

Hernán Invernizzi

Cines rigurosamente vigilados

Hernán Invernizzi

Cines rigurosamente vigilados

Censura peronista y antiperonista, 1946-1976

C i Capital intelectual

Invernizzi, Hernán
Cines rigurosamente vigilados. : censura peronista y antiperonista,
1946-1976. . 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Capital
Intelectual, 2014.
352 p. ; 22x15 cm.
ISBN 9789876144292
1. Cine. 2. Censura. I. Título
CDD 303.376

Edición: Ana Silvia Galán
Diseño y diagramación: Ariana Jenik
Coordinación: Inés Barba
Producción: Norberto Natale

© Hernán Invernizzi, 2014
© Capital Intelectual, 2014

1ª edición: 2.000 ejemplares • Impreso en Argentina

Capital Intelectual S.A.
Paraguay 1535 (1061) • Buenos Aires, Argentina
Teléfono: (+54 11) 4872-1300 • Telefax: (+54 11) 4872-1329
www.editorialcapin.com.ar • info@capin.com.ar

Pedidos en Argentina: pedidos@capin.com.ar
Pedidos desde el exterior: exterior@capin.com.ar

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11723. Impreso en Argentina.
Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede
ser reproducida sin permiso escrito del editor.

*A Alejandro Álvarez Rodríguez, el Hippie,
(in memoriam) asesinado el 13 de agosto
de 1976 por la dictadura militar*

A Valeria Mikolaitis, el amor.

AGRADECIMIENTOS

A mi hija Mercedes Invernizzi; a mi madre, Eva Giberti, y a Valeria, mi esposa.

A Natu Poblet. A Roberto Baschetti, David Maldavsky, Osvaldo Bayer, Rafael Cohen, Juan José Jusid, Héctor Olivera, Ana Silvia Galán, Miguel Pérez, Julio Raffo, Rogelio García Lupo, Paula Félix Didier, Horacio González, Octavio Getino (*in memoriam*).

A Alicia Pierini, Mario Burkún, Andrés Bamio Couso, y a mis compañeros de trabajo, que soportaron generosamente mis distracciones.

A Adrián Muoyo y el equipo de la Biblioteca de la ENERC (INCAA): Octavio Morelli, Alejandro Intrieri, Julio Iammarino, Paula Barba y Julio Artucio.

Al personal de la Biblioteca del Congreso de la Nación.

A Diana Maffía, por su impulso inicial.

A Horacio Campodónico –que leyó y comentó los originales de la investigación general de la cual este libro es una parte–, por su erudición lúcida y generosa.

A Judith Gociol, que por esas cosas de la vida no pudo integrarse completamente a la investigación que iniciamos hace años sobre la censura al cine en nuestro país. Publicamos juntos *Cine y dictadura* (Capital Intelectual, 2005) y colaboró en casi todos los capítulos de la investigación general. Me ayudó de mil maneras durante años. No hay gratitud suficiente para su amistad y acompañamiento intelectual.

INTRODUCCIÓN

EL ARTE ES ALGO BUENO, PERO TAMBIÉN MALO

Desde sus orígenes, el cine fue una maravilla inquietante y perturbadora para los Estados nacionales, para las fuerzas políticas de cualquier signo y, en general, para toda institución, clase o sector social consciente de la importancia de la cultura en la lucha por la producción y administración del poder. Por su capacidad de comunicación, el cine estaba condenado a la censura.

Desde siempre, la práctica de prohibir o censurar acompaña a la capacidad de decodificar mensajes, esto es, leer e interpretar imágenes y sonidos más o menos organizados. Cuanto más universal ha sido esa aptitud, tanto más amplia y activa fue la política censoria, ya sobre los antiguos mitos, las canciones, el teatro. El desarrollo de la industria gráfica y la alfabetización provocaron un notable incremento de la actividad, que no se limitó a quemar libros o personas sino que, además, apeló a mecanismos de control indirectos y a veces tan sutiles que parecían inexistentes. Por su fácil lectura y su bajo costo de consumo, el cine impresionó a distintos poderes como extremadamente peligroso, y la censura aprovechó y le dirigió su colosal experiencia acumulada en juzgar toda clase de bienes culturales, costumbres, valores, modas.

