

CINE BAJO TIJERAS: LA CENSURA EN DICTADURA

PROF. LEO A. SENDEROVSKY

INICIOS

A la hora de analizar la censura durante la última dictadura militar, hay que partir desterrando un preconceito de base. La censura durante el período 1976-1983 no fue un hecho aislado, sino la consecuencia de un fenómeno que existió prácticamente desde los orígenes de la historia del cine en Argentina. Esta actividad pasó, en sus inicios, de casos puntuales, generalmente desconocidos o poco estudiados, a convertirse en un accionar gestionado arbitrariamente por el Estado, a partir del golpe de Uriburu, en 1930, y promovido por la Iglesia Católica y por funcionarios conservadores de peso, como el caso del senador conservador, anticomunista y antisemita Matías Sánchez Sorondo, promotor de la ley de creación del Instituto Cinematográfico Argentino y luego director del mismo, quien perseguía la misma idea de control del cine por parte del Estado que sostenían Hitler y Mussolini. Sánchez Sorondo estaba en contra del cine sonoro por las ideas supuestamente inmorales que el nuevo fenómeno cinematográfico podía acarrear y, durante la llamada Década Infame, fue el principal ideólogo de la censura a ciertas películas argentinas y extranjeras.

Quien, años después, con el ascenso del peronismo, recogió el guante de Sánchez Sorondo fue Raúl Alejandro Apold, considerado por muchos “el Goebbels de Perón”, el funcionario a cargo de la Subsecretaría de Prensa y Difusión durante los dos primeros mandatos del general. Apold fue el principal constructor de la mitología peronista y, además, desde su dependencia estatal, controló la industria del cine argentino durante aquellos años. No se diferenciaba ideológicamente de Sánchez Sorondo, su forma de delinear la propaganda estaba influenciada por el manejo del cine y de los medios en la Alemania nazi o en la Italia del *Duce*. Las listas negras, los artistas prohibidos y exiliados y las películas argentinas censuradas o que tuvieron serios conflictos para ser estrenadas en aquellos años, debían su dictamen a la mano negra de Raúl Apold, quien, por ejemplo, en 1947, decretó la prohibición de películas de origen soviético, decreto que se sostuvo hasta 1951, cuando Perón lo vetó, a pesar de los esfuerzos de Apold por mantenerlo.

Desde la llamada Revolución Libertadora, que derrocó a Perón en 1955, se alternaron gobiernos dictatoriales con democráticos, pero la censura se mantuvo indemne, aunque más cerca de grupos privados que del amparo del Estado, con mayor influencia de la Iglesia, que se erigía como guardián moral de la sociedad y no estaba dispuesta a permitir que el cine contaminara la mente de los espectadores.

En los años sucesivos, se fueron creando instituciones públicas a cargo de la calificación y censura de las películas. En 1957, se creó la Subcomisión Nacional, responsable de la calificación y, en 1963, ésta fue reemplazada por el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica. Estas entidades fueron supeditando la participación en ellas de miembros de la industria cinematográfica y ampliando el número de asociaciones de familia y representantes de la Iglesia Católica. El desenvolvimiento del Consejo desembocó en un nuevo e infame hito en la historia de la censura en Argentina. Bajo el gobierno de Onganía, a fines de 1968, se sancionó la ley 18.019. Esta ley creó el flamante Ente de Calificación Cinematográfica, en reemplazo del anterior Consejo Nacional y, por primera vez, se definió en el marco legal cuáles eran las razones por las cuales una película podía ser prohibida. Fue a través del Ente de Calificación Cinematográfica que la censura se encontró, años después, con la última dictadura militar, el régimen con el que mantuvo su mayor comunión ideológica, y fue allí donde surgió la figura del censor más tristemente célebre en la historia del cine argentino: Miguel Paulino Tato.

Leo Aquiba Senderovsky

www.leosenderovsky.com.ar

l.a.senderovsky@gmail.com

MIGUEL PAULINO TATO EL CENSOR MÁS FAMOSO, PERO NO EL ÚNICO

Sobre Tato vale hacer una aclaración para barrer otro de los mitos que suelen erigirse a la hora de hablar de este tema. Miguel Paulino Tato no fue “el” censor de la última dictadura. Su labor concreta se extendió desde el 1 de septiembre de 1974, cuando María Estela Martínez de Perón lo colocó al frente del Ente de Calificación Cinematográfica, hasta el 20 de septiembre de 1978, cuando se retiró por problemas de salud. Es decir, Tato fue el censor oficial durante menos de la mitad del tiempo que duró la dictadura. A él lo sucedió Alberto León, miembro de la Liga de Padres de Familia, y otro nombre clave en aquel período fue el del escribano Eduardo Miguel Ares, secretario del Ente durante la gestión de Tato.

