

Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964.

Fernando Ramírez Llorens.

Cita:

Fernando Ramírez Llorens (2013). *Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/593>

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa: 61 - Las fuentes audiovisuales en la investigación social: Perspectivas teóricas, metodológicas, problemáticas de archivos y estudios de caso

Título de la ponencia: Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina: 1954-1964

Autor: Fernando Ramírez Llorens - UBA

Las historias de cine en Argentina escritas hasta ahora han omitido, por regla, el importante papel que jugaron la Iglesia católica y los laicos en el mundo del cine. En los estudios en que se problematiza su rol (Getino, 2005) este es remitido exclusivamente a su aporte a la calificación y censura de películas a pesar de que los católicos también desarrollaron experiencias de promoción del cine que, lejos de proponerse como algo distinto de las tareas de control y prohibición, fueron concebidas como necesariamente complementarias de estas (Ramírez Llorens, 2013). Pero aún en lo que hace específicamente a la influencia de los católicos en el control de la exhibición, lo poco que se sabe está circunscripto a la tarea que estos desarrollaron dentro del Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC) que funcionó entre 1963 y 1968 y el Ente de Calificación Cinematográfica que funcionó entre 1969 y 1983. Sin embargo, si la influencia católica fue tan fuerte, fue porque los laicos católicos tenían al momento de creación de la CHCC ya más de treinta años de experiencia acumulada en el trabajo de calificación de películas, período en el que habían desarrollado un importante debate de ideas sobre el cruce entre moralidad y consumo cultural de masas, y puntualmente sobre los usos sociales del cine. 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 (ACA) que concentró y sistematizó el trabajo de calificación de las obras cinematográficas y teatrales. La Dirección de Cine fue una experiencia que sentó las bases de la calificación estatal de películas a partir de la década del 60, lo que indica efectivamente que el debate que propusieron los católicos había permeado otros ámbitos.

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. Un trabajo que pretenda alcanzar este objetivo precisa comenzar poniendo en

suspenseo algunas ideas establecidas. En primer lugar, que la censura sea algo intrínsecamente malo. No se trata de defender la postura contraria, sino simplemente de estar advertido que de seguir este supuesto el único análisis posible es explicarse por qué la censura es mala y cómo perjudicó al cine. Reconstruir el sentido de las prácticas que los católicos le dieron a la calificación de películas exige la suspensión de conclusiones que se podrán volver a plantear una vez realizado el análisis. En segundo lugar, el ejercicio que propongo exige también evitar reducir el debate a si los católicos de esta época eran o no mojigatos, o a medir quiénes fueron más conservadores y quiénes menos. En cambio, la intención es entender cuáles eran los criterios de calificación, cómo surgieron y cómo se vincularon con las ideas desarrolladas dentro del propio campo cinematográfico.

LOS CATÓLICOS ANTE EL CINE

En Argentina las primeras normas estatales de control moral del cine surgen luego de 1910 y son de alcance municipal. La Capital Federal y Rosario dictan disposiciones orientadas principalmente a cuestiones de seguridad que incluyen una breve cláusula de moralidad de carácter general. Se sabe por registros de época que existía algún tipo de control, pero faltan trabajos que desarrollen cuál era su extensión, quién(es) lo ejercían (más allá de lo establecido formalmente)¹, y puntualmente, si la Iglesia tuvo algún tipo de participación. Hacia fines de la década del 20 comienzan a proponerse proyectos de ley que, siendo de alcance nacional, promovían la creación de organismos de fiscalización y prohibición de películas de alcance municipal. Estas propuestas abrían en la práctica un espacio para la participación de católicos, en la medida en que proponían comisiones de censura compuestas por el intendente, docentes y miembros de familias distinguidas (Luchetti y Ramírez Llorens, 2005). En la práctica, difícilmente los párrocos de cada localidad no tuvieran opinión en la elección de estos padres de familia. De todas maneras, estas propuestas no prosperarán.

En el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, en 1933 se crea la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico, pero hasta 1941 no se exigirá a las distribuidoras y exhibidoras que hagan constar la calificación de la película, y recién a partir del golpe de Estado de 1943 el Heraldo del Cinematografista²

¹ Diversas notas en La película de 1919 dan cuenta del funcionamiento de una oficina calificadora en la ciudad de Buenos Aires, llaman la atención sobre un exhibidor que califica las películas que exhibe en su sala y llama a las distribuidoras a que sean las encargadas de ejercer la censura (La película: nº 139, 22 de mayo de 1919, pp. 1 y 9; nº 149, 31 de julio de 1919 p. 1; y s/f (ca. 1919). En una crítica redactada en 1920, Horacio Quiroga se queja de que los cortes realizados a una película han arruinado la trama, haciendo notar que desconoce si esto fue producto del accionar de “la censura oficial o privada” (Caras y Caretas, 3 de julio de 1920, “La mutilación de Detrás de la puerta”, tomado de Quiroga (2007).

² Junto a Revista del exhibidor eran las publicaciones de la época orientadas a los “alquiladores”, es decir a los dueños de salas.

informará la calificación de la película junto a su crítica, un buen indicador de que, hasta ese momento, la calificación era irrelevante al momento de planificar la programación de una sala.

En estos años, la actividad de los católicos argentinos pasará en buena medida por la presión por la instauración de una censura estatal más rígida, pero también por la implementación de un sistema propio de calificación, al punto que la primera experiencia sistemática de calificación de películas en Argentina será llevada adelante por laicos católicos. En 1932 comienzan a aparecer en el diario católico *El Pueblo* calificaciones de películas, distinguidas en mayúscula, dentro de la crítica del film: buena (con la salvedad de si esto incluye o no a los niños), aceptable y mala. En años anteriores, el último párrafo de la crítica de la película ya contenía una síntesis que resultaba un claro juicio sobre su moralidad³. Esta calificación se publicará hasta que *El Pueblo* deje de salir, en 1960. Hacia 1935 ya existen, además de las críticas de cada película en la fecha de su estreno conteniendo la calificación moral, una síntesis de estrenos recientes (orientados sin dudas a recordar la calificación en ocasión del pase de la película a cines de segundo o tercer turno). Aparecen por primera vez las seis categorías que regirán la calificación moral católica de espectáculos durante las próximas tres décadas: buena, aceptable, con reparos y reservada (categorías “buenas”), escabrosa y mala⁴ (categorías “malas”). La calificación aparece destacada a continuación de los datos técnicos de la película y con un mayor desarrollo de su justificación⁵. El diario publica un listado acumulativo cada semana y publicidades en las que explica la calificación y arenga a observarla. En una publicidad 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”⁶.

