

CATÓLICOS ENTRE EL MERCADO Y EL ESTADO: LA CALIFICACIÓN MORAL DE PELÍCULAS POR PARTE DE LA DIRECCIÓN CENTRAL DE CINE Y TEATRO DE LA ACCIÓN CATÓLICA ARGENTINA

Catholics between the Market and the State: the Moral Rating of Films by the Central Office of Film and Theatre of the Argentine Catholic Action

FERNANDO RAMÍREZ LLORENS^a

RESUMEN

El presente trabajo aborda la experiencia de la Dirección Central de Cine y Teatro, que funcionó en el marco de la Acción Católica Argentina entre 1954 y 1967. La principal tarea de la Dirección era la calificación de las películas y obras de teatro que se exhibían en Argentina para informar a los católicos sobre la conveniencia moral de asistir a los espectáculos. Se describe el funcionamiento de la oficina, se estudian estadísticas sobre la tarea de calificación y se analizan las películas prohibidas por la Dirección, con la intención de poner en debate sus criterios de calificación, su relación con los empresarios cinematográficos y su influencia sobre el Estado. Frente a la idea habitual de que los calificadores rechazaban automáticamente todo lo que tenía que ver con el sexo, la hipótesis principal del trabajo es que existían tres grandes temas que llamaban la atención de los calificadores: sexo, religión y política, pero que, al momento de calificar, lo central era de qué manera se abordaban estos temas. Lejos de encontrar que los miembros de la oficina prohibieran todo lo que tenía que ver con estos tres grandes tópicos, veremos que admitieron e incluso promovieron películas controversiales, cuando consideraron que su contenido era moralizador. De esta manera, la tarea de la Dirección estimuló un debate sobre los usos sociales de la cinematografía que se articuló de formas complejas con el mundo del cine y trascendió las fronteras del catolicismo, influyendo fuertemente en el desarrollo de políticas oficiales de control de la cinematografía.

PALABRAS CLAVE: cine, calificación moral, censura, catolicismo.

ABSTRACT

This paper addresses the experience of the Central Office of Film and Theatre, which operated within the framework of Argentine Catholic Action between 1954 and 1967. The main task of the Office was the rating of movies and plays that were exhibited in Argentina, to inform Catholics about the moral appropriateness of attending the shows. We describe the work of the office, study the statistics of rating task and analyze forbidden films by the Office. The objective is to discuss rating criteria, their relationship with the film business and its influence on the state. Faced with the usual idea that the qualifiers automatically rejected everything that had to do with sex, the main hypothesis of this paper is that there are three major issues that drew the attention of the qualifiers: sex, religion, and politics, but the main issue was to consider how these subjects were addressed. Far from finding that members of the office banned everything that had to do with these three topics, we see that they acknowledged and even promoted controversial movies, when they considered that its content was moralizing. Thus, the task of the Office encouraged a debate about the social uses of cinematography that was articulated in complex ways with the world of cinema and beyond the borders of Catholicism, strongly influencing development of official policies of cinematography control.

KEYWORDS: cinema, moral rating, censorship, Catholicism.

[a] FERNANDO RAMÍREZ LLORENS. Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani. framirezllorens@sociales.uba.ar

Las historias de cine en Argentina escritas hasta el momento han omitido, por regla, el importante papel que jugaron la Iglesia y los laicos católicos en el mundo del cine. En los estudios en que se problematiza su rol, este es remitido exclusivamente a su desempeño en la calificación y censura de películas dentro de organismos estatales¹. Sin embargo, los católicos tuvieron sus propios organismos específicos de control de la exhibición y también desarrollaron experiencias de promoción del cine que, lejos de proponerse como algo distinto, fueron concebidas como necesariamente complementarias de las tareas de control². En ese contexto, se destaca particularmente la experiencia de la Dirección Central de Cine y Teatro, un organismo creado en 1954 dentro de la órbita de la Acción Católica Argentina.

El objetivo de este trabajo es reconstruir la experiencia de esta Dirección, con la intención de comprender la lógica con la que se calificaban las películas, su funcionamiento en el contexto de las características del cine que se distribuía y producía en Argentina en la época y comprender qué influencia tuvo esta experiencia en el control de la cinematografía por parte del Estado.

La institucionalización de la calificación de películas

Las calificaciones católicas de películas aparecen por primera vez a inicios de la década de 1930 en el diario *El Pueblo*, órgano destacado en la prensa confesional argentina. En 1932 la calificación moral se estandariza en categorías. Con el paso de los años las categorías de calificación se irán modificando, pero el concepto principal será siempre el mismo: que existen películas buenas y películas malas y calificaciones positivas y negativas. El diario edita publicidades en las que explica la calificación y arenga a observarla. En un aviso de la época se hace gala del conocimiento de las tareas de calificación en otras partes del mundo y de las bondades del sistema implementado en Argentina:

«En Francia dividen las películas en nueve clases. Nos parece más claro como lo hace *El Pueblo*. Seis calificaciones: cuatro positivas y dos negativas [...]. *El Pueblo* ve, oye, analiza y califica todos los estrenos, sin excepción. Por eso, sus juicios críticos constituyen una garantía y ofrecen absoluta seguridad»³.

En 1936 Pío XI escribe la encíclica *Vigilanti cura*, orientada básicamente a aplaudir lo hecho por los católicos estadounidenses. Un movimiento formado por sacerdotes y laicos católicos había confluído con la búsqueda en la que se encontraba la industria cinematográfica norteamericana por desarrollar una mayor autorregulación para evitar un endurecimiento del control estatal. Un sacerdote jesuita redactó un conjunto de orientaciones para la producción de películas. Popularmente conocido como Código Hays, por el apellido de quien impulsó el desarrollo de la oficina encargada de aplicarlo dentro

[1] Octavio Getino, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires, Ciccus, 2005).

[2] Fernando Ramírez Llorens, «Tan cerca de Dios, tan cerca de Hollywood. Católicos y cine en Argentina» (inédito). En ese trabajo he desarrollado las experiencias de control (calificación y prohibición de películas en organismos católicos y estatales) junto a las experiencias de promoción (cineclubes, festivales de cine, publicaciones especializadas, distribuidoras, asociaciones de empresarios cinematográficos católicos, cursos de capacitación) con la hipótesis de que se trató de dos estrategias complementarias que tuvieron el mismo objetivo, orientar a los espectadores sobre cuales obras debían ver y cuales evitar, así como promover un contexto considerado apropiado para la apreciación de las películas.

[3] «Una calificación para cada edad» (*El Pueblo*, 23 de septiembre de 1938), p. 15.

de la industria –la *Production Code Association* (PCA)–, el código regiría la industria cinematográfica estadounidense durante casi cuarenta años⁴. La iniciativa no se detuvo allí: dentro de la Iglesia católica de Estados Unidos se creó la Legión de la Decencia, que complementó esta tarea con un sistema de calificaciones por edades. *Vigilanti cura* desarrolla ideas que van en la línea de lo que plantea el Código Hays: la recreación es una necesidad de la vida moderna, pero es preciso que sea moralmente sana. Existen películas malas que dañan el alma y películas buenas que ejercen una influencia moral sobre el público. La encíclica arenga a que se imite la tarea de los estadounidenses en el resto del mundo, relata el proceso de constitución del Código Hays –omitiendo mencionar la participación católica– y de la Legión de la Decencia. Insta a los católicos a alejarse de las películas ofensivas e informar por la prensa «cuales películas están permitidas para todos, cuales se permiten con reservas y cuales son nocivas». En consecuencia instruye a los obispos para que establezcan en cada país una oficina revisora nacional a cargo de la Acción Católica⁵. Por último, estimula al intercambio de información entre oficinas de distintos países. Antes que plantear por primera vez el debate sobre la actitud católica frente al cine, la encíclica condensaba ideas en circulación, destacando la experiencia norteamericana entre el resto de las ensayadas por los católicos en distintos países.

Como una consecuencia directa de la encíclica, en 1938 la Acción Católica Argentina (ACA) comenzará a calificar películas a través de su Secretariado de Moralidad. Creada siete años antes, para entonces la ACA contaba ya con más de 1.000 centros y más de 30.000 militantes⁶. La creación de la ACA estaba inscripta en un proyecto de refundación del catolicismo que se proponía la disputa de espacios sociales para hacer de la religión una experiencia integral⁷. En ese contexto, la intención fue constituirse en un referente nacional en cuestiones de moralidad de espectáculos, intentando influenciar en el Estado y en la opinión pública. En 1946, la ACA y *El Pueblo* unifican sus tareas: los críticos del diario escriben el comentario de la película y agregan la calificación realizada por un miembro de ACA. Además, la calificación moral se difundía también en las publicaciones de las diversas ramas de la organización.