Se tiende a identificar a estos censores con fervorosas damas norteamericanas movilizadas frente a los cines o con personajes extravagantes que hacen declaraciones fundamentalistas y

pueriles. En consecuencia, la polémica con quienes piensan así suele estar dominada por la ironía o la descalificación. Lo cual implica, por ejemplo, tomar por estúpidos a las iglesias de distintos credos, los gobiernos, las empresas, los partidos políticos, las universidades, a los intelectuales y funcionarios de todos los países del mundo que, de una u otra manera, son y han sido parte de la censura al cine. Al contrario, en este trabajo nos tomamos a los censores en serio, no porque les demos la razón sino porque reconocemos que expresan una racionalidad socialmente representativa, una significación socio-política relevante, además de su enorme influencia en el desarrollo de las industrias culturales y en la conformación de la cultura contemporánea en general. Si la historia del cine está incompleta sin la historia de su censura, la historia de la cultura contemporánea, en consecuencia, está incompleta sin la historia de la censura al cine.

Desde Platón y Aristóteles, Occidente coincide en que el arte influye sobre las personas y las sociedades. Ni los teóricos de la antigüedad ni los del siglo XXI podrían afirmar que la experiencia artística es inocua; no podrían admitir que ver una película es como tomar un vaso de agua; sólo se impone debatir de qué manera un film interviene o incide en cada uno de nosotros. Además, allí donde hubo censura sobre el cine, también la hubo sobre otras industrias culturales y sobre la educación. Esas prácticas basadas en juzgar integran un sistema y las analizamos en forma separada sólo por necesidades expositivas.

La palabra “cultura” es particularmente inestable. En un texto clásico, Kroeber y Kluckhohn reseñaron cientos de formas de definirla y el debate sigue abierto.¹ A la oposición “naturaleza-cultura” (cultura sería todo aquello que no es naturaleza) le sucedió la oposición “sociedad-cultura” –formulada por Linton, Bourdieu, Gramsci, Lukács, entre otros. Estos autores conciben la sociedad

1. Kroeber, A., Kluckhohn, C., *Culture. A critical review of concepts and definitions*, Nueva York, Meridian Press, 1952.

como un conjunto de estructuras objetivas que organizan o distribuyen los medios de producción, y estas estructuras, a su vez, condicionan las prácticas sociales, económicas y políticas. A partir de ahí postulan que la cultura “abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”, es decir, es un proceso, un objeto histórico que se transforma y que nos transforma incesantemente. García Canclini propone que hay un “ida y vuelta” constante entre cultura y sociedad, entre práctica social y cultura. Todas nuestras conductas significan algo; todas interactúan socialmente.²

Con observaciones análogas, Pierre Bourdieu visualizó la cultura como un espacio de reproducción social y organización de las diferencias. Para otros autores sería como una escena en la cual adquieren sentido las transformaciones sociales, la administración del poder y la lucha contra el poder. Tal como lo sintetiza García Canclini, es una instancia de conformación del consenso y la hegemonía porque en ella se dramatizan los conflictos sociales. Si esto es así, entonces estamos en el terreno del conflicto político-ideológico; la cultura se convierte en uno de los actores de las luchas por el poder. Así es como entendemos sus alcances en este trabajo,³ de donde se deduce que la censura en general y la censura sobre el cine en particular son parte de esas luchas por el poder.

LA ERA DE HIELO

Ya es un lugar común señalar que la censura es tan antigua como la sociedad humana. Dado que la Iglesia Católica⁴ desarrolló el más poderoso y eficiente sistema de censura conocido

2. García Canclini, N., *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004.

3. Al respecto, Bourdieu, P., *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.

4. Cuando aparece con mayúscula –Iglesia Católica–, nos referimos a la institución y no a la comunidad creyente en general.

en Occidente, a los fines de este trabajo basta con remontarnos a los clásicos griegos y a la enorme influencia de Aristóteles en la teología católica –particularmente en el tomismo, de indudable y admitida raíz aristotélica, reconocido como la “filosofía perenne” por el Concilio Vaticano II (1962-1965).