³ A fines de 1931, las sentencias son del estilo de “desde el punto de vista moral no ofrece reparos”, “desde el punto de vista moral es completa”, o “producción para espectadores de criterio formado”.

⁴ Las categorías variarán e irán cambiando en su denominación, pero predominará la idea de seis calificaciones, cuatro positivas y dos negativas. En la década del 50 encontramos: aceptable para todos, aceptable para adolescentes, aceptable para mayores, reservada, desaconsejable, prohibida para todos.

⁵ Por caso, la calificación de *Nina Petrovna ha mentido* (*Le mensonge de Nina Petrovna*, Tourjansky, 1937), plantea: “Calificación moral: Una historia pasional; el personaje principal es una mujer galante a la que se trata de embellecer; adulterio y finalmente suicidio, para coronar el desarrollo. Diálogos desagradables por lo brutales; inmoralidad en todos sus aspectos. Es, por lo tanto, decididamente MALA”. *El pueblo*, 1º de septiembre de 1938, p. 12.

⁶ *El Pueblo*, 23 de septiembre de 1938, p. 15.

Es interesante destacar que la calificación la realizaba el propio crítico cinematográfico, por lo cual los oficios se encontraban superpuestos.

LA VIGILANCIA CUIDADOSA

En 1936 Pío XI publica la primera encíclica dedicada especialmente al cine: *Vigilanti cura*, una encíclica que está orientada básicamente a aplaudir lo hecho por los católicos estadounidenses, y a arengar a que se imite su tarea en el resto del mundo. Hasta fines de la década del '20, los obispos estadounidenses no se habían preocupado mayormente por el cine, dejando ese territorio liberado a los ministros de las iglesias protestantes. En 1929, un incipiente movimiento formado por sacerdotes y laicos católicos confluyó con la búsqueda en la que se encontraba la industria cinematográfica por desarrollar una mayor autorregulación para evitar un endurecimiento y expansión del control estatal, que se estaba transformando en una amenaza para la explotación comercial de películas. Un sacerdote jesuita, Daniel Lord, redactó una serie de orientaciones para la producción de películas, que regiría la industria durante casi cuarenta años y que fue popularmente conocido como Código Hays⁷. El Código partía de la tesis de que el entretenimiento humano podía ser útil o perjudicial y esto era particularmente gravoso para el cine dado que su público era más amplio que el de otros pasatiempos, de lo cual se deducía que estaba en juego un importante asunto de moralidad. Este Código representa el primer esfuerzo sistemático en definir con precisión cuáles son los peligros que las películas representan para la población, y en ese mismo ejercicio define qué películas pueden ser consideradas positivas. El Código establecía que las películas no debían presentar al mal de manera atractiva, debían transmitir modelos de vida correctos presentados de manera amena y no ridiculizar la ley natural ni humana. Al frente de la *Production Code Administration* (PCA), la organización financiada por la industria encargada de hacer cumplir el código fue puesto un abogado católico. Por su parte, dentro de la Iglesia se creó la Legión de la Decencia, que reforzó el trabajo que ya venía haciendo una organización de mujeres católicas desde 1922. Este grupo publicaba críticas de películas consideradas valiosas, como forma de estimular la concurrencia del público. A partir de 1935 se complementó esta tarea con un sistema de calificaciones (Black, 1999).

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

⁷ William Hays fue un político republicano, director de la *Motion Picture Producers And Distributors of America* (actualmente denominada *Motion Picture Association of America* –MPAA–), que nucleaba a los principales estudios cinematográficos. Él fue el encargado de adoptar el código dentro de la industria, de ahí que este tomase su nombre. Estas orientaciones rigieron desde 1930 hasta 1968, aunque el período de aplicación estricta es entre 1934 y 1965 (Black, 1998).

moralmente sana: existen películas malas que dañan el alma y películas buenas que ejercen una influencia moral sobre el público. La encíclica relata el proceso de constitución del Código Hays (aunque omite mencionar la participación católica) y de la Legión de la Decencia. Insta a los católicos a alejarse de las películas ofensivas, informar por la prensa “cuáles películas están permitidas para todos, cuáles se permiten con reservas y cuáles son nocivas”⁸, que en consecuencia los obispos establezcan en cada país una oficina revisora nacional a cargo de la Acción Católica y que esta oficina se ocupe también de la organización de salas pertenecientes a parroquias y asociaciones católicas: “mediante la organización de estas salas, las cuales la industria del cine a menudo reconoce como buenos clientes, será posible presentar una nueva demanda, es decir, que la industria produzca películas que se ajusten totalmente a nuestras normas”. Por último, estimula al intercambio de información entre oficinas de distintos países.

La encíclica, más que establecer por primera vez ideas sobre la actitud católica frente al cine, viene a condensar y a difundir experiencias e ideas que eran al menos parcialmente conocidas. Como una consecuencia directa de la encíclica, en 1938 la ACA comenzará a calificar películas a través del Secretariado de Moralidad, y en 1947, la ACA y El Pueblo unifican sus tareas: un crítico del diario redacta el comentario de la película, y un miembro de ACA establece la calificación.

LA DIRECCIÓN NACIONAL DE CINE Y TEATRO

En agosto de 1954 el Doctor Ramiro de Lafuente es nombrado Secretario de Moralidad de la ACA y su primera medida es la creación de la Oficina de Cine y Teatro de la Acción Católica (pronto transformada en Dirección), de la cual se pone al frente. De Lafuente, un abogado católico especializado en derecho canónico, era un destacado dirigente de la ACA, que había sido Secretario General de la Junta Central entre 1951 y 1954⁹.

⁸ Pío XI (1936). *Vigilanti cura*. Disponible en: http://ec.aciprensa.com/wiki/Cine:%22Vigilanti_cura%22#.UYkQLX_R8E [Consulta: 12 de octubre de 2012].