En Argentina la actividad desarrollada por los católicos fue pionera respecto a la calificación de películas. La calificación estatal se fue sistematizando recién entre las décadas del 30 y principios de los 50. Los principales hitos de este proceso fueron: la creación de la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico de nivel municipal en la ciudad de Buenos Aires a fines de 1933, la exigencia a las distribuidoras y exhibidoras de que hagan constar la calificación de la película en las salas desde 1941 y la creación en 1951 de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos, primer organismo de calificación de películas de nivel nacional. Para entonces los católicos llevaban veinte años realizando calificaciones de films que difundían en todo el país.

[4] Gregory Black, *Hollywood censurado* (Madrid, Cambridge University Press, 1998).

[5] Pío XI, *Vigilanti cura* (1936) <http://ec.aciprensa.com/wiki/Cine:_%22Vigilanti_cura%22#.UYKQHLX_R8E> (12/10/ 2012).

[6] Fortunato Mallimaci, «El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar», en AA.VV. (ed.), *500 años de cristianismo en Argentina* (Buenos Aires, Cehila, 1992), pp. 197-365.

[7] Roberto Di Stefano y Loris Zanatta, *Historia de la iglesia argentina* (Buenos Aires, Grjalbo Mondadori, 2000).

La Dirección Nacional de Cine y Teatro

En agosto de 1954 el doctor Ramiro de Lafuente es nombrado Secretario de Moralidad de la ACA. Su primera medida fue la creación de la Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica, de la cual se puso al frente⁸. Fue elegido por su reconocida capacidad de trabajo y organización y su compromiso con la ACA, aunque no tenía vínculos con la cinematografía y ni siquiera era un tema que le interesara particularmente. La Dirección fue encargada de llevar adelante la calificación moral de películas —y obras teatrales—, que para esa época la ACA realizaba desde hacía dieciséis años. En sus inicios la Dirección ensayó también otras propuestas, como la publicación y promoción de libros y revistas sobre cine y el impulso de un cineclub católico, que con el tiempo fueron abandonadas.

De Lafuente modificó la forma de trabajo: a partir de entonces, la calificación sería realizada en equipos conformados por dos matrimonios, que concurrían a ver cada una de las películas que se estrenaban y luego presentaban un informe del film con la calificación. En 1956 la Dirección estaba compuesta por veintisiete matrimonios que cubrían los estrenos cinematográficos de la Capital Federal, Rosario, Tucumán, Mar del Plata y Necochea. Además realizaba intercambio de publicaciones con las oficinas calificadoras de Estados Unidos, México, Uruguay, Cuba, Chile, Francia y España. La oficina publicaba quincenalmente una hoja de calificación que se distribuía por todo el país. Esto facilitaba una mayor velocidad, regularidad y periodicidad en la difusión de las calificaciones que a través de las revistas de la ACA. La hoja presentaba una pequeña crítica de los últimos estrenos, un listado de películas calificadas anteriormente y otro listado de próximos estrenos con calificación provisoria. Las calificaciones también se divulgaban en periódicos locales como *Los Andes*



Ramiro de Lafuente en la década del 60.

de Mendoza o *Los Principios* (confesional) de Córdoba. La Dirección brindaba atención telefónica, postal y personal para particulares y exhibidores que quisieran realizar consultas.

La actividad de la Dirección se concentró entre los años 1954 y 1965 —la oficina cerró formalmente en 1967—. El trabajo realizado en once años fue verdaderamente titánico. Entre 1954 y 1964 la Dirección calificó 5.401 películas, prácticamente todos los largometrajes estrenados en esos años en Argentina. Toda la tarea se hizo de manera honoraria, y el financia-

[8] De Lafuente era un importante dirigente de la ACA. Fue Secretario General de la Junta Central desde abril de 1955 hasta mayo de 1957. Abogado especializado en derecho canónico, tuvo una participación destacada en varios momentos cruciales de la historia argentina en que la Iglesia se presentó sin cortapisas como actor político. A continuación del golpe de Estado de 1943, ejerció un rol principal en la organización del Congreso de Niños Católicos realizado para presionar por la incorporación de la enseñanza de religión en las escuelas estatales. En 1955 tendrá una participación decisiva en la campaña panfletaria católica contra el gobierno de Perón, por la cual estuvo preso durante unos meses junto al resto de los miembros de la Junta Central



Facsímil hoja calificación.

de la ACA. El acuerdo firmado entre el Estado argentino y el Vaticano en 1966, que suprime el régimen de patronato y establece un nuevo estatuto jurídico de las relaciones entre la República Argentina y la Iglesia católica recibió una de sus principales influencias de la tesis de grado de De Lafuente. De Lafuente colaboró con Centeno los años que este fue Secretario de Culto, durante el gobierno de Frondizi.

[9] Boletín oficial de la ACA (n.º 395, mayo de 1957), p. 18.

[10] Boletín oficial de la ACA (n.º 438, septiembre de 1961), p. 381.



Dirección Central de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica. Calificación moral de películas 1938-1957* (Buenos Aires, Dirección Central de Cine y Teatro, 1958).



Dirección de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica 1954-1964* (Buenos Aires, Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, 1965).

miento de los gastos lo aportó el propio De Lafuente, al punto que hasta la oficina en que funcionaba la Dirección era de su propiedad. En los términos que utilizaba la ACA en la época, se trataba sin dudas de un trabajo de militancia en pro de la moral de la población, totalmente alineado con las disposiciones establecidas en *Vigilanti Cura*.

El notable esfuerzo que se imprimió a la tarea contrastaba con el flaco impacto social que generaba. En 1956 la hoja quincenal contaba con solo 1250 suscriptores. Si bien la hoja no estaba pensada para una lectura individual sino para difusión colectiva, en 1955 la ACA contaba con más de 3.000 centros, lo que nos permite dudar de cuantos centros recibían al menos un ejemplar⁹. Aún más, una sección del Boletín Oficial de la ACA destinada a la actividad parroquial insistía frecuentemente en que no se le prestaba la debida importancia a la calificación, que los grupos de Acción Católica no la hacían observar y puntualmente que no la difundían en la cartelera parroquial:

«Es directiva pontificia, recientemente reiterada, la obligación de hacer y respetar la calificación moral de las películas cinematográficas. La calificación moral no es una antigualla, ni una cosa mandada guardar. Hoy es tanto o más necesaria que nunca, y debe ser cuidadosamente cumplida por nuestros militantes, como una demostración de que cuidan su salud espiritual y son fieles a la disciplina de la Iglesia.

Es indispensable que su Junta Parroquial reciba la Hoja de Calificación Moral del Cine, que la ACA prepara con toda regularidad y gran esfuerzo en pro de la salud moral de la República; que esa Hoja se ponga en lugar visible, y que con ayuda de las Guías de calificación que agrupan a las películas estrenadas hace tiempo se califique adecuadamente el programa de cada sala cinematográfica.

¿Es tan difícil cumplir con esta tarea?»¹⁰.

Es imposible ponderar entonces con rigor qué respeto y difusión se hacía de la calificación moral, aunque por algunos testimonios recogidos se sabe que en los grupos de ACA de la Capital Federal la hoja quincenal era conocida, pero no necesariamente respetada.

Un interrogante de difícil respuesta es por qué la ACA decidió reforzar su intervención en el cine con la creación de la Dirección. La pelea entre el gobierno de Perón y la Iglesia no va a expresarse en toda su crudeza hasta fines de 1954, cuando la Dirección ya estaba en funcionamiento. La creación del organismo estatal calificador de nivel nacional en 1951 no involucró a católicos. Además anuló el trabajo de las comisiones de calificación y censura locales, donde las autoridades religiosas y laicas católicas solían tener participación o influencia. El período 1951-1954 coincidió también con el momento de consolidación de los movimientos de familia católicos —Liga de Padres de Familia, Liga de Madres, Obra de Protección a la Joven—, agrupaciones vinculadas a la ACA que dieron sustento a la Dirección de Cine. La pérdida de gravitación cató-

lica en la calificación desde 1951, la relación con Perón que se ajaba día a día, la consolidación de estos grupos de familia y el liderazgo y financiación personal de De Lafuente probablemente expliquen en conjunto la redefinición y el refuerzo de la tarea calificadora.

