

Noches de sano esparcimiento

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

"Del trabajo a casa" (1968)

La declaración de Frischknecht citada al inicio del capítulo 5 sobre la inexistencia de la censura jugaba hábilmente con la dificultad que ofrece el concepto. Una interpretación esquemática de los dichos del secretario de Difusión y Turismo podría llevar a concluir que sus afirmaciones eran relativamente ciertas: en el año 1967, para cuando se hacen públicas estas declaraciones, todavía no existía el aparato represivo montado por las leyes 17.741 y 18.019, sancionadas al año siguiente. No se distinguían aún en el horizonte las tensiones que iba a provocar poco después el cine político y militante, y la apertura católica respecto de la cinematografía, que alimentaría miradas alternativas sobre la cuestión de la moral, recién se estaba haciendo evidente.

En otro sentido, sin embargo, la insinuación de que la falta de promoción no era una prohibición provocaba un doble ocultamiento ideológico. En principio, porque implicaba afirmar que no existía una política de prohibición como tal. Para 1967, hacía años que estaba vigente el régimen de control de la exhibición que implicaba exigencia de cortes y prohibiciones —estas últimas informales pero de efectos concretos—. A favor de la interpretación

de Frischknecht cabe recordar que en esa época por lo general ni los calificadores estatales ni los empresarios de la distribución consideraban conflictiva la realización de cortes en las películas. El segundo argumento del secretario era que el retiro de los beneficios de la promoción y la protección no implicaba un condicionamiento que pudiera ser considerado prohibición indirecta. Esto también era falso: no promover fue una estrategia concreta de censura orientada a restringir, a limitar, a ubicar en un espacio determinado.

¿Cuál era el sentido de la frase para el propio Frischknecht? El punto de partida era el interés del gobierno por la difusión de contenidos considerados moralizadores, formativos y que reforzaran el sentido de lo nacional. Se trató de una política activa que partía de una definición de lo que se consideraba buen cine, que en el mismo movimiento establecía por exclusión lo que debía ser considerado mal cine; el cine que contradijera esa definición. El gobierno estaba en contra de un cine como entretenimiento banal, en contra de un cine inmoral, en contra de un cine que cuestionase el orden. Su principal política fue la promoción del buen cine y una forma de promoverlo era limitando el malo para que el bueno ocupase ese lugar.

Las afirmaciones de Frischknecht nos invitan a volver sobre la hipótesis principal de este trabajo: que las estrategias de prohibición y promoción son dos expresiones complementarias de las disputas por la legitimación de determinadas prácticas dentro del campo cinematográfico. La cita permite agregar que, además, quienes implementaban las políticas de promoción como políticas de control eran perfectamente conscientes de que se trataba de una única política con dos metodologías de implementación.

A pesar de que en la época algunas voces dieron cuenta de la coerción que se ocultaba tras la promoción, la sutileza del dispositivo de control sin dudas provocó que pasara desapercibido en la mayoría de los trabajos sobre censura. La política de bloqueo de los beneficios de la promoción y el retiro de la protección y fomento a las películas calificadas como B no fueron puestos seriamente en debate hasta fines de la década de 1960, cuando la experiencia ya había dejado bien claro que los perjudicados eran sistemáticamente los nuevos realizadores sin una estructura económica detrás, los únicos que no tenían capacidad para evitar que la exclusión cayera sobre ellos.

Antes de esa fecha, la querrela no se había basado en la propia existencia del régimen de calificación del fomento estatal, sino apenas en su forma de aplicación. Todos, incluso los nuevos realizadores, estaban de acuerdo en limitar la producción de películas malas, el desacuerdo consistía en la definición de los criterios para reconocerlas. Hasta que no hubo un actor de peso –el Estado– interesado en rescatar la experiencia de este grupo –al menos parcialmente y de manera limitada–, no se habilitaron las condiciones para pasar a un nuevo régimen de promoción. Esto nos lleva a afirmar que, al menos en términos prácticos, los distintos actores avalaban que la política de promoción funcionase a la vez como política de desaliento, apostando a que las sanciones recayeran sobre los otros grupos. En este sentido, la frase de Frischknecht se vuelve nuevamente cierta: la censura no existía, porque los cortes de films y la exclusión a través del retiro del fomento fueron admitidas o promovidas por amplios sectores del cine. No se consideraba censura a estas medidas, sino a su presunta aplicación errónea.

