

El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía

Fernando Ramírez Llorens

Facultad de Ciencias Sociales UBA

decimelopormail@gmail.com

“Luego de la última función, Soriano
despidió a los catecúmenos con esta frase: ‘Ahora
compraremos un buen televisor, y pasaremos
noches de sano esparcimiento’”

(Del trabajo a casa, 1968)

En trabajos anteriores (Luchetti y Ramírez Llorens, 2006; Ramírez Llorens, 2011) hemos propuesto que la idea tradicional de censura en el cine (y, por extensión, la idea de censura en general) podía ser reubicada dentro de un dispositivo de control más complejo que contempla tanto medidas proactivas como reactivas. Se proponía considerar, concretamente, la existencia de medidas de prohibición, protección y promoción de la cinematografía, orientadas todas al control de la actividad y que alcanzan su mayor productividad cuando funcionan de manera combinada. Desde este punto de vista, distintas políticas de gobierno como el otorgamiento de subsidios, el establecimiento de créditos cinematográficos, los premios a las películas, las cuotas de exhibición, etc., deben entenderse como medidas complementarias a la censura. Estas medidas, que suelen ser asociadas a la idea de apoyo o fomento de la cinematografía pueden funcionar como un estímulo a determinadas prácticas (a definir la institucionalización de prácticas), e incluso también pueden funcionar selectivamente de manera negativa y convertirse en elementos de censura¹.

Si la idea de censura puede ser recompuesta dentro de una definición más compleja fundada en la idea más general de control, la idea de cinematografía puede a su vez ser descompuesta. Concretamente, en el primero de los trabajos citados

¹ Por ejemplo, a partir de 1958 las películas de producción nacional comenzaron a calificarse como “A” o “B”. A las primeras se les otorgaba subsidios en concepto de venta de entradas, obligatoriedad de exhibición, derecho a premios (en dinero) y a exportación. A las “B” se les retiraba todos los beneficios lo que por regla general significó la ruina comercial de la película y de su director. He desarrollado esto con mayor profundidad en Ramírez Llorens, 2011.

sugerimos una línea de análisis que en este trabajo me propondré profundizar: la posibilidad de clasificar las políticas de control dividiéndolas según el ámbito (producción, distribución y exhibición). Parto del supuesto de que los ámbitos de la cinematografía, si bien en la práctica están interrelacionados (e históricamente han experimentado múltiples cruces: productores que también eran distribuidores, exhibidores que producían esporádicamente), en cuanto a su conformación y organización pueden encontrarse diferencias fundamentales² que permiten entender la relativa independencia de la incidencia que las medidas tomadas en un ámbito pudieran tener en otro. No estoy sugiriendo que lo que afecta, por caso, a la producción no afecte a la cinematografía como experiencia conjunta, pero sí que es posible pensar cómo las políticas de control inciden en un ámbito de la cinematografía en particular, y que hacer este recorte permitirá ganar en profundidad del análisis, en la medida que permite estudiar no sólo las consecuencias directas de las medidas efectivamente tomadas, sino toda la productividad de las políticas de control en cuanto a definir los límites de lo que está permitido o no hacer, en un ámbito determinado en un momento preciso. Postulado de manera aún más concreta: que en general (Alsina Thevenet, 1977; Colautti, 1983; Oubiña, 2004; Maranghello, 2005a; Maranghello, 2005b; Maranghello, 2005c) se ha trabajado el problema de la censura cinematográfica a partir de plantear como objeto de estudio alternativamente a las leyes o a las películas. Es posible que el desplazamiento de la mirada hacia un ámbito concreto de la cinematografía permita comprender con mayor amplitud los límites que establecen las políticas de control a la práctica cinematográfica. Propondré en este trabajo entonces una doble reformulación que propone pensar a la censura como algo más amplio (las políticas de control) a la vez que dividir a la cinematografía en los ámbitos en los que en general se la suele distinguir para concentrarme en uno sólo de ellos. Así, este trabajo trata sobre las políticas de control de la exhibición cinematográfica.

El control de la exhibición hasta 1966

² Producción, distribución y exhibición tienen (en un momento histórico concreto) diferencias que pueden ser muy importantes en cuanto a la organización de la actividad. Por dar dos ejemplos, los requerimientos de capitales para llevar adelante la actividad, así como muy distinta vinculación con el exterior, definirán formas concretas de vinculación entre ámbitos de la cinematografía y una distinta dependencia del Estado. Estas necesidades estructurales colaboran en la definición de alianzas y conflictos entre los distintos ámbitos, y en la exigencia de intervención o prescindencia del Estado.

La calificación de películas para su exhibición comenzó a ser puesta en debate en Argentina en la segunda mitad de la década de 1920. Durante toda la década del '30 se registran referencias a calificación de películas al menos en Buenos Aires, Córdoba y Rosario. La idea de que el control debía ejercerse a través de los poderes locales parece no haber tenido mayores disidencias entre quienes argumentaban la necesidad de ejercerlo, ya que más allá de que efectivamente se desarrolló de esta manera, los distintos proyectos de legislación presentados en el Congreso Nacional entre 1929 y 1936 contemplaban que la calificación se haría por localidad y con la participación de personalidades de cada comunidad con determinado prestigio social ("padres de familia", maestros) antes que por una burocracia censora. Si bien estos proyectos de ley no tuvieron una incidencia directa en la práctica de censura de la época, permiten entender que la censura local, antes de ser respuesta a una inacción a nivel nacional, era la idea predominante de cómo organizar el control de la cinematografía en la época³.

Comienza a observarse un cambio de orientación en el proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, presentado en 1938, que por primera vez propone (entre muchas otras medidas) centralizar en el Poder Ejecutivo Nacional la calificación de películas. Entre fines de 1943 y principios de 1944 se establece definitivamente la competencia del ámbito nacional para la calificación de películas, a la vez que se amplía la intervención, imponiendo la devolución de impuestos para las salas que proyectaran películas argentinas y estableciendo poco tiempo después la obligatoriedad de proyección de filmes argentinos. Sin embargo, las comisiones de censura local continuaron funcionando, aunque la novedad es que tanto en el ámbito nacional como en el de la Ciudad de Buenos Aires se tiende a dar participación principal a funcionarios estatales en detrimento de los ilustres vecinos. En el período 1946-1955 se crea un impuesto a las entradas para el fomento de la cinematografía nacional, lo que implica una transferencia de recursos de los exhibidores a los productores.