Platón –como Freud después– estaba convencido de que la infancia es el período en el cual se conforma la personalidad del sujeto. Por lo tanto se debía prestar especial atención a los “cuentos” que se les contaban a los niños. El Estado debía “supervisar a quienes escribían fábulas o leyendas” y “rechazar todo lo que fuera insatisfactorio”. Después de analizar la poesía tradicional, Platón propuso expulsar a los poetas de la república ideal, en la cual sólo admitía “los himnos a los dioses y los encomios de los héroes”. No obstante ello, ofrecía a la poesía la posibilidad de defenderse –y si demostraba que su presencia era necesaria, sería admitida “de buen grado”.

La propuesta platónica confirma una de las hipótesis de esta investigación: hay una relación necesaria, constante y universal entre censurar y, al mismo tiempo, promover algo opuesto o alternativo a lo que se censura. En idéntica línea, la Inquisición y los autos sacramentales, el Ente de Calificación Cinematográfica y las películas de Palito Ortega. Por eso señalaba Platón que los poetas no serían admitidos pero sí “los himnos a los dioses y los encomios de los héroes” –una idea que se repitió a lo largo de los siglos aunque con otras palabras.

Aristóteles contradijo a su maestro con resultados paradójales. Platón quería prohibir a los poetas porque su arte les hacía mal a los ciudadanos, mientras que Aristóteles presenta al teatro como una actividad potencialmente terapéutica. Su teoría de la *catarsis* propone que la tragedia cura, podría curar o al menos aliviar. Si una tragedia está bien hecha, nos hace bien, nos vuelve mejores –o por lo menos nos aligera de ciertas pasiones. Desde entonces, Occidente estuvo de acuerdo en que el teatro provoca “algo” en el espectador. Si es así, si incide de alguna manera en

el público, para llegar a la justificación de la censura hay apenas un paso, muy a pesar de Aristóteles, cuyas conclusiones eran inversas.

Si la tragedia griega podía ejercer una buena influencia sobre el espectador, otras expresiones artísticas podían lograr una influencia negativa. Y, por extensión, si el teatro estaba en condiciones de provocar una reacción buena o mala, lo mismo debía suceder con las novelas románticas o el cine. A su vez, la mayor inquietud de las fuerzas censorias sobre el cine siempre ha comenzado por los niños, no sólo porque serían el eslabón más débil sino, además – como decían Platón y Freud –, porque el futuro ciudadano se forma en la infancia. A partir de esta premisa, muchos entienden que la censura es una actividad históricamente justificada.

EL MUÑECO BOBO

Desde sus orígenes y hasta principios de 1940, se creía que el cine podía manipular las mentes de los niños como un ventrilocuo a su muñeco. La comunicación era una suerte de inyección que le introducía información al receptor sin que este se diera cuenta, un simple transporte de datos de una fuente a otra, y, dentro del mismo espectro, otras teorías de tal simplicidad que justificaban las campañas contra el cinematógrafo, como lo ilustran miles de artículos aparecidos en publicaciones, según los cuales el “dramático” aumento de la violencia juvenil, por ejemplo, se debía al cine.

La censura siempre buscó el respaldo de algún poder simbólico que la legitimara: los mitos, los procedimientos burocráticos de la Inquisición o la voz autorizada de los expertos en el Mal. Pero en el siglo XX necesitaba, además, la bendición de “la ciencia”. Se produjo entonces un *boom* de publicaciones sobre cine y sociedad, cine y violencia, etc.⁵ La mayoría de ellas no busca-

5. Al respecto, *The influence of the cinema on childrens and adolescents. An annotated international bibliography*, París, UNESCO, 1961.