En cualquier caso, en 1954 los calificadores de la Dirección estaban a la puerta de una gran cantidad de desafíos, de los cuales probablemente no fueran conscientes por no tener vínculos con el mundo del cine. El renacimiento del cine europeo y la influencia de los aportes teóricos, críticos y expresivos vinculados al surgimiento de la modernidad cinematográfica, sumados a la mayor complejidad y osadía que comenzará a experimentar tímidamente el cine estadounidense se vieron reflejados en los nuevos contenidos y estéticas de las películas que llegaban al país. A nivel interno, la caída de Perón implicó la disolución del complejo acuerdo que articulaba los intereses de productores cinematográficos nacionales y el gobierno, a la vez que las nuevas políticas estatales consolidaron el surgimiento de una nueva generación de realizadores con aspiraciones de ruptura y modernización cinematográfica¹¹. Para colmo, a poco de comenzada la tarea, el propio Papa Pio XII abrirá el debate sobre los criterios de calificación católicos con los discursos de 1955 sobre el film ideal¹². El Papa matizaba la distinción entre películas buenas y malas proponiendo que, en tanto objeto, la película no poseía bondad o maldad: lo central era el contexto en el que se exhibía. Esto influyó en el Congreso de la Oficina Católica Internacional del Cine realizado en 1957 –al que concurrió De Lafuente– donde se debatió el contenido de ese discurso. Como consecuencia directa se produjo un relajamiento en la aplicación del Código Hays y se flexibilizaron los criterios de calificación de la Legión de la Decencia norteamericana. El panorama era sin dudas diferente al que había tenido lugar desde 1932 hasta 1955. Sin embargo, los integrantes de la Dirección nunca revisaron sus criterios ni su forma de trabajo y con el paso del tiempo comenzaron a entrar en discusión con otros grupos católicos que alertaban sobre estas transformaciones y la necesidad de que se reflejaran en la tarea de calificación.

La calificación católica

La Dirección redefinió la calificación en seis categorías, que a su vez estaban divididas en los dos grandes grupos de buenas y malas. ¿Qué tan estricta era la calificación de films?

BUENAS			MALAS		
Aceptable para todos	Aceptable para adolescentes	Aceptable para mayores	Reservada	Desaconsejable	Prohibida para todos
17,8 %	24,1 %	33 %	16,4 %	5,9 %	2,7 %

Elaboración propia en base a Dirección Central de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica 1954-1964* (Buenos Aires, Acción Católica Argentina, 1965).

Calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la ACA 1954-1964.

[11] José Enrique Monterde, «La modernidad cinematográfica», en José Enrique Monterde y Esteban Rimbau (eds.), *Historia general del cine. Vol. IX* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 15-45. Gregory Black, *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid, Cambridge University Press, 1998). Clara Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009). Gustavo Castagna, «La generación del 60: paradojas de un mito», en Sergio Wolf (ed.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Buena letra, 1992), pp. 243-263.

[12] «Características del film ideal» (*Revista Internacional del Cine*, julio-agosto de 1955), pp. 13-18 y «El cine debe estar al servicio del hombre» (*Revista Internacional del Cine*, noviembre-diciembre de 1955), pp. 16-22.

Entre desaconsejables y prohibidas –las dos categorías malas– suman el 8,6%, es decir que, en el conjunto, de 100 películas, la Dirección encontraba buenas a 91, independientemente de que no fueran adecuadas para determinados públicos. Pero si desagregamos por país, el panorama cambia.

	Acept. todos	Acept. adolesc.	Acept. mayores	Reserv.	Desacons.	Proh. todos	Estr. ¹
EE.UU.	23,3 %	29,9%	34,3 %	10,5 %	1,7 %	0,3 %	2.525
Italia	7,2 %	11,2 %	34,6 %	30 %	14,3 %	2,6 %	456
Inglaterra	18,9 %	26 %	36,1 %	17,4 %	1,2 %	0,2 %	407
Francia	6 %	6,8 %	20,7 %	31,3 %	20,7 %	14,7 %	368
Argentina	9,6 %	17,6 %	34,9 %	21,9 %	11 %	4,7 %	301
España	25,9 %	32,6 %	35,1 %	3,8 %	1,7 %	0,8 %	239
Alemania	12,1 %	21,6 %	31,2 %	21,2 %	10 %	3,9 %	231
México ⁵	12,1 %	26,8 %	33,2 %	18,4 %	6,8 %	2,6 %	190
Unión Soviética	25,8 %	19,4 %	39,5 %	12,9 %	1,6 %	0,8 %	124
Suecia	5,5 %	0 %	9,1 %	34,5 %	20 %	30,9 %	55

¹ Cantidad de estrenos procedentes del país en el período en frecuencia absoluta.

Elaboración propia en base a Dirección Central de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica*. Se seleccionaron países con más de 100 estrenos y Suecia por considerarse un caso relevante.

Calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la ACA 1954-1964 por país productor

Las películas malas –desaconsejables más prohibidas– provenientes de Estados Unidos fueron el 2% del total de estrenos de ese país, en comparación al 8,6% que obteníamos sin discriminar por origen. Ni siquiera la España franquista logra tal guarismo, aunque está cerca, al igual que la Unión Soviética. Inglaterra sí lo supera. En contraste, las películas argentinas casi duplican el promedio de películas malas sin discriminar país, sumando el 15,7%, lo que quiere decir que una de seis películas argentinas era considerada negativa. Guarismos similares encontramos en Italia y Alemania, pero claramente los números se disparan en los casos francés –35,4%– y sobre todo sueco –50,9%–. Mientras que una película norteamericana entre cincuenta era considerada mala, una entre tres francesas lo era.

Entre 1954 y 1964 las películas estadounidenses representaron casi la mitad del total de estrenos en Argentina. No es exagerado concluir que, para los calificadores, en la medida en que predominara el cine estadounidense en el mercado era seguro que el arribo de películas malas estaba bajo control.

Si movemos el foco de la nacionalidad de la película hacia su distribuidora en Argentina, encontraremos que en general también pesa el origen nacional de la empresa. De las 145 películas calificadas prohibidas en estos once años, solo 7 fueron importadas por Artistas Unidos, Fox, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, RKO y Warner, sobre un total de 1754 películas distribuidas por estas

cinco empresas –0,4% del total–. El único caso que se aparta apenas de la lógica es Columbia, que importó 9 películas calificadas prohibidas en ese lapso, sobre un total de 414. Ninguna película explotada por Artistas Unidos –213 películas– o Universal –279– fue prohibida. En conjunto, el 0,6% de las películas comercializadas por estas nueve empresas fueron consideradas prohibidas –el 3% si sumamos las películas desaconsejables–. La relevancia de estos números aumenta si consideramos que estas nueve empresas comercializaron el 60% de los estrenos de esos años. Un comportamiento similar se observa en la distribuidora de origen inglés Rank, en la mexicana Pel-Mex y en la distribuidora Artkino, especializada en esos años casi exclusivamente en material de la Unión Soviética. En cambio los números se disparan cuando observamos el comportamiento de algunas distribuidoras de origen local.

Las películas extranjeras

¿Qué contenidos se prohibían? Las películas provenientes de Estados Unidos calificadas prohibidas por la Dirección de Cine fueron siete¹³. *Yo cambié mi sexo* (*Glen or Glenda*, Ed Wood, 1961 [1953]¹⁴) y *La Venus desnuda* (*The Naked Venus*, Ove Sehested, 1963 [1959]) ni siquiera fueron estrenadas comercialmente en su país de origen y no fueron calificadas por la Legión de la Decencia norteamericana. *Heraldo del cinematografista*, publicación orientada a exhibidores cuya postura opuesta a cualquier tipo de censura era rotunda, coincidió en destacar, en la crítica de las dos películas, que solo eran para «exhibiciones especiales», dado que la primera gira en torno a la cuestión del travestismo e incluye la filmación de una operación de cambio de sexo, y la segunda centra su relato en un campo nudista¹⁵. *Propiedad privada* (*Private Property*, Leslie Stevens, 1961 [1960]) no obtuvo sello de aprobación de la PCA, es decir que fue censurada por la propia industria en Estados Unidos, además de ser condenada por la Legión de la Decencia¹⁶.

Yo cambié mi sexo fue distribuida por Miami films, una empresa marginal al punto que no registra haber distribuido ningún otro estreno en salas comerciales. *La Venus desnuda* fue distribuida por Ultra, otra pequeña empresa que en la primera parte de la década del 60 registra una decena de estrenos, de los cuales la mitad fueron considerados malos por la Dirección de Cine. *Propiedad privada* fue distribuida por Gala, una empresa local mucho más importante en cuanto a presencia en el mercado, que obtuvo la calificación de mala para alrededor de un tercio del material que comercializó.

Deseo bajo los olmos (*Desire under the Elms*, Delbert Mann, 1958) se aparta de las tres anteriores. Comercializada por una de las grandes empresas norteamericanas, Paramount, su realización y estreno no estuvieron exentos de problemas¹⁷. Sin embargo, en Estados Unidos la película había sido considerada «moralmente inobjetable para adultos», en el contexto del relajamiento ya mencionado de las exigencias morales de Legión de la Decencia. *La*

[13] Para la realización de mi tesis de doctorado he construido una base de datos de estrenos de largometrajes en Argentina entre 1954 y 1976 que incluye la calificación estatal y la calificación católica de cada película. Puede consultarse en www.rehime.com.ar/bases/index.php.

