historia, un instante perdido en el vendaval de los tiempos. No se

trata, tampoco, de actos propios y exclusivos de las dictaduras, ni de cuestiones que eran típicas en el siglo XIX pero que hoy ya se han casi extinguido. Nada de eso: hablamos de manifestaciones vinculadas con una corriente honda y persistente, que recorre toda la historia del país a lo largo, dejando siempre su profunda marca. Festejemos, entonces el fin de la censura; celebremos al Estado laico; disfrutemos de los vientos más liberales, cuando ellos soplen. Mientras tanto, de todos modos, será mejor que no lo olvidemos: los impulsos oscurantistas siguen y seguirán estando allí –entre nosotros, en nosotros, en torno nuestro, más allá de las anécdotas del pasado, y aun después de las caricaturas temibles, efímeras, que hoy puedan representarlos–.

DIÁLOGO CON MOSCAS

Mariano Llinás

Un Artista y un Representante de una Institución se ven por primera vez.
Hay un proyecto en puerta.

RDI- *Puedo asegurarle que para nosotros es un lujo contar con su colaboración, Maestro...*

A- *Humm...*

RDI- *Todos en nuestra Institución admiramos profundamente su obra. Es...
¿Cómo decirlo...? Una obra... Ehhh... Caramba... No soy bueno con las palabras.*

A- *No se preocupe. Conozco mi obra. No necesito sus definiciones.*

RDI- *Ciertamente, ciertamente. Lo que me resulta necesario aclararle es que para nosotros es capital el hecho de que trabaje usted con la más absoluta libertad.*

A- *No me venga con eso: Ya los conozco. Empiezan con estas zalamerías y después...*

RDI- *Confíe, Maestro. Su libertad será total.*

A- *No me haga reír.*

RDI- *Nuestra Institución es famosa por eso. Toda la libertad a los creadores.*

A- *Eso es una abstracción. Nunca sucede. Por ejemplo ¿Qué diría si yo le propusiera una obra en la que usted y su directorio aparecieran caracterizados como monos?*

RDI- *Brillante, Maestro. Una idea genial.*

A- *Y traería monos reales. Les pondría su ropa a monos reales. Usted y el resto del directorio deberían darme sus mejores trajes y con ellos vestiríamos a los monos.*

RDI- *Cuento con ello. Una idea exquisita. Tengo además un traje nuevo, recién salido de las tijeras de mi sastre en Saville Row. Puede contar con él.*

A- *¿Y qué me diría si yo exigiera que los monos no solamente hicieran de ustedes, sino que también tomaran decisiones? Que se les diera, por ejemplo, tres contratos distintos (uno real y los otros completamente insensatos) y que fueran los monos quienes eligieran entre uno y otro. Las decisiones empero, deberían ser*

MARIANO LLINÁS (Buenos Aires, 1975) es director, productor, guionista y actor de cine. Forma parte de El Pampero Cine. Entre sus películas como director están *La flor, Historias extraordinarias, Balnearios y Clorindo Testa*.

efectivamente respetadas. Serían ellos quienes dictarían, a partir de su animalidad, la marcha de la institución. ¿Qué me dice de eso?

RDI- *Una idea concepcual de una audacia sin precedentes. Ya mismo me pongo en contacto con el Jardín Zoológico.*

Y así durante un largo rato. En un momento algo pasa. Elijamos algún elemento deliberadamente neutro: moscas, por ejemplo.

A- *...Y para demostrar la infinita miseria de todo, yo aparecería vestido de mendigo, insultándolos, denunciándolos, y denunciando también al público: Espetándoles frente a sus narices su ingente complicidad con la horrenda mascarada que es todo...*

RDI- ¡Ah! ¡Un detalle exquisito! ¡El ojo provocador del artista! ¡Y la "Misère de la philosophie", una vez más! "Le combat ou la mort, la lutte sanguinaire ou le néant!".

A- Yo, como forma de protesta, evitaría bañarme. No me bañaría por todo el tiempo que durara la exhibición. Olería, olería a mugre, para que mi mugre se volviera un conductor, un portal metafísico a toda la mugre exterior: ahí estaría yo, rodeado de moscas, convertido en un Cristo, en un Diógenes, en un...

RDI- Ejem... Frenemos ahí...

A- ¿Qué pasa?

RDI- Nada... Podría haber algún tema, ahí...

A- ¿Un tema?

RDI- Sí... Nuestra Institución tiene una particular política en ese aspecto...

A- ¿En qué aspecto...?

RDI- Me refiero a que tal vez debamos prescindir de... Bueno, de las formas animales que usted mencionó recién...

A- ¿Se refiere a las moscas?

RDI- De hecho, preferimos no llamarlas así...

A- No lo sigo, la verdad...

RDI- Dígamos que es un nombre bastante estigmatizante ¿No lo cree? Está dotado de una connotación negativa que vuelve invisible cualquier aspecto destacable o positivo dentro de la familia de las Muscidae...

A- ¿Usted me está tomando el pelo?