⁹ De Lafuente, especializado en las relaciones entre Estado e Iglesia (su tesis de doctor en jurisprudencia trata sobre el patronato) tuvo una participación destacada en varios momentos cruciales de la historia argentina en que la Iglesia se presentó sin cortapisas como actor político. En 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 luego del golpe de Estado de 1943 (Acha, s/f). En 1955 tendrá una participación decisiva en la agitación católica contra el gobierno de Perón y puntualmente en la campaña panfletaria de ese año (Arnaudo, 1995). 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 sus principales influencias de la tesis de De Lafuente y del

De Lafuente 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 acción de De Lafuente pronto confirmó el acierto de su elección. La Dirección fue encargada de llevar adelante la calificación moral de películas (y obras teatrales), que para esa época la ACA llevaba realizando hacía 16 años. 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 debían presentar un informe del film con la calificación. En 1956 la Dirección contaba con veintisiete matrimonios que cubrían los estrenos cinematográficos no sólo en la Capital Federal sino también en 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, lo que en la práctica se traducía, entre otras cosas, en que a las películas que aún no se habían estrenado en Argentina ya se les asignaba una calificación, que funcionaba de manera provisoria, a partir de estas fuentes de información. La oficina publicaba quincenalmente una hoja de calificación con una pequeña crítica de los últimos estrenos, un listado de películas calificadas anteriormente y otro listado de próximos estrenos con calificación provisoria, que se distribuía por todo el país. Un rasgo distintivo del trabajo de calificación es la seriedad con que parece haber sido encarado. Las películas no se calificaban automáticamente. No existían realizadores o actores condenados de antemano: el hecho de que una actriz estuviera asociada a desnudos, o que un director fuera identificado como comunista no eran razón para prohibir de plano sus películas. La profesionalidad y seriedad con que De Lafuente asumió la tarea se simbolizaba en la máquina fotocopidora que poseía la oficina, el primer modelo comercial que existió en el mundo y uno de los primeros aparatos (quién sabe si el primero) ingresados al país, también adquirido personalmente por De Lafuente para poder tirar los adicionales de copias que fueran necesarias. La Dirección brindaba atención telefónica, postal y personal para particulares y exhibidores que quisieran realizar consultas.

La actividad de la Dirección Central de Cine y Teatro se concentró entre los años 1954 y 1965, aunque la fecha formal de cierre de la oficina fue 1967. El trabajo realizado en once años fue verdaderamente titánico. En 1956 se publicó un catálogo de películas donde se recopilaron todas las calificaciones realizadas por el Secretariado de Moralidad antes de la creación de la Dirección, desde 1938 hasta 1954. Entre 1954 y 1964 la Dirección calificó 5401 películas, prácticamente todos los largometrajes estrenados en esos años en Argentina. Toda la tarea se hizo de manera honoraria, y el financiamiento de los gastos lo aportó el propio De Lafuente. 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.

El notable esfuerzo que se imprimió a la tarea contrastaba con el flaco impacto social que generaba. En 1956 la hoja quincenal contaba con sólo 1250 suscriptores. Si bien la hoja no estaba pensada para una lectura individual sino para difusión colectiva, la suscripción era una forma de apoyo económico, y efectivamente algunos particulares que querían colaborar con la tarea recibían la hoja¹⁰. Esto nos permite dudar de cuántas parroquias recibían al menos un ejemplar. Aún más, una sección del Boletín Oficial de la Acción Católica destinada a la actividad parroquial insistía frecuentemente con 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 parroquial¹¹. Es imposible ponderar con rigor qué respeto y difusión se hacía de la calificación moral. Por algunos testimonios recogidos se sabe que en los grupos de ACA de la Capital Federal la hoja quincenal era conocida, pero no necesariamente respetada¹². Lo que se puede afirmar es que en el mejor de los casos no tuvo mayor influencia fuera del ámbito de la propia ACA.

LA CALIFICACIÓN CATÓLICA

¿Qué tan estricta era esta calificación? En principio, si observamos las estadísticas, una mirada superficial nos haría concluir que no tanto:

Cuadro 1 - Calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la ACA 1954-1964

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 (1965). N= 5401 (no incluye reestrenos).

¹⁰ La suscripción estaba pensada a tal efecto, dado que existía un arancel “de costo” y otro más elevado “de ayuda” a la Dirección.

¹¹ Por caso: “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? Aunque fuera difícil, es una de las tareas que los últimos Papas señalan con carácter de verdadera urgencia”. Boletín oficial de la ACA, Septiembre 1961, nº 438, p. 381.

¹² Por ejemplo, el hijo de un matrimonio de calificadores, entrevistado para este trabajo, recuerda que él respetaba la calificación, pero sus amigos de la parroquia no lo hacían.

Entre desaconsejables y prohibidas (las dos categorías negativas) suman el 8,6 por ciento, es decir que, en el conjunto, de 100 películas, 91 le parecían buenas a la Dirección, independientemente de que no fueran adecuadas para determinados públicos. Pero si desagregamos por país las cosas cambian.

Cuadro 2 - Calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la ACA 1954-1964 por país productor

	Acept. P. todos	Acept. p. adolesc.	Acept. P. mayores	Reserv.	Desacons.	Proh. P. todos	Est. ¹³	% total ¹⁴
Argentina	9,6 %	17,6 %	34,9 %	21,9 %	11 %	4,7 %	301	5,6 %
Estados Unidos	23,3 %	29,9%	34,3 %	10,5 %	1,7 %	0,3 %	2525	46,8 %
Alemania	12,1 %	21,6 %	31,2 %	21,2 %	10 %	3,9 %	231	4,3 %
España	25,9 %	32,6 %	35,1 %	3,8 %	1,7 %	0,8 %	239	4,4 %
Francia	6 %	6,8 %	20,7 %	31,3 %	20,7 %	14,7 %	368	6,8%
Inglaterra	18,9 %	26 %	36,1 %	17,4 %	1,2 %	0,2 %	407	7,5 %
Italia	7,2 %	11,2 %	34,6 %	30 %	14,3 %	2,6 %	456	8,4 %
México	12,1 %	26,8 %	33,2 %	18,4 %	6,8 %	2,6 %	190	3,5 %
Suecia	5,5 %	0 %	9,1 %	34,5 %	20 %	30,9 %	55	1,0%
Unión Soviética	25,8 %	19,4 %	39,5 %	12,9 %	1,6 %	0,8 %	124	2,3 %

Elaboración propia en base a Dirección Central de Cine y Teatro (1965). N= 5401 (no incluye reestrenos, no incluye coproducciones entre países). Se seleccionaron países con más de 100 estrenos y Suecia por considerarse un caso relevante.

