

Censura, campo cinematográfico y sociedad
Fernando Ramírez Llorens
Oficios Terrestres (N.º 33), pp. 77-98, julio-diciembre 2015. ISSN 1853-3248
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

Oficios
Terrestres

CENSURA, CAMPO CINEMATOGRAFICO Y SOCIEDAD

CENSORSHIP, CINEMA
AND SOCIETY

Por **Fernando Ramírez Llorens**

framirezllorens@sociales.uba.ar

orcid.org/0000-0002-2889-5008

RECIBIDO 11-07-2015

ACEPTADO 15-09-2015

Universidad de Buenos Aires
Argentina

RESUMEN

La censura es asociada, frecuentemente, con un acto puramente negativo orientado al control sobre la producción y la circulación de obras a través de prohibiciones o de limitaciones. Aquí se propone una reposición teórica del concepto que debate esta concepción. Se parte de asumir la existencia de límites a la expresión en cualquier campo y se problematiza el concepto de campo en relación con la cinematografía, para observar sus particularidades e identificar a sus principales actores. La definición de censura estructural de Pierre Bourdieu propone que esta se produce en el propio campo cinematográfico y que puede desplegarse tanto a partir de políticas de prohibición, como de protección y de fomento. De este modo, el objetivo final de la censura no es limitar la expresión sino promover ideas y prácticas en toda la sociedad.

PALABRAS CLAVE

cine, censura, Estado, mercado, Iglesia

ABSTRACT

Censorship is often associated with a purely negative act oriented to the control over the production and circulation of works through prohibitions or limitations. This paper proposes a theoretical debate of this concept to put that conception into discussion. The starting point is the assumption of the existence of limits to the expression in any field, and the discussion of the concept of field in relation to cinematography, to observe their peculiarities and to identify their main actors. Pierre Bourdieu's definition of structural censorship suggest that this one occurs in the field of cinema itself and that can be deployed both from prohibition policies, as well as protection and promotion. Thus, the ultimate goal of censorship is not restrict speech but to promote ideas and actions in society.

KEYWORDS

cinema, censorship, State, market, Church



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

CENSURA, CAMPO CINEMATOGRAFICO Y SOCIEDAD

Por Fernando Ramírez Llorens

¿Cómo escribir una historia de la censura? Apenas comenzada la tarea, ya se advierte un primer desafío: la extensión del uso coloquial del concepto exige adaptarse a él o ponerlo en discusión. La restricción o la prohibición de circulación de una película, de un libro, de un diario, de la representación de una obra de teatro; el encarcelamiento o el exilio de un investigador científico, el despido de un periodista debido a sus ideas, la restricción del acceso a la información por Internet, etc. son hechos vinculados, frecuentemente, con la censura. Sin embargo, en los extremos de esta concepción intuitiva existen casos que caen en una zona gris y que pueden provocar desconcierto.

Es posible tomar un hecho hipotético para reflexionar sobre estas situaciones que se presentan ambiguas. Un realizador sabe que un guion cinematográfico que aborde determinadas temáticas desde determinado punto de vista tiene más posibilidades de conseguir un subsidio para su realización, sea por un rígido control ideológico estatal, sea porque existe un proyecto político y cultural orientado a estimular ciertos contenidos o estéticas o, simplemente, porque ciertas cuestiones se han puesto –de una manera difícil de entender pero fácil de identificar– de moda. El realizador actúa, en consecuencia, respetando esas pautas no escritas y presenta un guion sobre un tema que, en rigor, no le interesa demasiado filmar y, efectivamente, recibe el apoyo. ¿Esto es censura? ¿O todo lo contrario? No se ha prohibido ninguna expresión, simplemente, se han estimulado otras.

Puede analizarse el problema desde el objetivo que persiga la política de fomento. En ese caso, es posible pensar que en el primer supuesto –el control ideológico estatal–, ciertamente, se trata de un hecho de censura. Aunque la forma de la censura aparezca de manera contradictoria –como política de promoción, en vez de como acto de prohibición– el objetivo de la medida seguiría siendo el control. En el segundo supuesto –la existencia de una política cultural que defina prioridades– quizás sería más difícil afirmar la existencia de censura. El tercero, en tanto, puede provocar desconcierto: ¿qué tiene que ver la moda con la censura?

En cualquiera de las variantes, es posible preguntarse cuál sería la posibilidad de existencia de otras expresiones que no se ajustasen al control ideológico, a la política cultural o a la moda.

Un segundo ejemplo, entonces, podría derivarse del anterior. Si la novela de un escritor no tiene oportunidad de ser llevada al cine porque en su país no se ha desarrollado la cinematografía –ya sea que no haya existido una política estatal de fomento, o que una cinematografía extranjera impidió con prácticas monopólicas el desarrollo de realizadores locales o, simplemente, de una manera indeterminada pero concreta, que al público no le interesa el cine de su país–, ¿estamos ante un caso de censura? En principio, es lógicamente imposible. Desde que la obra no tiene posibilidad de existir, no puede ser prohibida. Sin embargo, ¿qué razones llevarían al Estado a no interesarse por desarrollar la cinematografía local?, ¿ejercer una práctica monopólica no es un modo de impedir y, por tanto, de prohibir?, ¿en qué se basa el gusto del público, y en qué medida podría ser una consecuencia y no una causa de la falta de desarrollo del cine local?

Un último caso complejo podría ser el siguiente: un realizador ha terminado su película, la estrena y gusta a cierto público y a cierta crítica, todo sin que se produzcan mayores dificultades. No obstante, el mercado no permite recuperar el dinero invertido salvo que la producción y la explotación del filme se realicen a escala. Como resultado, quien hace su intento por fuera de una importante estructura comercial termina, por regla, perjudicado económicamente y sin capacidad para filmar una segunda o una tercera película. ¿Es censura? Una posibilidad sería preguntarse qué sucedería si el realizador intentara integrarse en esas estructuras económicas. ¿Podría hacerlo? ¿Bajo qué condiciones? Y estas condiciones, ¿pueden ser consideradas censura? Si no se integra al mercado, la alternativa sería buscar el apoyo del Estado, lo que nos remite de vuelta al primer supuesto.

Aquí ya se han abierto múltiples interrogantes que dan cuenta de que el concepto presenta cierta dificultad. ¿Qué es la censura? ¿Qué forma tiene? ¿Cómo analizarla? ¿Es, exclusivamente, prohibición? ¿Es un acto –o una serie de actos–? ¿O un proceso? ¿O un campo? ¿Dónde está la censura? ¿Es potestad del Estado? ¿O del poder? ¿O está en todas las relaciones sociales? Y aparece, al plantear los ejemplos, un primer peligro epistemológico: ¿es que, acaso, todo es censura?

Dedicaré las siguientes páginas a desarrollar la idea de que no es posible en la práctica una expresión completamente libre, para después pensar cómo se articula esta afirmación concreta con la cuestión de la censura. Al final, volveré sobre los ejemplos para ver qué podemos concluir sobre ellos.

LO DECIBLE

Las ideas son históricas, por definición. Existe en cada época un conjunto restringido de ellas, tanto si nos referimos a las ideas dominantes como a las que entran en conflicto con estas y a las que emergen incipientemente: «En todas las épocas reina una hegemonía de lo pensable (no una coherencia, sino una cointeligibilidad), burbuja invisible dentro de la cual los espíritus curiosos están encerrados al igual que los conformistas» (Angenot, 2010: 16).

No se trata de un estado del arte o de un clima de época, sino de límites establecidos dentro de un espacio atravesado por relaciones de poder y de dominación. No se puede pensar y decir cualquier cosa en cualquier época, porque los enunciados no se pueden pensar fuera del contexto en el que son producidos. Por el contrario, están inmersos en cadenas de sentido.