En cambio, en la época pasaron más desapercibidos los mecanismos agudos que podía utilizar la política de prohibición. En el extremo, permitir una película, apostando a que no tuviera éxito de público, era la forma más suave, pero perfectamente calculada, de la censura. En estos casos, habilitar la exhibición de un film tuvo por objeto evitar los efectos contradictorios de la censura explícita. Esta estrategia no fue aplicada sin provocar disidencias internas en el propio grupo encargado de la administración del control de la exhibición, dada, justamente, la necesidad de hacer evidente esa censura.

El control de la exhibición de largometrajes se basó en un acuerdo implícito de militantes católicos y filiales locales de empresas estadounidenses sobre el cine como sano esparcimiento, como divertimento depurado de amenazas morales. Los empresarios sabían que una calificación más moderada permitía una cantidad potencial mayor de público y, por lo tanto, era beneficiosa a tal punto que muchos empresarios se proponían colaborar con los calificadores. Los momentos en que parece haber existido menor censura son, en rigor, aquellos en que existía menos polémica, cuando la cohesión entre los grupos dominantes del campo era mayor. Esta conclusión invita a revisar conceptualizaciones, periodizaciones y vuelve relevante la pregunta sobre qué es lo que provocó en ciertos momentos un aumento de la conflictividad.

El golpe de Estado de 1955, hecho en nombre de la libertad, habilitó simbólicamente a poner en el debate público la cuestión de la censura, ausente durante el peronismo. Sin embargo, el tema desapareció del debate público rápidamente, para reaparecer de manera puntual en tres momentos clave de la legislación sobre el control de la exhibición: la sanción del decreto 5797 del año 1961, el decreto-ley 8205 del año 1963 y la ley 18.019 a fines de 1968. La regla en los tres casos fue el silencio de exhibidores, distribuidores de origen norteamericano y grandes productores. Los que se involucraron en el debate fueron los actores, directores que no trabajaban para las grandes empresas, cronistas y cineclubistas. El único momento en que se produjo una escalada en la oposición a la censura coincidió con la caída de Onganía. Las filiales locales de los estudios norteamericanos encabezaron una protesta que aglutinó a los sectores empresariales, hasta entonces colaboradores, junto con los grupos que habían enfrentado históricamente a la censura.

En síntesis, cuando el conflicto se disparó —en 1955 y 1970— esto fue expresión de un cambio en la relación entre grupos de peso dentro del campo. En 1955, los productores que habían aportado sustento a la política cinematográfica del peronismo asociaron sus intereses —al menos circunstancialmente— a los de los grupos renovadores, haciéndose eco de los pedidos de libertad de expresión de estos. En 1970, los que se reposicionaron fueron los empresarios de las filiales locales de las distribuidoras extranjeras, que pusieron en suspenso la alianza con los grupos católicos y militares que llevaban adelante la censura y se vincularon con los grupos que se habían opuesto históricamente a esta.