RDI- Verá... Nuestra institución tiene un compromiso muy fuerte con algunas causas, entre las cuales la del respeto a los artrópodos ocupa un lugar central. A

mí (*que esto no salga de aquí*) no me interesa especialmente el asunto, pero son cuestiones, ya ve usted, institucionales...

A- Estoy perplejo...

RDI- Así que eso: nada de moscas.

A- No estoy dispuesto a tolerar semejante intromisión en mi obra... Me declaro incorruptible. O moscas o nada.

RDI- Tendrá que ser nada. Ya le digo: con eso no se jode. La cosa viene muy de arriba.

A- ¿Arriba?

RDI- Imagino que habrá oído hablar de los Laboratorios Sebastopol.

A- ¿Los fabricantes de...?

RDI- Sí... Es famoso sobre todo por su línea para aire libre...

A- ¿Insectidas?

RDI- Nuevamente, no es la denominación que elegimos...

A- Pero...

RDI- Pero sí... En líneas generales...

A- ¿De modo que ellos...?

RDI- Si me permite que sea brutalmente franco, son ellos los que pagan todo el circo... Los "Bancalari", en otras palabras...

A- Ah... O sea que sin ellos...

RDI- ...Sin ellos te vas a tu casa, nene...

El dialogo se extiende a lo largo de unos pocos, decisivos minutos. Meses más tarde, la Muestra se inaugura, con un público que, pese a lo crudo de la propuesta, se deja fascinar por su desafinante audacia conceptual. Nadie (ni los críticos más severos) piensa ni por un segundo en las moscas que, pese a todo, abundan el lugar: zumbando, orbitando en torno de las cabezas de los circunstantes, formando grandes colonias en las ventanas exteriores de la sala de exhibición, como es frecuente que ocurra en los meses cálidos del año, cuando cae la noche.

TIJERAS EN DESUSO

José Miguel Onaindia

El 10 de diciembre de 2023 celebraremos los 40 años de la asunción de Raúl Alfonsín, que significó el retorno a un orden constitucional que desde 1930 hasta esa fecha había sido alterado por repetidos golpes de estado, seguidos por gobiernos de facto cada vez de mayor extensión temporal. No es una efeméride para la celebración de los simpatizantes de aquel presidente, sino que la fecha implica la ruptura de un ciclo en el que las instituciones republicanas quedaron a expensas de la voluntad de las fuerzas armadas con sus aliados civiles y las libertades públicas abolidas o restringidas a su mínima expresión.

No es un hecho menor que durante ese período de más de cinco décadas se produjeran seis derrocamientos de gobiernos electos, gobiernos, estos, débiles y rigurosamente vigilados por el poder militar. Los dos únicos presidentes que lograron terminar su mandato constitucional en ese período fueron generales del ejército.

El gobierno que asumió esa delicada situación, a poco más de un año de la derrota de la guerra de Malvinas y luego de siete años de una dictadura que impuso como forma de ejercicio del poder la violación masiva de los derechos humanos, debió tomar medidas de clara demostración de su voluntad de concluir con ese ciclo de avasallamiento de derechos y garantías.

Una de las medidas más acertadas fue la de enviar a sesiones extraordinarias del Congreso un proyecto de ley que derogaba la censura en el ámbito cinematográfico. Quienes leen hoy ese dato pueden interpretar

JOSÉ MIGUEL ONAINDIA (Argentina, 1954). Es gestor cultural y abogado especializado en derechos culturales argentino. Fue director del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, asesor de la presidencia de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados de la Nación y de la Comisión de Asuntos Constitucionales de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. También fue coordinador general de cultura a cargo del Centro Cultural Ricardo Rojas. Entre otras, obtuvo la distinción como Personalidad destacada en el ámbito de la cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires otorgada por la Legislatura porteña.

como un gesto desmedido esta consideración hacia el cine, en un momento con tantas urgencias como las que enfrentaba el gobierno recién asumido. Por el contrario, creo que el impulso de esa norma sancionada por el Congreso el 22 de febrero de 1984, a dos meses de la asunción del gobierno, fue una perspicaz decisión de fuerte valor simbólico, porque a través de la censura cinematográfica pueden describirse las diversas formas que el autoritarismo adoptó en la Argentina a partir de 1938, año en el que encontramos al primer precedente de cercenamiento de la libertad de creación en el cine.

La censura cinematográfica simbolizada en las tijeras, instrumento que servía para cortar aquellos fotogramas que se consideraban inconvenientes para la visión del público, fue ejercida por gobiernos de facto y electos que no siempre aplicaron los mismos parámetros para usar la restricción a la libertad de expresión. Si bien las cuestiones vinculadas a la moral y a la sexualidad se mantuvieron casi inmóviles a través de los años, las ideas políticas y los sistemas de valores transmitidos por los filmes fueron también motivo para la prohibición de la libre circulación de contenidos.

La censura podía implicar el impedimento para la exhibición de la película o el corte de determinadas secuencias que se consideraban ofensivas a los valores que los censores debían defender de acuerdo a las instrucciones de los gobiernos que integraban. Esta última forma fue mucho más ofensiva para los creadores, porque la supresión cambiaba el sentido de lo que la obra quería transmitir tanto desde lo temático como desde lo estético. Las tijeras condujeron a situaciones tragicómicas como la conversión de una infidelidad en un incesto, parojoal logro de la censura franquista con la película *Mogambo*.