Las películas malas de Estados Unidos (desaconsejables más prohibidas) son el 2 por ciento (en comparación al 8,6 que obteníamos sin discriminar por origen). Ni siquiera la España franquista logra tal guarismo, aunque está muy cerca. Inglaterra sí logra superar al país norteamericano (recordemos que en la época el peso de los estudios norteamericanos en la cinematografía inglesa era muy fuerte). La Unión Soviética también presenta números parecidos. En cambio, las películas argentinas casi duplican el total de películas malas, sumando el 15,7 por ciento, 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 por ciento) y sobre todo sueco (50,9 por ciento). Mientras que una película norteamericana entre cincuenta era mala, una entre tres francesas lo era. Y de las suecas ni hablar, la mitad eran una porquería.

Al intentar explicar la gran variación que se presenta entre países parece necesario reflatar conceptos muy problemáticos como los de cine nacional y autor.

¹³ Cantidad de estrenos procedentes del país en el período.

¹⁴ Porcentaje que representa la cantidad de estrenos procedentes del país sobre el total de estrenos en Argentina.

Se puede evitar entrar en este callejón sin salida afirmando que la variación de país a país puede explicarse por la insistencia en determinadas estéticas y temáticas, las cuales muchas veces se reiteraban en realizadores y movimientos cinematográficos, más o menos asociados a cinematografías nacionales. Pero estas estéticas y temáticas estaban habilitadas por condiciones de producción que respondían a contextos culturales, económicos y políticos. Dentro de estos contextos podemos identificar como elementos particularmente relevantes las políticas estatales de fomento y control de la cinematografía, y la influencia de la Iglesia Católica en el control de la producción de películas. En los países donde el peso de la Iglesia en la cinematografía era importante (Estados Unidos, España), existiría un ajuste con respecto a los criterios de la Dirección argentina, lo que habla de que los criterios, más allá de las particularidades locales, eran globales, como la propia Iglesia. Donde la Iglesia no tenía una influencia tan marcada (Francia, Suecia) el desajuste es mayor.

PROHIBIDAS

Es sencillo analizar las películas provenientes de Estados Unidos calificadas como prohibidas por la Dirección de Cine, dado que en once años son sólo siete¹⁵. *Yo cambié mi sexo*¹⁶ (*Glen or Glenda*, Wood, 1961 [1953]¹⁷) y *La venus desnuda* (Sehested¹⁸, 1963 [1959]) ni siquiera fueron estrenadas comercialmente en su país de origen. No es arriesgado suponer que hubieran tenido importantes problemas con la Legión de la decencia norteamericana o, invirtiendo la lógica, que no se estrenaron comercialmente justamente para evitar controversias con ella. Heraldo del cinematografista, cuya postura opuesta a cualquier tipo de censura era meridiana, coincidió en la crítica de las dos películas en destacar que eran sólo para “exhibiciones especiales”¹⁹, dado que la primera gira en torno a la

¹⁵ Para simplificar, estamos excluyendo a las desaconsejables, que también eran consideradas malas, pero en un rango menor, dado que se otorgaba libertad a los adultos para decidir si querían de todas maneras verlas.

¹⁶ Cuando el título traducido en Argentina no coincide con el título en castellano con el que se ha popularizado la película, se indica el título original entre paréntesis.

¹⁷ Entre paréntesis rectangulares el año de producción o de estreno en país de origen.

¹⁸ El director fue Edgar Ulmer, que no firmó la película. Fue la única película de su carrera firmada con seudónimo, lo cual, en el terreno de las especulaciones, podría ser un indicador de la conciencia que el director poseía de lo polémico de la película.

¹⁹ El concepto de exhibiciones especiales puede considerarse un antecedente del de cine condicionado que surgió en la década del 80. Implica una segmentación clara respecto al circuito comercial, definida sobre todo por la discriminación del público por sexos (es decir, funciones exclusivas para varones y/o para

cuestión del travestismo e incluye la filmación de una operación de cambio de sexo²⁰, y la segunda la historia centra su relato en un campo nudista. Resulta interesante tomar nota de que si bien los críticos del *Heraldo* y los calificadores de la Dirección evidentemente difieren en la valoración sobre la peligrosidad moral de la película, coinciden en apreciar que se trata de filmes que pueden herir sensibilidades.

Resulta difícil reconstruir la sensibilidad de la época al punto de ser capaces de ponderar en qué medida los contenidos de una película podían llegar a ser considerados ofensivos para una parte importante del público cinematográfico. En cambio, parece más factible aproximarse a determinar en qué medida existe en la época la percepción de que una película carga sus tintas en un aspecto sensacionalista como forma de atraer público. Se corre así el eje de si una película es lesiva para determinados valores a si es vista por los observadores de la época como lesiva de esos valores. La crítica de *Propiedad privada* (Stevens, 1961 [1960]) realizada por *Heraldo del Cinematografista* llama la atención, justamente, sobre este aspecto:

“VALORES [de la película]: Proceso de una seducción, sagaz estudio erótico, críticas elogiosas, comentarios sobre sus ángulos sexuales ANÁLISIS: Las largas colas que se formaron el día del estreno frente al Paramount indicaron cómo mucho público es sensible al imán de los ‘valores’ enumerados (...). Un tipo canallesco quiere iniciar sexualmente a su amigo, proclive a la homosexualidad, y decide prepararle una mujer; elige a la aburrida y ansiosa esposa de un hombre de negocios (...). Cuando ella ya es juguete del erotismo (...) la impotencia del otro, una caprichosa –si no absurda- reacción del seductor y la muerte de ambos, impresionan como pueril castigo al culpable”²¹

Según *Heraldo* la película fue pensada en su época para provocar escándalo como una estrategia para atraer público. *Propiedad privada* no obtuvo sello de aprobación de la PCA (recordemos, la oficina de autorregulación de la industria de Hollywood que aplicaba el código católico), es decir que fue censurada por la propia industria en Estados Unidos²². En los tres casos mencionados hasta ahora las copias que circularon en Argentina parecen no haber tenido, o haber tenido mínimas variaciones textuales con respecto a las versiones de los países de origen²³.

mujeres). *Heraldo del cinematografista* (a continuación HC), 27 de septiembre de 1961, pp. 252-254 y HC 26 de junio de 1963, p. 120.

²⁰ Esta película se convertiría con el tiempo en un clásico del cine clase B, sobre todo a partir de la mención que de ella hace Tim Burton en la década del 90 en su película sobre Ed Wood, director de *Glen or Glenda*.