La broma de Osvaldo Soriano durante la función de despedida que se le permitió al cineclub Grupo Cine cuando ya se había dictaminado su prohibición inspira el título de este trabajo. Como Frischknecht, Soriano también jugaba hábilmente con las palabras, poniendo de relieve el sentido que el cine tenía para los jóvenes cinéfilos y explicitando las posiciones críticas hacia la idea del sano esparcimiento. A ese cine moralizante y patriótero que el gobierno consideraba cine bueno era posible oponerle otro irreverente y disruptivo, cuestionador de tradiciones, denunciador de conflictos, estéticamente sofisticado, o que simplemente se burlara del orden. La lucha

por modernizar el cine en Argentina había sido ardua y no podía considerarse ganada. Pero continuaba dándose y Grupo Cine, junto con muchos otros emprendimientos, era visto por sus propios integrantes como uno de los espacios de expresión de la contracultura. Al fin y al cabo, la prohibición del cineclub mostraba que desde la posición del orden una simple actividad alternativa podía ser considerada amenazante. La noche a la que se refiere Soriano tiene un lugar simbólico en esta disputa. Grupo Cine funcionaba, como muchos otros cineclubes, en salas que de día eran cines comerciales. La noche, que representa la oscuridad, el peligro, el pecado, juega un rol central en la subversión del sentido social del cine: como en las películas de hombres lobo, cuando la luna alumbra el cine entretenimiento se transforma en otro cine, que no cobra entradas, proyecta películas con sexo y política e invita al debate colectivo. El informe de inteligencia sobre el Grupo Cine, que destacaba que los cineclubes mantenían a las mujeres en las calles mucho después de la medianoche, ponía de relieve que no solo se consideraba disruptiva la exhibición de determinadas películas. Se trataba de prácticas difíciles de controlar en su conjunto —es decir, debido a su multiplicidad y a la relativa facilidad para producir las y reproducirlas—. Además, no respetaban la jerarquía de los referentes tradicionales de la comunidad, sino que convocaban a la participación en el ámbito público por fuera de sus estructuras tradicionales. En contraposición, la televisión, que había permitido experimentaciones modernizadoras a fines de la década de 1950, presentándose incluso como un espacio más abierto que el cine, era a fines de 1960 un medio completamente institucionalizado, sin espacio para la experimentación y la innovación. A diferencia del cine, la televisión convocaba a las personas al consumo cultural de productos de sano esparcimiento en el ámbito privado. El cine continuaba siendo una práctica pública abierta a resignificaciones.

Para todos los actores que entraron en disputa en relación con la censura, desde posturas de apoyo o críticas, la influencia social de los medios de comunicación era una verdad indiscutible y un asunto que se hacía particularmente álgido respecto del cine. Recuperar el debate sobre la censura implica iluminar un momento del medio en que la discusión sobre su rol y sus objetivos, sobre su utilidad y sus límites, y puntualmente sobre su

capacidad para construir un orden o subvertirlo, estaba todavía abierta. Lo que hace de este período una época con una densidad específica es la coexistencia de proyectos divergentes. Esa coexistencia tensionó una forma tradicional de entender el cine con otra moderna. La especificidad de la época se cruzó con un conflicto generacional. Refiriéndose a la influencia del neorrealismo en América Latina, Paranaguá llama la atención acerca de que los cineastas eran, antes que nada, espectadores con una sensibilidad distinta (Paranaguá, 2003). Esta época se sustenta en primer lugar sobre el proceso de consolidación y expansión de un público que busca una experiencia estética y demanda unos contenidos que provocan una ruptura con el público anterior. Además eran, por lo general, jóvenes y estaban atravesados tanto por la modernidad cinematográfica como por el proceso más amplio de juvenilización de la cultura de masas que iba desde los pelos largos —que según una célebre caricatura de Oski tenían quienes concurrían a las funciones de Gente de Cine en la década de 1940—, pasando por las películas que tematizaban puntualmente el problema de la juventud hacia principios de la década de 1960, hasta las repercusiones cinematográficas sobre el lugar de la juventud en el proceso revolucionario desde fines de esa década. Los sacerdotes cineclubistas eran conscientes del corte radical que implicaba ser la primera generación de religiosos con una actitud positiva frente al cine. En otros ámbitos el corte fue menos abrupto, pero de todos modos sustancial.