ba saber algo acerca de esas relaciones sino confirmar sus propios prejuicios, de donde derivaron investigaciones como la que financió la conservadora The Payne Fund, de Estados Unidos, para probar los efectos del cine sobre los niños.⁶ Unos años antes el físico y sociólogo francés Gustave Le Bon había comenzado a ejercer una influencia olvidada y poco admitida en las teorías de la comunicación de principios de siglo y sobre diversas fuerzas y dirigentes políticos de los años 20 y 30, particularmente por su teoría según la cual las masas son, por definición, entes sugestionables y manipulables por los medios.⁷

En paralelo, durante el papado de Pío XI (1922-1939) se emitieron 11 documentos que hacen referencia directa al cine. En la encíclica *Divini illius magistri* (1929), el Papa se refirió a las ventajas y los peligros que representaba el cine desde su punto de vista. En 1936, dio a conocer la encíclica *Vigilanti cura*, la primera vez que el Vaticano dedicaba íntegramente un texto tan solemne al asunto cinematográfico. El documento le proponía a la Iglesia la estrategia de los obispos norteamericanos, quienes a través de la Liga de la Decencia impulsaron mayores controles morales sobre el cine de ese país. El texto papal recomendaba a los católicos que vigilaran atentamente al cine, porque se trataba “del medio más poderoso que influye sobre las masas”, y aconsejaba que cada diócesis organizara comisiones permanentes para evaluar la moralidad de cada película. En la Argentina, la Iglesia Católica ya había comenzado la tarea: la encíclica le daba un respaldo adicional y fue la guía católica sobre el cine hasta 1957, cuando Pío XII hizo pública su encíclica *Miranda prorsus*. Esta combinación de investigaciones interesadas, las primeras y elementales teorías de la comunicación, los ensayos, prejuicios, las

6. Me refiero a casos como el de Blumer, H., *Movies, delinquency and crime*, Nueva York, Macmillan, 1933; o Peters, C., *Motion pictures and standards of morality*, Nueva York, Macmillan, 1933.

7. Ver Le Bon, Gustave, *Psicología de las masas*, Madrid, Morata, 2000.

campañas de prensa y los documentos eclesiásticos se convirtieron en el soporte intelectual con el cual se trató de legitimar el esquema censorio que heredó el peronismo de 1946.

Durante los 18 años que el peronismo estuvo proscrito y fuera del gobierno (1955-73), la producción científica y ensayística en torno a la relación del cine y los medios con la sociedad avanzó vertiginosamente, tanto como el desarrollo de los propios medios. Las investigaciones de los años 40 y 50 dieron resultados preocupantes para los censores, especialmente los estudios de Lazarsfeld y sus continuadores, como Klapper, que desbarataron la creencia de que los medios tenían el poder de manipular la mente de sus audiencias.⁸ Después, los trabajos de Schramm le asestaron un duro golpe a esa creencia, y variables como “familia” y “clase social”, entendidas como mediadores entre el niño y los medios, invadieron el escenario teórico. Por un momento pareció quedar admitido que tales efectos eran “limitados”.⁹

Pero otras líneas de investigación dieron resultados alentadores para la censura, a veces muy a pesar de sus autores. Aparecieron estudios acerca del cine y su vínculo con la sociedad y, particularmente, con la infancia, de orientación freudiana o inspirados en la psicología evolutiva de Jean Piaget; y otros de sesgo empírico y conductista, que a veces entusiasmaban a las fuerzas censorias porque alertaban respecto de la fragilidad del psiquismo infantil frente al poder mediático.¹⁰

8. Lazarsfeld, P., Berelson, B., Gaudet, H., *The people's choice. How the voters makes up his mind in a presidential campaign*, Nueva York, Duell, Sloan and Pearce, 1944; Klapper, J., *Efectos de las comunicaciones de masas. Poder y limitaciones de los medios de difusión*, Madrid, Aguilar, 1974. Su investigación es de los años 40.

9. Ver Schramm, W., Lyle, J., Parker, E., *Television in the lives of our children*, Londres, Oxford University Press, 1961.