³ En rigor, los distintos proyectos de ley (todos los que se presentaron en esa época tomaron como base el proyecto del diputado Bard de 1929) establecían la creación de comisiones de censura en los municipios de los territorios nacionales y de la Capital Federal. El no tener en cuenta a las provincias refuerza aún más la idea de que la censura es una cuestión local, al entender que cada estado provincial debe darse su propio marco legal sobre la cuestión. Por otro lado, el peso de las 'fuerzas vivas' de cada ciudad en el control de la exhibición es un denominador común de la época en otros países -al menos en Estados Unidos y Canadá- y se encuentra muy vinculado a lugares donde el peso de la Iglesia Católica era importante (Lever, 1977; Black, 1999).

A partir de 1957 se experimenta, con respecto a la calificación de películas, un proceso gradual de recuperación de la capacidad de decisión de parte de grupos de privados, en general fuertemente vinculados a la Iglesia Católica, en cuanto a la práctica de la censura, a la vez que un incipiente estímulo a retomar el ejercicio dual y superpuesto de la censura en el ámbito nacional y local. Todo esto se da en un marco mayor de incremento gradual de la presión sobre lo que se exhibe. El decreto 62 del año 1957 y sus reglamentaciones posteriores impiden la prohibición de exhibición o la realización de cortes y complementariamente, despliegan una batería de medidas de protección y promoción de la producción que contemplan el retiro de ese apoyo en casos concretos⁴. Se pasa así de controlar la exhibición reactivamente y simultáneamente en el plano local y nacional a intentar controlar la producción proactivamente exclusivamente en el plano nacional. Esto da excelentes resultados en cuanto a disminuir los niveles de conflictividad relacionados al rechazo a la censura, los que eran muy altos⁵, pero tiene como efecto inevitable un relativo debilitamiento de los poderes locales. Por otro lado, resuelve el problema de las películas de producción local, pero deja sin control a las películas realizadas en el exterior, cada vez de mayor presencia en relación a las nacionales.

Ese mismo año de 1957 se establece la Subcomisión Nacional que efectuaría la calificación de films, con funcionarios estatales y representantes de productores y exhibidores. En 1959 se redefine la composición permitiendo el ingreso de miembros de "Asociaciones de familia"⁶. "La industria" queda en minoría, mientras que el Estado y las asociaciones vinculadas a la Iglesia Católica quedan empatados en número. En 1963 se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC), donde la cinematografía queda directamente sin representantes⁷, el Estado aumenta a doce los suyos y mantiene los siete asientos correspondientes a las asociaciones de familia. Si bien la mayoría del Estado parece garantizada, la composición es engañosa, ya que varias sillas del ejecutivo estaban en la práctica controladas por católicos vinculados a la jerarquía eclesiástica. Aunque la

⁴ El principal elemento de control es la ya explicada calificación de films en A y B.

⁵ Dentro del ámbito cinematográfico estos rechazos se expresaban principalmente a través de los críticos y de las asociaciones de productores, distribuidores, exhibidores, actores y técnicos.

⁶ Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Movimiento Familiar Cristiano, Obra de Protección a la Joven, etc.

⁷ En rigor, se admite un representante por los productores y otro por los exhibidores, pero sin voto.

prohibición de exhibición seguía sin estar autorizada, la nueva legislación habilitaba cortes y contemplaba el accionar de “poderes locales de similares atribuciones”⁸.

Dos circuitos de exhibición

A partir de 1955 se desarrollan dos transformaciones muy importantes en la cinematografía argentina. Se desarrollan las primeras carreras e institutos universitarios de cine. Estas, si bien van a estar principalmente asociadas al ámbito de la producción, van a tener incidencia en la realización de distintos festivales y ciclos de exhibiciones en general. Santa Fe, Córdoba, La Plata, Buenos Aires ven surgir escuelas o departamentos de realización cinematográfica. En el ámbito específico de la exhibición, es el momento de auge de los cineclubes. Sólo en la provincia de Buenos Aires existe registro, al menos, de cineclubes en las siguientes ciudades en la década del '60: La Plata, Berisso, Quilmes, Chivilcoy, Necochea, Tandil, Mar del Plata, Bahía Blanca, San Nicolás, Olavarría, Tres Arroyos, Azul, Gonzáles Chaves, Lobería, Balcarce, Mercedes (Grupo Cine, 1968 citado por Minnucci, 2010; SIPBA, 1958; SIPBA, 1960; SIPBA, 1963; SIPBA, 1964; SIPBA, 1966; SIPBA, 1967; SIPBA, 1969). Es notorio que los cineclubes no sólo surgen en las ciudades más grandes de la provincia, sino también en pequeños pueblos. Esto lleva a suponer que pueden haber existido muchos más, aunque la falta de relevamientos sistemáticos dificulta congregarse información que se encuentra por naturaleza muy dispersa⁹. Por otro lado, brinda una pequeña pauta de la influencia que pueden haber tenido algunos cineclubes, en ciudades donde existía una sola sala cinematográfica comercial, o directamente ninguna. Antes de esta época existían espacios alternativos de exhibición, como por ejemplo las iglesias y los clubes de barrio, pero tenían al menos dos diferencias importantes con respecto a las nuevas experiencias: los cineclubes y festivales cinematográficos representaron por lo general un circuito más o menos integrado (existían federaciones, se realizaban congresos interinstitucionales, compartían distribuidores), pero sobre todo donde por lo general se proyectaba material alternativo que, por no presentar una perspectiva comercial, resultaba indiferente para los dueños de los cines, lo que implicaba la ausencia de competencia entre exhibidores “comerciales” y “alternativos”.

⁸ Poder Ejecutivo Nacional. Decreto ley 8.205/63, art. 1°.

⁹ De la documentación consultada surge que había cineclubes de corta duración, que luego reabrían, con los mismos miembros o distintos... en fin, una diversidad de situaciones que dificulta aún más su sistematización.

Esta nueva definición, dual y mucho más compleja, del campo de la exhibición comienza a requerir de nuevas estrategias de control. En el ámbito de la exhibición tradicional, el trabajo del exhibidor está acotado a la programación sucesiva de películas. Los nuevos grupos, en cambio, toman como punto de partida la proyección de películas pero la asociaron a una gran cantidad de actividades adicionales: ciclos y festivales, debates, conferencias, cursos, premios, publicaciones... ¡viajes!¹⁰. Esta práctica rompía la lógica de la cinematografía como mero entretenimiento, para pasar a reinscribirlo dentro de una experiencia cultural más compleja y, sobre todo, movilizadora. La estructuración dual de la exhibición exigió entonces la definición de una forma de control dual, que pudiera dar cuenta de la especificidad de cada circuito.