Estado, mercado y mundo católico se vieron permeados por la renovación y no fueron completamente refractarios a ella, sino que adoptaron estrategias de modernización selectivas. Esto no evitó, sin embargo, la tensión y contradicción entre modernización y tradicionalismo, una característica del campo cultural argentino en las décadas de 1950 y 1960, que en el análisis dio lugar al concepto de modernidad conservadora (Terán, 2013). Esa modernidad conservadora también se iba a expresar en el campo cinematográfico. Las nuevas realizaciones de largometrajes iban a obtener apoyo empresarial, sindical, religioso y del propio Estado, pero hasta un límite, marcado temáticamente por la problematización de la sexualidad y el conflicto social y político, e institucionalmente por la producción de bajo presupuesto y los realizadores que no provenían de la "industria".

El cortometraje sería apoyado oficialmente con espacios de formación y práctica en las escuelas universitarias y el INC, y con créditos y subsidios específicos, pero su difusión sería sistemáticamente relegada a un circuito marginal por el mercado y el propio Estado. Los cineclubes y festivales serían permitidos pero vigilados ante la primera sospecha. Era posible llevar adelante la experiencia de un cine con criterios estéticos y temáticos renovados, pero en la medida que no contradijera las concepciones tradicionalistas de familia, orden y nación, y no subvirtiera la institución cinematográfica.

Terán afirma que durante la década de 1960, y con mayor énfasis en tiempos del gobierno de Onganía, existió una mirada autoritaria que no era capaz de distinguir entre el modernismo experimentalista y las actitudes políticas orientadas al cambio revolucionario, lo que llevaba a confundir cambio cultural y cambio político, y a caracterizar al ámbito cultural como una de las vanguardias de la escalada subversiva (Terán, 2008). Es posible introducir una sutileza en esta afirmación respecto del cine, pero sin la cual resulta difícil entender la relación de los jóvenes realizadores con la política cinematográfica del gobierno de Onganía. En los archivos de Inteligencia queda claro que el concepto de criptocomunista resultaba funcional a la superposición de los planos cultural y político. Sin embargo, la modernización autoritaria del onganiato era compatible con la concepción elitista del público calificado, instruido y crítico, relevado del paternalismo que se ejercía sobre las masas. El gobierno de Onganía tomó nota de la existencia de ese cambio generacional en el público y dio respuesta al desafío de la modernización que había provocado numerosos conflictos públicos desde la caída de Perón. Su esfuerzo no se basó en abortar todo impulso vanguardista, sino en brindarle un espacio de contención que limitara su capacidad de crecimiento, permitiendo el desarrollo de espacios alternativos y la realización de películas orientadas hacia él. Por supuesto, a medida que fueron surgiendo obras que tematizaran el cambio político, quedó claro que existían límites muy precisos que el aparato represivo del Estado no concebía tolerar.

En última instancia, modernidad y tradición son categorías analíticas introducidas en cierta medida desde el exterior de la experiencia y conviene no forzar su aplicación al análisis. La oposición en el interior de cada

grupo se construyó de múltiples y diversas maneras: los empresarios se opusieron en términos de negocio-innovación, los católicos en términos de moral-estética, los políticos y militares en el interior del Estado en términos de orden-cultura. Esto configuró un espacio de posiciones complejas, donde se podían establecer relaciones con otros grupos que eran modernas en un aspecto y antimodernas en otro. Los católicos conservadores coincidían con la nueva generación en repudiar el negocio del cine, pero se apartaban de ella al exigir la moralidad de las películas en detrimento de su apuesta estética. Los militares paternalistas toleraban el cine como experiencia cinematográfica, pero a condición de no alterar el orden. Los nuevos realizadores de largometraje reivindicaban la independencia absoluta, pero buscaban el apoyo del Estado y la consagración en el mercado. Las realizaciones inspiradas en la experiencia que había abierto *La hora de los hornos* –cuya influencia desbordaba con creces el ámbito del grupo Cine Liberación y del cine militante– provocaron el intento más concreto de realizar y exhibir películas sin los condicionamientos del mercado y el Estado, condicionamientos que identificaban sin matices como censura. En este sentido, resulta apropiado también pensar en la propia heterogeneidad en el interior de los grupos renovadores, que se profundizó a medida que avanzaba el proceso de radicalización política.