Ya Michel Foucault ([1970] 1987) había planteado una preocupación similar respecto a la producción discursiva al considerar que los discursos están controlados, seleccionados y redistribuidos por un conjunto amplio de procedimientos; algunos externos al discurso, otros provenientes del propio discurso e, incluso, desde los sujetos, regulan la aleatoriedad del discurso y conjuran sus potenciales peligros. Foucault ([1970] 1987) destaca que la prohibición y el rechazo de discursos son apenas dos procedimientos –y de los más frágiles–, que derivan ambos hacia la oposición entre lo verdadero y lo falso.

Por caso, hacia fines de la década de 1920, un incipiente movimiento formado por sacerdotes y por laicos católicos estadounidenses confluyó con la búsqueda en la que se encontraba la industria cinematográfica de Hollywood para desarrollar una mayor autorregulación, de modo de evitar un endurecimiento y una 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, popularmente conocida como Código Hays, orientada a la producción de filmes, que regiría la industria durante casi cuarenta años.¹ El Código establecía que las películas no debían representar al mal de manera atractiva, debían transmitir modelos de vida correctos, presentados de manera amena, y no debían ridiculizar la ley natural ni humana.

Hasta aquí, nada más que una serie de normas que establecen qué y cómo debe escribirse un guion y filmarse una película. Pero el Código partía de una idea. En rigor, de una tesis: el entretenimiento puede ser útil o puede ser perjudicial para las personas y esto es, particularmente, gravoso para el cine dado que su público es más amplio que el de otros pasatiempos (Black, 1998). Está en juego un problema de moral pública: el cine incide en la moral de las masas. Esta tesis fue reforzada, posteriormente, en la encíclica papal *Vigilanti Cura*, de 1936. Escrita para difundir y para promover el ejemplo de los católicos norteamericanos, la encíclica reconoce la recreación como una necesidad de la vida moderna, pero es preciso que sea moralmente sana: existen películas malas que dañan el alma y películas buenas que ejercen una influencia moral sobre el público (Pío XI, 1936). Estas ideas, que podemos sintetizar en el concepto de sano esparcimiento, cimentaron el sistema de autorregulación de la industria cinematográfica estadounidense. En los más de treinta años que rigió el código se desataron innumerables polémicas respecto a su aplicación. Incontables veces se puso en evidencia la rigidez de sus disposiciones. El Código fue modificado en la segunda mitad de la década de 1950 y, finalmente, abandonado en la década de 1960, considerando que sus orientaciones eran anticuadas e ineficaces. Sin embargo, jamás se puso en debate el enunciado del sano esparcimiento, que siguió vigente como una verdad absoluta. Podía ser motivo de disputa si el contenido de una película se ajustaba, o no, al precepto de sano esparcimiento, pero nunca se cuestionó, abiertamente, la idea de que las películas debían proponer un entretenimiento considerado bueno. La adscripción al Código por parte de los productores cinematográficos estadounidenses era voluntaria,² lo que habla de la potencia del procedimiento de justificación por la verdad.

La regulación de los discursos no se realiza, exclusivamente, por procedimientos de prohibición, de separación y de oposición entre lo verdadero y lo falso, exteriores al discurso. Foucault ([1970] 1987) plantea que existen, también, otros métodos que desde dentro del propio discurso lo regulan: el comentario, el autor, la disciplina, el ritual, las sociedades de discursos, la doctrina y la educación. Esto implica la existencia de un conjunto complejo de procedimientos que están lejos de reducirse a prohibir o a no prohibir. Marc Angenot, y previo a él Pierre Bourdieu (1990), se refirieron a estas ideas de regulación de los discursos a partir de los conceptos de pensable y de decible. Las ideas, los enunciados, son pensables y decibles sólo en ciertas épocas, porque se encuentran en interacción con otros y habitan dentro de la visión del mundo dominante del momento. Aun en el caso de un enunciado que se oponga a lo establecido en una determinada época, debe tener una forma y un contenido tal que resulte inteligible que se está oponiendo.

Esta idea sugiere, con firmeza, que existe algo independiente, fuera de las conciencias individuales, que atraviesa las ideas y los pensamientos de las personas, de los autores, de los creadores. Primera conclusión: en ningún momento –ni aun en ausencia de censura jurídica– puede hablarse de un creador independiente en sentido absoluto, libre de influencias y de condicionamientos. El propio hecho de realizar su obra en un momento y en un espacio determinados implica la existencia de ciertos límites de expresión.

De esta manera, se termina de construir lo decible: las condiciones sociales de producción de un discurso que determinan lo que puede ser dicho, de qué manera y por quién; lo que es pensable y factible de ser dicho en un momento determinado, en qué forma y por parte de qué sujetos. Ciertos discursos no pueden circular por determinados espacios, pero sí por otros. Ciertos enunciados sólo pueden ser dichos por los sujetos autorizados a decirlos. Ciertas cosas pueden ser vistas y ser oídas por algunos. Pero, sobre todo, las cosas pueden decirse de determinadas maneras y no de otras. Limitar la circulación de los discursos implica mucho más que habilitar o que prohibir su circulación. La delimitación de ámbitos de circulación, la definición de emisores y de audiencias y, sobre todo, la relativización, el énfasis, en fin, la adaptación de los enunciados para volverlos aptos para el público es, mucho antes que la prohibición llana, una de las principales tareas de la censura.

Por ejemplo, desde la década de 1920 la Iglesia y los movimientos de laicos católicos promovieron la calificación de películas por públicos. En numerosos países –Francia, Bélgica, Italia, España, Estados Unidos, Canadá– crearon oficinas católicas que calificaban las películas. No existía una única calificación para mayores de edad, sino que se solía dividir al público adulto en general y calificarlo.³ La idea de público calificado sostenía que existía un grupo de adultos que podía tener acceso a enunciados vedados a otros. Una idea similar se planteó en la España franquista. En 1967, se autorizó un régimen de salas especiales, de un máximo de quinientas butacas, en las que se podían proyectar en versión integral filmes cortados o prohibidos para su exhibición en salas comerciales, con el criterio de que a esas salas concurría un público selecto (Gubern, 2003).

Las presiones para la modificación de guiones y los cortes y las alteraciones impuestos a las películas –práctica frecuente en la mayoría de las oficinas de control cinematográfico, al menos hasta finales de la década de 1960– implicaron la exigencia de la adaptación de la obra al público. La prohibición de la circulación se ejerció sólo en los casos en los que la obra

se considerara inadaptable. Concentrarse, exclusivamente, en estos casos dejaría de lado la mayoría de los casos de censura.

EL CAMPO Y SUS LÍMITES DE EXPRESIÓN

Preocupado por la relación entre política y estética, Jacques Rancière (2011) llama la atención sobre el uso abusivo de los conceptos de irrepresentable, de impensable, de indecible. Advierte que el carácter de indecible no se aloja en el propio tema a enunciar; es decir, que la condición de indecibilidad no está definida por las características del tema a representar. Desde este punto de vista, no hay acontecimientos que no se puedan representar. La indecibilidad es una construcción que se encuentra en el cruce de la disputa entre política y estética, entre una política entendida como la lucha por la igualdad de derechos en el contexto moderno de la conversión de las masas en sujeto político y una estética que tiene capacidad para intervenir redistribuyendo las maneras de hacer, de ser, de decir y las formas de visibilidad. Si la política se refiere a «lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y a los posibles del tiempo» (Rancière, 2002: 17), la potencia del arte reside en su capacidad para irrumpir en este orden.

Lo indecible, para Rancière, es particular de un modo de hacer arte. Lo indecible es propio de la existencia de reglas para la construcción de la obra: adaptación de formas de expresión y de temas a géneros, principios de verosimilitud, de distribución y de comparación entre las artes, etc. Pero es posible poner en cuestión las jerarquías de los temas, de los géneros y, en definitiva, de las distintas artes. Rancière afirma que en la medida la que el campo se autonomiza desaparece la imposibilidad de decir. Esto nos enfrenta a una doble complejidad, dado que exige interrogarnos sobre la posibilidad de autonomía de un arte industrial en el contexto de un país periférico.