Del ámbito nacional al circuito comercial: normas que amenazan y normas que definen posiciones

Sin dudas el principal hito del gobierno de Onganía en materia de censura fue la sanción de la ley 18.019 en diciembre de 1968, que creaba el Ente de Calificación Cinematográfica (que reemplazó a la CHCC). La única novedad, pero muy importante, con respecto al marco legal anterior es que se tipificaban en el texto cinco motivos por los que se podía prohibir la exhibición de una película¹¹. La ley no era esperada y generó muchísimo rechazo desde el momento de su sanción de parte de las organizaciones corporativas y sindicales, de la crítica y el periodismo en general. Sin embargo, conviene rescatar del olvido a la ley 17.741. Esta ley fue muy demandada¹² por todos los sectores, que exigían la actualización del marco legal del conjunto de la actividad. Es interesante analizarla por lo que ella prohíbe, y también

¹⁰ En el año 1960 se organizan dos viajes a Montevideo con el objetivo de ver películas que estaban prohibidas en Argentina. En abril el cineclub Gente de Cine organiza un viaje (Avellaneda, 1986) y en agosto el cineclub Núcleo, junto a un conjunto de cineclubes y el Instituto Cinematográfico de la UBA organizan otro, con un gran despliegue que involucra cuatro aviones y tres jornadas de proyecciones. Salvador Sammaritano, participante de la travesía, lo describe como “una broma al fiscal De la Riestra” (Sammaritano, 1960). De la Riestra se destacó en la época por presentarse denuncias como particular damnificado para conseguir la prohibición de películas.

¹¹ Existen registros de prohibición de exhibición en Argentina al menos desde fines de la década de 1930 (Alsina Thevenet, 1977). Sin embargo, el decreto 62/57 inaugura un período de más de diez años donde la prohibición de exhibición no estaba permitida (sí la calificación y los cortes). De todas maneras, en la práctica se apeló a otros recursos para intentar impedir la proyección de una película, como la intervención de la justicia y la demora en la calificación.

¹² Al punto que, por ejemplo, se realizó un paro de actores durante el Festival de Mar del Plata de 1968 en reclamo de la sanción de la ley.

por lo que habilita. En cuanto a lo que habilitaba, esta ley aumentó la proporción de exhibidores y productores que formaban parte de la Junta Asesora Honoraria de Calificación de películas nacionales¹³. Por la anterior ley 16.995 (1966) esta junta tenía mayoría de representantes del gobierno (cuatro integrantes del INC, un representante de productores y uno de exhibidores, por lo que los representantes del Estado tenían mayoría absoluta). La nueva ley invertía esta distribución: tres productores y tres exhibidores (es decir, seis por la cinematografía) contra tres representantes estatales. En cuanto a lo que prohibía, esta ley habilitaba a esta junta con mayoría de productores y exhibidores a dictaminar la prohibición de exhibición de películas nacionales.

¿Qué sucedió con las calificaciones a partir de la vigencia de la ley? En principio, que esta junta, por los votos conjuntos de productores y exhibidores, debuta con la prohibición de Ufa con el sexo (Kuhn, 1968). La cantidad de películas que fueron calificadas B (que por esto perdían el derecho de exhibición obligatoria y el resto de los beneficios), lejos de reducirse, aumentó (al punto que el General Ridruejo, Director del INC y con poder de vetar la calificación, ejerció ese derecho para otorgar la A en contra de la posición de productores y exhibidores). Como es previsible, esta calificación no tenía nada que ver con los criterios morales de la CHCC y el Ente de calificación, toda vez que películas como las protagonizadas por Isabel Sarli y Libertad Leblanc (que atraían buena cantidad de público) no tuvieron ningún problema. De todo esto es fácil deducir que se les otorgó a los empresarios de la exhibición la capacidad de controlar los alcances de la exhibición obligatoria de películas argentinas y que estos la usaron para negar esa obligatoriedad a películas que no se consideraran viables comercialmente. Esta medida perjudicaba seriamente a los productores de esas obras (por regla productores menores o independientes), pero claramente podía favorecer a los exhibidores y a productores más importantes, quienes podían concentrar beneficios y desplazar competencia. Lo que estoy sugiriendo es que si existían intereses compartidos, no hay razones para pensar en bloques homogéneos de exhibidores por un lado, distribuidores por otro, productores por otros, etc. Al contrario parecían existir buenas razones para que los empresarios cinematográficos con posiciones dominantes en la producción y la exhibición y el Estado fueran socios.

La ley 17.741 regulaba fuertemente la actividad de exhibidores. Establecía la potestad del gobierno para entrometerse en la repartición de ganancias de exhibidores

¹³ Se trataba de la calificación de películas de producción nacional en A y B ya mencionada, y existía desde 1957 (aunque sin la potestad de prohibir la exhibición). La diferencia entre las dos calificaciones se explica en profundidad en Ramirez Llorens, 2011.

con distribuidores, la organización de los circuitos de exhibición, la imposición de impuestos y las cuotas de exhibición¹⁴. Estas medidas (que por lo general provocaban manifestaciones de rechazo explícitas de todos los sectores involucrados) sólo pueden verse como una intromisión perjudicial a partir de un supuesto purista de completa libertad de mercado. Pero si se observa la relación de exhibidores y distribuidores de material norteamericano a partir de 1966¹⁵, un arbitrio del Estado podía resultar un mal menor para los exhibidores en una correlación de fuerzas desfavorable. En este sentido, las distintas medidas pueden valorarse tanto como elementos de presión, suficiente para disciplinar a los exhibidores, pero también en parte como beneficios que tenían el mismo objetivo de disciplinamiento, pero por la positiva. Y las constantes quejas del mundo de la cinematografía pueden entenderse en parte como expresiones legítimas de malestar, pero también en parte como una estrategia de negociación.