La matriz autoritaria del Estado está perfectamente simbolizada por la trayectoria temporal y espacial de la gestión de De Lafuente. De Lafuente circuló sin fronteras entre el mundo católico y la gestión estatal, y extendió su desempeño como director del organismo de calificación oficial a lo largo de seis presidencias consecutivas –Frondizi, Guido, Illia, Onganía, Levingston, Lanusse–. En total, entre las oficinas católicas y las estatales, De Lafuente se desempeñó como calificador durante veinte años consecutivos, atravesando diez presidencias. El hecho de que el secretario de Moralidad de la ACA ingresase al Estado durante el gobierno democrático de Frondizi y se mantuviese en el cargo alternando dictaduras y gobiernos democráticos habla sin dudas de su habilidad personal para adaptarse a los contextos cambiantes. Pero también de la continuidad de una forma de ejercer el poder por parte de políticos, militares y religiosos. El desafío nunca resuelto en la época del lugar de las masas en el sistema político –que provocó

el ejercicio sistemático de la proscripción de sectores populares—, tenía su correlato en el ámbito de la cultura en el debate sobre la relación entre cine y público masivo. La convicción de que debían controlarse y limitarse los temas a los que los espectadores podían acceder no fue privativa de un grupo minúsculo de retrógrados ultramontanos, sino parte de un intento de construcción de poder hegemónico, que involucró grupos amplios y hasta cierto punto heterogéneos. Esa construcción de poder tenía, además, capacidad de entrar en diálogo con amplios sectores sociales. Al fin y al cabo, Terán llama la atención sobre la sensibilidad integrista de buena parte de la sociedad (Terán, 2013).

La matriz autoritaria desde la que se concibió el ejercicio de la autoridad política y moral sobre la población fue la que, en definitiva, dio sentido a la unidad de las políticas de promoción y prohibición como políticas de control. Con matices según el momento, ambas partían del supuesto de que el público no era capaz de valerse por sí mismo para apreciar y comprender una obra y que el cine era una herramienta poderosa que podía influir en las masas, para bien y para mal. Esto llevó a abandonar una postura exclusivamente recostada sobre la represión. Aramburu protegió a los empresarios del largometraje, Frondizi benefició a los del noticiario cinematográfico, Onganía promovió la producción de cortometrajes estatales y de una industria basada en la realización de películas de contenido patriótico. De esta manera no solo unificaron intereses con sectores empresariales influyentes, sino que ocuparon un espacio que de otro modo, lejos de quedar vacío, se hubiera llenado con otro tipo de contenidos.

Teniendo en cuenta el autoritarismo político y sus efectos sobre la política de control cinematográfico, resulta complejo recuperar las claves de la apertura experimentada a partir de 1972. Si bien es evidente que desde el momento en que Lanusse anunció el Gran Acuerdo Nacional el gobierno militar estaba buscando una salida, que lo llevó a aliviar paulatinamente la presión sobre las películas con contenidos políticos disruptivos, esto no parece explicación suficiente. En principio, la profundización de las disidencias dentro del ámbito católico respecto del lugar de la calificación moral y la reivindicación de la potestad de los adultos para elegir las películas que querían ver es un elemento de gran peso que habilitó esta apertura. Los

católicos, pioneros en la exigencia de discriminar públicos y orientarlos en cuanto a qué ver y qué no, también lo fueron en abandonar la fe en este método. Por otro lado, las empresas de origen norteamericano comenzaron a ejercer presión en contra del Ente de Calificación Cinematográfica. Así pusieron un límite a la censura que, al mismo tiempo, explicitaba el rol que habían jugado anteriormente.