También hubo una censura ejercida sobre las personas: directores, guionistas, actores, técnicos, que solo por sus filiaciones políticas se les impedía la participación en las obras. El éxodo de muchos de ellos hacia el exterior o el ostracismo en la propia tierra fue el destino de muchas personas talentosas que sufrían de ese modo el atropello a sus derechos, con clara repercusión sobre el desarrollo de la cultura. El instrumento sirvió para venganzas personales como las que sufrieron Beatriz Guidoy Leopoldo Torre Nilsson por el emblemático censor Miguel Paulino Tato,

que los llevó el exilio en Madrid en 1975 por la prohibición de la última película del director sobre el argumento de Guido, *Piedra libre*. Solo un ejemplo entre los dramáticos, múltiples casos que pueden citarse.

La ley 23.052 que acabó con la posibilidad de ejercer la censura desde el Estado fue completada poco después por la ratificación del denominado Pacto de San José de Costa Rica, aprobado por el Congreso el 1º de marzo de 1984 y ratificado por el Poder Ejecutivo argentino el 14 de agosto de ese año, que en su art. 13 establece la imposibilidad de ejercicio de la censura previa en los espectáculos públicos de cualquier naturaleza y aplica la misma garantía que a los medios escritos. Este Pacto, luego de la reforma constitucional de 1994, tiene igual jerarquía que la Constitución Nacional e integra las normas supremas que rigen nuestro sistema constitucional.

Este conjunto de normas que desde hace casi cuarenta años impiden que el Estado ejerza la censura previa pusieron fin a una práctica que hoy podemos contar con una irónica sonrisa pero que produjo el drama de muchas vidas individuales y el empobrecimiento de nuestra cultura. La anécdota que narra que los argentinos viajaban a Uruguay para poder ver las películas prohibidas en su patria más que un dato folklórico que describe la atmósfera de un tiempo revela cómo se alteraba el ejercicio de la libertad de toda la población.

Ante el avance de ciertas conductas provenientes de sectores sociales que se autoperciben “bienpensantes” y que en base a la amenazante concepción del “pensamiento político correcto” intentan controlar el contenido de la creación contemporánea y alterar el patrimonio cultural heredado, debemos recordar el oscuro y prolongado período en el que no gozamos de la plena posibilidad de expresarnos ni de disfrutar de la obra de otros, aunque solo sea para disentir.

Fahrenheit 451 es la temperatura a la que arden los libros y el título de la novela de Ray Bradbury llevada a la pantalla por François Truffaut en 1966. “La historia sucede en una época sombría en un país en el que está prohibido leer. Los bomberos ya no se ocupan de apagar incendios, sino de quemar los libros que algunos ciudadanos rebeldes esconden en sus casas. El Gobierno ha decretado que todo el mundo sea feliz. Los libros están repletos de ideas nocivas y, además, la lectura solitaria se

presta a la melancolía. La población debe ser protegida de los escritores que contagian pensamientos malignos", así resume la trama de la obra Irene Vallejo en su ensayo *El infinito en un junco*. Y acudo a este libro de lectura reciente porque creo que nos permite en este aniversario festejar que en estos cuarenta años las tijeras hayan quedado en desuso. Y esperar que en el futuro los bomberos se sigan ocupando de los incendios y el pueblo de sus melancolías.

ESPERA LA OSCURIDAD

Eduardo Rojas

1.

Buenos Aires, año 1971. Para el recién llegado desde la tranquilidad de un pueblo bonaerense, la ciudad era otro mundo. La dictadura en el poder, presidida por el General Lanusse, se desmoronaba con rapidez. En cualquier ámbito público explotaba el reclamo de libertad. Las calles eran el mejor ámbito para todo ese desborde vital. Discusiones públicas, movilizaciones y reclamos que enfrentaban a la represión e iban acorralando a la camarilla militar. Si al recién llegado le atraía el cine, la ciudad era un lugar inmejorable. Podía recorrer el circuito de los cines-arte de Corrientes, descubrir ínfimos cineclubes que pasaban películas de directores desconocidos: Jean Marie Straub, los hermanos Jonas y Adolfas Mekas. También podía encontrar en el hall de un cine al ya entonces mítico cineasta brasileño Glauber Rocha, saludarlo y hablar mano a mano con él. Tormenta y arrebato, el espíritu de la época podía resumirse en la frase de Talleyrand con la que el joven cineasta italiano Bernardo Bertolucci había titulado una de sus películas: “Nadie conoce la belleza de la vida si no ha vivido antes de la revolución” (*Prima della rivoluzione*, 1964). Tal espíritu libérrimo tenía, no obstante, un límite, la censura.

2.