Antes de su labor al frente del Ente, Tato trabajó durante décadas en distintos medios gráficos como crítico de cine, bajo el seudónimo “Néstor”, con un estilo polémico, confrontativo e impiadoso. En aquellas críticas, ya supo mostrarse con el corpus ideológico que lo acompañaría en su cruzada contra el cine “enfermo” e “inmoral”, es decir, como un hombre católico ultraconservador, nacionalista y antisemita, rasgos que compartía con sus antecesores. Aunque su poder era mucho menor al de una figura como Apold, porque el campo de acción de Tato se circunscribía al ámbito de la censura y no influía en la política nacional, el hecho de considerar a Tato el mayor símbolo de la censura en Argentina se debió a su altísimo perfil mediático y a haber sido el más eficiente y prolífico censor, al punto de llegar a un fanatismo manifiesto por la actividad que realizaba. Cuando se retiró, Tato ostentaba el récord de 1200 películas cortadas y más de 300 prohibidas, lo que representaba más de un 30 % de las películas que llegaron para su calificación. Solía dar entrevistas vanagloriándose de su trabajo y de la cantidad de películas que prohibía y su objetivo era muy claro, afirmaba que a los adultos era necesario “que se les prescriba una cierta higiene mental en el consumo de espectáculos”. Pero ese perfil altísimo, ese fanatismo y ese apasionamiento que mostraba por su tarea en las entrevistas que le hacían fue, en definitiva, lo que lo condenó al ostracismo. Para decirlo coloquialmente, Tato se pasó de rosca.

LO CENSURABLE DESDE SEXO, RELIGIÓN Y VIOLENCIA HASTA LAS IDEAS

El Ente de Calificación Cinematográfica actuaba de formas muy diversas y la habitual arbitrariedad que empleaban Tato y su sucesor hace que no nos vayamos a detener aquí en analizar el proceso de censura y sus múltiples instancias. Basta entender que, a grandes rasgos, una película podía sufrir el accionar del Ente de diferentes formas. Podía ser directamente prohibida, podía ser cortada superficial o sustancialmente, podía ser calificada apta mayores de 18 años, lo que la limitaba excesivamente en su resultado comercial, o podía ser demorada arbitrariamente su calificación. Todas estas eran maneras legítimas de censura, algunas de forma directa y otras de forma indirecta, pero todas igualmente nocivas.

Distintos contenidos podían obrar como factores de prohibición o de corte. Hay algunos que pertenecían a la superficie de lo que al Ente le molestaba, y otros, más complejos, que al Ente le costaba leerlos a conciencia para poder censurarlos. Contenidos subyacentes, que portaban la identidad ideológica de estos filmes.

En la epidermis de la censura estaba el sexo. Las escenas “subidas de tono” y con desnudos era lo primero que pasaba por las tijeras de la censura. En esa evaluación caían desde las películas de la dupla Armando Bo-Isabel Sarli, hasta películas extranjeras dramáticas. Las que más eludían este nivel de censura eran, curiosamente, las comedias picarescas, como las de Olmedo y Porcel, que a veces podían sufrir la tapada con una prenda íntima dibujada artificialmente en algún afiche y solían filmar escenas idénticas con mayor y menor contenido erótico, para poder pasar sin problemas por las manos de la censura. Esto último también era una práctica habitual en el cine de Armando Bo. Pero, a fin de cuentas, los desnudos y las escenas de sexo caían peor a los ojos de la censura en una película “seria” y dramática que en una comedia vulgar. De esa manera, un drama como *Pretty baby* (1978), con una adolescente que es forzada a prostituirse, fue prohibida en su momento y recién pudo verse en Argentina en 1984.

Leo Aquiba Senderovsky

www.leosenderovsky.com.ar

l.a.senderovsky@gmail.com

La mirada que apuntaba a la profilaxis y a una idea liberal del sexo, en vez de promover las ideas pro-vida que difundía la Iglesia, era otro ítem fácilmente censurable, lo que costó la censura de escenas de películas como *Pequeñas revoltosas* (*Little darlings*, 1980) o la comedia adolescente israelí *Pandilla de pícaros* (*Eskimo Limon*, 1978), entre muchas otras. Tampoco se podía permitir la justificación sentimental de una relación extramatrimonial, una de las razones que llevó a la mutilación excesiva del film *La terraza* (*La terrazza*, 1980), de Ettore Scola, película de dos horas y media que aquí se vio en una versión de 80 minutos. Allí, en una de las historias que conformaba un relato coral, Vittorio Gassman interpretaba a un político comunista que se enamora de una joven. Algo similar ocurrió con *El año que viene a la misma hora* (*Same time, next year*, 1978), cuyo desenlace real, con los dos amantes que protagonizaban la historia reencontrándose y fundiéndose en un abrazo, aquí fue eliminado.