Pensemos en los vínculos entre mercado y cine. Las principales empresas de Hollywood forman parte de conglomerados más grandes orientados a toda la industria del entretenimiento, desde televisión hasta parques de diversiones, pasando por videojuegos. Desde los inicios de Hollywood, resultó usual que entidades financieras presten dinero a los estudios, pero desde la década de 1980 los bancos participan, directamente, en la administración de estas compañías como reaseguro de la financiación (Wasko, 2008). Los préstamos no se orientan a la realización de películas sino al conjunto de actividades de la compañía. Una película no es considerada sólo –ni principalmente– una obra cinematográfica que expresa la capacidad humana de crear cosas singulares, sino un *commodity* –una mercancía intercambiable por otra–. Incluso, las películas importantes no son un producto singular sino parte de una marca, que puede expandirse al DVD de la película, a secuelas, a programas de televisión, a videojuegos y juguetes, a juegos de parque temático, a discos de la película, etcétera.

El dinero prestado, específicamente, para la producción de una película suele conllevar la exigencia de que el productor contrate un seguro de finalización del filme. En estos casos, el garante de la finalización asume el control de la producción del filme. Según Wasko «generalmente, la creatividad es atenuada por las influencias y el poder, y las decisiones son

tomadas dentro de los parámetros de la boletería⁴ (2008: 60). Así, estaríamos en presencia de un campo, fuertemente, heteronomizado por el mercado.

Respecto al Estado, casi todos los países que producen cine tienen mecanismos de fomento oficial. En el continente, existen políticas de apoyo al cine en la Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Nicaragua, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela (Harvey, 2005). En los países centrales de Europa –Francia, Italia, Alemania, Gran Bretaña, España, etc.– también interviene el Estado. Incluso Manjunath Pendakur (2008) sostiene que deberíamos considerar dentro de este grupo al propio Estados Unidos en la medida en la que son evidentes los vínculos entre Estado e industria y, puntualmente, el apoyo del primero a la segunda. Para Octavio Getino (1998), la participación del Estado se explica por el carácter industrial del cine, fuertemente condicionado por la dimensión del mercado local, las posibilidades de financiamiento y la política gubernamental. Es decir que no sólo el cine está heteronomizado por el mercado y por el Estado, sino que a su vez esos vínculos son interdependientes entre sí. En definitiva, la intervención de mercados y de Estados no se debe a algún tipo de imperfección en la constitución del campo, sino que es específica de un arte industrial de alto costo que precisa de la protección de mercados internos y de la conquista de mercados externos para amortizar inversiones y para generar ganancias.

El cine es atravesado por dimensiones socioculturales, políticas y económicas que inciden en la constitución del campo pero que hasta la actualidad nos hemos esforzado en ignorar sistemáticamente. Las historias sobre el cine en la Argentina fueron, mayormente, evitadas a favor de la redacción de historias del cine argentino, donde cine se reduce a producción cinematográfica de largometrajes y campo cinematográfico a equipo de producción: productor, director, actores, técnicos. Esto sería el campo cinematográfico como campo artístico. Esta interpretación tiene la virtud de simplificar el alcance del concepto de campo, lo que colabora con evitar la problematización de su autonomía. Sin embargo, el campo cinematográfico de un país involucra, también, a distribuidores y a exhibidores, y aún más, a universidades y escuelas, publicaciones, circuitos de distribución y exhibición alternativos, organismos estatales de cine, etc. Y cada uno, a su manera, produce, produce objetos materiales y produce sentido.⁵ Se produce conocimiento técnico y reflexiones teóricas, afiches y programas, subtítulos y títulos traducidos, calificaciones, cortes, críticas, público, etc. Todo esto es el cine y, por tanto, corresponde por derecho propio al campo. Lo que es más, todo esto está sujeto al control y a la negociación de lo decible.

Pero aun el concepto de heteronomía presenta dificultades. Sostener que el Estado intervino en el cine es tan apropiado como afirmar que el cine se introdujo en el aparato estatal. En el caso argentino, muchas políticas estatales hacia la cinematografía fueron propuestas e implementadas por personas provenientes del propio campo cinematográfico. Por ejemplo, respecto a los directores de organismos cinematográficos estatales argentinos, Carlos Alberto Pessano, director del Instituto Cinematográfico del Estado, entre 1936 y 1943, había sido crítico cinematográfico durante muchos años. Raúl Alejandro Apold, Secretario de Informaciones durante el peronismo, había tenido un cargo relevante en el importante estudio Argentina Sono Film y había sido director de los dos noticieros cinematográficos más importantes de la época: Noticiero Panamericano y Sucesos Argentinos. El director del Instituto de Cine durante el gobierno de Arturo Frondizi, Narciso Machinandiarena, era empresario cinematográfico. Octavio Getino, director del Ente de calificación cinematográfica durante

el gobierno de Raúl Alberto Lastiri y de Juan Domingo Perón y director del Instituto de Cinematografía durante el gobierno de Carlos Saúl Menem, era director de cine. No son casos aislados: la lista se amplía cuando descendemos a puestos de menor jerarquía; sobre todo, en los cargos de asesores.

Lejos de sugerir que en la Argentina el campo cinematográfico fuera autónomo en algún momento, el desarrollo apunta a defender que la actuación del Estado en el campo no debe entenderse, necesariamente, en términos de intervención externa. El Estado es un agente externo al campo del cine, pero las oficinas estatales de cinematografía pueden pertenecer por derecho propio al campo. No es claro que el Estado solo pueda intervenir en el cine desde afuera o, mejor dicho, no es tan evidente la frontera entre afuera y adentro. En definitiva, Estado y el mercado pueden –y de hecho lo hacen– compartir compromisos institucionales en el mundo del cine. Si lo hacen, respetan las reglas del campo y juegan en él: están dentro.⁶

Esta idea se presenta de manera acabada, por ejemplo, en la experiencia mexicana. A principios de la década de 1940, Estados Unidos impulsó el desarrollo de la cinematografía mexicana a través de la ayudas para equipamiento de los estudios, apoyo económico para productores, asesoramiento técnico y una provisión diferencial de celuloide respecto a Argentina y España, las otras cinematografías en castellano. Pese a esto, entre el 70 y el 75 por ciento de las películas que circulaban eran de origen estadounidense y el 80 por ciento de las salas pertenecía a una sociedad de empresas (García Riera, 1986). En esas condiciones, resultaba muy difícil desarrollar la realización local de largometrajes sobre bases sólidas. En 1947, el Estado creó Películas Nacionales, una distribuidora estatal diseñada para enfrentar el monopolio de la exhibición. Ese mismo año nacionalizó el Banco Cinematográfico, creado cinco años antes para la financiación de películas y puso a Películas Nacionales –junto con Películas Mexicanas y Cimex, dos distribuidoras también estatales dedicadas a la explotación de películas en el exterior– bajo la órbita del banco. En 1953, se decidió comprometer a los productores en la distribución, por lo que se los convirtió en accionistas de las distribuidoras oficiales, a la vez que se estableció que estas empresas gestionarían los créditos. En los hechos, los productores se prestaban a sí mismos el dinero estatal y generaban ingresos en su doble condición de productores y de distribuidores.