[14] Entre paréntesis el año de estreno en Argentina y en corchetes el año de producción o de estreno en país de origen. Se omite en los casos que coinciden.

[15] El concepto de exhibiciones especiales puede considerarse un antecedente del de cine condicionado. Implica una segmentación clara respecto al circuito comercial, definida sobre todo por la discriminación del público por sexos (es decir, funciones exclusivas para varones o mujeres). «*Yo cambié mi sexo*» (*Heraldo del cinematografista*, 27 de septiembre de 1961), pp. 252-254 y «*La Venus desnuda*» (*Heraldo del cinematografista*, 26 de junio de 1963), p. 120.

[16] William Zinsser, «The Bold and Risky World of 'Adult' Movies» (*Life*, 29 de febrero de 1960), pp. 79-89.

[17] Steve Neale, «Arties and Imports, Exports, and Runaways, Adult Films and Exploitation», en Steve Neale (ed.), *Classical Hollywood Reader* (Nueva York, Routledge, 2012), pp. 399-411.

[18] Por comodidad emplearé el término *majors* para referirme en general a las distribuidoras norteamericanas, sin distinguir entre *majors* y *minors*.

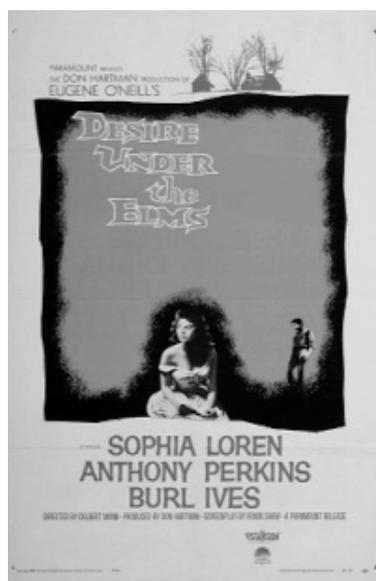
[19] National Legion of Decency, *Motion Pictures Classified by National Legion of Decency* (Nueva York, National Legion of Decency, 1959), p. 219. Cabe destacar que es la única película estadounidense importada que fue considerada Condenada en Estados Unidos y Prohibida en Argentina.

[20] La información sobre la calificación de la Liga de la decencia está tomada de National Legion of Decency, *Motion Pictures, Catholic Northwest Progress* (20/07/1962), p. 3 y *Catholic Northwest Progress* (3/09/1965), p. 8.

[21] *Armas de mujer* (*Les bijoux du clair de lune*, Roger Vadim, 1959 [1958]), *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu... créa la femme*, Roger Vadim, 1959 [1956]), *Amante prohibido* (*En cas de malheur*, Claude Autant-Lara, 1960 [1958]), *Juguete de una mujer* (*La femme et le pantin*, Julien Duvivier, 1960), *¿Quiere usted bailar conmigo?* (*Voulez-vous danser avec moi?*, Michel Boisrond, 1961 [1959]), *La verdad* (*La vérité*, Henri-Georges Clouzot, 1961 [1960]), *Solamente por amor* (*La bride sur le cou*, Roger Vadim, 1962 [1961]).

[22] *Rasputin* (*Raspoutine*, Georges Combret, 1956), *Amante de Lady Chatterley* (*L'amant de lady Chatterley*, Marc Allégret, 1957), *Pasión extraña* (*Kagi, Odd Obsession*, Kon Ichikawa, 1961), *Yo amo, tu amas* (*Io amo, tu ami*, Alessandro Blasetti, 1962).

[23] En todos los casos las copias que circularon en Argentina parecen no haber tenido o haber tenido mínimas variaciones textuales con respecto a las versiones de su país de origen. Esta presunción está basada en la comparación de la duración de la película en minutos de la copia que circuló en Estados



Cartel original de *Deseo bajo los olmos* (Delbert Mann, 1958).

la PCA, lo que no obstó para que RKO la importara¹⁹. Estas empresas importaron otras películas que, si bien no obtuvieron la prohibición de la Dirección, venían de ser condenadas por la Legión de la Decencia, tales como *La luna es azul* (*The Moon is Blue*, Otto Preminger, 1955 [1953]), *Baby Doll* (Elia Kazan, 1957 [1956]) o *Línea francesa* (*The French Line*, Lloyd Bacon, 1955 [1953])²⁰. Incluso una película condenada como *La historia de mi pasado* (*I Am a Camera*, Henry Cornelius, 1957 [1955]), explotada en Estados Unidos por una distribuidora independiente, fue importada en Argentina por Warner —la Dirección la consideró Reservada—. En todos los casos se trataba de películas en las que se cuestionaban por osados los vestuarios, los diálogos o las caracterizaciones, siempre referidas al sexo.

Si nos remitimos a las películas de origen europeo importadas por distribuidoras de origen norteamericano, es notable que, de las doce películas prohibidas que restan por analizar, nada menos que siete fueron protagonizadas por Brigitte Bardot²¹. De las otras cinco, cuatro podrían ser integradas con las protagonizadas por Bardot como de explotación del erotismo²². En todas estas la Dirección coincide con la Legión norteamericana en la calificación de Prohibida-Condenada. En la única película en la que no existe coincidencia es en *Gervaise* (René Clément, 1957), prohibida por la Dirección y calificada como aceptable para adultos por la Legión²³. La trama de *Gervaise* se aleja de lo erótico para problematizar el matrimonio a través de la infidelidad, las familias ensambladas y una mirada crítica de la figura paterna.

Ponderando toda esta información en conjunto, es posible sacar varias conclusiones: los criterios de la Dirección de Cine no parecían, más allá de matices, ser mucho más estrictos que, al menos, los de su par norteamericano. La apari-

seductora (*Madame Bovary*, Vincente Minnelli, 1954 [1949]) y *La mujer de Satanás* (*Miss Sadie Thompson*, Curtis Bernhardt, 1955 [1954]) son casos similares al anterior. Distribuida la primera por MGM y la segunda por Columbia, tampoco fueron prohibidas por la Legión de la Decencia a pesar de haber levantado polémicas.

Esto podría habilitar a la conclusión de que eran las empresas pequeñas, y no las filiales de las *majors*, quienes importaban películas de contenido controversial¹⁸. Pero esto parece solo parcialmente cierto. *El hijo de Simbad* (*Son of Sinbad*, Ted Tetzlaff, 1955), prohibida por la Dirección de Cine, tuvo la condena de la Legión de la Decencia debido a «los bailes groseramente escandalosos y los vestidos escasos» y muchas dificultades con



Gervaise (René Clément, 1957).

Unidos y la que circuló en Argentina. Para Estados Unidos, los datos están tomados de Richard Gertner, *International Motion Picture Almanac* (Nueva York, Quigley Publications, 1972); y para Argentina están tomados de las críticas de *Heraldo del cinematografista* en ocasión de su estreno. En los casos de películas no estrenadas comercialmente en Estados Unidos, los datos están tomados de la base de datos IMDb.

ción de *Gervaise* en el listado llama la atención de que, salvo excepciones, los únicos contenidos cuestionables de las películas distribuidas por las filiales de las *majors* en esta época son los que refieren al erotismo. En síntesis, el volumen de películas cuestionables distribuido está restringido a algunas películas de determinadas estrellas y dentro de ciertos límites. Recordemos que las películas norteamericanas que los críticos del *Heraldo del cinematografista* consideraban podían herir susceptibilidades —consideradas como de exhibición especial— no fueron distribuidas por estas empresas. Estos elementos permiten sostener la idea de que en esta época estas empresas explotaron marginalmente películas que podríamos denominar de erotismo moderado, cuestionables desde el punto de vista católico, pero a la vez previsibles. Las grandes distribuidoras norteamericanas estaban acostumbradas a lidiar con los católicos en su país. El control desarrollado en Argentina estaba influenciado, o como mínimo al tanto de la forma de trabajo de los católicos estadounidenses. Por plantearlo de otra manera, propondré que la actuación de estas empresas en el país no resultaba conflictiva dado que los criterios de los católicos que intervenían en el control de la cinematografía en ambos países eran compatibles.

Por una cuestión de extensión, pero también porque ya ha sido abordado en



La distribuidora Ultra subraya el contenido «sexacional» de *Boccaccio 70*.

[24] Para una revisión de polémicas desatadas en ocasión de la prohibición total o de cortes ordenados a películas, remito a los clásicos Homero Alsina Thevenet, *El libro de la censura cinematográfica* (Barcelona, Lumen, 1977); Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986); Carlos Colautti, *Libertad de expresión y censura cinematográfica* (Buenos Aires, Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983). Una visión más comprensiva del funcionamiento de la censura en la época en César Maranghelo, «El discurso represivo: la censura entre 1961 y 1966», en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000); César Maranghelo, «La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962)»; y Jorge Oubiña, «Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2004).

profundidad evitaré el análisis de las obras que generaron más controversia en la época, que muchas veces coincide con películas prohibidas por la Dirección, limitándome a subrayar aquello sobre lo que ya he llamado la atención: que fueron importadas por empresas de mucha menor participación en el negocio de la distribución²⁴.