Dictadura y censura no solo riman en su construcción gramatical, son palabras hermanas que se necesitan una a otra. La censura de esos años

EDUARDO ROJAS (25 de Mayo, Buenos Aires, 1952). Es crítico de cine y escritor. Colaboró en las revistas *La Vereda de Enfrente*, *El Amante*, *Film* y *Ñ*, entre otras publicaciones del país y del exterior. Publicó artículos y ensayos en doce libros sobre cine. Actualmente colabora en la página web *Hacerse la crítica*. Es autor de *Puma cebado y otros cuentos* y de la novela *Resaca*. Fue docente en la Escuela de Crítica de Cine El Amante y profesor de Crítica de Cine de CIEVYC.

era fuerte, pero de límites difusos; el ánimo movilizado de la época combatía contra ella en batallas desiguales que a veces se ganaban. Es justo decir que la censura no era solo un fenómeno dictatorial, también había existido en los años previos, durante los gobiernos de tambaleante legitimidad democrática que precedieron a aquella dictadura. Hubo que esperar más de una década, el fin de la otra dictadura, la más terrible, la más censora y homicida, para que democracia y libertad de expresión coincidieran en toda su amplitud.

¿Cómo era la censura de entonces? Extensa, literal, impuesta por estamentos sociales muy específicos y abarcadora de muchos aspectos de la vida individual y colectiva. La moral y las buenas costumbres, el sexo y la política eran los objetivos principales. En el cine, la censura se hacía efectiva a través de cortes parciales o prohibiciones totales, como en el caso de *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971). Los cortes que mutilaban el sentido afectaron entre otras a *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), *Satyricón*, (Federico Fellini, 1971), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o a las películas de Armando Bo e Isabel Sarli.

Esta corriente moralizadora recorría el país desde mucho antes y estaba vinculada a otras formas de censura, en especial la política. La dictadura que en 1955 derrocó al gobierno de Perón había prohibido mediante el Decreto 4161/56 la mención pública del nombre del presidente depuesto y de cualquier uso de su nombre. No mentar al ausente, al réprobo, al demonizado, para borrarlo de la memoria colectiva. Una expresión del pensamiento mágico primitivo aflorando entre el dudoso cartesianismo de los vencedores del 55. Quince años duró esta oclusión hasta que la realidad política obligó al autócrata Alejandro Lanusse a abandonarla en forma paulatina. Silencio, oscuridad, miedos recíprocos de prohibidos y prohibicionistas. Este fue, sostengo, el horno en el que hirvió la ponzoña de la censura en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. La prohibición agita fantasmas, vuelve a la vida a algunos cadáveres, resalta y erotiza. Tal fue el resultado de la prohibición del nombre de Perón. Acentuó su significante de esperanza o aprensión según el lugar político desde el que se lo mirara, le dio a su nombre y figura contornos míticos y místicos. Aquello que se transmite entre susurros adquiere el estatuto de invencible, el tamaño de un gigante,

la dimensión de un mesías. La prohibición excedía a lo político, desbordaba como un desafío, se infiltraba en los programas cómicos de la radio. El locutor anunciaba la presencia en la sala de “Juan Peee...ralta”. El intervalo de la eee... prolongado hasta el límite producía un efecto de suspenso primero, de carcajadas nerviosas luego. Quién pudiera recrear aquel espíritu, aquella ingenuidad que permitía a unos reír y a otros imaginar que la proscripción del nombre anularía al hombre. En cambio la prohibición erotizó al nombre y envolvió a la acción clandestina del movimiento y su conductor. El cruce dialéctico entre erotismo y prohibición tuvo una síntesis opuesta a los deseos de los censores: la consigna “Perón vuelve”, cristalizada en 1973.

3.

En tanto, mientras el veto estuvo activo, mientras crecía la represión, mucha gente encontró un lugar impensado en donde manifestarse: las salas de cine. Oscuridad igual a impunidad. En el cine se podía aplaudir y gritar, se podía insultar y vivar. Cualquier transgresión era posible en la penumbra. La cinefilia miraba con sorpresa aquel barullo creativo. En otro momento lo hubiéramos considerado un sacrilegio. Alegatos políticos de trazo grueso como *Z* (Costa Gavras, 1969), película también prohibida durante un tiempo, que equiparaba la dictadura de los coroneles griegos con la de los generales argentinos, eran ovacionados durante la función. *Sacco y Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971) era seguida con una devoción lacrimosa que encontraba su clímax y redención con la ejecución de los dos mártires obreros. Lo oculto presionaba desde el fondo y desbordaba hacia la superficie un aliento de libertad.

Aquel efecto de manifestación en penumbras no existe más. Reapareció muy brevemente en los días previos a las elecciones de 1983, como expresión de protesta contra la dictadura en fuga y de alegría ante la perspectiva democrática. Perduró durante los días de la primavera alfonsinista. Después, aquellas voces eufóricas se silenciaron y fueron reemplazadas por comentarios en voz alta, risas inoportunas, ritos costumbristas de velorio trasnochado, nunca de cine. El consumo

de pochoclo marcó el fin de una época de ilusiones colectivas y el comienzo de otra, individualista y frívola.