Un buen ejemplo de cómo funcionaba esta sociedad puede observarse en el caso de una película protagonizada por Palito Ortega. El golpe de Estado de 1966 generó un retraso importante en la calificación de las películas de la CHCC por la reestructuración de ese organismo. Entre las películas pendientes de calificación se encontraba *El rey en Londres* (Uset, 1966). A esa película (y sólo a esa) se le expidió un permiso precario para ser estrenada sin certificado de calificación. La película fue bastante exitosa, cosa que era completamente esperable teniendo en cuenta quién era la estrella del film. Pero propongo comprender el evento, antes que como una gracia destinada simplemente a que los exhibidores puedan vender muchas entradas (cosa que de todos modos ocurriría tarde o temprano) como una medida consciente de lo que significa un retraso en el estreno: desarticulación y necesidad de reprogramar todo el circuito de exhibición, desorganización del plan de filmación de la productora, además del diferimiento de ingresos de productores, distribuidores y exhibidores. Insisto en que esto era conocido por los funcionarios de la CHCC y el INC tanto en

¹⁴ La ley 17.741 habilitó la libre contratación de películas argentinas por parte de las salas. Anteriormente, el INC sorteaba por qué circuito saldría cada película, lo que implicaba, por ejemplo, la posibilidad de que una película de pocas perspectivas comerciales se estrenara en los cines más importantes del centro. Con la libre contratación cada sala del circuito debía cubrir una cuota de exhibición, pero con la libertad de contratar las películas que quisiera o pudiera contratar. Esto beneficiaba a las grandes salas (ya que efectivamente había películas argentinas muy taquilleras en la época), y era un buen motivo para dejar contentos a los empresarios más importantes.

¹⁵ En el año 1966 se creó el *Film Board* local (formalmente llamado Cámara Argentina Norteamericana de Distribuidores de Films), una entidad que agrupaba a todas las filiales argentinas de las distribuidoras estadounidenses. A partir de este momento la presión de las distribuidoras norteamericanas sobre las salas argentinas se volvió mucho más intensa, y eran habituales las amenazas de los distribuidores de no entregar material si los exhibidores no cumplían determinadas condiciones de pago.

este caso en que se actuó rápidamente intentando evitar perjuicios, como cuando se retrasaba la calificación adrede.

En síntesis, en vez de concebir (como solía hacerse en la época) a la censura como un actor externo que no compartía compromisos institucionales con la cinematografía, es posible concebirlo como un actor interno a la institución cinematográfica (en parte integrada por empresarios) que creaba divisiones y alentaba a la definición de posiciones subordinadas y dominantes, para generar ganadores y perdedores.

De la prohibición a la libertad total en una sola ley

Retomemos el análisis conjunto de las leyes 17.741 y 18.019. Según el artículo 13 de la ley 17.741, las películas argentinas debían ser calificadas por una Junta Asesora del Instituto Nacional de Cinematografía, que podía no autorizar su exhibición. Pero a su vez el artículo 23 establecía que ninguna película (sea argentina o extranjera) podía ser exhibida ni televisada sin un certificado expedido por el INC en función de criterios similares a los de la todavía existente CHCC¹⁶. Esto, por un lado, implicaba una superposición clara de dos organismos que tenían, cada uno de manera independiente del otro, la facultad de prohibir la exhibición de una película. Por otro lado, los motivos de censura eran fuertemente ambiguos, aunque existía normativa complementaria de menor rango que resultaba mucho más específica (de todas maneras siempre se preservaba un grado de ambigüedad). En este sentido, en 1969 se establece un reglamento para la actuación conjunta de los delegados del INC en el Ente de Calificación y del propio INC (la norma 464/69). Allí se establece que debe perseguirse la apología de cualquier tipo de delitos que pudiera promover alguna película, pero también la sola referencia a determinadas cuestiones puntuales. En este sentido, existen dos grandes líneas de acción represiva en esta tipificación de criterios: por un lado, la persecución de cuestiones referidas a moralidad (puntualmente, sexualidad y familia), y por otro lado una línea vinculada con la seguridad interna. Por decirlo en un concepto: la defensa de la patria y el hogar.

La superposición de censuras era evidentemente deseable, toda vez que además de que la censura era doble en el ámbito del propio Poder Ejecutivo

¹⁶ Art 23º: “El Instituto podrá negar este certificado por razones comerciales o por atentar contra el estilo nacional de vida o las pautas culturales de la comunidad argentina”.

Nacional¹⁷, las leyes 17.741 y 18.019 a su vez se ubicaban dentro de un marco represivo mayor. Por ejemplo, las reformas al Código Penal comprendidas en la ley 17.567 (también de 1968) penaban los delitos de obscenidad a través de la difusión de imágenes con prisión de hasta dos años. Esto implicaba que a la propia duplicidad dentro del Poder Ejecutivo se agregaba la superposición del Poder Ejecutivo con el Judicial. Si bien el Poder Judicial tiene como función reprimir delitos efectivamente cometidos, y en cambio la resolución 464/69 plantea prohibir la representación en imágenes de esos delitos, esa frontera es borrada en su artículo 6º, que exigía la denuncia penal a la justicia por parte del INC por la representación de las violaciones al Código Penal¹⁸. Así, existía toda una batería de amenazas represivas (que en el caso de los exhibidores iba desde la multa, pasando por la clausura hasta la prisión) para quienes produjeran o exhibieran material prohibido. Otra forma de plantearlo es que la actividad de calificación de películas se había transformado en un trabajo muy extenso que incluía calificar, cortar y prohibir películas y perseguir a los infractores.

En los hechos concretos estos organismos de alcance nacional no establecieron sanciones importantes a exhibidores en la época. Sin embargo, quizás lo más asombroso del articulado de la ley 18.019 es que, siendo una normativa tan estricta con respecto al alcance de las prohibiciones y la severidad de las sanciones, autorizaba la exhibición en cineclubes y salas especializadas de cualquier película, incluso aquellas expresamente prohibidas por el Ente de calificación, a la vez que exceptuaba también de la prohibición a las obras exhibidas en festivales cinematográficos (artículo 13)¹⁹. En principio parece contradictorio haber sido tan exigente con los circuitos comerciales (fácilmente controlables con otro tipo de medidas, como acabamos de ver) y tan permisivos con circuitos que a priori parecen difíciles, por su fragmentación y dispersión, de contener de otra manera. La ausencia de una explicación para comprender estas aparentes contradicciones nos permiten

¹⁷ A su vez, la resolución 491/68 establecía en la práctica que cualquier trámite que implicase la intervención del INC, obligatoriamente debía incluir la calificación moral de la CHCC, por lo que se establecía que los dos organismos actúen juntos.

¹⁸ “El Instituto Nacional de Cinematografía denunciará ante el Juez competente por tentativa de apología del delito (Artículo 212 del Código Penal), o de publicación obscena (Artículo 128 del Código Penal), toda presentación de proyectos o películas a que les sea aplicable lo dispuesto en los puntos 4.2.2 y 4.3.2 de esta resolución” (EL INC coordinó la aplicación de las leyes 18.019 y 17.741, 1969).