²¹ HC, 9 de agosto de 1961, pp. 213-214.

²² *Life*, 29 de febrero de 1960, pp. 79-89.

²³ Esta presunción está basada en la comparación de la duración de la película en minutos de la copia que circuló en Estados Unidos y la que circuló en Argentina. Para Estados Unidos, los datos están tomados de

Deseo bajo los olmos (Mann, 1958), también fue prohibida por la Legión en Estados Unidos, tuvo muchas dificultades con la PCA²⁴ y tuvo problemas con la censura estatal de Chicago, que la calificó como prohibida para menores de 21. Neale (2012) enmarca la autorización para hacer esta película en el contexto del relajamiento de las exigencias del Código Hays que estaba teniendo lugar hacia fines de la década del 50, sugiriendo que un par de años antes la propia PCA le hubiera negado la aprobación.

Las cuatro películas mencionadas hasta aquí obtuvieron en Argentina una calificación de Prohibida para menores de 18 años por parte de la Subcomisión de Calificación del Instituto de Cine (la calificación más rigurosa que podía otorgar el organismo estatal encargado de esa tarea entre 1958 y 1962). De las tres películas que restan analizar, dos fueron calificadas por la oficina estatal argentina como Prohibidas para menores de 16: *La seductora* (*Madame Bovary*, Minnelli, 1954 [1949]) y *El hijo de Simbad* (Tetzlaff, 1956 [1955]). *La seductora* también recibió muchas presiones de la PCA, que controló el guion, puntualmente los diálogos y hasta participó en la decisión sobre los actores. *El hijo de Simbad* tuvo la condena de la Legión de la decencia y muchas dificultades con la PCA debido a “los bailes indecentes y los vestidos demasiado escasos”²⁵. La última película, *La mujer de Satanás* (*Miss Sadie Thompson*, Bernhardt, 1955 [1954]) tuvo una calificación de Inconveniente para menores de 14 por parte de la Secretaría de Informaciones del gobierno de Perón (muy leve, ya que era la categoría inmediata superior a Apta para todo público). Lamentablemente fue estrenada a fines de abril de 1955, en pleno conflicto entre el gobierno peronista y la Iglesia católica, por lo que no existe crítica de El Pueblo para reconstruir qué fue lo que se valoró tan negativamente en la película ni tampoco se preservan las hojas de calificación que contenían las justificaciones, aunque el argumento está basado en que la protagonista seduce a un misionero, tienen relaciones con él y luego éste se suicida. Probablemente esto fuera demasiado ofensivo para la gente cercana a la Iglesia y demasiado poco importante para el resto.

Podríamos invertir la comparación y tomar rápidamente algunas de las películas norteamericanas y extranjeras que más escándalo provocaron a la Legión de la decencia norteamericana. Así, siguiendo el libro de Black (Black, 1999), encontramos que los católicos de ese país condenaron a películas tales como *La luna es azul* (Preminger, 1955 [1953]), *Baby Doll* (Kazan, 1957 [1956]) o *Una Eva y dos Adanes* (*Some like it hot*, Wilder, 1959), que los católicos argentinos solo desaconsejaron o incluso calificaron como reservada (lo cual implicaba valorar

Gertner (1972) y para Argentina están tomados de HC. En los casos de películas no estrenadas comercialmente en Estados Unidos, los datos están tomados de la base de datos IMDB.

²⁴ En el lapso de veinte años, la PCA rechazó tres veces distintas propuestas de guiones para hacer esta película, incluyendo el guion original de la que definitivamente se realizó, con importantes cambios

²⁵ Ficha de la película en American Film Institute, disponible en <http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=51664> [Consulta: 25 de enero de 2013].

que, más allá de algunas impugnaciones, la película era buena). En otros casos polémicos, como *Un gato sobre el tejado caliente* (Brooks, 1959 [1958]) o *La dolce vita* (Fellini, 1960), en que los católicos norteamericanos de todas maneras no condenaron la película, los argentinos tampoco lo hicieron²⁶.

LA PRODUCCIÓN NACIONAL

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

Puede agruparse a la gran mayoría²⁷ por su contenido sexual (nueve de ellas –las de Isabel Sarli y Libertad Leblanc- principalmente por sus desnudos, pero también agrupo aquí al abordaje temático de violaciones, proxenetismo, homosexualidad, travestismo, relaciones extramatrimoniales, etc.), ausentes en general en la cinematografía norteamericana de la época. Contra lo que parece evidente, la cuestión de los desnudos unificaba el rechazo de un amplio sector de la crítica que excedía por mucho al mundo católico. *El trueno entre las hojas*, que fue precursora en Argentina en este sentido, ya desde su publicidad gráfica vinculaba la obra en la tradición del cine erótico, al prometernos que veríamos “la más extensa escena de baño desde los tiempos de *Éxtasis*”²⁸. No sólo desde el catolicismo arreció el rechazo a la película. La crítica de El Heraldo fue terminante:

“Desde los lejanos tiempos de espectáculos de ‘género libre’ no se había hecho una publicidad de tipo pornográfico tan torpe, rudimentaria y primitiva, como la utilizada para un film, lamentablemente nacional (...). Magro favor se ha hecho al cine argentino y al cine en general. Estos excesos, siempre, provocan justas reacciones que luego afectan a los cinematografistas que para hacer negocio toman en cuenta los límites que marcan la decencia y el buen gusto”²⁹.

²⁶ En todos los casos mencionados la duración de los filmes coincide en su estreno argentino y norteamericano, por lo que es posible suponer que las copias estrenadas eran idénticas o muy similares.

²⁷ Agrupo aquí a las protagonizadas por Isabel Sarli y Libertad Leblanc, y a *El rufián*.

²⁸ *Éxtasis* (Macahty, 1932) es considerada la primera película de circulación comercial que incluyó un desnudo integral (Calleja, 2009).

²⁹ HC, 8 de octubre de 1958, p. 237.