Informe, caprichosa, la censura había crecido desde fines de los cincuenta hasta la reinstalación de la democracia en 1973. No tenía estatus legal, apenas la amparaba alguna resolución municipal o la acción de algunos funcionarios: el fiscal Guillermo de la Riestra no solo se ocupó del cine sino también de los libros. En 1968 fue el responsable de la prohibición de la novela *Nanina*, de Germán Leopoldo García.

El episodio más célebre de este período fue la prohibición de *El silencio*, de Ingmar Bergman. Imposibilitados de exhibirla en la Argentina, sus distribuidores organizaron viajes a Montevideo en el Vapor de la Carrera en el cual, luego de atravesar la línea fronteriza, se proyectaba la película.

4.

En 1969 la censura cinematográfica se institucionalizó con la creación del Ente de Calificación Cinematográfica durante la gestión del dictador Juan Carlos Onganía. Su primer director fue Ramiro de la Fuente, le sucedió el célebre Miguel Tato, símbolo de la censura, que sobrevivió en su cargo hasta 1983. Con Tato la censura cinematográfica vivió su época de oro, exceptuado el período de tres meses en 1973 en el cual el Interventor del Ente, el cineasta Octavio Getino, encabezó una gestión innovadora. Las películas se calificaban solo conforme a su tipo y la edad de los espectadores, ninguna se prohibía, se organizaban exhibiciones públicas, los espectadores debatían y votaban. Después volvió Tato de la mano de Isabel Perón y López Rega. En el camino quedaron *Último tango en París* (1972) y *Novecento* (1976), ambas de Bernardo Bertolucci, entre las más destacadas. También se prohibieron películas ya estrenadas como *La hora de los hornos* (1968) y *Los hijos de Fierro* (1972) de Fernando Solanas, de Walerian Borowczyk, Marco Bellocchio y otros.

5.

Hoy la censura es un recuerdo. La digitalización y las plataformas parecen impedir toda posibilidad de control estatal, como el que ejercía la censura tradicional. El estudio de nuevas modalidades de censura, ligadas a la distribución y exhibición a través de plataformas, censura ya no a cargo del Estado sino de corporaciones mediáticas, excede los límites de este trabajo. Quien redacta esta memoria tiene sus valores y medidas fijados en aquellos años. Otras voces, otros ámbitos se harán cargo de los nuevos desafíos.

EL CINE EN LA RECONQUISTA DE LA DEMOCRACIA

Josefina Sartora

Resulta una dura tarea reflexionar sobre los años trágicos de la última dictadura cívico-militar y recordar su cotidaneidad. Quienes la vivimos en plena madurez quedamos marcados por un estigma: el miedo. El miedo a los allanamientos ilegales, el miedo a los secuestros y desapariciones, el miedo a los automóviles sin identificación con bandas parapoliciales armadas, el miedo a decir la opinión en público, el miedo a que te afeiten la barba a la fuerza, el terror por los amigos que no volvimos a ver. Esos fueron los años del Terror. Entonces, el Obelisco lucía un inmenso cartel que lo rodeaba, amenazante: *El silencio es salud*. Poco sutil mensaje a la población, tan flagrante como el cínico lema *Los argentinos somos derechos y humanos*, surgido cuando vino una comisión investigadora de las Naciones Unidas. Los grupos marginales pasaron su peor infierno: homosexuales, judíos, afrodescendientes, inmigrantes, se sabían vulnerables, expuestos a ser detenidos sin ningún otro motivo. El solo hecho de figurar en una libreta de direcciones de algún secuestrado era causa de desaparición. Este aparato represivo generó una forma especial de censura: la autocensura. Coartada la libertad, el miedo paralizó las conductas, la expresión, el diálogo. Miedo a expresar la propia subjetividad, miedo a mostrarse distinto de los parámetros entonces considerados aceptables, miedo a mostrar la verdad de lo que sucedía. No se jugaba con la libre expresión: iba la vida en ello. Un miedo que quedó marcado en nuestras células, y en nuestro pensamiento.

Las generaciones más jóvenes, que felizmente no vivieron esa atroz experiencia, ven esos años como un pasado nebuloso, sobre todo porque muchos sectores se han ocupado de callarlo, y hoy, más aún.

JOSEFINA SARTORA. Es ensayista y crítica de cine. Es profesora de Letras e investigadora de mitos y arquetipos en el cine, y de los vínculos entre cine y filosofía, historia y cine soviéticos. Es redactora en *Cineísmo, Otros Cines, Claroscuros* y *Le Monde Diplomatique*. Ha publicado trabajos en diversos libros como *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (2007), *Cine argentino: estéticas de la producción* (2009) y *Platón en el callejón* (2012).

Pero no podemos circunscribir el accionar siniestro de esos años de plomo a la conducta de los militares. La dictadura fue cívico-militar porque estuvo promovida desde la sociedad civil, desde los grupos de poder, que se sirvieron de su brazo armado para la tarea sucia. Una trama diseñada por los grupos económicos, las iglesias, los medios hegemónicos, mientras los políticos eran sojuzgados. Y este accionar tuvo un inmenso apoyo de la población, de la opinión pública, tanto, que permitió que el régimen durara siete años. Fue necesaria una guerra y la muerte gratuita de cientos de jóvenes enviados al frente, sin medios para la batalla, abandonados a su suerte, torturados también ellos, para que quedara en evidencia la inoperancia, la torpeza, la irresponsabilidad y la ignorancia de esos dirigentes que se habían alzado con el poder, convencidos de ser los elegidos para entablar una cruzada patriótica y sagrada.