Lo sexual podía contener otras vertientes que también evidenciaban el accionar represivo de la censura. En las películas de Armando Bo e Isabel Sarli podían aparecer personajes que eran censurados por “amanerados” o travestis cuya presencia irritaba a los censores. Es interesante señalar la anécdota ocurrida un año antes del golpe con la comedia de Olmedo y Susana Giménez originalmente titulada *Mi novia el travesti* y rebautizada, por obra de Tato, con el mucho más sugestivo título *Mi novia el...*

La represión sexual también influyó en el largo camino hasta el permiso de estreno que finalmente obtuvo la última película de Leopoldo Torre Nilsson, *Piedra libre* (1976), película que molestaba, entre otras cosas, por la descripción de un triángulo amoroso entre sus protagonistas, que incluía una relación lésbica sugerida en el afiche promocional, que también sufrió el embate de la censura. Esta película, que mostraba de manera sórdida la debacle de una familia argentina aristocrática (elemento habitual en el cine de la dupla Torre Nilsson-Beatriz Guido), fue el último punto de conflicto entre dos enemigos de peso como fueron Tato y Torre Nilsson (se dice que, originalmente, Tato odiaba a Torre Nilsson porque él y Carlos Borcosque terminaron de dirigir decentemente la única película que hizo Tato como director, *Facundo, el tigre de los llanos*, en 1952). La pelea entre ambos terminó con el triunfo de Tato. La película se estrenó, pero la demora en su estreno la condenó al fracaso y Torre Nilsson, al igual que Armando Bo, enfermó y murió poco después, angustiado por la herida que la censura le aplicó a su cine.

Otro aspecto epidérmico de la censura era el ensañamiento con el cine de terror, ya que este género suele contener muchas escenas de sexo o de desnudos y también una carga de violencia perturbadora, semejante a lo que sucedía puertas adentro de los centros clandestinos de detención en aquella época, pero que era necesario desterrar del cine para que primaran las películas “livianas” o “espiritualmente enriquecedoras”. Así, fueron prohibidas películas como *Carrie* (1976, prohibida un año más tarde), *Holocausto Caníbal* (1979, prohibida en 1981), *Cuerpos invadidos* (*Videodrome*, 1983) y varios clásicos del terror dirigidos por el realizador italiano Darío Argento, como *Rojo Profundo* (*Profondo Rosso*, 1975), *Suspiria* (1977) o *Tinieblas* (*Tenebrae*, 1982), entre muchas otras que, por lo general, fueron prohibidas al momento de su estreno y, meses después, autorizadas a estrenarse con múltiples cortes. Muchas de esas películas eran prohibidas por contener escenas que se censuraban por “agraviar a la religión y a la iglesia”, de la misma manera en que eran consideradas blasfemas películas fuera del cine de terror como *La vida de Brian* (*Life of Brian*, 1979), por narrar la historia de un hombre judío al que confunden con Jesús, o la comedia italiana *Qua la mano* (1980), por mostrar a un sacerdote bailando en una iglesia.

El sexo, la religión y la violencia eran los aspectos epidérmicos, superficiales, de una censura abocada principalmente a la promoción de una forma de vida ciertamente puritana, cristiana y casta. Pero muchas películas eran censuradas por motivos más complejos, que tenían que ver con ideas semejantes o equiparables a las de la llamada “subversión”. Las películas también podían ser subversivas, en la medida en que podían mostrar a una sociedad protestando, personajes manifiestamente comunistas, instituciones corrompidas y lo que podía suceder cuando el poder se depositaba en el pueblo, cuestiones impugnables para la censura de la época.