En 1960, el Estado mexicano alcanzó el control de las salas que formaban parte del monopolio de la exhibición, adquiriendo algunas y explotando otras en alquiler, las que se mantuvieron en manos de sus propietarios. En 1972, ante el descenso de la producción privada, comenzó la producción directa de películas en los estudios Churubusco, adquiridos por el Estado más de quince años antes. En 1975, el Estado creó tres productoras cinematográficas estatales: Conacine, Conacite I y Conacite II, que en 1976 produjeron el 63 por ciento del total de películas realizadas ese año. Esto coincidió con una renovación temática del cine que atrajo nuevos públicos a las películas mexicanas, con medidas para aumentar el tiempo de exposición y la cantidad de salas de exhibición, en un contexto de aumento de la rentabilidad del cine por una elevación del costo de las entradas. Los grandes beneficiados por la producción, la distribución y la exhibición estatal fueron, ¿paradójicamente?, los productores privados, accionistas de las distribuidoras, quienes no necesitaron producir películas para aumentar sus ganancias. Por supuesto, en todo momento el control estatal de los contenidos de las películas fue parte integral de todo este dispositivo. Si bien, como apunta Emilio García Riera, se trató de una experiencia única, dado que implicaba «la virtual estatización

del cine nacional en un país no socialista» (1986: 295), sería incorrecto pensar la experiencia en términos de intervención. Cuando esta inmensa estructura comenzó a desmantelarse, a partir de un giro político dado en 1976, se produjeron muchos cambios de importancia, pero no se subvirtió todo el campo y, sobre todo, no desapareció la cinematografía mexicana. Esto fue posible porque, en todo momento, el Estado hacía cine, es decir, participaba de las luchas por intereses específicos del campo, y lo hacía en alianza con los empresarios de la producción.

En términos ideales, la distinción entre autonomía y heteronomía es clara. En la práctica, los conceptos presentan dificultades ostensibles para el análisis concreto del campo cinematográfico. Resulta evidente que una autonomización radical del campo cinematográfico, que diluyera las jerarquías temáticas, genéricas y artísticas, implicaría una transformación tal que, difícilmente, reconoceríamos como cine al nuevo estado del campo. De suyo, los intentos de autonomización del cine llevaron la marca de la refundación en sus nombres: cine de autor, nuevo cine o tercer cine sugerían que se trataba de algo muy diferente a lo conocido. Para nuestro interés, baste sintetizar que durante el siglo xx la institución cine implicó, constitutivamente, la participación de Estado y de mercado en cualquier parte del mundo. Al margen de cómo se consideren estas relaciones a la luz del concepto de autonomía, lo concreto es que en el propio campo cinematográfico –así constituido– se establecieron las reglas de lo decible. Volveré más adelante sobre esta idea de que el cine censura al cine, pero con lo desarrollado es posible advertir la dimensión precisa de esta afirmación.

LA CENSURA ESTRUCTURAL

Nos estamos manejando, aún, en la cuestión de los límites de la expresión: cómo y quién los define. Es preciso dar un paso más en la comprensión de cómo interactúan las ideas de pensable y de decible, externas a los individuos, con los intereses concretos de personas biográficas en un momento histórico preciso.

Bourdieu (1985) advierte sobre la existencia de una estructura de posibilidades de beneficio material o simbólico que las distintas formas de discurso pueden procurar a sus diferentes productores en función de la posición que ocupan en un momento determinado. La producción cultural debe analizarse teniendo en cuenta al realizador y a su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales vinculados con la producción y la comunicación de esa obra. En este sentido, Bourdieu concibe el campo cultural (1985) como el conjunto de este sistema de relaciones, y sostiene que cualquier expresión cultural es un ajuste entre a) un interés expresivo y b) esta construcción de lo decible constituida por la estructura del campo en el que se presenta la expresión. Segunda conclusión: los productos culturales y artísticos –en este caso puntual, cinematográficos– expresan, efectivamente, los intereses –o los puntos de vista, si se prefiere– de sus creadores, pero no en estado puro sino intervenidos por esa trama de relaciones. Es el interés expresivo del actor enfrentado a los límites de expresión del campo lo que constituye la censura. Bourdieu llama censura estructural al enfrentamiento del actor con la estructura del campo.

Baste recordar el conocido relato que sobre la calificación de *Últimos días de la víctima* (Adolfo Aristarain, 1982) hizo su director para observar hasta qué punto la censura es el resultado del ajuste entre las condiciones sociales de producción de un discurso y el interés expresivo de un realizador:

Yo sabía que íbamos a tener problemas con la cuestión erótica de la película, sobre todo en las escenas en las que Luppi se encamaba con dos minas [...] entonces decidí agregarle más material a esas partes, que se volvieron larguísimas [...]. Es que entrás en el juego y no podés hacer otra cosa, porque hay mucha plata en juego. No te podés hacer el rebelde, si uno se metía a hacer una película, tenía que bancársela, *sabíamos que jugábamos con la censura*⁷[...]. Finalmente, lo que Ares⁸ autorizó era más largo que las escenas originales (Gociol & Invernizzi, 2006: 52).

El juego con la censura representa, efectivamente, el proceso de ajuste entre un interés expresivo y los límites de expresión del campo. Pero el ajuste puede presentarse de maneras más sutiles o no vividas como tales por los individuos involucrados. Todos los casos mencionados por Homero Alsina Thevenet (1977) sobre la actuación de productores exigiendo la modificación de películas ya realizadas, aunque sólo sea para mejorar sus perspectivas comerciales en nombre del gusto del público y a contramano del criterio del director –cambiar el final, abreviar la duración, modificar un personaje, etc.– también son ejemplos de censura estructural. Cuando existió acuerdo en cuanto a la distribución de roles entre el productor y el director –es decir, en los casos en los que se reconoció la legitimidad del productor para exigir esos cambios– estas imposiciones no se presentaron de manera conflictiva.

Resulta relevante subrayar que solemos hacernos una representación muy superficial sobre los actos de censura. En el ejemplo de *Últimos días de la víctima*, nos podríamos ver tentados a reducir el problema de la censura a la interacción entre Aristarain y Ares. Sin embargo, si colocamos este hecho en una serie, junto con el resto de las películas presentadas al Ente de calificación cinematográfica, se hará evidente que fueron numerosas las películas que tuvieron problemas con la censura, de distintos directores y supervisadas por diferentes censores. Pero en muchos casos en los que no se presentaron problemas con la censura fue porque los productores pudieron negociar, exitosamente, con el Ente o porque cuando presentaron la película a calificar ya se habían ajustado a sus exigencias. Estos hechos también deben ser considerados acontecimientos de censura, aunque se presenten de una manera mucho más solapada.

Un ejemplo claro de la complejidad para pensar los acontecimientos de censura puede ser el soviético. El número de películas, oficialmente, prohibidas entre 1963 y 1986 fue llamativamente bajo (Godet, 2010). Esto, por supuesto, se relaciona con que existía supervisión estatal en las instancias de realización del filme: supervisión de guiones, de la filmación y del montaje. Cuando la película llegaba a la instancia de supervisión final había pasado ya por innumerables controles, uno de los cuales era la autocensura de guionistas y de directores que sabían qué y cómo se podían decir las cosas. Pero si un filme superaba todas estas instancias y, de todas maneras, debía ser prohibido esto se entendía menos como una falla del estudio que como un error del Comité estatal para la Cinematografía (Goskino), que había dilapidado

el dinero del Estado al autorizar el rodaje de un mal guion o al controlar, negligentemente, la realización de un filme. Esto provocaba que tanto las autoridades del estudio que había rodado la película, como las de Goskino, estuvieran interesadas en soslayar la prohibición. En estos casos, la película era aprobada pero no se realizaban copias en cantidad suficiente, o se comunicaba a los directores de salas que no la proyectasen, o se estrenaba y se retiraba, rápidamente, de la exhibición. Resultaría engañoso abordar la cuestión de la censura a partir de los cortes y las prohibiciones, porque se perdería de vista que el fenómeno tiene aristas más complejas y que los propios censurados pueden colaborar de manera activa o pasiva con la censura, diluyendo sus rastros.