La mentalidad reaccionaria y conservadora de las clases dirigentes, que son las que de una y otra forma definen el país, había dado origen en 1968, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, al Ente de Calificación Cinematográfica, que desde sus inicios se dedicó a coartar y reprimir la creación en el cine. El Ente generó la peor parálisis en la producción, y fue el enemigo con el que tuvo que luchar todo realizador para cumplir sus proyectos, hasta su disolución con la recuperación de la democracia.

Dadas las condiciones de producción cinematográfica en Argentina, donde la financiación, realización y distribución depende en gran medida del apoyo del Estado, factor esencial para la producción, el cine siempre está intrínsecamente unido a los organismos estatales que lo regulan. Por ello las películas deben contar con su aprobación.

Como en otros países, desde la URSS hasta los Estados Unidos, la dictadura argentina comprendió el poder del cine para transmitir ideologías, llevándola tanto a censurar, prohibir obras que no concordaban con su posición, como a promover un cine que debía distraer a la población de los problemas acuciantes: la entrega, el genocidio, la tortura. La censura como instrumento del aparato represivo provocó la desaparición y exilio de intelectuales, de realizadores, de actores.

El régimen de la dictadura comprendió el poder del cine para generar un discurso funcional a sus objetivos, un espacio de difusión de los valores de los dictadores y sus secuaces, difundidos como patrióticos y religiosos, sobre familia, tradición, patriarcado, propiedad, orden, y al mismo tiempo era el medio de distracción y adormecimiento. Valores que hoy viven un resurgimiento peligroso. El cine colaboracionista se regodeaba en comedias frívolas, pasatistas, narcóticas, con figuras funestas como Palito Ortega, Jorge Porcel o Alberto Olmedo. Mientras, sofocados, enmudecidos, los realizadores que persistían en su trabajo solo podían expresarse con la metáfora o el simbolismo.

Las realizaciones combativas de años anteriores solo podían verse de manera clandestina, y su exhibición ponía en riesgo las vidas de quienes las promovían. Como consecuencia, el cine argentino no hizo más que degradarse, descender en una espiral hacia las formas más elementales, banales y abyctas.

Con la recuperación de la democracia, el cine argentino se constituyó como un espacio de reflexión y creatividad, y fue paulatinamente alcanzando su mejor nivel: pasó una etapa de transición hasta dar luz a lo que se dio en llamar “el Nuevo Cine Argentino”, con la emergencia de jóvenes talentos en la ficción, comprometida con la cambiante realidad. Películas hoy emblemáticas contemplaron la realidad social, algunas con alto valor y contenido político, como *Mundo grúa*, *Garage Olimpo*, *La mujer sin cabeza*, *Vil romance*, *Abrir puertas y ventanas*, *El estudiante...*. En simultáneo, el cine documental fue un campo fundamental para la evocación de los años del Terror, y alcanzó un desarrollo que nunca antes había tenido. Herederos de la tradición del cine de resistencia de Raymundo Gleyzer, de Pino Solanas, directores jóvenes y equipos completos de producción –algunos colectivos, como Mascaró– fueron los encargados de reconstruir la memoria, tan esquiva en la población –que parece remontarse en alas del olvido–, emprendida como una tarea colectiva. Surgieron notables documentales dedicados tanto a reconstruir o evocar la historia reciente como a registrar las nuevas realidades que se viven en el país. Fueron muchos, mencionemos solo algunos: *Los rubios*, *Montoneros, una historia*, *Cazadores de utopías*, *Botín de guerra*, (h)

Historias cotidianas, El C.A.I.C.A., Los chicos y la calle, Trelew, La dignidad de los nadies, Yatasto, Pacto de silencio, Opus, Parapalos, Tierra de los padres, Calles de la memoria... Sí, abundan, y siguen produciéndose. Con el emerger de un cine renovado, la crítica acompañó este renacimiento, en una nueva actitud, más seria y profesional, con una nueva generación de pensadores.

Con los cambios que están produciéndose en los medios audiovisuales, es difícil predecir el devenir de estas realizaciones, así como el de la crítica. Baste observar que día a día se producen transformaciones de forma y de contenidos, y todos debemos estar atentos a ese acontecer cambiante.

Hemos vivido 40 años en democracia sin interrupciones. Creo que es un récord en la Argentina. Una democracia débil, que comete errores, que no satisface a la población. La clase política que la ha gobernado demostró no tener interés en el bienestar general, sino en los intereses de minorías. Pero con esta democracia hemos tenido también una libertad que nunca antes habíamos experimentado. La democracia es el ámbito donde podemos esperar respeto por nuestros derechos. Quizás las generaciones más jóvenes no comprendan la relevancia de este hecho.