Este rechazo de la crítica se repitió en las sucesivas películas de Bo. Con motivo del estreno de *Sabaleros*, Heraldo solicita al Instituto Nacional de Cinematografía que retire los beneficios del fomento cinematográfico a las películas eróticas nacionales. La Sociedad General de Productores Cinematográficos de la Argentina publica un comunicado repudiando el uso de “todo recurso destinado al halago de los bajos instintos del público”³⁰, en clara alusión a la película de Bo. El director Daniel Tynaire critica públicamente en el Festival de cine de Mar del Plata de 1959 a “quienes hacen películas con desnudos”³¹. Para el estreno de *India*, Heraldo insiste en sus argumentos y cita las críticas, también condenatorias, de los diarios La Prensa y La Nación para sostener el común rechazo a las películas de Isabel Sarli. *Y el demonio creó a los hombres* y *La burrerita de Ypacaraí*, que contienen menos desnudos en comparación con las anteriores, generan menos rechazos pero continúa el tono de condena. De todas maneras, el discurso de los críticos no confesionales se va acomodando a la reiteración de estas obras. Cuando Libertad Leblanc se suma a Isabel Sarli como estrella sexy con *La flor del Irupé*, Heraldo ya no cuestiona, sino que simplemente rechaza: “Media docena de desnudos por la escultural rubia Libertad Leblanc constituyen su anzuelo comercial (...). Excluido ese ingrediente carnal, la película nada ofrece”³².

Al margen de la cuestión sexual, *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 vivos en la hoguera a manos de indígenas. 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 descubriendo 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, a garantizarlo mediante el asesinato y a sellarlo por último con el suicidio. El secreto queda a salvo, los pastores son mártires, la película demuestra que el sentimiento religioso se basa en la hipocresía y la mentira. Prohibida para todos.

El caso más interesante es el de *Alias Gardelito*, sobre todo si se contrasta con la película anterior del mismo director, *Shunko* (Murúa, 1960), realizadas una a continuación de la otra, y estrenadas con menos de un año de distancia. *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. Cruel, la película ensaya una crítica social honesta de la desigualdad de la sociedad y las consecuencias de la marginalidad. Bien recibida por la crítica cinematográfica, que le otorga el Cóndor de Plata al mejor director y

³⁰ HC, 15 de abril de 1959, p. 77.

³¹ HC nº 1438, 18 de marzo de 1959, p. 53.

³² HC, 10 de octubre de 1962, p. 210.

mejor película, no recibe ninguno de los quince premios del INC³³, que eran decididos, básicamente, por integrantes de la propia industria cinematográfica, del “mundo de la cultura” oficial (miembros de las academias de Letras, Historia, Bellas Artes), junto a funcionarios del gobierno. Alias Gardelito recibió de parte de la Dirección una calificación de prohibida. Si bien hay una escena con una prostituta que podría ser cuestionable a los ojos católicos, ese no parece en absoluto motivo suficiente para considerarla prohibida (si sólo esa escena fuera cuestionable lo razonable parecería ser una calificación de reservada o desaconsejable). *Shunko* también plantea una importante crítica social. La película gira en torno al esfuerzo que hace un maestro por educar a un grupo de estudiantes de escuela rural a pesar de la fuerza regresiva del sistema educativo, que no se interesa en dar respuesta a las necesidades de los niños, en el contexto de la brutal marginación y pobreza en que vive aquella población de origen indígena. La película se concentra en el proceso de transformación del docente, que en un principio intenta imponer conocimientos a sus alumnos, para terminar por comprender y apoyar los valores y creencias de la comunidad quechua. La obra puede leerse como una clara impugnación al orden político, al ser explícitamente crítico de la política educativa y denunciar de manera más contextual, pero no menos evidente, la desigualdad social. Sin embargo, pone en juego muchos valores de relevancia para los católicos: la humildad y sencillez de los pobladores, la inocencia de la niñez, la importancia de la educación y el trabajo, la honestidad, la lucha por la justicia, la religiosidad. Con *Shunko*, el director se alzó en el festival de Mar del Plata con los premios del Gran Jurado (compuesto por críticos y realizadores argentinos y extranjeros) y de la Crítica a la mejor película hablada en castellano y además ganó el Condor de Plata a la mejor película. Alias Gardelito también ganó el Cóndor de Plata a la mejor película (al año siguiente), y también como Alias Gardelito, fue ignorada (castigada) por la industria: no recibió ninguno de los quince premios (sobre 32 filmes) del INC.

Shunko les encantó a los miembros de la Dirección de Cine, y le estamparon la mejor categoría posible: aceptable para todos. Las dos películas están comprometidas con un punto de vista crítico sobre la realidad social. En *Alias Gardelito* no hay ley, el Estado está ausente, en *Shunko* en cambio el Estado está presente pero explícitamente de espaldas a los marginados, reforzando con su accionar la desigualdad. En este sentido la crítica política es más profunda en esta última película. Los católicos, sin embargo, no rechazaron la mirada contenida en *Shunko*, como sí lo hizo la industria y el mundo de la cultura oficial. La distinción

³³ Los quince premios eran todos a las mejores películas, y se entregaban en orden de mérito del 1º al 15º puesto. Ese año se estrenaron 24 películas, por lo que solo nueve quedaron sin premio. Si bien existe sospecha fundada de que los premios estaban arreglados, y que se orientaban a favorecer al principal estudio cinematográfico de la época (Argentina Sono Film), en un trabajo anterior (Ramírez Llorens, 2011) demuestro que de todas maneras algunos realizadores independientes fueron apoyados con premios mientras que otros no, y que las películas “castigadas” eran justamente las que contenían un tratamiento disruptivo o cuestionador del orden social y político. No es exagerado decir que la industria condenaba a las películas “comprometidas”, de contenido social.

que provocó que *Shunko* les encantara y *Alias Gardelito* les pareciera espantosa parece estar dada porque en la primera el profesor claramente es un modelo de conducta a imitar, su aporte a la lección moral que deja el film es inconfundible y la obra apunta a identificar al público tanto con el valiente maestro como con el tierno niño. La maldad de Gardelito es su perdición, es absolutamente claro en la película que él no es un ejemplo a seguir, nadie en el público podría identificarse con tamaño miserable. 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. Queda claro que el personaje no debería haber seguido ese camino, pero no queda claro que tuviera alternativas para escapar de su situación. La película identifica valores, pero por la negativa y sin brindar ningún tipo de conclusión-solución. En *Alias Gardelito* el bien, sencillamente, está ausente.

APOYANDO A LOS QUE OFENDEN AL SEXO

En 1964 se estrenó en Buenos Aires *Los que ofenden al sexo* (*Sittlichkeitsverbrecher*, Schnider, [1963]). La película es un docudrama sobre crímenes sexuales, que ya antes de los títulos representa a un exhibicionista que, de espaldas a cámara, abre su piloto y 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 primer y el segundo hay una cantidad de escenas con muy poca 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. Estas imágenes no colaboran en absoluto con el desarrollo de ninguno de los capítulos, por lo que su agregado sólo puede comprenderse en términos de interesar al espectador con imágenes sensacionalistas.