¹⁹ El origen de esta última autorización es rápidamente identificable en un conflicto generado en el Festival de Cine de Mar del Plata en 1968 (organizado por primera vez en esa oportunidad por el INC) y la CHCC, que exigía realizar cortes a las películas en concurso. De todas maneras no se desprende de ese hecho puntual que fuera necesario dejar sin exigencia de calificación a todos los festivales y a cineclubes y cine artes.

caer en la cuenta de que la censura cinematográfica en este período es todavía hoy un fenómeno bastante mal comprendido. No pretendo brindar una respuesta definitiva a esto, pero sí poner en circulación algunas ideas que pueden aportar a la búsqueda de respuestas.

Un argumento posible para entender esta libertad total de exhibición en un contexto fuertemente represivo es que se considerase que el público especializado era capaz de procesar psicológicamente películas inapropiadas para las masas, de manera que no les resultasen nocivas²⁰. Si esto fuera correcto, no debería observarse censura en los circuitos alternativos, algo que estudiaremos a continuación. Por otro lado, y como ya hemos visto, la ley avalaba la actuación de comisiones de espectáculos públicos locales (que podían ampliar pero no aminorar la actuación a nivel nacional del Ente de calificación). Más adelante veremos si existe vínculo entre estas dos disposiciones.

Del ámbito local al circuito alternativo: normas y sanciones informales

Desde las páginas de la revista católica *Criterio*, Jaime Potenze, crítico cinematográfico, opinaba con respecto a la sanción de la ley 18.019:

La ley insiste en el error de olvidar las expresas disposiciones de la Carta Magna sobre las facultades de las provincias y municipios en materia de espectáculos públicos. La policía de costumbres es algo que las provincias no han delegado a la Nación, por lo que de ninguna manera puede legislarse en esa materia sin tener en cuenta ese detalle (Potenze, 1969).

En rigor (y a riesgo de ser redundante) la ley no deja de lado la potestad de intervención de los poderes locales. Teniendo esto en cuenta, la postura de Potenze sólo puede interpretarse como una arenga, en los hechos, por profundizar aún más la acción de estos organismos. Cabe preguntarse si el hecho de que no existiera suficiente normativa a nivel local sería por falta de grupos que se interesasen por imponerla o por la resistencia de otros grupos.

Esto lleva a preguntarse si existía control a nivel local, y qué formas tomaba. Para comenzar a contestar estos interrogantes, puede ser relevante observar qué

²⁰ Este era exactamente el argumento que justificaba que los censores, expuestos a tantísimas sesiones de películas consideradas inmorales, no se corrompieran. De hecho, es lo que interpreta (y critica) Colautti (1983: 58).

sucede en los primeros meses posteriores al golpe de Estado²¹, en los cuales la alianza entre un sector importante de las Fuerzas Armadas y la cúpula de la Iglesia Católica es más fuerte. Esta alianza promovía, en términos de O'Donnell, un proyecto de sociedad corporativa, basado en los principios de integración y jerarquía, organizada, en palabras del entonces ministro del interior, Martínez Paz y del propio Onganía, a partir de los “grupos intermedios” y de los municipios como células básicas de la comunidad (O'Donnell, 2009). En este sentido, se puede considerar que es un momento propicio para la expansión de proyectos que tiendan a incrementar la capacidad de intervención de las autoridades locales.

Resulta inevitable relacionar el comentario que Potenze realiza en marzo de 1969 con lo que sucede en agosto de 1966 en la ciudad de Córdoba²². La municipalidad sanciona una ordenanza creando una Policía de Costumbres en la que se contemplaba el control de los medios de comunicación: las publicaciones gráficas, el cine (y los espectáculos públicos en general), la radio y la televisión (curiosamente, a esto se agregaban además las “casas amuebladas”). Establecía la prohibición de cualquier espectáculo (público o privado) “en que se ofenda a la moral o las buenas costumbres, sean en razón de la tesis que sustenta, del argumento de la obra o por las vestimentas o modo de expresión usados” (La municipalidad de la Capital legisla sobre moralidad creando la Policía de Costumbres, 1966). Puntualmente, prohibía cualquier función de trasnoche para menores de 22 años, establecía la calificación municipal de películas y de afiches y volantes publicitarios de películas y se establecían multas, arrestos y clausuras como castigo para los infractores. El organismo de moralidad municipal se arrogaba la potestad de ejercer prohibiciones de exhibición. El proyecto no era nuevo, sino que provenía de la época de la presidencia de Guido, pero hasta ese momento no se había podido aprobar. El ideólogo de la normativa era una organización de origen católico, la Organización Americana de

²¹ Nuevamente vale la aclaración de que el hecho de estudiar eventos reducidos al ámbito de una ciudad dificulta el relevamiento (no es materialmente posible relevar publicaciones de la época local por localidad, y por lo general los sucesos deben tener cierta magnitud para que repercutan en medios de circulación nacional). Por lo cual resulta necesario asumir (con el grado de imprecisión que esto trae inevitablemente aparejado) que los casos mencionados podrían ser representativos de otros actualmente ignorados. Además, la variedad de situaciones en diferentes localidades puede generar incertidumbre sobre en qué medida estos hechos, dispersos y diversos, pueden ser considerados pertenecientes a una misma matriz. Si bien en este sentido por un lado es conveniente advertir sobre lo provisorio de las conclusiones, lo que otorga coherencia a cada hecho puntual es el marco general de legislación y debates en el que se inserta cada evento identificado.

²² Es interesante destacar, aunque no salga del campo de lo anecdótico, que Potenze se encontraba en la ciudad de Córdoba participando en un festival cinematográfico organizado por la Universidad Católica de Córdoba en el momento en que se dicta la ordenanza de Policía de Costumbres.

Salv guarda Moral, y en la justificación del proyecto se hacía mención a las instituciones que lo apoyaban, básicamente organizaciones católicas y colegios religiosos de la ciudad, junto a organizaciones empresariales. Es interesante, sin embargo, observar el rechazo de la norma que hace La voz del interior, que publica una editorial fuertemente condenatoria prácticamente acompañando la publicación del articulado de la norma:

“Se trata (...) de la vieja y ya conocida Ordenanza de Moralidad, proyectada en el año 1963 según una iniciativa elevada al entonces comisionado por la Organización Americana de Salv guarda Moral y tan peligrosa para la comunidad que ninguna de las autoridades municipales que se sucedieron desde entonces se animó a ponerla en vigencia. (...) ofenden a la ciudadanía toda de la ciudad, con prevenciones absolutamente fuera de lugar, como si en vez de legislar sobre una urbe culta, civilizada y no poco puritana como ésta, se hubiera escrito para los tiempos y la situación de la triste Sodoma. (...) lo que acaba de hacerse tiene muchos nombres, pero razones de buen gusto impiden hablar aquí de ninguno. (...) estatuto victoriano, vetusto y anacrónico, cuya existencia sólo sirve para ofender en lo más íntimo la sensibilidad de una comunidad culta, digna y civilizada como la de Córdoba” (Entre gallos y medianoche, 1966).