Hoy, grupos políticos reaccionarios intentan reivindicar aquella dictadura nefasta. Resulta inverosímil –o malintencionada y colaboracionista– la actitud negacionista de ciertos grupos que hoy pretenden hacer como si nada de esto hubiera sucedido, o buscan minimizar las pérdidas, los abusos, los crímenes. Y generan el discurso del odio. En ellos, alarma el retorno de un lenguaje bélico sintomático, que utiliza palabras como *destruir, vencer, desaparecer, doblegar*, e incluso insisten con la noción de *orden*. Quienes tenemos memoria, sabemos que tal era la jerga oficial durante los años de plomo. No quiero volver a vivir con miedo.

EL SEÑOR TIJERAS

Eugenio Raúl Zaffaroni

Hace cuatro décadas que se cerró el capítulo de la peor dictadura argentina. Había sido tan brutal que opacó a todas las anteriores, algunas de las cuales tampoco dejaron de cometer atrocidades, pero la última las había superado. Se trató del capítulo argentino en el marco continental de la *seguridad nacional*. Si bien en ese marco otros la pasaron peor, como las doscientas mil vidas sacrificadas en Guatemala o las ochenta mil en El Salvador, eso no debe servirnos de consuelo.

Nuestra versión local fue más selectiva y no solo fue criminal por sus acciones físicas, sino que también nos quiso matar el pensamiento. Conste que digo pensamiento por no decir *espíritu*, palabra que podría ser más exacta, pero que tiene connotaciones que exigirían más larga explicación.

No estoy seguro de que sea correcto el *pienso, luego existo* cartesiano, es decir, si no es mejor el *existo, luego pienso* existencial. Me inclino más por lo segundo, a juzgar por las consecuencias nefastas de la racionalidad concebida en función de la primera fórmula, pero no es momento de discutirlo.

Sea como fuese, lo cierto es que la dictadura nos quiso imponer el no pensar. El miedo físico, el terror nos inmoviliza, nos *aterra* –nos deja inertes como *tierra*–, pero el miedo a pensar nos priva de *existencia*, de proyecto, de *ser*, pretende vedarnos toda manifestación de autenticidad, nos quiere hundir más en lo impersonal, en lo inauténtico, en lo que se dice porque *alguien lo dice*, aumenta y al mismo tiempo comprime nuestra angustia, nos hace funcionar como una olla a presión, como una cadera obstruida, nuestro termostato sube.

Ese es el otro crimen de la dictadura, cuyos efectos no terminaron del todo hace cuarenta años, porque tuvimos que recuperar el *pensamiento* y la *creatividad*, dado que la censura se internaliza. Volver a pensar y a crear

EUGENIO RAÚL ZAFFARONI (Buenos Aires, 1940). Es abogado, penalista, juez, jurista, escribano y criminólogo. Entre 2003 y 2014 fue miembro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. Entre 2016 y 2022 se desempeñó como miembro de la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Es Profesor Emérito de la UBA.

después de la censura es como recuperar los músculos de una extremidad enyesada. Por ende, sabemos de cuánta creación nos privó en su momento, pero no cuánta fue la que impidió aflorar, incluso después de haber cesado.

La censura dictatorial quemó libros. Sembró pánico. Había quienes enterraban libros o se desprendían de ellos en medio del terror. Se nos imponía eliminar todo pensamiento o expresión que no fuese occidental y cristiana. Por *occidental* se entendía, ante todo, estar bien lejos del *marxismo*, y todo era *marxismo*, incluso cualquier muestra de resistencia popular a las bravuconadas del momento, sin contar con que Marx fue europeo y no chino. Y por *cristiano* se entendía la más grosera moralina de índole sexual, como si para Jesucristo los únicos pecados hubiesen sido los de la *carne*.

Esta vorágine de colonización psíquica no podía dejar de caer también sobre la cinematografía nacional, en especial porque, en esos años, esta tenía mucha más importancia comunicacional que en nuestros días. Y así fue como se erradicó toda la tradición del cine documental que, desde la pionera experiencia en Santa Fe y sus sucesivas variantes posteriores, podríamos llamar cine de protesta o de denuncia. Se marcharon al exilio Fernando Solanas, Jorge Cerdón, Lautaro Murúa, Osvaldo Bayer y otros, y tampoco faltaron asesinados o desparecidos. Esas fueron las primeras víctimas directas.

Pero las víctimas no menos directas de la censura fuimos los espectadores, es decir, el público argentino, al que se intentó amputar el pensamiento mediante un órgano creado formalmente en 1968 por el régimen de la llamada *Revolución Argentina*, encabezada por el dictador Juan Carlos Onganía, quien pretendía parecerse a Franco, aunque ni para eso le daban sus escasas dotes. Se trató del famoso Ente de Calificación Cinematográfica, extinguido también en 1983, es decir, hace ahora justamente cuarenta años.