El distribuidor, un pequeño empresario local, preparó para el estreno una cantidad enorme de publicidad gráfica. En *El Herald* se publicó propaganda orientada a los exhibidores que jugaba con el contenido sexual de la película, con frases como “cifras calentitas del interior” (donde se estrenó primero) y “programarla es un deber, ganar guita es un placer”. *Sucesos Argentinos* difundió en su noticiario una nota sobre el estreno de la película, donde se puede apreciar la publicidad con que se decoró el 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 Dirección de Cine calificó a *Los que ofenden al sexo* como reservada, es decir, objetable en parte pero buena en su conjunto³⁴. Esto no se debió a una omisión, la que hubiera sido imposible dada la agresiva campaña de la película. 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 película. Una publicidad aparecida en *Heraldo* da cuenta de la concurrencia a una mesa redonda de dirigentes de las siguientes asociaciones católicas: Liga de padres de familia, Liga de madres de familia, Obra de protección a la joven, Club de madres, Unión Internacional por la protección de la moralidad pública, etc. (algunos miembros de estas organizaciones eran calificadores de la Dirección de cine), junto al abogado católico Alejandro Caride en su carácter de ex juez de menores y la directora del colegio no confesional Esteban Echeverría. La publicidad, redactada como noticia, resalta 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”³⁵. No fue la única mesa redonda que se hizo de esta película con participación de católicos.

¿Por qué los católicos apoyarían una película que exudaba contenido sexual? Podemos deducir algunas claves para explicarlo. En primer lugar, en todos los casos los crímenes se resuelven (en rigor hay un quinto caso que se presenta fugazmente y que no tiene resolución, pero se presenta de manera marginal). 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.

³⁴ Al parecer la película se estrenó sin cortes. La distribuidora informó una duración de 88 minutos. No se estrenó comercialmente en Estados Unidos, por lo que no es posible cotejar la duración con la copia que circuló allí. En IMDB consta una duración de 84 minutos, que al parecer corresponde a la copia estrenada en Alemania. En internet circula una copia de la película que dura 87 minutos que corresponde a una versión orientada a la circulación en Estados Unidos y Canadá. Esa versión fue la que se utilizó para realizar este análisis y podría ser la estrenada en Buenos Aires, dado que la copia estrenada llegó proveniente de Inglaterra o Estados Unidos (estaba titulada como *The sex-offenders* y la copia estaba en idioma inglés, a pesar de que su idioma original es el alemán). La descripción que de la película hace *Heraldo* del cinematografista es consistente con el material visto.

³⁵ HC 5 de agosto de 1964, p. 235.

Más allá de que la película resultase impactante (la crítica de Heraldo destaca el impacto que podía provocar en el público la operación de castración, hoy en día sigue siendo una película muy fuerte en cuanto a la cuestión de los abusos a menores), era moralizante. El propio rechazo que podía causar la 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 establecer con claridad la condena moral y legal a los pervertidos. Como hemos visto, el mensaje que los católicos extraían de la película era que la perversión sexual podía tener consecuencias peligrosas para el resto de la sociedad, a la vez que dejaba abierto a la interpretación subjetiva la definición de qué es la perversión sexual.

Esta película nos permite comprender que el trabajo de control de la cinematografía estaba lejos de ser una simple cacería de tetas y culos. En primer lugar, porque no solo se prestaba atención al contenido sexual de las películas sino que había otros temas que se pretendían controlar. Y por otro lado, porque 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 dejaba un mensaje complejo abierto a múltiples interpretaciones u ofrecía una resolución no ajustada a los valores religiosos, era mala.

Por supuesto, nada resulta tan lineal. Que las organizaciones de familia católicas, que participaban en la calificación de las películas, hayan apoyado *Los que ofenden al sexo* no quiere decir que a todos los católicos les pareciera una buena película. Desde Criterio, el crítico cinematográfico católico Jaime Potenze (que nunca participó de la calificación de películas de la Dirección) criticó que católicos le hicieran el juego a los empresarios, y condenó a la película en términos durísimos:

“La película es deleznable. Trata de diversas aberraciones sexuales, tratadas con criterio pretendidamente científico, pero en las que el escándalo no ha estado lejos del propósito de sus distribuidores y exhibidores (...). No se necesita tener un conocimiento muy profundo del negocio cinematográfico para darse cuenta de la evidente mala fe con que se ha conducido la propaganda de la película. Se invitaba al público a ver sádicos, masoquistas, fetichistas y homosexuales en acción, y los periódicos gremiales (especialmente ‘Heraldo del Cinematografista’) publicaron propaganda sobre la importancia ‘sexacional’ del film. Lógicamente, el gran público no tiene por qué saber que el distribuidor de *Los que ofenden al sexo* fue el mismo que rodeó a *La dulce vida* de una propaganda que se acercaba (o franqueaba) los límites de la pornografía. Por ello ha sido particularmente lamentable que personas e instituciones respetabilísimas se hayan prestado a hacer el juego a este comerciante (...)”³⁶.

El de *Los que ofenden al sexo* parece haber sido un caso extremo (tanto por la singularidad de la película como por la inocencia con que los grupos de familia parecen haberla apoyado), pero más allá de esta anécdota particular, no era

³⁶ Criterio nº 1459, 10 de septiembre de 1964, p. 670.

extraña la participación de clérigos o laicos católicos en mesas redondas en ocasión de la proyección de filmes polémicos³⁷, como una forma de colaborar con el aporte de claves de interpretación para una lectura moral o educativa de la película. Esto nos remite nuevamente a un tema que por una cuestión de espacio hemos omitido aquí 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.