En este sentido, un caso puntual de censura, por resonante que sea, es simplemente un acontecimiento que se inserta en una serie de numerosos casos. Y como involucra la subjetividad del actor –el interés expresivo– que muchas veces desconocemos, existen casos que sabemos que quedarán en el anonimato. Esa serie, compuesta de múltiples procesos de ajuste expresivos, es lo que conocemos como la censura. Estos ajustes en la producción de discursos no necesariamente se van a presentar, como en el ejemplo anterior, de un modo represivo. Lejos de la transgresión, el acaparamiento de los beneficios económicos o simbólicos que se ofrecen en el campo puede implicar la aceptación de estrategias conservadoras. Esto refuerza la constitución de una censura estructural, desarrollada dentro del propio campo.

LA CENSURA EXPLÍCITA

Si bien las fronteras de lo pensable y de lo decible son externas a los individuos, esto no nos debe llevar a ignorar que se construyen a partir de determinados procesos sociales impulsados de manera intencional por distintos grupos. Lo que es materia de censura no está sustraído a un ámbito jurídico estático y pretendidamente objetivo, sino, al contrario, circula y se debate en el espacio público, contribuyendo a la productividad de la censura para la constitución de lo decible, en términos de establecer y de reforzar lo que será o no tolerado representar. Nada diferente de lo que plantea Foucault ([1976] 2008) cuando se pregunta por qué ostentamos que ocultamos el sexo. El arte de censurar es como el de la magia: para que tenga sentido todos deben ver lo que se va a hacer desaparecer. Exigir y concretar –pero sobre todo alegar, precisar y reiterar tantas veces como sea necesario– interdicciones en relación con determinadas representaciones del cuerpo, del amor, de la familia, de las fuerzas del orden, de los puestos de gobierno, de Dios, del delito, de la participación política, de las clases sociales, implica, en primer lugar, instar a hablar sobre estas cuestiones, estimular su puesta en discurso; y, en segundo lugar, hacerlo de determinada forma, garantizando una asimetría en el debate, sostenida sobre relaciones de dominación, y exigiendo la toma de posición en una estructura binaria predefinida, destinada a clasificar lo que está bien y lo que está mal, lo que corresponde y lo incorrecto, lo legítimo y lo ilegítimo.

A partir de la consolidación definitiva de oficinas de control cinematográfico hacia la década de 1930, en líneas generales, no se prohibió tratar sobre delincuencia, asesinatos, relaciones sexuales, movimientos revolucionarios, conflictos armados. La exigencia fue que el crimen pague, que el deseo sea desalojado de los vínculos amorosos, que los revolucionarios sean psicópatas, sádicos y depravados, que la causa justa sea la del bando propio, etc. Es una censura explícita, que basa su eficacia, justamente, en la publicidad de sus actos, en la puesta en

debate de sus criterios, en la ostentación de una represión que resulta siempre justificada, siempre razonable, siempre aprobable en nombre de la protección de la sociedad. De hecho, esta es, nada más y nada menos, que la voz de la censura, la constatación de que la propia censura es no solo una serie de actos, sino –sobre todo– una serie de prácticas que interviene otras prácticas, ocultándolas a veces, pero, sobre todo, modificándolas.

Una de las principales objeciones que la Production Code Association (PCA), la oficina encargada de aplicar el Código Hays, realizó a *El proscrito* (*The outlaw*, Howard Hughes, [1943] 1948) estaba vinculada a la doble relación amorosa que la protagonista sostenía con los dos personajes masculinos. Teniendo en cuenta los criterios que manejaba la PCA, caben pocas dudas de que sus miembros hubieran preferido que este tema no se abordase de ninguna manera, en esta ni en ninguna otra película. Sin embargo, el cuestionamiento concreto no era que la película narrase esta historia sino que, narrándola, no la condenara (Black, 1999). En las exigencias de los códigos de censura podemos encontrar, a menudo, la voluntad de presentar un mundo ideal ausente de conflictos y de contradicciones –el amor de pareja en el Código Hays es un buen ejemplo de esto–. Pero, en general, la intención de los organismos de censura, más que evitar la mención de los conflictos, fue difundir una toma de posición concreta ante ellos.

Esta idea de censura explícita se topa, de bruce, con las denuncias de los opositores contemporáneos de la censura que, por regla, siempre la consideran torpe, burda, mojigata, arbitraria, autoritaria, o todo esto junto. *El moralista* (Giorgio Bianchi, [1959] 1960) retrata el accionar de una oficina de moralidad católica italiana. Su secretario general es un ridículo oscurantista obsesionado por la decencia de los afiches, del baile, del cine y hasta del *hula hula*. El moralista es tan absurdo en sus juicios que califica las películas sin verlas, solo por sus títulos. La mojigatería del personaje es tan radical que no puede referirse, directamente, a la atracción sensual o sentimental entre dos personas sin normalizarla como «los sentimientos que son la base de la institución del matrimonio». Contra esta representación apunta el concepto de censura explícita.

Sin embargo, decir que un conjunto de ideas es dominante equivale, de suyo, a decir que es arbitrario, en el sentido de impuesto por unos grupos a otros por medio de la violencia simbólica. Desde este punto de vista, la censura no puede ser otra cosa que arbitraria, en el sentido más sociológicamente estricto de no natural. Y, de esa manera, es comprendida por quienes la cuestionan. Denunciar la ilegitimidad de la censura tiene como objetivo hacer visible que se trata de una construcción artificial. Resulta notable que, en muchos casos, los críticos de la censura le han reclamado reglas claras, normas objetivas a las que ceñirse. Esto es una contradicción, en la medida en la que si se trata de una construcción arbitraria no puede ser objetiva. Lo que no quiere decir que no tenga lógica ni coherencia interna, que resulte ambigua, incoherente, indescifrable, inasible a sus opositores, que no sepan reconocer sus límites y que no se pueda jugar con ellos, respetándolos o asumiendo los riesgos de no hacerlo.

El señalamiento de la arbitrariedad de la censura conlleva la denuncia de la invalidez del propio sistema de valores en el que ella está asentada. Es interesante, en este punto, notar que asumir que en todas las épocas existe una oposición visible u organizada a la censura es, también, una naturalización: equivale a suponer que en todas las épocas existe una

resistencia contracultural o contrahegemónica hacia las posiciones dominantes. En la historia, el sistema de disposiciones en el que se basó la censura, muchas veces, fue efectivo y los contemporáneos lo asumieron como legítimo. Solo la distancia del paso del tiempo, perspectiva a la cual los que viven en la época no pueden asomarse, nos revela su construcción, sistemáticamente, artificiosa.

El carácter explícito de la censura puede producir efectos contradictorios. Impugnar una obra es calificarla. Implica inscribirla dentro de un conjunto de obras que comparten las mismas características: pornográficas, violentas, revolucionarias, etc. En este sentido, son una publicidad –hacen público– del contenido de la obra, y cuanto más explícita sea su condena –cuanto mayor debate se genere alrededor de su impugnación– mayor es el riesgo de generar interés en ella, aumentando la cotización de su transgresión. Es un efecto paradójico sobre el que Judith Butler (1997) llamó la atención al hablar de la contradicción performativa de la censura explícita, que afecta su pretensión de soberanía al expresar aquello que no debe ser expresado.⁹ En términos estrictos, *El proscripto* nunca fue prohibida. La falta del sello de aprobación de la PCA le cerró la puerta de las salas comerciales, pero se estrenó en cineclubes y en salas de arte. Lo notorio es que «la llegada de la película se anunciaba en cada ciudad con dibujos de Russell y de Buetel [los protagonistas] abrazados en un pajar, con la palabra CENSURADO por encima» (Black, 1999: 72). Las trabas y los rechazos fueron exhibidos por los distribuidores como una certificación del carácter transgresor de la película, lo que apuntaba a alimentar la curiosidad del público por el filme, que, efectivamente, fue un importante éxito de taquilla.