El apogeo del Ente, como muchos memoriosos recordarán hoy, estuvo a cargo de un personaje singular desde 1974 y que continuó luego ya durante la dictadura: Miguel Paulino Tato (1902-1984), quien era un crítico de cine conocido como *Néstor*. Este censor máximo parecía un sobreviviente de alguna inquisición en pleno siglo XX, que asumía

con orgullo su rol y se ufanaba de haber eliminado ciento veinticinco films durante los primeros meses de su gestión, lo que calificaba de *tarea higiénica*, expresión que tiene connotaciones tenebrosas. A lo largo de su gestión nos privó de ver –o nos permitió ver solo films *recortados*– un total de 727.

Antes de la dictadura, Sui Generis dedicó a este personaje un tema conocido como “Las increíbles aventuras del Señor Tijeras”, con una letra imperdible cantada por Charly García, en la que se ridiculizaban sus obsesiones sexuales. Quizás uno de los picos de obsesividad lo sufrimos cuando tuvimos que ver, con múltiples cortes *pudorosos*, *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigida por Bruno Barreto y basada en la novela de Jorge Amado. Recuerdo que la mutilación había sido de tal magnitud que pude entender la película gracias a que había leído la novela.

El Ente –como toda censura– nos insultó a todos los argentinos a lo largo de su existencia. Pretender seleccionar qué podemos ver o leer implica considerarnos incapaces o subnormales, carentes de condiciones intelectuales y éticas para seleccionar y valorar por nuestra cuenta, razón por la cual otro se hace cargo de nuestra inferioridad para *tutelarnos*.

Toda inquisición es *tutelar*: si quema brujas, lo hace para que no dañen más su alma y no contaminen las de otros incapaces. Eso mismo hacía el *señor Tijeras*: cumpliendo órdenes de sus mandantes, se ocupaba de nuestra *higiene moral* y se ufanaba relatando como gran hazaña que cuantas más películas prohibía, más contentos estaban sus jefes.

Por eso, si bien hubo víctimas directas primarias, como los creadores –que tuvieron que marcharse del país o que fueron físicamente eliminados–, las otras incontables víctimas de la censura fuimos todos los argentinos, insultados, estigmatizados por inmaduros y faltos de criterio, a quienes sus mandantes suponían necesitados de su piadosa y pudorosa tutela política y sexual.

Todo eso terminó hace cuatro décadas, pero esa censura tuvo un contexto que la hizo más angustiante. La tecnología de la época –al menos de la que podíamos disponer la inmensa mayoría de los argentinos– nos impedía acceder a fuentes de información que no fueran nacionales. Ahora eso suena muy extraño a las nuevas generaciones que, con una simple presión dactilar, pueden ver canales de televisión de otros

continentes, films en serie, etc., pero en aquel momento todo eso era inimaginable. Estábamos prisioneros de los censores, no solo en el cine, sino en toda la información, en las universidades, en los teatros, en la literatura, se prohibían y secuestraban libros.

En ese contexto operaba el *señor Tijeras*. La angustia aumentaba y, como siempre, algunos huían de la realidad negándola, otros racionabilizándola, otros con manifiestos errores de comportamiento, porque esa victimización por censura genera conductas reñidas –o al menos no muy compatibles– con la salud mental. Por eso, no se crea que el sol apareció de golpe, sino que, cuando todo pasó, en todos los órdenes costó bastante desperezar los músculos del pensamiento y de la creatividad, e incluso recuperar salud mental afectada.

Pero en la historia argentina, nuestroamericana y de la humanidad, siempre hay momentos positivos y negativos. Por eso, no debemos creer que por lo que sucedió hace cuarenta años estamos vacunados para siempre de hechos parecidos. No obstante, hasta cierto punto los podemos prevenir, y eso depende de la fuerza de nuestra memoria: cuanto más presentes tengamos los hechos nefastos del pasado, mejor preparados estaremos frente a cualquier tentativa de reiteración en el presente.



Este libro se finalizó en noviembre de 2023 en el marco del
38º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

OTRAS PUBLICACIONES DEL FESTIVAL

CUERPOS INVADIDOS

VIDEODROME DE DAVID CRONENBERG

LARGA VIDA A LA NUEVA CARNE

AA.VV.

POR LAS NACIONES DE AMÉRICA

EL CINE DOCUMENTAL SILENTE DE RENÉE ORO

(ESTUDIO HISTÓRICO Y TÉCNICO)

Lucio Mafud, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin,
Jazmín Adrover y July Massaccesi

ENTRE PRECEPTOS Y DERECHOS

DIRECTORAS Y GUIONISTAS

EN EL CINE MUDO ARGENTINO (1915-1933)

Lucio Mafud

EL LIBRO DE IMAGEN

Jean-Luc Godard

UNA RETROSPECTIVA DEL FUTURO.

VIDA Y OBRA DE ASTOR PIAZZOLLA

Marcelo Gobello

EL ASOMBRO Y LA AUDACIA.

EL CINE DE MARÍA LUISA BEMBERG

Julia Kratje y Marcela Visconti (comps.)

¿QUÉ SERÁ DEL CINE?

POSTALES PARA EL FUTURO

Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete (comps.)

sobre una idea de Marcelo Alderete

CUADERNOS DE CRÍTICA 01

Cecilia Barrionuevo y Marcelo Alderete (comps.)

HOMENAJES I, II, III, IV

AA.VV.