Los años que tardó en aprobarse la norma, junto al nivel de virulencia del rechazo que expresa el periódico permiten comprender el nivel de conflictividad que tendría, al menos en una ciudad grande, el intento de hacer cumplir una norma de este tipo. En esta misma dirección, pocos días antes, en la ciudad de Buenos Aires, trasciende que se comenzaría a realizar calificación de películas a nivel local, la cual incluiría como nueva categoría la calificación de “prohibido para menores de 22 años” (Contrasentido, 1966). Esto queda en la nada, pero una vez más la información es acompañada de un comentario negativo de parte de la publicación²³.

En términos de actos concretos de censura, existen algunos hechos que permiten observar un cierto incremento del ejercicio del poder de intervención ya concedido por normativas establecidas previamente al Golpe de Estado En la ciudad de Buenos Aires la Dirección Municipal de Espectáculos y Diversiones Públicas ejercía la calificación de afiches publicitarios. Por mucho tiempo no se registran conflictos que se hagan públicos referidos a esta actividad, hasta noviembre de 1966, en que un suceso que terminó con el temperamental Armando Bo detenido fue noticia: luego de

²³ El periodista del Herald o plantea que “Se insiste una vez más en la pluralidad y superposición de censuras –según las diferentes zonas geográficas-”.

algunos problemas de retraso de calificación por parte de la CHCC de *La tentación desnuda* (Bo, 1966), cuando por fin la película consigue calificación, la municipalidad revoca, un día después del estreno, la ya concedida autorización de los afiches publicitarios (lo que no le impedía exhibir pero sí identificar la película en las salas que la proyectaban) (Noticioso, 1966).

La misma Dirección municipal de Espectáculos y Diversiones Públicas porteña determinó a fines de ese año la clausura de cinco cines (todos ellos llamados “independientes” –fuera del circuito comercial, más cercanos al concepto de cine arte-) con argumentos vinculados a problemas de infraestructura. Con razones mucho más endebles (falta de personería jurídica), en Necochea el intendente clausura el cineclub local, que organizaba dos festivales al año y anuncia que la municipalidad se encargará en lo sucesivo del festival de cine infantil, sin aclarar qué sucederá con el de cortometrajes.

En estos meses se verifican también eventos de control de la exhibición en Tucumán²⁴ y Monte Grande²⁵ (en todos los casos enumerados se trata de conflictos con autoridades locales donde no interviene ni el INC ni la CHCC). Estas medidas no dan lugar para plantear que la censura local haya sido una práctica activa y sistemática en todas las ciudades del país²⁶, pero sí para comprender un clima de época que retomaba el espíritu que había primado en las propuestas de control de la exhibición de las décadas del '30 y del '40.

Un rasgo común de todos estos casos es que siempre conllevan aparejados expresiones de rechazo. Esta conflictividad pudo impulsar a buscar otras estrategias que disminuyeran la polémica y permitieran darle mayor viabilidad a estas medidas. En el plano local el ejercicio de una censura abierta requería la existencia de una correlación de fuerzas muy favorable a los poderes políticos, religiosos y militares locales que no necesariamente estaba presente. Las medidas informales, sin responsable aparente y sin definición precisa de su alcance ya habían sido probadas a nivel nacional²⁷. La discrecionalidad permite aumentar la capacidad de ejercer control

²⁴ El rectorado de la Universidad inicia un sumario administrativo por la proyección de *Los jóvenes viejos* (Kuhn, 1962) por parte del canal 10 local.

²⁵ El intendente exige ver una película (no se identifica cuál) para decidir si autoriza su proyección.

²⁶ De todas maneras no es poco: son seis sucesos (entre los que fueron concretados y los que no) en sólo seis meses, que se suman a una saturación de eventos de censura a nivel nacional.

²⁷ El caso de la distribuidora Artkino es, en este sentido, paradigmático (pero de ninguna manera el único). Distribuidora de material de Europa del Este, y a partir de sucesivos conflictos con la CHCC, decide estrenar *Los amores de una rubia* (Forman, 1965) sin certificado de exhibición. Esto le vale una

con la autoridad formal (ya sea administrativa, policial, militar, eclesial, etc.) aún sin una construcción de legitimidad tan fuerte. En este sentido, el no saber de dónde emana concretamente la interdicción ni a quién reclamar por su solución permite aumentar las posibilidades de ejercer una medida de prohibición.

En este sentido, el ejemplo del Grupo Cine de Tandil es notable. La mayoría de sus integrantes habían fundado un grupo de teatro en el año 1967 en un club, cuyos directivos recibieron “sugerencias” de parte del comando militar de la zona con respecto al contenido de algunas de las obras interpretadas. El segundo emprendimiento fue un café concert, que recibió “advertencias” por parte del Secretario de Cultura local. Fue entonces que inauguraron un cineclub, que al poco tiempo de empezar a funcionar también tuvo problemas: además de que la municipalidad les negó la eximición de impuestos, y que el Secretario de Cultura “los exhortó a elegir con todo cuidado las películas, puesto que ‘detrás de toda obra de arte hay algo más’” (Del trabajo a casa, 1968), finalmente el responsable de la comisaría 1º exigió al dueño de la sala donde funcionaba el cineclub que no cediera más el espacio a los cineclubistas con la excusa de que “las reuniones de los miércoles mantenían al público femenino por las calles, mucho después de la medianoche” (Del trabajo a casa, 1968). Sin embargo, al tomar estado público la clausura²⁸ todos los sospechados de la censura, comenzando por el comisario, negaron estar ejerciendo presiones, al tiempo que la prohibición no se levantaba. Sólo a través del informe de inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires sobre el suceso (SIPBA, 1968) puede conocerse que la orden de clausura surgió del comando militar de la zona (pero ni aún así esto es seguro, dado que es posible que a su vez el comando haya retransmitido un pedido del párroco de la iglesia matriz de la ciudad).

La prohibición del cineclub es un caso relativamente aislado (se suma al ya mencionado de Necochea), aunque existen testimonios (que requieren ser sistematizados en un trabajo posterior) sobre que en otros cineclubes el hostigamiento era también permanente, por ejemplo a través de las detenciones de los concurrentes

multa (al igual que a los exhibidores que la proyectaron) que se rechaza a pagar (lo que da lugar a un pleito judicial). La CHCC decide entonces, informalmente, no calificar ninguna película de esta distribuidora hasta tanto no se abone la multa, decidiendo informalmente la prohibición de exhibición de todas las películas comercializadas por esa empresa.