La producción nacional

En cuanto a la producción argentina, en estos once años la Dirección de Cine prohibió dieciocho películas: *La calle del pecado* (Ernesto Arancibia, 1954); *Mujeres casadas* (Mario Soffici, 1954); *La bestia humana* (Daniel Tinayre, 1957); *Dos basuras* (Kurt Land, 1958); *El trueno entre las hojas* (Armando Bo, 1958); *Sabaleros* (Armando Bo, 1959); *...Y el demonio creó a los hombres* (Armando Bo, 1960); *India* (Armando Bo, 1960); *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961); *Piel de verano* (Leopoldo Torre Nilsson, 1961); *El rufián* (Daniel Tinayre, 1961); *A puerta cerrada* (Pedro Escudero, 1962); *La flor del Irupé* (Alberto Du Bois, 1962); *Homenaje a la hora de la siesta* (Torre Nilsson, 1962); *La burrerita de Ypacaraí* (Armando Bo, 1962); *Testigo para un crimen* (Emilio Vieyra, 1963); *Lujuria tropical* (Armando Bo, 1964); *María M* (Emilio Vieyra, 1964).



A puerta cerrada (Pedro Escudero, 1962).

Si nos guiamos por los desnudos, es posible construir un grupo con las películas protagonizadas por Isabel Sarli y Libertad Leblanc, además de *El rufián*. Esta, sin embargo, puede ser una valoración demasiado estrecha de la cuestión. En la época el concepto de pornografía de los católicos era más amplio. Por caso, difícilmente pudiera ser considerada aceptable la escena de los besos apasionados que el protagonista masculino de *A puerta cerrada* da a una mujer en la zona de los senos que descubre el escote, aunque no haya desnudos. Pero incluso por fuera de lo considerado pornográfico, también integran la cuestión sexual el abordaje temático de violaciones, prostitución y proxenetismo, homosexualidad, travestismo, ninfomanía, relaciones extramatrimoniales, etc.; en síntesis, un conjunto de conductas relativas al sexo consideradas desviadas. Desde este punto de vista, las dieciocho películas mencionadas abordan algún contenido sexual que podría haber sido considerado impugnable.

Si bien la cuestión sexual tiene una gran presencia entre las películas argentinas prohibidas por la Dirección, vemos el surgimiento de nuevos moti-



La publicidad de *El trueno entre las hojas* (Armando Bo, 1958) inscribe a la película entre las principales del cine erótico.

vos dentro de lo sexual, mayormente ausentes del cine que provenía de Norteamérica en esa época. Sin embargo, de este conjunto se destacan al menos dos películas donde lo sexual es bastante subsidiario en una trama que destaca con claridad otros elementos.

Homenaje a la hora de la siesta aborda la historia de cuatro viudas que asisten a un homenaje a sus maridos, cuatro pastores protestantes quemados en la hoguera a manos de aborígenes. Si bien la película no menciona a la Iglesia católica, existe una clara impugnación del sentimiento espiritual. La trama se articula a partir de la sospecha de un periodista que afirma: «a mí no me engañan, siempre hay algo detrás de la fe y el sacrificio». A medida que se va develando que el martirio de los misioneros efectivamente fue un fraude, las viudas comienzan a manipular a quienes conocen la verdad, llegando una de ellas a pagar el silencio con sexo —la única escena del tipo en la película—, a garantizarlo mediante el asesinato y a sellarlo por último con el suicidio.

Alias Gardelito es la sórdida historia de un marginal que elige el delito como modo de vida. La película se centra en el proceso de degradación personal del protagonista, que se convierte en un ser ruin que desprecia y tima a todos los que intentan ayudarlo. Desde el punto de vista católico, todo en el protagonista es pecado. Pero la película es también una crítica de la desigualdad de la sociedad y las consecuencias de la marginalidad. En este sentido resulta fuertemente cuestionadora del orden social. Si bien hay dos escenas de alcoba cuestionables a los ojos católicos, cabe dudar que ese fuera el único motivo para considerarla prohibida²⁵.

Sexo, herejías y comunismo

¿Era el sexo que contenían estas películas el único elemento que las hacía negativas, o por el contrario, como estoy sugiriendo, existían otros motivos que provocaban la prohibición? La justificación de las calificaciones negativas se expresaba en la hoja quincenal, a la que no se ha podido acceder²⁶. La única posibilidad de aproximarse a una respuesta es buscar películas prohibidas por la Dirección que no tengan contenido sexual. En este sentido, es posible destacar a *El milagro*²⁷ (*L'amore*, Roberto Rossellini, 1957 [1947]), *El tábano* (*Ovod*, Aleksandr Faintsimmer, 1958 [1956]) y *Martín Lutero* (*Martin Luther*, Irving Pichel, 1959 [1953]). En *Martín Lutero* es posible encontrar el cuestionamiento de la doctrina de la Iglesia católica, en *El tábano* se cuestiona a los sacerdotes y *El milagro* reflexiona sobre el sentimiento religioso en relación a la maternidad virginal. La ya mencionada *Gervaise* también forma parte de este grupo, cuestionando el modelo tradicional de familia y puntualmente al matrimonio —la protagonista tiene dos hijos con un hombre sin casarse, se separa, se casa con otro con el que tiene un tercer hijo y luego convive con los dos hombres mientras desea platónicamente a un tercero—. Se trata de películas que cuestionan la institución eclesial, sus preceptos y sacramentos.

[25] La crítica del periodista católico Jaime Potenze dice que «Murúa ensaya la nota erótica con irrefrenable entusiasmo», a la vez que destaca que «aun cuando no se quiera idealizar al protagonista, la descripción de un tipo antisocial no es lo que necesita el cine argentino». Jaime Potenze, «Alias Gardelito» (*Criterio*, n.º 1387, 21 de setiembre de 1961), p. 669.

[26] No ha sido posible encontrarlas en ningún archivo o colección. Las calificaciones han sido recuperadas de Dirección de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica 1954-1964* (Buenos Aires, Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, 1965), donde no figura la justificación.

[27] *El milagro* es uno de los dos episodios de *El amor* (*L'amore*, Roberto Rossellini, 1947). Sin embargo, en Argentina *El milagro* se estrenó de manera independiente del otro episodio.

[28] Gustavo Castagna, «La generación del 60: paradojas de un mito».

[29] El conflicto respecto a *Morir en Madrid* está relatado en detalle en César Maranghelli, «El discurso represivo».

[30] Dirección Central de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica. Calificación moral de películas 1938-1957* (Buenos Aires, Dirección Central de Cine y Teatro, 1958), p. 42.

[31] Dice De Lafuente: «Cualquier persona, argentina o no, resida en nuestro país, o en Panamá o en Venezuela, puede hacer exhibir en nuestros cines cualquier película con cualquier clase de propaganda sin que nadie se lo pueda impedir previamente». Ramiro De Lafuente, «La nueva ley de cine y la censura» (*Criterio*, n.º 1282, 25 de abril de 1957), p. 262. Las referencias a países extranjeros eran una clara mención a Perón, quien se encontraba exiliado en Venezuela luego de haber esta-



La comedia italiana *El moralista* (*Il moralista*, Giorgio Bianchi, 1959) parodiaba a las ligas de moral. La Dirección de cine la consideró prohibida.