Uno de estos ejemplos paradigmáticos es el de *Novecento* (1976) de Bernardo Bertolucci, prohibida por el Ente, que narra la vida de dos amigos nacidos el mismo día, uno criado por campesinos (personaje que, en su faceta adulta, es

interpretado por Gérard Depardieu) y el otro, el hijo del patrón (cuya versión adulta es interpretada por Robert De Niro). El primero se suma a la reivindicación de la lucha socialista en favor del proletariado, mientras que el otro se inclina pasivamente hacia el fascismo y permite la represión a los trabajadores. Otra película afectada por la censura fue *Sola contra el crimen/La mujer policía (La femme flic, 1980)*, sobre una mujer policía que intenta desenmascarar la corrupción policial y, cerca del final, es obligada a renunciar. Resultaba inadmisibles que una película presente una imagen perniciosa de las instituciones del orden.

La España de la Transición, luego de la muerte de Franco, fue rica en películas que acá resultaban una piedra en las botas de los militares. Se sucedieron filmes protagonizados por José Sacristán, como *Las largas vacaciones del 36* (1976), cuyo estreno se permitió en Buenos Aires pero no así en varias provincias, *Asignatura pendiente* (1977), que incluso criticaba abiertamente a la censura española del franquismo y cuyas escenas protagonizadas por Héctor Alterio fueron cortadas de la película para que esta pudiera ser estrenada (Alterio, quien se encontraba en las listas negras de la dictadura, interpretaba a un dirigente sindicalista preso) y *Solos en la madrugada* (1978), que recién pudo verse en Argentina a fines de 1982, y cuyo monólogo final a cargo de Sacristán fue tomado por el público argentino como un aliento para terminar con las pesadas cadenas de una dictadura ya debilitada por aquel entonces, luego de la derrota en Malvinas.

La censura ideológica podía arrastrar a películas para adolescentes, como *Los guerreros (The Warriors, 1979)*, que mostraba a una ciudad dominada por el accionar de distintas pandillas incontrolables para la policía, o infantiles, como *Ico, el caballito valiente*, realizada en 1983 pero estrenada recién en 1987 y en la que, entre otras cosas, se lo ve a Larguirucho preso “por no saber callar” y esperando la llegada “del verdugo que lo venga a ejecutar” (así rezaba la canción que Larguirucho cantaba angustiado).

CONTRADICCIONES Y DEBILIDADES

La censura incurría en un sinnúmero de contradicciones, debilidades y aspectos que la evidenciaban como una práctica arbitraria y absurda. Una de las tantas contradicciones en las que incurría el Ente es que podían prohibir, cortar o calificar para mayores de 18 años películas previamente aprobadas y auspiciadas con créditos otorgados por el Instituto Nacional de Cinematografía, lo que hacía que el cine argentino entrara una espiral siniestra, porque los productores podían arriesgarse a filmar una película con un aval del Instituto, con todo el gasto económico que eso implica, para luego ser impugnada por el Ente, lo que la podía llevar a un fracaso directo.

Otro aspecto ridículo tenía que ver con el modo en que el contexto político alteraba lo potencialmente censurable. Uno de los tantos títulos de comedias revisteriles que sufrió el embate de la censura fue *El gordo de América*, película protagonizada por Jorge Porcel. Esta película originalmente se iba a llamar *El macho de América*, pero Tato vetó el título, porque “el único macho de América era el general Perón”. Curiosamente, esta película se estrenó el 11 de marzo de 1976, trece días antes del golpe. Si la película se realizaba un tiempo después, probablemente no hubiese habido inconveniente con el título. El mismo Ente que vetó ese título poco antes de la dictadura, años después cortó una escena de acción de *Superman II* (1980), porque en un colectivo se veía una publicidad de *Evita*, el musical de Broadway. Como vemos, el contexto influía completamente en estas decisiones.

Esto del contexto como mandamás de la censura puede verse también en dos películas prohibidas en dos momentos diferentes por su relación con lo militar. Por un lado, *Regreso sin gloria (Coming home, 1978)*, película nominada al Oscar y cuyos dos protagonistas, Jane Fonda y Jon Voight, se alzaron el premio Oscar por su labor en el film. Esta película mostraba las heridas que había dejado la Guerra de Vietnam en sus combatientes y terminaba con el personaje de Bruce Dern, quien interpretaba al marido del personaje encarnado por Jane Fonda, suicidándose desnudo en el mar. Esta imagen resultaba tan molesta a los ojos de los militares argentinos, quienes en ese momento se encontraban en disputa por el canal de Beagle, que la película fue prohibida en nuestro país y su estreno se

Leo Aquiba Senderovsky

www.leosenderovsky.com.ar

l.a.senderovsky@gmail.com

permitió recién tres años después. En una época de pleno triunfalismo militar, no podía asociarse lo militar a una imagen de derrota. Completamente opuesto fue el caso de *Los elegidos de la gloria* (*The right stuff*, 1983), que narraba la historia de los astronautas que fueron seleccionados para el primer proyecto norteamericano para llevar personas al espacio. Esta película de tono marcadamente triunfalista, a los ojos de los censores, podía caer mal en una sociedad que venía de padecer la derrota en Malvinas, razón por la cual su estreno se demoró unos meses, hasta después de la asunción de Alfonsín. Escenarios diferentes llevaban a razones opuestas a la hora de censurar.