10. Sicker, A., *El cine en la vida psíquica del niño*, Buenos Aires, Kapelusz, 1960; Zazzo, R., *Niveau mental et compréhension en cinema*, París, *Revue Internationale de Filmologie*, 1951. Poco después Edgar Morin publicó *El cine o el hombre imaginario*, Buenos Aires, Paidós, 2001, y Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine. 1964/68*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

En 1967, desde una perspectiva sociológica, Gilbert Cohen-Seat planteó que el cine tenía una influencia equivalente o mayor que la del propio Estado en los procesos de socialización.¹¹ Los censores volvieron a sentirse justificados.

A fin de los años 60 estas preocupaciones estaban tan extendidas que, en 1969, el gobierno norteamericano creó el Comité Científico Asesor en Televisión y Conducta Social, para estudiar los efectos de la violencia televisiva sobre niños y adolescentes, una investigación que dio como resultado un informe de cinco volúmenes.¹² Entre otras cosas, concluyeron que el consumo intensivo de violencia televisiva probablemente provocaría conductas más agresivas de los espectadores en determinadas circunstancias. Apoyado en esta conclusión, el Senado de Estados Unidos negoció con las empresas televisivas el llamado “horario de protección al menor”: los programas emitidos antes de las 21 horas excluirían sexo y violencia. Poco después observaron que en ese horario el sexo y la violencia no habían cedido.

A partir de los años 70 la censura encontró un aliado en el canadiense Albert Bandura, cuyos experimentos parecían decir que la violencia infantil es apenas una respuesta imitativa, de donde los censores arribaron a la conclusión de que tenían evidencias para sostener que el cine promovía la violencia en general y la delincuencia juvenil en particular. Pero Bandura más bien había sugerido que, en ciertas condiciones, algunos niños podían presentar reacciones agresivas que dependían tanto del aprendizaje general como de ciertos estímulos audiovisuales.¹³

11. Cohen-Seat, G., Fougeryrollas, P., *Influencias del cine y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

12. Murray, J., Rubinstein, E., Comstock, G., (ed.), *Television and social behavior; reports and papers. A technical report to the Surgeon General's Scientific Advisory Committee on Television and Social Behavior*, Washington, National Institute of Mental Health, 1972.

13. Bandura, A., *Aggression: A social learning analysis*, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1973; Bandura, A., Walters, R., *Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad*, Madrid, Alianza, 1963.

El problema de estas teorías de raíz conductista no se encuentra tanto en la desconfianza que provoca su método experimental aplicado a un objeto de estudio tan complejo como la mente humana; antes, reside en la peligrosa proyección de sus investigaciones en torno a otro objeto tan complejo como el lenguaje cinematográfico, que hasta ahora carece de una semiótica satisfactoria. La más conocida es la del “muñeco bobo” (un tentempié): a un grupo de niños de jardín de infantes se les mostró un film en el cual un chico golpeaba a uno de esos muñecos; a continuación, los niños imitaron al personaje del film y maltrataron a todos los muñecos que tenían a mano. Después de experimentos más complejos –el de sustituir al muñeco por un payaso real–, Bandura desarrolló su “teoría social del aprendizaje” o aprendizaje por observación.

Estos experimentos se apoyan en films de una simplicidad semiológica atípica: la secuencia más sencilla y despojada de *Asesinos por naturaleza* (*Natural born killers*, Oliver Stone, 1994) o de *Enemigo público* (*Public enemy*, William Wellman, 1931) es exponencialmente más compleja que todos los documentales en los que se basan esos experimentos. Comparar la semiología de aquellos documentales de laboratorio con un film policial es como comparar una foto en blanco y negro con una tragedia isabelina. Se suma a ello el problema del vínculo entre realidad e ilusión: los personajes de esos documentales “realmente” le pegan a un muñeco real; en el cine los actores no se pegan “realmente” y los ambientes y la utilería tampoco son reales. En una investigación en la que se discriminan las categorías que conciernen a la situación o relación estudiada, tal como lo dice la metodología de la investigación, no es lo mismo algo “real” (muñeco real, realmente golpeado) que aquello que “parece real” (sangre falsa, falso golpe, etc.). Por mucho que se estime que el espectador cede parte de su conciencia durante la proyección del film, y por mucho que se reconozca que en determinadas circunstancias el sujeto experimenta como real cierta ilusión, en metodología no es