En la época se produjeron algunos largometrajes argentinos de un tono abiertamente antiperonista y anticomunista. Pero lejos de ser disruptivos, colaboraban en reforzar el punto de vista oficial —la filmografía de Lucas Demare se destaca en este sentido: *Después del silencio* (1956); *Detrás de un largo muro* (1958); *Los guerrilleros* (1965)—. Por su parte, la crítica social, sin ser necesariamente escasa en la obra del conjunto de nuevos directores de la Generación del 60, resultaba más abierta en el cortometraje —que la Dirección de Cine no calificaba— y más sutil y compleja en el largometraje²⁸. La gran mayoría de los largometrajes extranjeros que abordaban conflictos de actualidad que pudieran ofrecer alguna clave de lectura de la realidad argentina —por ejemplo, la Revolución Cubana—, no se estrenaron en el país

en esta época. Solo hubo dos excepciones. *Yamila (Argelia paralelo del miedo)* (*Djamilah*, Youssef Chahine, 1963 [1958]), tematizaba la insurrección guerrillera de los argelinos y el ejercicio de las torturas por parte del ejército francés. Fue calificada como Aceptable para mayores —es decir buena— por la Dirección, pero cabe notar que la película no fue estrenada hasta finalizada la guerra. La otra excepción fue *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1964 [1963]) que, al margen de ser causa de un resonado conflicto que tuvo como protagonista a De Lafuente, fue calificada Desaconsejable —es decir, no prohibida, pero mala— por la Dirección²⁹. El anticomunismo de la jerarquía eclesiástica se traducían, en el caso del cine, en la prohibición de la proyección en salas parroquiales de cualquier película procedente de un país comunista³⁰, establecida en 1956 por el arzobispado de Buenos Aires —aunque, como hemos visto, esto no repercutía en la calificación de la Dirección de Cine, quienes no encontraron en general motivos de impugnación sexuales, religiosos ni políticos en la inmensa mayoría de las películas soviéticas—. Por su parte, en su carácter de director de la oficina de cine católica, De Lafuente publicó en *Criterio* un artículo con motivo de la sanción del Decreto Ley 62/57, cuyo principal argumento, lejos de enfocarse en la cuestión moral, era que la prohibición de la censura previa que establecía esa norma implicaba un peligro concreto ante la posibilidad de que el proscrito peronismo utilizara el cine para difundir su ideario³¹. Todo esto nos permite proponer que el orden político era un elemento de preocupación para la Iglesia. Si resulta difícil de

hacer visible es debido a la escasez de películas que planteen una posición en ese sentido en esta época.

En síntesis, existen dos grandes núcleos conflictivos prácticamente no abordados por el cine distribuido por las compañías norteamericanas, pero que sí están presentes en otros cines, incluyendo el nacional: la cuestión política y la cuestión religiosa. La menor participación de estos contenidos en películas, tanto en cuanto al volumen global distribuido como a su probable menor impacto de público pueden haber colaborado en devaluar la ponderación de estas dimensiones en el imaginario de la época, que muchas veces representó a los católicos como obsesivos cazadores de desnudos.

Apoyando a los que ofenden al sexo

Aún esta última conclusión puede ser parcial si consideramos lo sucedido con motivo del estreno en Buenos Aires de *Los que ofenden al sexo* (*Sittlichkeitsverbrecher*, Franz Schnider, 1964 [1963]). La película es un docudrama sobre crímenes sexuales, que ya antes de los títulos representa a un exhibicionista tomado de espaldas. La imagen sugiere que al abrir su abrigo el hombre exhibe sus genitales a una mujer. Inmediatamente después de los títulos, se representa una escena en la que se da a entender claramente la violación de una niña. El film está estructurado en cuatro episodios que abordan otros tantos casos de abusos de menores. Entre el primero y el segundo capítulo hay una cantidad de escenas sin conexión con el resto de la película, en las que se observan mujeres en bikini y ropa interior, a continuación de lo cual se presenta una operación de castración.

La película fue distribuida por una pequeña empresa local, Ultra Films, que en los meses anteriores había estrenado la ya mencionada *La Venus desnuda*. La distribuidora preparó para el estreno una cantidad muy importante de publicidad gráfica. *Heraldo del cinematografista* publicó propaganda orientada a los exhibidores que jugaba con el contenido erótico de la película, con frases como «cifras calentitas del interior» —donde se estrenó primero—. El noticiario cinematográfico *Sucesos Argentinos* difundió el estreno de la película, donde se puede apreciar la publicidad con que se decoró la marquesina del cine Sarmiento. La estética era de un sensacionalismo extremo: consistía en carteles con fotogramas sugestivos de la película en los que se leía «vea a un amoral en acción», «vea a un sádico en acción», etc. La agresiva campaña publicitaria de la película difícilmente dejará inadvertidos a los miembros de la Dirección sobre su contenido.

La Legión de la Decencia norteamericana condenó a *The Molesters* —tal su título en inglés—. La Dirección de Cine en cambio, la calificó como reservada, es decir, objetable en parte pero buena en su conjunto³². Al contrario, dirigentes católicos colaboraron con la promoción del film, al prestarse sin inconvenientes a participar en funciones privadas con mesas redondas en las que se debatió la

do en Panamá.

[32] Al parecer la película se estrenó sin cortes, al menos en relación a la copia orientada al público anglófono, cuya versión fue la que se utilizó para realizar este análisis y que podría haber sido la estrenada en Buenos Aires —la copia exhibida en Argentina estaba doblada al inglés, aunque originalmente la película es hablada en alemán—. La descripción que de la película hace *Heraldo del cinematografista* es consistente con el



Estreno en cines comerciales de *Los que ofenden al sexo* (*Sittlichkeitsverbrecher*, Franz Schnider, 1963).

película. Una publicidad aparecida en *Heraldo* da cuenta de la concurrencia a una mesa redonda de dirigentes de las asociaciones de familia que componían la Dirección de Cine. La publicidad, redactada como noticia, resaltaba que «llegose a la conclusión de que *Los que ofenden al sexo* es una película altamente constructiva y esclarecedora, puesto que alerta a padres, maestros y a los mismos jóvenes, sobre los peligros que los acechan, mostrando casos de pervertidos sexuales y su modo de actuar»³³. La mesa redonda fue organizada por el propio distribuidor. No fue la única realizada con participación de católicos.

¿Por qué los católicos apoyarían un film que abordaba de punta a punta la

cuestión sexual? En primer lugar, en todos los casos los crímenes se resuelven³⁴. La lección de la película es clara: el criminal sexual paga. Pero la película va más allá. En el primer episodio, más breve, no se desarrolla la psicología del agresor. En el segundo, se trata de un hombre soltero, ya mayor, que vive con su madre. El tercero es protagonizado por un homosexual —se trata del abuso a un niño varón— y el cuarto por el nuevo marido de una viuda que ataca a la hija de esta. Una lectura estricta indica que la psicología de los atacantes puede ser muy variable, pero la ausencia de situaciones donde el abusador provenga de una familia constituida tradicionalmente habilita a conclusiones lineales que permitan la asociación familia no tradicional (o sexualidad no normada) —desviación— crimen. El discurso pseudocientífico de la película colabora en sostener la seriedad y fundamentos de lo que se afirma.

Más allá de que la película resultase impactante —la crítica de *Heraldo* destacaba el efecto que algunos pasajes podían provocar en el público—, era moralizante. El propio rechazo que podía causar la

material visto y las duraciones coinciden.

[33] «Nueva mesa sobre *Los que ofenden al sexo*» (*Heraldo del cinematografista*, 5 de agosto de 1964), p. 235.

[34] En rigor, hay un quinto caso presentado de manera



Recorte de prensa de «Nueva mesa sobre *Los que ofenden al sexo*» (*Heraldo del cinematografista*, 5 de agosto de 1964), p. 235.

película era un indicador claro de lo que estaba mal, y el accionar represivo de la policía y el relato de la voz en off terminaban de pautar con claridad la condena moral y legal a los desviados.

Volvamos a *Alias Gardelito*. La maldad del protagonista es su perdición, él no es un ejemplo a seguir. Sin embargo, y aún a pesar de que Gardelito muere —una forma de compensar sus faltas—, la película no ofrece salida, no hay alternativas positivas. Para Gardelito la ciudad es un pantano, él no es dueño de su destino. La película identifica valores, pero por la negativa y sin brindar ningún tipo de conclusión-solución. De *Gervaise* podemos decir algo similar, ella no parece tener salida para sus problemas. En comparación, *Los que ofenden...* nos permite comprender que en el trabajo de control de la cinematografía por parte de los católicos lo central era el tratamiento que del tema hacía la película más que la presencia del tema en sí mismo. Si la película, abordando un tema difícil, dejaba una enseñanza moral clara y acorde a los preceptos católicos, era, con distintos matices, buena. Si ofrecía una resolución no ajustada a los valores religiosos o simplemente dejaba un mensaje complejo, abierto a múltiples interpretaciones, era mala.

El de *Los que ofenden...* puede haber sido un caso singular, pero más allá de esta anécdota particular, no era extraña la participación de clérigos o laicos católicos en mesas redondas en ocasión de la proyección de filmes polémicos³⁵ como una forma de colaborar con el aporte de claves de lectura para una orientación moral o educativa de la película. Esto nos remite nuevamente a un tema que por una cuestión de espacio hemos omitido y que mencionamos al principio: que los católicos intervinieron en el cine a través de actividades de control pero también de promoción y que en buena medida no hubo una escisión entre los dos tipos de actividades, sino que fueron vistas como dos estrategias complementarias.