CONCLUSIONES

Los tópicos que los católicos se habían propuesto limitar eran básicamente tres. El primero agrupa a la cuestión sexual en sentido amplio: desde la representación del cuerpo desnudo hasta el ejercicio de la prostitución, la homosexualidad, la violación, etc. Todo esto se englobaba bajo la justificación del sexto y el noveno mandamiento. Como acabamos de ver, no es tan claro que otros grupos no identificados con el catolicismo practicante difirieran tanto en relación a estas cuestiones. Con matices, a fines de los 50 y principios de los 60 el rechazo a lo que era llamado desvíos del sexo era más extendido, aunque queda latente la pregunta de si la preocupación de los católicos era compartida por otros grupos sociales, o si la postura católica, sostenida con insistencia durante tantas décadas, fue incorporada como propia por otros grupos. Como sea, hoy nos parece desde el sentido común una cuestión de mojigatería ultramontana, pero la cuestión sexual generaba rechazos más allá de los grupos de familia católicos. El segundo tópico está relacionado con las representaciones de los valores religiosos, incluyendo 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. En este caso sí los católicos parecen haber dado una batalla en completa soledad, dado que era una cuestión que aparece como completamente indiferente para otros grupos. El tercer tópico condenable fue el cuestionamiento del orden social y político, englobado bajo la imagen del comunismo. Aquí nuevamente los católicos aparecen como pioneros de un tema que va a cobrar relevancia social y a sumar adeptos dentro de sectores militares y civiles a partir de la segunda mitad de la década del 60, con la irrupción del cine militante. Todos estos temas, incluido el sexo, se podían tratar desde un punto de vista moralizante, que condenara la lujuria y la perversión, la herejía y el relajamiento de costumbres, la disrupción social y política.

³⁷ Oscar Moreschi, que participó de la dirección de los cineclubes cordobeses 1918, Universitario y Sombras, 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” (entrevista realizada por el autor).

Los laicos vinculados a la calificación de películas dentro de grupos católicos acumularon una importante experiencia que a partir de 1959 va a comenzar a influir en el aparato estatal, cuando se modifique la legislación y se vaya dando paulatinamente cada vez más espacio a los miembros de grupos de familia católicas en las comisiones de calificación del Estado. La continuidad tiene su más claro símbolo en el nombramiento de Ramiro de Lafuente, director de la Dirección de la ACA, como director del Consejo Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC), que desde 1963 calificó las películas en Argentina, y posteriormente como director del Ente de Calificación Cinematográfica, que desde 1969 reemplazó al organismo anterior. Pero la continuidad excede a las personas: desde 1963 la legislación autorizó expresamente la potestad del CHCC para la realización de cortes a las películas y desde 1969 directamente autorizó la prohibición total de exhibición. Estas medidas representaban, a su manera, una continuidad con la idea de prohibición de exhibición acuñada por los católicos, hasta entonces ausente en los organismos estatales³⁸.

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 no se explica tanto por una superposición de tareas que pueda haber sido vista como innecesaria, sino más bien porque paulatinamente los criterios de calificación estaban cambiando dentro del mundo católico, al ritmo de las transformaciones impulsadas por el proceso de modernización cinematográfica originado en Europa con el fin de la Segunda Guerra Mundial. En 1955 Pio XII brinda dos discursos titulados *El film ideal*³⁹, en los que matiza un tanto la condena a la representación del mal en las películas y elimina la distinción entre películas buenas y malas. En el Congreso de la Oficina Católica Internacional del Cine realizado en 1957 se retoma este debate y como consecuencia directa en Estados Unidos se relaja la aplicación del Código Hays, que se dejará de lado definitivamente entre 1966 y 1968, en el contexto de un nuevo debate católico sobre el alcance y la forma de las calificaciones. Cuando el grupo de calificadores católicos encabezados por De Lafuente pasaron al Estado, no había otro grupo en condiciones (ni quizás incluso interesados) en dar continuidad a la tarea. No se trataba necesariamente de un cambio de época, sino de un recambio generacional. Los debates sobre los cambios en la calificación no permearon al grupo de De Lafuente, pero sí a las nuevas generaciones de católicos, que convivieron en la misma época con los calificadores en el contexto de las importantes transformaciones del Concilio Vaticano II.

³⁸ Al decir "a su manera", quiero destacar que la CHCC y el Ente, al ser organismos estatales, podían prohibir de manera efectiva, a diferencia de la Dirección de Cine, cuya prohibición quedaba de todas maneras en el plano del deber moral de obedecer a las autoridades clericales y laicas. Al homologar actos de prohibición tan disímiles, apunto a sugerir que los católicos lograron imponer la idea de que existían películas que (prácticamente) nadie debía ver, ni siquiera los adultos, a diferencia de quienes sostenían que las únicas restricciones posibles eran las destinadas a proteger a la infancia.

³⁹ Revista Internacional del Cine, julio-agosto de 1955, pp. 13-18 y noviembre-diciembre de 1955, pp. 16-22.

La Iglesia comenzó a calificar antes que el Estado, y dejó de interesarse en la calificación antes que este. La nueva mirada que comenzó a abrirse en la segunda mitad de la década del 60 estaba puesta sobre los medios de comunicación abordados en conjunto en el contexto de la pérdida de gravitación del cine frente a la televisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, O. (s/f). La movilización católica de la infancia en octubre de 1943 y la educación religiosa en las escuelas. *Catolicismo y política en la Argentina del siglo XX*: Lida, Miranda; Mauro, Diego. Retrieved from <http://historiapolitica.com/dossiers/catolicismoypolitica/>.
- Arnaudo, F. (1995). *El año en que quemaron las iglesias*. Buenos Aires: Pleamar.
- Black, G. (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Black, G. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Calleja, P. (2009). *Películas clave del cine erótico*. Barcelona: Robinbook.
- Centeno, A. (1964). *Cuatro años de una política religiosa*. Buenos Aires: Desarrollo.
- Gertner, R. (1972). *International Motion Picture Almanac*. Nueva York: Quigley publications.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Luchetti, F., y Ramírez Llorens, F. (2005). Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado *Cuadernos de cine argentino 2. Gestión estatal e industria cinematográfica* (pp. 11-30). Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Neale, S. (2012). Arties and imports, exports, and runaways, adult films and exploitation. In S. Neale (Ed.), *Classical Hollywood Reader*. Nueva York: Routledge.
- Quiroga, H. (2007). *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Ramírez Llorens, F. (2011). Los límites de la independencia: Cine, Estado y nuevos realizadores en la década del '60. In I. Marrone y M. Moyano Walker (Eds.), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- Ramírez Llorens, F. (2013). *El cine según Papá. Católicos y cine en Argentina: 1954-1973*.
- Dirección Central de Cine y Teatro (1965) (1965). *Guía cinematográfica 1954-1964*. Buenos Aires: Dirección de Cine y Teatro de la Acción Católica Argentina.