un dato menor la diferencia entre “parece real” y “es real”. Por otra parte y en términos de narrativa, cualquier corto animado de Walt Disney tiene la complejidad de la Biblia comparado con “había una vez un chico que le pegaba a un muñeco”. No obstante y, quizás a su pesar, las explicaciones de Bandura son muy útiles para las fuerzas que proponen prohibir o cortar films. Lejos de cualquier exigencia metodológica, esta mentalidad asegura: “Si los chicos imitan los golpes al muñeco, mucho más imitarán lo que vean en un largometraje cargado de vicios y perversiones”.

En resumen: hay teorías según las cuales el cine promueve la violencia entre niños y jóvenes, otras que afirman todo lo contrario y, en el medio, algunos matices y cruces. La lectura de las encíclicas papales y otros documentos sobre cine y medios de diversos credos descubre que las teorías y los autores mencionados están presentes o implicados en esos influyentes textos religiosos, lo mismo que en las publicaciones del pensamiento conservador y liberal que tanto incidió en la cultura argentina de los años 30 y 40.

UN ESCLAVO SATISFECHO

No hay un paradigma sino diferentes modelos de censores y tipos de censuras. Quienes asumen la tarea de juzgar y condenar coinciden en que hacerlo es un derecho o una obligación y, en ocasiones, pura necesidad pragmática, de índole empresarial, militar, diplomática, etc. Los mayores censores norteamericanos no fueron los militantes religiosos espantados por la influencia corruptora del cine, sino los grandes estudios de Hollywood, que crearon un organismo para eludir al Estado y la perseverancia de aquellos militantes. Eran censores por razones de mercado. A veces los Estados reprueban o prohíben por motivos diplomáticos o de estrategia militar. Y otras, porque lo consideran una necesidad ante la promoción de doctrinas o valores contrarios a sus intereses.

Se suele criticar la censura ideológica –proveniente de la religión y la moral– afirmando que, si se censura al cine, se deberían censurar todas las industrias culturales. Hasta el más distraído censor responde que, obviamente, es necesario controlar toda la actividad cultural, porque está en juego la influencia del arte y los medios sobre la sociedad en su conjunto. Y, sin romper el marco ideológico, recuerdan que en la doctrina liberal no hay derechos absolutos –todos los derechos, dicen, son relativos, incluyendo la libertad de empresa, la de comercio y también la de expresión.

Cuando se objeta que la censura ideológica es inútil porque censurar no cambia nada, se puede caer en paradojas difíciles de sostener. En principio, porque censurar siempre deja a la vista una dinámica: el ejercicio del poder, sin el cual es imposible imaginar el funcionamiento social. Este ejercicio, además, produce resultados concretos. Las censuras brutales provocan miedo, terror, autocensura, destrucción de originales irrecuperables y de copias; muerte, cárcel, desaparición. Otras censuras ocasionan otros efectos de menor densidad trágica, pero igualmente eficaces. La censura nunca es improductiva; siempre obtiene algún resultado, en el terreno de lo simbólico o en el material concreto, incluyendo la resistencia contra ella. A su vez, como dijimos, hay una relación necesaria, constante y universal entre censurar y, al mismo tiempo, promover algo opuesto o alternativo a lo que se censura. Otra cosa distinta es que la censura siempre alcance los objetivos que se propuso.

Cuando se objeta que censurar es inútil porque los cambios no pueden detenerse, se supone que las industrias culturales son ingobernables y que la acción política de censurar carece de toda eficacia. Ahora bien: que las industrias culturales no pueden ser reguladas por la política es una petición de principios y, además, es empíricamente falso; y que la política es impotente ante ellas es el argumento que necesitan las empresas que producen, distribuyen y exhiben el cine en todo el mundo. Si la censura fuera inútil, si censurar o no hacerlo fuera lo mismo, entonces carece-

ría de sentido tanto censurar como producir algo censurable; de donde la producción de bienes culturales no tendría sentido propio y el cine resultaría una práctica impotente e irrelevante. Las obras censuradas no podrían “empeorar” ni “mejorar” al público, ni siquiera podrían afectarlo. Este camino absurdo se desentiende de un dato históricamente constatado: las diferentes formas del poder censuran desde que tenemos registro, la censura siempre fue parte del proceso de producción cultural, se trate de los frescos del Vaticano, de poesía erótica medieval o de cine de ficción.