LA PRODUCTIVIDAD DE LA CENSURA

La censura explícita no se agota en encauzar el conjunto de los productos culturales y artísticos de una época determinada, sino que su objetivo es difundir, socialmente, ideas y prácticas consideradas valiosas, y limitar la difusión de otras en disputa. La provocativa presentación del cuerpo de la protagonista de *El proscripto* fue motivo de irritación para la PCA. Como consecuencia, el director de la oficina envió una comunicación a todos los estudios norteamericanos exigiendo que se abstuvieran de rodar películas en las que aparecieran mujeres vistiendo suéteres de angora ajustados. Dijo Gregory Black: «*Newsweek* escribió, burlesco, que los censores estaban impidiendo a los estudios mostrar en la pantalla lo que se veía habitualmente en las calles de todo el país» (1999: 62).

La burla apuntaría, posiblemente, a la ineficacia de la medida, pero la descripción que hizo *Newsweek* de lo que estaba sucediendo no podía ser más precisa. Hubo reacciones airadas contra esta exigencia que, curiosamente, no provinieron de los estudios –en definitiva, los interpelados– sino de los fabricantes de prendas de punto, que temían por la pérdida de publicidad que sufrirían sus productos. Este es un ejemplo claro de intervención sobre la representación de la realidad –cómo no visten las heroínas en las películas– con el objetivo de incidir en dicha realidad –cómo no deben vestir las muchachas en la vida cotidiana–. El carácter explícito de la censura se basa, entonces, en su intención de trascender del control de las obras al control social. *El salame* (Fernando Siro, 1968) es una historia que gira alrededor de un hombre del montón que, repentinamente, se hace de una fortuna y, por tanto, obtiene la estima de todos. Fue prohibida para menores de 14 años, según consta en

el expediente, porque «no debe estimarse a la gente por su dinero» (Peña, 1998: s/p). Como plantea Laura Podalsky al analizar la censura en la Argentina, «la censura regula la circulación de las ideas y sus manifestaciones materiales» (2004: 198).¹⁰ Esta es la productividad de la censura: una censura muda, que hiciera desaparecer en silencio lo que no debe ser dicho, no tendría mayor impacto social, por más eficiente que fuera.

Desde este punto de vista, no hay razón para suponer que la forma más efectiva de la censura sea la represión. Sobre todo, si se tienen en cuenta los efectos paradójicos o contradictorios mencionados. Lo anulado deja un espacio vacante, un silencio, una sala a oscuras, una página en blanco, una programación incompleta. En la medida en la que el vacío no se llene, queda expuesto a la redundancia, a la reaparición o al eco de lo prohibido. Ejercer una supervisión de la vida social a partir del control de los mensajes que se consideran disruptivos parece un camino indirecto y lleno de oposiciones y de contradicciones. Estimular la producción de discursos apropiados surge, entonces, como un complemento necesario de la prohibición.

LA CENSURA IMPLÍCITA

La censura moderna comienza a asentarse con fuerza a partir del aumento de la circulación de libros provocado por la difusión de la invención de la imprenta de caracteres móviles y, en el espacio social, por la expansión de la Reforma protestante. Pero, incluso, esta primitiva preocupación por los libros no implicó solo actividades represivas de restricción de circulación y de venta, de prohibición y de quema de libros, de persecución, de tortura, de encarcelamiento, de exilio y de asesinato de lectores y de autores, sino también una actitud positiva de promoción de determinadas publicaciones y lecturas. Ya en el siglo XVII,

Al mismo tiempo que se fortalecían las estructuras estatales de control, comenzó una compleja operación de manipulación del público francés mediante obras historiográficas, *pamphlets*, gacetas y periódicos, destinados a distintos niveles de público [...]. Periódicos políticos, academias y financiamiento de los escritores fueron elementos que también tuvieron, pues, una función de propaganda, que habría que valorar en sintonía con la acción más explícitamente represiva (Infelise, 2004: 79).

En principio, entonces, aun si consideramos a la censura como una serie de discursos y de actos, estrictamente, represivos, existe un complemento indisoluble de promoción, llamado a alentar el desarrollo de prácticas y la creación de productos culturales y artísticos. Si las obras pueden ser tan influyentes en las masas no tiene sentido luchar solo por neutralizar las orientaciones negativas. Utilizar esa fuerza en provecho propio parece tanto o más razonable. En la medida en la que exista un proyecto de poder desde donde partir, la censura como reacción puramente negativa no tiene sentido. Promoción y prohibición son dos caras de la misma moneda porque comparten el fundamento sobre la incidencia social de la circulación de las obras.

Por ejemplo, tan temprano como en 1897, en Francia, Michel Coissac, un especialista en óptica, pero, sobre todo, un comprometido católico, creaba *L'immortel*, un confiable y versátil aparato que permitía tanto reproducir películas en movimiento como proyectar placas fijas. La editorial católica *La Bonne Presse* poseía, desde varios años antes de la invención del cinematógrafo, un Servicio de Proyecciones Luminosas a través del cual proveía placas de vidrio con motivos religiosos y con linternas de proyección a las parroquias interesadas destinadas a la tarea de la enseñanza religiosa. A partir de la construcción de *L'immortel*, *La Bonne Presse* comenzó a dedicarse a la tarea de distribuir este aparato, que permitía integrar sus viejas placas con las nuevas películas que había comenzado a realizar, de contenido religioso y moralizante. Como complemento de esta labor, en 1903 se editó *Le Fascinateur*, una revista mensual de cine o, en las propias palabras de la publicación, un «órgano de recreaciones instructivas» (Véronneau, 2003). *Le Fascinateur* lucharía desde sus páginas por el desarrollo de un cine moral, que se lograría mediante la imposición de criterios católicos a las obras cinematográficas. Por supuesto, *La Bonne Presse* tuvo que lidiar con la desconfianza de otros sectores dentro de la propia Iglesia. A pesar de las gestiones y de las demostraciones del propio Coissac ante el Papa Pío X, en 1912, la Sagrada Congregación Consistorial prohibió las proyecciones cinematográficas en las parroquias. Más allá de que la superposición terminó con la derrota de los promotores, me interesa destacar que tanto estos como los censores compartían la idea de que, efectivamente, el cine era un elemento poderoso debido a su capacidad de influir en las masas de espectadores.

Joseph Goebbels fue quien, seguramente, le imprimió mayor dramatismo a la idea de la complementariedad del incentivo y la coerción, al hablar de la existencia de una censura positiva (Barnouw, 1995). Al doble control de guiones y de películas terminadas, establecido en la ley cinematográfica alemana de 1934, junto con la obligatoriedad de que el filme obtuviera una mención para poder ser exhibido –una suerte de declaración de interés que implicaba, en los hechos, una nueva instancia de calificación– se sumaba que esa declaración de interés también podía conllevar exención de impuestos u obligación de exhibición, es decir, beneficios materiales para el productor. Y, de manera más contundente, ya en 1933 el nuevo gobierno nacionalsocialista había promovido la creación del *Filmkreditbank*, que otorgaba créditos a tasas muy bajas. El Banco era una sociedad de responsabilidad limitada formada por los aportes de una organización corporativa que nucleaba a productores, a distribuidores y a exhibidores –en la cual la productora UFA tenía una influencia definitoria– y tres bancos privados, de los cuales dos tenían intereses en las principales productoras del momento: la mencionada UFA y Tobis. Basta lo dicho para comprender la capacidad del Banco de Crédito Cinematográfico para tomar decisiones a favor del sector más concentrado de la producción. Pero ¿qué capacidad tenía para controlar el sesgo político de esas decisiones? Esto se devela al considerar que la dirección de UFA tenía una clara orientación nacionalista y había colaborado con la propaganda del partido nazi desde su surgimiento. El hecho de que el Banco fuera privado –y, por tanto, regido por una lógica de rentabilidad– justificaba su modo de funcionamiento. Dada la baja tasa de retorno derivada del modesto interés cobrado a los créditos, se argumentaba que los préstamos debían resultar seguros, por lo que estos se otorgaban a empresas que pudieran aportar el 30% del capital del presupuesto de producción y que pudieran garantizar distribución en todo el territorio alemán, a la vez que parte del proyecto de crédito implicaba que el solicitante pudiera convencer al Banco de la potencialidad económica del filme. Esto implicaba, desde ya, una inclinación a favor de las grandes empresas en detrimento de las pequeñas; es decir, reforzaba la posición de las