Estos argumentos invitan a analizar cómo se integró el campo cinematográfico argentino en el contexto internacional. Desde la década de 1930, la Iglesia católica se manejó con verdaderas políticas mundiales respecto de su actitud ante el cine, al que consideraban el más poderoso de los medios de comunicación. Las características que asumió la participación católica en el cine en todo el período 1930-1984 no se alejó de la doctrina definida desde el Vaticano. Por su parte, la MPAA también definió políticas globales desde la década de 1920 y vigiló celosamente que los gobiernos locales no torcieran el rumbo de sus filiales. Por supuesto, respecto del cuidado moral de las películas de producción norteamericana, la política de católicos y *majors* fue definida de manera conjunta. Así, en el relajamiento del control de la exhibición confluyeron la apertura política luego de 18 años de proscripción del peronismo, una apertura mundial habilitada por el nuevo rol que la Iglesia concebía para sí misma respecto de los medios de comunicación y un giro de la producción norteamericana a partir del fin del Código Hays, que finalmente la ponía en diálogo con la renovación temática y estética con la que el cine europeo la había aventajado en más de una década.

Cabe matizar que la apertura de 1973 asociada a la gestión de Getino haya provocado una ruptura tan abrupta con el período inmediato anterior. Existen asociaciones rápidas entre Getino y la presidencia de Cámpora que apuntan a explicar los cambios por el nuevo clima político. Sin embargo, durante 47 de los 49 días que Cámpora fue presidente, el INC estuvo a cargo de Luis Vesco, el subdirector de Ridruejo. Por su parte, el Ente estuvo primero a cargo del propio De Lafuente y luego de Raimundo Toranzo, número dos de este y hombre estrechamente vinculado al exministro Borda. Cuando Getino asumió, en agosto, la presidencia de Lastiri ya le había imprimido un vuelco conservador al gobierno justicialista. No estoy sugiriendo que Getino haya sido un simple continuador de la gestión anterior.

Nuevamente, hay que resistir la "teoría del gran hombre": la continuidad o ruptura no la dan las personas sino los proyectos. Existieron hechos represivos superpuestos a la gestión de Getino que ponen de relieve la continuidad. Por ejemplo, mientras el nuevo director del Ente liberaba películas en Buenos Aires, el gobernador de Santa Cruz recibía presiones del ejército para impedir la filmación de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974). De manera aún más concreta, a poco de asumir Getino es denunciado por haber calificado como "Prohibida para menores de 18" a *Último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1973 [1972]), lo que implicaba volver a utilizar la vía judicial para presionar sobre el control de la exhibición, tal como había intentado el grupo de abogados católicos encabezados por De la Riestra a fines de la década de 1950 y principios de la de 1960. Si Getino respondía a un grupo aperturista es evidente que a ese se opuso otro sector que se propuso mantener un control más estricto basado en definiciones mucho más rígidas respecto de moral y orden.¹⁷² La breve duración de la gestión Getino y la falta de continuidad del proyecto que representaba expresan la relación de fuerzas existente entre grupos. Aquí se abre nuevamente la pregunta sobre la dinámica entre las rupturas que provocan los cambios de gobierno y la continuidad de las lógicas estatales en las que se enmarcan.

Miguel Paulino Tato representó a la Iglesia, pero no del mismo modo que lo hizo De Lafuente. Una muestra de la resistencia católica a Tato la provocó, sin quererlo, monseñor Adolfo Tortolo. El obispo, entonces presidente del Episcopado argentino, propuso manifestar públicamente el apoyo de la Iglesia a Tato en ocasión de su primer aniversario al frente del Ente "por su valiente y constante defensa de los principios morales y del espíritu nacional, desde su arduo deber". Sin embargo, no consiguió apoyos. Entre quienes se negaron a firmar se encontraba el propio De Lafuente. Tato no había integrado las organizaciones del laicado católico y nunca podría haber escalado posiciones en ellas: solo para empezar, era separado y vuelto a juntar en pareja en más de una oportunidad. ¡Un divorciado dando lecciones