Se les argumenta a los censores que si sólo se exhibiera el cine que ellos aprueban, de todas formas existirían la violencia y las perversiones. Además, si censurar películas no mejora el mundo, ¿para qué hacerlo? El censor ideológico no cree que las sociedades que protege son perfectas pero se propone limitar la “diseminación” de sus imperfecciones. “¡Si Satanás anda entre nosotros con aspecto humano –diría el censor– no le vamos a permitir que dirija un canal de televisión!”. Para él se trata de un enfrentamiento político-cultural y batallará aunque parezca una causa perdida; sabe que su resistencia es pedagógica, que su ejemplo educa y que su tenacidad mantiene encendidas las alarmas permanentes de la moral.

El censor ideológico asume que el pecado y la pornografía existen desde antes que el cine, y que el capitalismo o el comunismo incluyen muchas o algunas injusticias. Lejos de toda elementalidad intelectual, admite que prohibir o cortar un film no modificará las costumbres o los valores de una sociedad, pero también sabe –y la experiencia se lo confirma– que tiene el poder de influir sobre la estética y la industria del cine para que ciertas fronteras no sean violadas. Su historia “parece” la parábola de un fracaso: hoy podemos ver casi todo aquello que el censor reprimió durante cien años; sin embargo –y pasó inadvertido–, consiguió disciplinar a esta industria a tal punto que ya no necesita que la militancia religiosa se movilice frente a las puertas de los cines. La industria lo hace por sí misma y se parece mucho a un esclavo satisfecho: desarrolló una técnica para administrar la tensión entre lo provocador y lo inofensivo.

EL PAÍS DE LOS CENSORES

En este tema, el factor económico es más importante de lo que suele creerse, como queda claro con las formas de operar utilizadas por Hollywood y los bancos que lo financian, para los cuales censurar es una estrategia de mercado: el objetivo principal de su censura consiste en asegurarse el mayor mercado posible a los productos de su industria. Otro caso típico de censura económica es la que ejercen los distribuidores que alteran las películas con el propósito de aumentar su productividad. A veces se modifica la calificación de un film para cumplir con tratados internacionales o con el intercambio comercial entre estados, y otras, para respetar las políticas aduaneras.

Entre 1896 –el año de la primera proyección en la Argentina– y el gobierno de Raúl Alfonsín, la censura al cine fue, eminentemente, una actividad estatal en la cual influyeron diversos factores de poder: iglesias, empresarios, medios, otros Estados, etc. A diferencia de Estados Unidos o Inglaterra, el Estado argentino nunca compartió ni cedió a terceros la responsabilidad de censurar al cine. De ahí la necesidad de organizar el relato en segmentos que coincidan con los gobiernos que conquistaron el control del Estado. Si bien hay normas, organismos y funcionarios que permanecieron en más de una administración, el hecho es que las políticas censorias tendieron a cambiar de gobierno en gobierno. El Estado nacional fue censor durante décadas y la censura cinematográfica se constituyó en una política de Estado desde los años 30 hasta principios de los 80, pero el carácter constante de esa política sufrió ajustes, tuvo matices y contradicciones que sólo podrían entenderse observando los cambios de un gobierno a otro.

En el caso argentino, ideología, política y economía resultan difíciles de separar porque el cine nacional –salvo el de las primeras décadas– siempre surgió de la coproducción entre los particulares y el Estado: la censura local es inseparable de la dependencia de esa industria respecto del Estado, a tal extremo

que resulta inconcebible el cine argentino sin dicha intervención. Salvo contadas excepciones –que podrían inventariarse–, desde los años 40 en la Argentina sólo se produjo el cine que el Estado consintió o promovió.