²⁸ El director del cineclub era Osvaldo Soriano, quien a esa altura ya era un reconocido periodista local con contactos en medios nacionales, lo que facilitó montar una campaña a favor del cineclub. La noticia, además de ser seguida en la prensa local y regional, fue difundida en Clarín, y Primera Plana publicó una editorial demoledora de la que se reproducen las citas de más arriba. Para más información sobre esta experiencia puede consultarse el trabajo de Minucci (2010), a quien agradezco su colaboración.

a las funciones, lo que podría llevar a pensar que estos sucesos fueran relativamente frecuentes. Lo que sin dudas fue común, con los elementos de análisis actuales, es la vigilancia de cineclubes, escuelas de cine y festivales. El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires registra expedientes de varios cineclubes (dos de Tandil –Cine Club Tandil y Grupo Cine-, Quilmes, Necochea, Mar del Plata, San Nicolás, La Plata, Chivilcoy, dos de Bahía Blanca –GUDEC y Cine Club Bahía Blanca²⁹, y una institución que agrupaba a cineclubes llamada Asociación de Instituciones Culturales Cinematográficas Argentinas (ADICA). De estos legajos, dos son previos al período y se cierran antes del golpe de 1966, cuatro comienzan antes de 1966 pero continúan abiertos durante el período, y cinco expedientes se crean en esta época. Partiendo del supuesto de que existían muchos más cineclubes que estos, lo primero que se puede decir es que no parece ser que se abriera un expediente de manera rutinaria por cada cineclub que se creaba, sino que a partir de algún conflicto particular se generaba información sobre la institución. Por supuesto que los conflictos registrados van desde proyectar películas de los países del Este (al parecer bastaba que sucediera esto para que se investigara si existía “infiltración comunista”), algún hecho que se considerase confuso o sospechoso (desde la expulsión de un grupo de asociados hasta el trabajo conjunto con una universidad) o, dentro de la lógica de estos servicios de inteligencia, anormal (el suicidio de un miembro).

Estos archivos son de interés porque permiten reconstruir la idea policial (y en términos más amplios, de seguridad) de lo que es considerado sospechoso de ser disruptivo. Quizás la mejor definición sea la que, por la negativa, realiza el policía que informa que el Cine Club Tandil no tiene relación con el conflictivo Grupo Cine de la misma localidad: “son de ideas democráticas, ya que (a) los mismos no se le(s) conocen ideas políticas de ningún partido”, escribe el comisario Franci en abril de 1971. Por otro lado, dice el legajo sobre el Grupo Cine:

“De acuerdo a versiones recogidas, desde su creación, esta entidad habría estado influenciada por una corriente ideológica izquierdizante, circunstancia por la cual se la mantuvo en una permanente y discreta observación, pero hasta el momento, salvo la proyección de las referidas películas³⁰, y algunos debates luego de

²⁹ Recordemos que era un archivo provincial, por lo que sólo se investigaba lo que sucedía en el ámbito de la provincia.

³⁰ El informe menciona dos películas de Leonardo Favio (Crónica de un niño solo y El Romance del Aniceto y la Francisca), El Bello Antonio, Pather Panchali y La noche breve, todas películas de exhibición autorizada.

las proyecciones de las mismas, que se circunscribían a la calidad de ellas, en cuanto a dirección, fotografía, etc., no se observó ninguna otra actividad” (SIPBA, 1968)

Es notable la síntesis del informe: a pesar de que no hacen nada sospechoso, se los observa. Las películas proyectadas o las sesiones de debate posterior no parecen ser un problema. Es decir que las versiones sobre las personas son más importantes que los hechos efectivamente verificados. Considero que la clave para comprender el funcionamiento de esta estrategia de control es esta idea de “versiones recogidas” sobre la reputación de las personas. El prestigio personal es un elemento recurrente de todos los informes de inteligencia y es esto en definitiva, y no actos concretos, lo que define quién debe ser controlado o quien puede ejercer libremente su actividad en una ciudad. Aquí sólo cabe especular (dado que será imposible recolectar datos concretos) sobre la posibilidad de que sean los propios miembros de las fuerzas de seguridad locales, los miembros de la Iglesia, los empresarios, los directores de escuelas y colegios, en definitiva, las llamadas fuerzas vivas quienes brinden las versiones sobre las personas a investigar. En última instancia, lo que es seguro es que se trata de personas con el prestigio suficiente, desde la mirada del propio funcionario de inteligencia, como para ser consideradas informantes calificados.

Si esta interpretación, necesariamente precaria, es correcta, aquí el círculo termina por dar una vuelta completa. Sólo pueden ser participantes activos de la comunidad aquellos que comulguen ideológicamente con quienes se ven a sí mismos como las principales fuerzas de la comunidad. Son estas personas quienes tienen la responsabilidad de velar por las demás. Esta idea, que continúa en los '60, ya está presente en los primeros proyectos de la década del '30 sobre calificación y prohibición de películas cinematográficas. Ya sea que se conforme o no una comisión de espectáculos públicos local, la idea es que haya un “grupo protector” que controle las propuestas culturales que llegan a la ciudad. La pregunta que surge es en qué medida con el paso del tiempo operó un deslizamiento entre la preocupación por el contenido de la obra a la preocupación por las personas concretas que participan, o si en cambio siempre la preocupación estuvo puesta, en última instancia, en la vigilancia de las personas³¹.

Conclusiones

³¹ Dentro de esta interpretación, los informes de inteligencia nos sirven como síntesis y expresión de las opiniones de estos grupos protectores sobre los grupos que estamos estudiando.

Sería un error importante suponer que pudo haber existido una única lógica que coordine perfectamente a todos los ámbitos en los que operaba simultáneamente el control de la cinematografía. Si es posible reconstruir una unidad, esta debe remitirse a la coherencia de las prácticas con las ideas que llevaron a desarrollar estas medidas de control, más allá de la racionalidad del conjunto de la estructura política o de los actores involucrados en ella. En este sentido, y por poner un ejemplo, buscando resolver en qué medida la liberación de censura de los circuitos alternativos a nivel nacional se explica por el control que podía ejercerse a nivel local, lo máximo que se puede afirmar es que quienes tomaban las decisiones políticas en la época tenían claro que esto funcionaba efectivamente así. Pero cuesta mucho explicar por qué, habiendo habido tantas superposiciones de agencias y ámbitos de intervención, no las hubo en este caso puntual.