El pasaje al Estado y el fin de la Dirección

Caído el gobierno de Perón en 1955, luego de algunos titubeos la dictadura militar sancionó el Decreto Ley 62/57 que redefinió la estructura del organismo calificador creado en 1951, rescatando prácticamente todas las exigencias de los productores locales. Entre ellas, la prohibición explícita de prohibir películas o realizar cortes. Nuevamente los católicos quedaron fuera del organismo. Sin embargo, el posterior gobierno de Frondizi le concedió una gran injerencia en materia educativa a la Iglesia católica, lo que incluía al cine³⁶. En 1959, 1961 y 1963 se sancionarán tres decretos que irán modificando gradualmente la integración y las potestades de la oficina calificadora estatal hasta transformarla por completo. En 1959 miembros de grupos de familia católicos ingresan como calificadores. Un efecto evidente de esta incorporación es el endurecimiento provocado en las calificaciones por edad estatales en esos años.

marginal que no tiene cierre.

[35] Oscar Moreschi, cineclubista cordobés de la década del 60, recuerda que cuando los distribuidores les alquilaban alguna película polémica «con programarla con una mesa redonda estaba todo bien ya que ello le daba un atributo de legalidad y si en la mesa redonda estaba invitado un cura, mejor». Moreschi Oscar y Fernando Ramírez Llorens, «Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70» (*Red de Historia de los Medios, Entrevistas*, n.º 2, 2013). <http://www.rehime.com.ar/escritos/entrevistas/entrevista_02_moreschi.php> (12/10/2013).

[36] Una limitación de espacio me impide desarrollar este tema. Baste mencionar que para la Iglesia el cine tenía un rol básicamente educativo, dado su carácter de formador de la moral. Esto era compatible con la visión del Estado sobre el tema, que había creado en 1957 el Instituto Nacional de Cine —organismo que regía las políticas estatales en la materia— en la órbita del Ministerio de Educación. El ministro de educación y hombre fuerte del gobierno de Frondizi, Luis Mac Kay, era un comprometido mili-

	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Apta todo público	83,2%	58,5%	50,4%	40,9%	36,4%	37,7%	37,1%
Inconveniente menores 14	4,9%	15,3%	17,6%	16,1%	17,8%	14,3%	18,0%
Prohibida menores 14	1,5%	12,3%	9,0%	10,6%	10,7%	13,2%	10,1%
Prohibida menores 18	5,9%	8,5%	12,2%	23,6%	23,1%	23,4%	24,7%

Fuente: Elaboración propia en base a HC (resúmenes semestrales de estrenos entre 1958 y 1964). Se omiten los casos «Inconveniente menores de 16», «Prohibida menores 14 e Inconveniente menores 18» y «Prohibida menores de 16».

Calificaciones por edades de films - Subcomisión calificadoradora / CHCC 1958-1964.

Este endurecimiento provoca que las calificaciones de la ACA –notablemente constantes en el período– y el Estado, sin llegar a ser nunca iguales, sean mucho más consistentes entre sí hacia el final del período. Esto habla de que se van trasladando criterios, ideas, prácticas, desde la Dirección de Cine a la CHCC. Y personas. En octubre de 1963 el proceso de incorporación de católicos al Estado se cierra cuando De Lafuente asume como director del flamante Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC) estatal. Ahora la legislación autorizaba expresamente la realización de cortes a las películas por parte de este órgano –una modificación en 1969 autorizaría también la prohibición total de exhibición–. Estas medidas representaban una continuidad con la idea de que existían películas –o fragmentos– que –prácticamente– nadie debía ver, ni siquiera los adultos. Esto es, que existían películas intrínsecamente buenas y películas intrínsecamente malas, tal cual planteaban los católicos desde al menos la década de 1930.

La incorporación al Estado de calificadores representantes de movimientos católicos y el consecuente endurecimiento de la censura fueron resistidos por diversos grupos: distribuidores de material europeo y local, productores nacionales, críticos cinematográficos y, lo más notable, por algunos católicos. Pero las distribuidoras de origen norteamericano no expresarán en esta época ni una sola condena hacia la censura³⁷. Este apoyo por omisión estaba basado en que los calificadores católicos no perjudicaron mayormente los intereses de estas compañías. Dado el importante peso de estas empresas, esta inacción operó como base de sustento de la acción de los católicos en el Estado.

En marzo de 1966 la Dirección publica la hoja de calificación 310, con una rendición de cuentas que suena a despedida. Resulta notorio que la incorporación de católicos a los organismos de calificación estatales haya ido de la mano de la clausura de la extensa experiencia de calificación dentro de la Iglesia. Esto puede explicarse en parte por una superposición de tareas que puede haber sido vista como innecesaria. He planteado como hipótesis que desde su surgimiento el trabajo de calificación tuvo como intención intervenir en el debate público y consolidar el trabajo de los laicos como un referente moral a nivel nacional y que la creación de la Dirección fue una respuesta a la pérdida de influencia en la calificación estatal. Si esto es correcto, la calificación católica ya no cumplía ningún

tante católico.

[37] En cambio, en esa misma época, un proyecto oficial para impulsar la participación de las distribuidoras en la financiación de películas nacionales provocará un fuerte rechazo de parte de las empresas de origen norteamericano, lo que habla de que si tomaron una actitud pasiva respecto a la censura es porque no sentían afectados sus intereses. Horacio Campodónico, «Lo que no fue (A propósito de la ley de 6 a 1)», en AA.VV., *Cuadernos de cine argentino n.º 2* (Buenos Aires, INCAA, 2005), pp. 59-78. Habrá que esperar a 1970 para ver a Emilio Planchadell, presidente de Columbia Argentina, promover un movimiento de oposición a la censura. Para entonces, Hollywood había experimentado una renovación generacional y había orientado parte de su producción a películas de bajo presupuesto orientadas a jóvenes. Muchas de estas películas, que eran importadas por las *majors*, sí tenían contenidos fuertemente impugnables

objetivo una vez creado el CHCC. Pero es destacable que cuando el grupo de calificadores católicos encabezados por De Lafuente pasaron al Estado, no hubo otro grupo de laicos católicos en condiciones, ni quizás incluso interesados, en dar continuidad a la tarea. Los debates dentro del mundo católico sobre los cambios de criterio en la calificación no permearon al grupo de De Lafuente, pero sí a nuevas generaciones, que convivieron en la misma época con estos calificadores.

Conclusiones

Los tópicos que los católicos se habían propuesto limitar eran básicamente tres. El primero agrupó a la cuestión sexual en sentido amplio: desde la representación del cuerpo desnudo hasta lo que consideraban desvíos: la prostitución, la homosexualidad, la violación, etc. El segundo tópico está relacionado con las representaciones de los valores religiosos, tanto el respeto por la propia Iglesia y sus autoridades, como por los sacramentos y los preceptos religiosos, incluyendo aquí la importancia del matrimonio y la familia tradicionales. El tercer tópico condenable fue el cuestionamiento del orden social y político. Todos estos temas se podían tratar desde un punto de vista moralizante, que condenara la lujuria y la perversión, la herejía y el relajamiento de costumbres, el peronismo y el comunismo. Más allá de los motivos, lo verdaderamente novedoso de la intervención de estos católicos en el cine respecto a otros grupos era su paternalismo autoritario. Los católicos llevaron hasta las últimas consecuencias la idea de que el cine, más allá de ser un entretenimiento, era una herramienta clave para la formación moral y cultural de las masas. Fueron pioneros en proponer que existían películas que los adultos no podían ver y que existía un grupo que tenía la autoridad moral para indicárselo al resto. La idea de que existía un peligro moral del que había que proteger a la población logró trascender definitivamente las fronteras del mundo católico en la década del 60 para arraigarse como una lógica estatal.

Establecer las cinematografías menos conflictivas para la moral católica resulta evidente: aquellas que no ponen en circulación estos temas y motivos o, que abordándolos, lo hacen de una manera considerada apropiada. Contestar qué hace que en una determinada cinematografía se reiteren temas y estéticas excede por mucho el objetivo de este trabajo y nos remite a conceptos de extrema complejidad como los de cine nacional, cine de autor, etcétera. Bastará sugerir entonces que las cinematografías menos conflictivas para la moral católica coinciden con aquellas de fuerte control estatal —Unión Soviética—, con una participación fuerte de grupos de presión —principalmente la propia Iglesia católica, como en Estados Unidos— o las dos cosas juntas y vinculadas —España—. Las películas que llegaban a Argentina desde estos países eran sometidas, en los hechos, a una doble fiscalización —control de la producción en el país de origen, control de la exhibición en el país de destino— cuyos criterios parecían confluir incluso en casos en que la Iglesia católica no participa del control de la producción. Esto está

para los miembros de las ligas de familia.