Como censurar no es prestigioso, se suele disimular que los gobiernos argentinos siempre lo hicieron. Pese a que la actividad censoria operaba desde una dependencia oficial, a cargo de funcionarios designados por el Poder Ejecutivo y a veces de fuerte exposición pública, la dirigencia política realizó toda clase de maniobras retóricas para disimular que su gobierno lo hacía. Pero hubo censura al cine durante los gobiernos del Centenario y también durante los períodos de los radicales Irigoyen y Alvear. Censuraron la producción cinematográfica todos los gobiernos de la “década infame” y el primer peronismo. También la llamada Revolución Libertadora, Frondizi, Illia y los dictadores Onganía, Levingston y Lanusse. Volvió a censurar el peronismo de los 70, salvo durante la presidencia de Héctor Cámpora. Después llegó la represión de la dictadura militar de 1976-1983.¹⁴

El peronismo y el liberalismo son las dos corrientes que más influyeron en la cultura política nacional. Ambas son igualmente difíciles de definir y el hecho es que ni liberales ni peronistas se han puesto de acuerdo en qué significa “ser liberal” o “ser peronista” –incluso alguna vez fue difícil diferenciar uno del otro. Estas dos proteicas y versátiles corrientes, con sus más y con sus menos, con sus contradicciones, inconsistencias y logros históricos, han sido hasta ahora predominantes en la conformación de la sociedad argentina contemporánea.

El recorte histórico de este libro está relacionado con esa tensión que atraviesa nuestra sociedad, pero desde un punto

14. La investigación de la cual este libro es un resultado parcial comprende desde 1896 hasta febrero de 1984, cuando el gobierno de Raúl Alfonsín abolió por ley la censura estatal previa sobre el cine.

de vista particular: la censura al cine durante los dos primeros gobiernos peronistas, la dictadura liberal de Aramburu y el peronismo de los años 70. Ambos períodos –1946/58 y 1973/76– van precedidos por sendos resúmenes que tienen el propósito de exponer los antecedentes más relevantes de las dos etapas analizadas. Si bien es cierto que la equidistancia ideológica es apenas una fantasía intelectual, justo es reconocer también que el llamado “gorilismo” es una perversa variante local del terrorismo ideológico.

Este trabajo no se propone formular una historia de los gobiernos peronistas y de los liberales que los precedieron o continuaron. Las referencias históricas sólo procuran articular el tema con su contexto. Su objetivo tampoco es la historia del cine argentino o del cine en el país en un período determinado –y mucho menos las películas en sí mismas, que no son motivo de análisis, salvo excepción. Existe abundante y valiosa bibliografía al respecto y nada interesante podemos aportarle. La intención es proponer una reconstrucción de los procesos, procedimientos y políticas de censura estatales y privados sobre el cine en la Argentina, entendidos como un aspecto del control cultural. O, dicho de otra manera, el libro ofrece un aporte acerca de un tema poco investigado pero trascendente en la historia de nuestra cultura: la censura sobre uno de los medios masivos que más influyó en la construcción de la identidad nacional del siglo XX.

La mayor parte de la información utilizada corresponde a la Ciudad de Buenos Aires y a los municipios periféricos. Lejos de toda pretensión centralista, ello se debe a que la investigación se hizo en la CABA –donde está fuertemente concentrado este mercado–, dado que no contamos con fuentes de financiación que permitieran investigar en el interior. La historia de la censura al cine necesita investigaciones en el resto del país, no sólo por la actividad cinematográfica en sí misma sino, además, para conocer mejor las políticas culturales de

las fuerzas, los sectores y las instituciones que intervinieron en nuestra vida cultural.

Finalmente, no es este el libro de un cinéfilo, lo cual probablemente será frustrante para algunos. Durante 17 años ininterrumpidos trabajé en los medios audiovisuales pero, tironeado por diversas pasiones y necesidades, durante esos años oscilé entre ser *outsider* o profesional del medio. De modo que a partir de aquí este trabajo queda en manos de la generosidad de los lectores, tanto de los legos como de los especialistas.