empresas ya dominantes que, en los hechos, controlaban el sistema de créditos. Una vez realizada, la película pasaba a ser propiedad del banco hasta que el préstamo fuera devuelto, lo que impedía acceder a otras fuentes de financiación privada. Por su parte, el Banco podía rechazar las solicitudes de crédito que considerara que no ajustasen a los requerimientos. El ahogo financiero, producto de la crisis económica que vivía Alemania, y la capacidad de rechazar proyectos convirtieron, rápidamente, a este sistema de créditos en un importante medio para asegurar conformidad política con el nuevo gobierno. Plantea David Welch que «notablemente, no existe evidencia que sugiera que la industria del cine no estuviera dispuesta a aceptar esta forma de autocensura» (2011: 11).

El sistema funcionaba como una frontera que garantizaba a quienes ya estaban ubicados dentro de las estructuras del cine que podrían continuar dentro de ellas; incluso, a pesar de la crisis económica. Se aseguraba una posición dominante para las principales empresas, poniendo a disposición una buena cantidad de beneficios materiales y simbólicos para quienes estuvieran dispuestos a adaptarse a las exigencias. A esto se sumaba el contexto, en el que escaseaban las alternativas, tanto de financiamiento –dado, en este caso, el impacto de la crisis económica y el aumento de los costos de producción derivados de la introducción del sonido– como políticas –los opositores se encontraban dispersos debido a la persecución, sumado al apoyo que el gobierno de Hitler poseía, efectivamente, en distintos sectores de la población, entre ellos empresarios–. Esto implicaba horizontes de expectativas muy estrechos en los cuales moverse y exigía que las disidencias se realizaran a un muy alto costo. Este costo estaba formado tanto por los riesgos que se asumían, como por los beneficios que se resignaban. Por su parte, el Estado no necesitaba comprometerse de lleno en el funcionamiento de este sistema para garantizar su funcionamiento, dado que podía hacer confluír sus intereses con los de las principales empresas, dejándoles a estas la dirección del sistema de promoción.

Las fronteras cumplen una doble función. Por un lado, impiden que los de adentro salgan. Es decir, generan una imposición concreta sobre las formas y los contenidos que resultan válidos para que un producto no sea expulsado, no sea acusado de ilegítimo junto con la denuncia de que su autor es un impostor. En principio, la obra debe ingresar en determinadas clasificaciones para ser considerada apta para todo público, comedia, largometraje, cine de autor, o simplemente obra cinematográfica. Pero las fronteras también tienen por función impedir que los extranjeros ingresen. En este sentido, puede entenderse que quienes como productores culturales deben convivir con la censura no la vean necesariamente como un sistema aplastante y desmotivador, sino que incluso pueden verse incentivados para defenderla y hasta para involucrarse en ella. En el extremo, la participación de los productores culturales en la censura puede colaborar en fortalecer sus propias posiciones dominantes dentro del campo, reforzando la subordinación de quienes están dentro y limitando su ingreso desde fuera, de modo de restringir el acceso a los bienes materiales y simbólicos que el campo pone a disposición.

A estos mecanismos de control sutil los denominaremos censura implícita, un término que resulta más apropiado que el goebbeliano de censura positiva. Estos elementos terminan de completar la idea de que el cine censura al cine.

UNA CENSURA DE DOS CARAS

La prohibición y la promoción en el cine son dos caras de una misma moneda. Parten de la misma matriz –el reconocimiento de la influencia de los medios de información y comunicación– y comparten los mismos objetivos –reforzar las fronteras de lo decible dentro del campo cultural–. En ese sentido, funcionan de manera complementaria –o, mejor dicho, superpuesta–. En la medida en la que pretenden reforzar las fronteras de lo decible, prohibición y promoción colaboran con la construcción de los límites de la expresión. La censura es la interacción entre un interés expresivo y los límites de la expresión, sea que se sostenga a través de medidas de prohibición o de promoción.

Llamamos explícita, negativa o represiva a la censura que consiste en limitar la expresión a partir de establecer por medio de prohibiciones lo que será permitido enunciar. Llamamos implícita, positiva o productiva a la modalidad de intervención que tiende a producir, a crear, a estimular, a partir de determinados objetivos, antes que a prohibir. En este sentido, censura implícita, simplemente, describe una modalidad de control de la producción y la circulación de productos culturales destinada a crear y a promover antes que a limitar y a prohibir.

La censura –explícita e implícita– no puede pensarse de manera aislada del campo en el que se despliega y de los propios productores culturales. Por un lado, porque la propia estructura del campo construye límites y establece recompensas materiales y simbólicas. Por otro, porque los productores interactúan con ese campo, juegan con sus límites y apuestan a la captura de las recompensas disponibles.

He subrayado que el cine no se reduce a filmar y amontar una película: esta requiere de ser proyectada y de ser vista por el público para completarse. Aunque un filme se produzca con mínimos capitales, requerirá de la distribución –copias, agentes en distintas ciudades, espacios en la programación de las salas– por lo que muy difícilmente prescindirá de la estructura del mercado y de la financiación del Estado. Al menos, son extremos los casos en los que una película prescindió de una estructura convencional y, en general, ello estuvo relacionado con definiciones políticas o estéticas y con una oposición consciente a la organización y a las estructuras tradicionales del cine. Así, el censor en el microcine, o frente a la moviola, que disecciona una película es, apenas, uno de los posibles espacios en los que se manifiesta un acontecimiento de censura. En el ejemplo de Goskino la obra queda intacta y se sabotea su distribución y su exhibición para que no pueda ser conocida. Películas que nunca se realizarán; películas que, realizadas, nunca se exhibirán; películas que, realizadas y exhibidas, implican una actividad económica tan ruinosa que sus realizadores no lo volverán a intentar, son modos de establecer límites concretos de expresión que provocan censura.

Respecto de las tres situaciones hipotéticas postuladas al principio, la primera –la política de fomento estimula cierto tipo de contenidos o de estéticas– puede ser considerada censura en la medida en la que estimule a ajustar un interés expresivo, independientemente de que el estímulo se base en un control ideológico, en una política cultural o en una moda. En los tres casos, existen grupos concretos que promueven, activamente, el control, el fomento o el gusto del público, de manera de beneficiar algunas temáticas y estéticas en detrimento de otras.

La segunda situación –una película no puede filmarse porque no existe cinematografía, debido a determinadas condiciones políticas, económicas o culturales que impiden el desarrollo de una producción cinematográfica local– debe ser considerada censura porque representa un ajuste radical entre un interés expresivo y los límites de lo decible. Radical porque lo que se quiere expresar no llegará siquiera a plasmarse en una obra. La tercera –un realizador no puede elegir filmar por fuera de determinadas estructuras políticas o económicas– resulta, desde esta perspectiva, apenas una variante del segundo caso.