172. Notablemente, Getino recibió el apoyo de De Lafuente, que argumentó que el director del Ente de Calificación era el único que tenía potestad para permitir, prohibir o exigir cortes en una película. Era una defensa del Ente más que de la gestión de Getino, pero quedaba clara la intención de De Lafuente de intervenir para volver a bloquear a los que utilizaban la vía judicial, como ya había hecho en 1961.

de moralidad! A los ojos de los viejos dirigentes de la ACA, eso le quitaba toda autoridad para ejercer el puesto. Tato no era un padre de familia en el sentido en el que lo entendían los militantes laicos. El apoyo de Tortolo finalmente fue firmado a título personal.

Esto no quiere decir que Tato no representara de ningún modo a sectores de la Iglesia, en alianza con facciones políticas y militares que darian sustento al terrorismo de Estado. Pero esta afirmación es muy genérica y requiere de un análisis más profundo sobre las formas específicas en que se estructuraron las relaciones de dominación a partir de 1974. El mote de "hombre de confianza del Episcopado" no agota la explicación ni permite entender qué es lo que ha cambiado.⁷³

Esto implica la necesidad de volver a pensar el periodo inaugurado en 1974 evitando la falacia metodológica de la teoría del gran hombre, para reposicionar la gestión de Tato en el contexto represivo mayor del campo cinematográfico y cultural. La asunción de Tato coincidió perfectamente con el inicio de las amenazas de muerte públicas de la Triple A a actores y directores cinematográficos: ambos hechos sucedieron en septiembre de 1974. La coincidencia temporal simboliza la consolidación de un orden represivo de nuevo cuño que incluye a Tato, y que si bien permite observar continuidades, tiene características que lo hacen claramente diferente del periodo anterior. Sin adentrarse en este análisis, cabe destacar con todo una gran diferencia respecto del periodo 1955-1973. En la época que aborda este trabajo, el control ideológico de las personas y la orientación y represión de prácticas

73. En 1981, Potenze publicó un artículo en *La Nación* en el que explicaba que existía una regla no escrita que establecía que el presidente del Ente debía ser un católico. Ponía a De Lafuente como ejemplo, señalando que era el presidente de la OCIC local mientras ocupaba el cargo, y a Alberto León, director en el momento de la publicación del artículo, de quien destacaba que era presidente de la Liga de Padres de Familia. Potenze planteaba que era un error que el director del Ente fuera católico, y ponía como argumento —por coincidencia o para señalar conscientemente la contradicción de Tato— la postura católica de oposición al divorcio, que no necesariamente era compartida por el resto de la sociedad. De paso, planteaba que Getino no era una excepción a la regla de la pertenencia al catolicismo del presidente del Ente. Dice Potenze: "Incluso el más liberal de todos, que fue don Octavio Getino, protestó una vez porque en un reportaje que le hice escribí que no tenía militancia católica" (Potenze, 1981) —efectivamente, Potenze escribió una elogiosísima nota con motivo de la asunción de Getino en el Ente en la que manifestaba que este no tenía militancia católica (Potenze, 1973)—. Si la aclaración de Getino a Potenze realmente existió, esto abona la idea de que el hecho de estar vinculado con un sector de la Iglesia no es explicación suficiente, que es preciso especificar cuál es ese sector, su posición en el campo de poder y sus relaciones con otros actores.

coexistieron –o dialogaron– con la obstinación de quienes persistieron en su disputa con la censura. Esa capacidad de sobreponerse a las orientaciones y prohibiciones no es una característica del siguiente período. A partir de 1974 comenzó a bloquearse cualquier posibilidad de articular una oposición o al menos una alternativa a los usos dominantes del cine y en general a cualquier actitud contracultural. La promoción y la prohibición, como dos orientaciones de una misma matriz, continuaron existiendo. Pero es necesario preguntarse de modo puntual por la especificidad de la censura en el nuevo período que se abre en 1974.