[38] César Maranghelo, «El desarrollismo y el silencio peronista», en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias*. El tema tiene muchas aristas y no ha sido trabajado aún en profundidad. Se advertía en la época que los créditos estatales se otorgaban a cambio de exigencias de modificación en los guiones, pero las producciones que no utilizaban créditos del Estado, que no fueron pocas, quedaban fuera de esta supervisión. El autor advierte sobre la influencia de los católicos en el Instituto Nacional de Cine desde principios de la década de 1960. Incluso, en 1960 existió un intento concreto de colocar como director a Julián Roberto Bonamino, hombre de gran experiencia en medios de comunicación católicos. Esto hubiera implicado que los católicos estuvieran al frente de las oficinas de fomento y protección de la producción y de control de la exhibición. César Maranghelo, «La situación económica y el campo cultural entre 1957 y 1960».

lejos de agotar definitivamente el tema: si bien el caso de Inglaterra podría justificarse por la fuerte relación entre esta cinematografía y la estadounidense, no termina de ser comprensible el caso argentino, donde el control de la producción también existía en la primera década de 1960, si bien era informal³⁸.

Esta doble fiscalización de producción y exhibición se superpone con otra doble fiscalización de la exhibición. Desde la óptica católica existían empresas distribuidoras que resultaban mucho más desafiantes que otras. Las empresas de mayor presencia en el mercado resultaban aliados objetivos de la causa moral, en la medida en que explotaban un volumen acotado de películas consideradas malas, restringidas al contenido sexual y de todas maneras moderadas en comparación a otras películas que circulaban en la misma época. En otras palabras, la pretensión de los católicos de poner límites a la exhibición se solapaba con la propia actividad de las *majors*. Estas establecían previamente los límites de la exhibición al decidir qué películas hacer circular y definían un patrón promedio de moralidad en las películas. Si bien los intereses de católicos y empresarios eran diferentes, era posible hacerlos confluir: para los empresarios el cine era un negocio y los católicos de la Dirección aceptaban que podía ser un entretenimiento, pero en ese caso debía ser moralizante o al menos no ser ocasión de pecado. Los objetivos moral y comercial podían articularse en el concepto de sano esparcimiento.

Sin embargo es preciso subrayar el concepto de alianza objetiva: no hubo vínculos formales con empresarios, y cuando los católicos los ensayaron no se restringieron a las filiales de las empresas norteamericanas. La utilización que pequeños empresarios de la distribución hicieron de los grupos de familia católicos para publicitar sus películas habla tanto de la ascendencia social que estos grupos religiosos efectivamente podían tener sobre una parte de la población —al punto que el apoyo a una película funcionase efectivamente como una promoción— como de la disposición que tenían estos grupos para articularse con otros fuera del mundo católico.

Al comenzar a influir en el Estado, los católicos articularon con grupos militares y civiles dentro de la estructura de gobierno. Resulta de suma importancia para habilitar esta articulación la paleta diversa de motivos que los católicos condenaban, que permitía asociar intereses con los grupos gobernantes. Por supuesto, el autoritarismo paternalista de los católicos también se articulaba bien con el de los grupos gobernantes. Hubo muchos opositores a esta forma de concebir el control de la exhibición —realizadores y distribuidores locales, críticos y periodistas, otros católicos vinculados al mundo del cine— pero tenían un peso relativamente débil dentro del campo cinematográfico. Desde 1959 a 1969 se da una importante confluencia entre los intereses de Estado, mercado e Iglesia: el apoyo de los grandes empresarios y la acogida del aparato estatal fueron la base de la continuidad de la experiencia.

Hacia el fin de la década este consenso que sostiene la censura se resquebrajará. Contribuirán a esto la pérdida de peso de las distribuidoras norteamericanas a nivel local debido a un descenso en el volumen de importación de

películas, la producción —y posterior importación— por parte de estas empresas de películas con motivos más disruptivos debido al fin del Código Hays y de la Legión de la Decencia, al aumento del rechazo dentro del mundo católico de la idea de control de la exhibición para adultos y al proceso de radicalización política en Argentina y su expresión en películas. Todas estas transformaciones implicaron una presión social mucho mayor sobre los calificadoros. Sin embargo, la influencia de la idea binaria de películas buenas y malas que estaba en la base de la prohibición de películas a adultos fundamentará el control del Estado en la exhibición cinematográfica hasta que se reforme la legislación, lo que recién ocurrirá en el año 1984 en el contexto de la apertura democrática.

FUENTES CONSULTADAS

- Boletín oficial de la ACA* (n.º 395, mayo de 1957), p. 18.
- Boletín oficial de la ACA* (n.º 438, septiembre de 1961), p. 381.
- «Características del film ideal» (*Revista Internacional del Cine*, julio-agosto de 1955), pp. 13-18.
- De Lafuente, Ramiro, «La nueva ley de cine y la censura» (*Criterio*, n.º 1282, 25 de abril de 1957), pp. 261-265.
- Dirección de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica 1954-1964* (Buenos Aires, Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina, 1965)
- Dirección Central de Cine y Teatro, *Guía cinematográfica. Calificación moral de películas 1938-1957* (Buenos Aires, Dirección Central de Cine y Teatro, 1958).
- «El cine debe estar al servicio del hombre» (*Revista Internacional del Cine*, noviembre-diciembre de 1955), pp. 16-22.
- International Motion Picture Almanac* (Nueva York, Quigley Publications, 1972).
- «La Venus desnuda» (*Heraldo del cinematografista*, 26 de junio de 1963), p. 120.
- National Legion of Decency, *Motion Pictures classified by National Legion of Decency* (Nueva York, National Legion of Decency, 1959).
- «Nueva mesa sobre *Los que ofenden al sexo*» (*Heraldo del cinematografista*, 5 de agosto de 1964), p. 235.
- Pío XI, *Vigilanti cura* (1936) < http://ec.aciprensa.com/wiki/Cine:_%22Vigilanti_cura%22#.UYkQHLX_R8E> (12/10/ 2012).
- Potenze, Jaime, «*Alias Gardelito*» (*Criterio*, n.º 1387, 21 de setiembre de 1961), p. 669.
- «Una calificación para cada edad» (*El Pueblo*, 23 de setiembre de 1938), p. 15.
- «*Yo cambié mi sexo*» (*Heraldo del cinematografista*, 27 de setiembre de 1961), pp. 252-254.
- Zinsser, William, «The Bold and Risky World of 'Adult' Movies» (*Life*, 29/02/1960), pp. 79-89.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALSINA THEVENET, Homero, *El libro de la censura cinematográfica* (Barcelona, Lumen, 1977).

- AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986).
- BLACK, Gregory, *Hollywood censurado* (Madrid, Cambridge University Press, 1998).
- , *La cruzada contra el cine (1940-1975)* (Madrid, Cambridge University Press, 1998).
- CAMPODÓNICO, Horacio, «Lo que no fue (A propósito de la ley de 6 a 1)», en AA.VV., *Cuadernos de cine argentino n.º 2* (Buenos Aires, INCAA, 2005), pp. 59-78.
- CASTAGNA, Gustavo, «La generación del 60: paradojas de un mito», en Sergio Wolf (ed.), *Cine argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Buena letra, 1992), pp. 243-263.
- COLAUTTI, Carlos, *Libertad de expresión y censura cinematográfica* (Buenos Aires, Fundación Instituto de Estudios Legislativos, 1983).
- DI STEFANO, Roberto y ZANATTA, Loris, *Historia de la iglesia argentina* (Buenos Aires, Grijalbo Mondadori, 2000).
- GETINO, Octavio, *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires, Ciccus, 2005).
- KRIGER, Clara, *Cine y peronismo: el estado en escena* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009).
- MALLIMACI, Fortunato, «El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar», en AA. VV. (ed.), *500 años de cristianismo en Argentina* (Buenos Aires, Cehila, 1992), pp. 197-365.
- MARANGHELLO, César, «La situación económica y el campo cultural entre 1957 y 1960», en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. V. I* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 214-239.
- , «El desarrollismo y el silencio peronista», en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. V. II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 22-63.
- , «El discurso represivo: la censura entre 1961 y 1966», en Claudio España (dir.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957/1983. V. II* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), pp. 268-283.
- , «La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962)», en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2004), pp. 11-30.
- MONTERDE, José Enrique, «La modernidad cinematográfica», en José Enrique Monterde y Esteban Riambau (eds.), *Historia general del cine Vol. IX* (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 15-45.
- MORESCHI, Oscar y RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70» (*Red de Historia de los Medios, Entrevistas*, n.º 2, 2013), < http://www.rehime.com.ar/escritos/entrevistas/entrevista_02_moreschi.php > (12/10/2013).
- NEALE, Steve, «Arties and Imports, Exports, and Runaways, Adult Films and Exploitation», en Steve Neale (ed.), *Classical Hollywood Reader* (Nueva York, Routledge, 2012), pp. 399-411.
- OUBIÑA, Jorge, «Veinte años de censura inconstitucional en el cine argentino (1963-1983)» en David Oubiña y Diana Paladino (eds.), *La censura en el cine hispanoamericano* (Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2004), pp. 69-85.
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Tan cerca de Dios, tan cerca de Hollywood. Católicos y cine en Argentina» (inédito).