El dispositivo de control de la exhibición comercial era efectivo por al menos tres elementos. En primer lugar, porque utilizaba tanto la prohibición y la amenaza abierta de represión (lo cual generaba muchas resistencias) como el retiro selectivo de beneficios, lo cual generaba conflictos mucho menos intensos. En segundo lugar, el Estado se reservaba la última palabra y un rol organizador, pero la censura no era ejercida por él mismo sino, por un lado, por representantes de la Iglesia, y por otro lado por representantes de la propia industria. Esto último, lejos de generar un escenario en el que todos pierden, establecía claramente ganadores y perdedores y, puntualmente, la posibilidad de utilizar las herramientas de control para reafirmar una posición dominante en el campo cinematográfico. Por último, porque más allá de las amenazas de denuncia penal, más allá de la supuesta cruzada moralizadora y del reconocimiento de cine como medio de expresión cultural, la intervención en el control operaba principalmente sobre lo económico, favoreciendo la generación de ganancias o impidiéndola.

Con respecto al control de la exhibición alternativa, si bien faltan elementos para afirmar ideas con mayor contundencia, es posible en el punto actual afirmar que su análisis permite hacer visible la crítica de que no sólo se deben estudiar las medidas formales propuestas o efectivamente implementadas sino también las redes de relaciones entre actores, lo que hace el análisis extremadamente difícil pero altamente productivo. Con respecto al cuerpo de normas formales, queda claro que un análisis que tome en cuenta sólo la legislación cae en el error de sobredimensionar el peso de las medidas represivas más extremas (que en la práctica no se aplicaron en esta época) a la vez que subvalúa la existencia de hechos de censura que en la letra de la ley no estaban permitidos. Tampoco tiene sentido apreciar la existencia de

censura sólo en términos de la calificación que recibe una película, dado que, como hemos visto, el control de la cinematografía puede pasar por el control directo de los exhibidores, y no de la película.

Por último, si se observa la legislación, y puntualmente la ley 18.019, da la impresión de que el gobierno de Onganía fue muchísimo más rígido en términos de censura que sus antecesores. En cambio, incorporando la dimensión de las relaciones entre distintos representantes de la cinematografía, vemos que la continuidad es mayor que lo que marcan las apariencias. La principal diferencia es una complejización del dispositivo de control en un contexto en que la propia cinematografía se presentaba ella misma gradualmente más compleja. En este sentido, uno de los aspectos más destacables es un retorno a la idea existente durante la restauración conservadora de la década del '30 sobre la jurisdicción de la comunidad local en materia de censura, por medio de agentes que representen la defensa de los intereses de la Patria y el hogar, en el seno de una nación profundamente cristiana.

Trabajos citados

Libros

- Alsina Thevenet, H. (1977). *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Black, G. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Colautti, C. (1983). *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación de estudios legales.
- Lever, Y. (1977). *L'église et le cinéma au Québec*. Montreal.
- Luchetti, F., & Ramírez Llorens, F. (2006). *Filmar la realidad. Cine y Estado: la consolidación del documental como vehículo de propaganda (1926-1944)*. En I. Marrone, & M. (. Moyano Walker, *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Del Puerto.

- Maranghello, C. (2005a). El discurso represivo. La censura entre 1961 y 1966. En C. España, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2005b). Las nuevas leyes de cine. En E. C. (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, C. (2005c). La censura afloja sus cuerdas. En C. (. España, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Minucci, A. (2010). Cine, cultura y dictadura. El grupo Cine en Tandil, 1968. En L. Barandiarán, T. Fuentes, L. Iriondo, & J. M. Padrón, *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Tandil: Facultad de Arte-UNCPBA.
- O'Donnell, G. (2009). *El estado burocrático autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- Oubiña, J. (2004). Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983). En D. Oubiña, & D. (. Paladino, *La censura en el cine hispanoamericano*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires.
- Ramírez Llorens, F. (2011). Los límites de la independencia: Cine, Estado y nuevos realizadores en la década del '60. En I. Marrone, & M. Moyano Walker, *Atrapando la realidad. Crisis social y boom documental en el cine argentino de los años 60' y 90'*. Buenos Aires: Biblos.

Artículos de periódicos

- Contrasentido. (3 de agosto de 1966). *Heraldo del cinematografista*, pág. 319.
- Entre gallos y medianoche. (20 de agosto de 1966). *La voz del interior*, pág. 10.
- La municipalidad de la Capital legisla sobre moralidad creando la Policía de Costumbres . (19 de agosto de 1966). *La voz del Interior*, pág. 11.
- Noticioso. (9 de noviembre de 1966). *Heraldo del cinematografista*, pág. 448.
- Del trabajo a casa. (2 de febrero de 1968). *Primera plana*(267), 4.
- El festival se salvó. (28 de febrero de 1968). *Heraldo del Cine*, pág. 63.
- INC: Exámenes. (3 de Abril de 1968). *Heraldo del Cinematografista*, pág. 115.
- Potenze, J. (13 de marzo de 1969). La ley de censura. *Criterio*, págs. 141-142.

- Sammaritano, S. (1960). Contrabandistas de imágenes. *Tiempo de cine* n° 2, 31.

Películas

- Bo, A. (Dirección). (1966). *La tentación desnuda* [Película].
- Forman, M. (Dirección). (1965). *Los amores de una rubia* [Película].
- Kuhn, R. (Dirección). (1962). *Los jóvenes viejos* [Película].
- Kuhn, R. (Dirección). (1968). *Ufa con el sexo* [Película].
- Uset, A. (Dirección). (1966). *El rey en Londres* [Película].

Documentos

- SIPBA. (1958). *Mesa DE. Legajo 114. Cine Club Berisso.*
- SIPBA. (1960). *Mesa DE. Legajo 76. Cine Club La Plata.*
- SIPBA. (1963). *Mesa DE. Legajo 80. Cine Club Quilmes.*
- SIPBA. (1964). *Mesa DE. Legajo 153. Cine Club San Nicolás.*
- SIPBA. (1966). *Mesa DE. Legajo 151. Cine Club.*
- SIPBA. (1967). *Mesa DE. Legajo 156. Cine Club Chivilcoy.*
- SIPBA. (1968). *Mesa DE. Legajo 133.*
- SIPBA. (1968b). *Departamento C. Referencia 14.840.*
- SIPBA. (1969). *Mesa DE. Legajo 120. Grupo Universitario de Cine (GUDEC).*