La historia del cine en el siglo xx es, en buena medida, la historia de la disputa entre tres agentes de gran peso: el Estado, el mercado y la Iglesia, por definir las reglas de legitimación de ese campo.¹¹ Cada una de estas instituciones propuso usos sociales diversos respecto del cine y estableció un terreno de disputa al interior de su propia institución y con las otras, lo que dio lugar a la confrontación, a la negociación y a la alianza por imponer su definición. Intentar incidir no remite, necesariamente, a la idea de heteronomía –la imposición de reglas del campo desde el exterior del mismo–. Desde el momento en el que uno de estos actores define una regla para el cine, hasta que esa regla, de alguna manera, se traduce en algún tipo de disposición internalizada por el campo suceden tantas mediaciones –en el propio campo del cine– que, en muchos casos, esta no puede tomarse como expresión directa de aquella. Un estudio sobre la censura debe partir de la identificación de estos grupos, del estudio del modo en el que se han constituido como grupos dominantes dentro de un campo y de las estrategias de imposición de las reglas de legitimación de discursos dentro del campo. Recién allí cobra sentido estudiar la censura como serie de actos de ajuste entre un enunciado y la estructura del campo que lo contiene.

He propuesto durante el desarrollo del texto dos afirmaciones sobre las que vale la pena insistir. La primera: que en ningún momento puede hablarse de un creador independiente en sentido absoluto, libre de influencias y de condicionamientos. La segunda: que los productos culturales y artísticos expresan, efectivamente, los intereses de sus creadores, pero no en estado puro, sino intervenidos por esa trama de relaciones. Con los elementos expuestos es posible proponer una tercera afirmación: que la censura no es un acto de autoridad lineal –sea político, religioso o económico– que parte desde un lugar concentrado de poder –el Estado, la Iglesia o el mercado– e impacta de lleno sobre un solitario, un indefenso –pero, por sobre todas las cosas, pasivo– creador. En los ejemplos vistos se evidencia que no existe un monopolio estatal, religioso o empresarial de la censura, aunque sí es posible observar la búsqueda activa por la consolidación de cada uno de estos grupos respecto de la capacidad para la definición de los límites expresivos del campo y para la legitimación de los usos sociales del cine. ■■■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ANGENOT, Marc (2010). *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BARNOUW, Eric (1995). *El documental. Historia y estilo*. Buenos Aires: Gedisa.

BLACK, Gregory (1998). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.

BLACK, Gregory (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.

BOURDIEU, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

BOURDIEU, Pierre (1990). «La censura». En Bourdieu, Pierre (ed.). *Sociología y cultura*. México D. F.: Grijalbo.

BOURDIEU, Pierre (2004). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quafra.

BUTLER, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

FOUCAULT, Michel [1970] (1987). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

FOUCAULT, Michel [1976] (2008). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GETINO, Octavio (1998). *Cine y televisión en América latina. Producción y mercados*. Santiago de Chile: Ciccus.

GOCIOŁ, Judith; INVERNIZZI, Hernán (2006). *Cine y dictadura: la censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

GODET, Martine (2010). *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*. Paris: CNRS.

GUBERN, Roman (2003). «El forcejeo entre censura y reformismo». En Heredero, Carlos; Monterde, José Enrique (eds.). *Los «nuevos cines» en España*. Valencia: Generalitat Valenciana.

HARVEY, Edwin (2005). *Política y financiación pública de la cinematografía*. Madrid: Fundación autor.

INFELISE, Mario (2004). *Libros prohibidos. Una historia de la censura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

PENDAKUR, Manjunath (2008). «Hollywood and the State: The American Film Industry Cartel in the Age of Globalization». En McDonald, Paul; Wasko, Janet (eds.). *The contemporary Hollywood film industry*. Oxford: Blackwell.

PEÑA, Fernando Martín (1998). *Censura cinematográfica en Argentina: 1895-1995*. Buenos Aires: mimeo.

PODALSKY, Laura (2004). *Specular city. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

WASKO, Janet (2008). «Financing and production: creating the Hollywood film commodity». En McDonald, Paul; Wasko, Janet (eds.). *Hollywood film industry*. Oxford: Blackwell.

WELCH, David (2011). *Propaganda and the German cinema, 1933-1945*. Londres: Tauris.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

PIO XI (1936, 29 de junio). Carta Encíclica *Vigilanti Cura* [en línea]. Recuperado de <<http://es.catholic.net/op/articulos/24159/carta-enciclica-vigilanti-cura.html>>.

NOTAS

1 William Hays fue un político republicano y director de la Motion Picture Producers And Distributors of America, entre 1922 y 1945. Fue el promotor de la idea de un código de autorregulación.

2 Si bien existían sanciones económicas informales para quienes vulneraran el Código, existen ejemplos –como veremos, a continuación, con la película *El proscrito*– de que desafiarlo era una opción concreta. Sin

embargo, en la gran mayoría de las controversias por la aplicación del Código se decidió no tomar ese camino.

3 Por ejemplo, en la Argentina las calificaciones del diario católico *El Pueblo*, que comenzaron a publicarse en 1932, eran: Buena (para todos), Aceptable (para mayores), Escabrosa (para mayores con criterio formado) y Mala (prohibida).

4 Traducción del autor. Frase original: «Generally, creativity is tempered by clout and power, and decisions are made within the parameters of the box office».

5 A lo largo del trabajo preferiré el término realización a producción, pero mantendré el término productor para referirme al responsable de los aspectos organizativos de una realización, dado que realizador es un término que se presta a superposiciones con el rol del director. Aun a riesgo de provocar cierta confusión en el lector, esto me permite evitar, al menos parcialmente, insistir en la idea reduccionista de que el cine solo produce películas.

6 «Un campo [...] se define, entre otras cosas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios [de los actores] [...] y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo [...]. Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etc.» (Bourdieu, 2004: 120). El reconocimiento de las leyes de juego es lo que yo llamo compromisos institucionales, es decir, la aceptación de participar del campo apostando a fortalecerlo en función de su definición institucional previa, y no subvertirlo desarrollándolo en un sentido que responda a otra lógica institucional; por ejemplo, la del propio Estado.

7 El destacado me pertenece.

8 En referencia a Eduardo Ares, directivo del Ente de calificación cinematográfica.

9 Judith Butler afirma: «La regulación que *expresa aquello que no quiere expresar* frustra su propio deseo, lo que supone una contradicción performativa que pone en cuestión la capacidad de la regulación para significar y para hacer aquello que enuncia, es decir, su pretensión de soberanía» (1997: 215-216, destacado en el original). Insisto, a contramano de Butler, en que la censura tiene un fin, si se quiere, pedagógico, y que expresar lo prohibido es parte de la didáctica. Por lo tanto, existe una intencionalidad en el hecho de poner en circulación el discurso prohibido junto con la

justificación de su prohibición. Lo que no evita los efectos contradictorios de esta pedagogía sobre los que advierte Butler. Por supuesto, es preciso diferenciar entre contenido y forma. Si bien la posición del censor está bien delimitada –es decir, legitimada–, decir lo mismo que el censurado, y de la misma forma, convertiría a su propio discurso en herejía y le quitaría autoridad. Al decir «lo que diré a continuación no debe volver a ser dicho» ya introduce una diferencia radical de contenido respecto del discurso original. Más allá de esto, es posible mediar entre forma y contenido para mitigar la contradicción performativa a partir de la utilización de estrategias de eufemización (Bourdieu, 1985). Resulta curioso notar que decir sin decir es una estrategia compartida por censurados y por censores: los primeros para expresar lo que se quiere, ajustando a las reglas de decibilidad; los segundos, para exhibir qué es lo que no se puede decir, evitando la promoción de lo censurado.

10 Traducción del autor. Frase original: «Censorship regulates the circulation of ideas and *their* material manifestations».

11 Tanto los estudios cinematográficos norteamericanos como la Iglesia Católica definieron estrategias mundiales de intervención, que implicaron una participación de características similares en los campos cinematográficos de todos los países. Dado que la participación del Estado también fue habitual –como ya fue mencionado– estos tres actores se reiteran, de manera sistemática, a través de las distintas experiencias nacionales.