Una hecho que ocurría, no precisamente una contradicción, pero sí una evidencia de la arbitrariedad de la censura, era que muchas de las películas prohibidas eran exhibidas en círculos militares. La higiene mental era una acción por la que, evidentemente, no hacía falta que pasaran los militares.

EL CINE ARGENTINO ENTRE EL DISCURSO SUBYACENTE Y EL CINE MILITANTE

Un procedimiento habitual de algunos cineastas para eludir la censura era filmar escenas eróticas de sobra, para que los censores se centraran en lo más superficial y dejaran pasar lo subyacente del relato. Así, por ejemplo, Adolfo Aristarain pudo estrenar *Últimos días de la víctima* en 1982, y David José Kohon pudo exhibir sus dos últimas películas, *¿Qué es el otoño?* (1976) y *El agujero en la pared* (1982).

Estas dos últimas películas tuvieron un arduo proceso de negociación con la censura y sendos problemas posteriores con los exhibidores, que hicieron que Kohon terminara con un by pass y un retiro prematuro de sus tareas como realizador. Ambas películas planteaban un escenario pesimista, la primera desde un relato realista y la segunda recurriendo a una excusa fantástica (el pacto con el Diablo). En ambos casos, el protagonista, interpretado por Alfredo Alcón, terminaba suicidándose, algo que irritaba a los militares, que intentaban tapar todo dejo de sordidez y de derrotismo. Y ambas se tomaban ciertas libertades, camufladas con la presencia de escenas de sexo para el deleite de los censores. En *¿Qué es el otoño?* se habla abiertamente de la sangre derramada de los jóvenes y se muestran personas secuestradas y acribilladas en la calle. Kohon fue obligado a poner un cartel con el año 1974 al comienzo de la película, para sugerir que estas situaciones formaban parte del pasado. En *El agujero en la pared*, entre otros elementos simbólicos que se presentan para referirse a la realidad argentina del momento, en una escena se representa una obra de teatro de títeres sobre los pecados capitales, allí se muestra una quema de libros y al sujeto que quema como a un envidioso que quema porque no sabe leer, lo que implicaba un claro tiro por elevación no sólo a los militares sino, específicamente, a los mismos censores, que se engolosinaban cortando escenas “inmorales” y, en el fondo, eran tan ignorantes que dejaban pasar escenas en las que eran insultados sin tapujos.

Más allá del grueso de los cineastas argentinos, algunos de ellos, que buscaban seguir en lo suyo sin que los molestaran, mientras que otros elaboraban procedimientos para eludir la censura y hacer un cine “de resistencia” que pudiera ser estrenado, estaban los cineastas militantes, que realizaban películas que, en su gran mayoría, ni siquiera pasaban por los ojos de la censura, porque sólo se planteaban para su exhibición en circuitos menores y clandestinos. Entre estos realizadores estaban aquellos que fueron víctimas directas de la dictadura. Una de estas víctimas fue Raymundo Gleyzer, militante del PRT y miembro del Grupo Cine de la Base, quien fue desaparecido el 27 de mayo de 1976. Luego de su desaparición, su grupo respondió con el cortometraje *Las A.A.A. son las tres armas*, apelando a la hoy célebre “Carta Abierta a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh para denunciar tempranamente el accionar de la dictadura. Otra víctima fue Jorge Cedrón, director de películas clave de la militancia como *Operación masacre* (1973, también sobre texto de Walsh) y de *Resistir* (1978), un panfleto que narra la historia argentina desde el punto de vista de Montoneros, con el protagonismo absoluto de Mario Firmenich, y que, tal vez, sea la primera película en la que se describen con lujo de detalles los métodos de tortura que aplicaban los militares. Cedrón murió en circunstancias nunca esclarecidas en París en 1980, en el exilio. Tanto los documentales del Grupo Cine de la Base como *Resistir* eran películas desconocidas para el gran público, pero suficientemente peligrosas para costarle la vida a sus realizadores.

Leo Aquiba Senderovsky

www.leosenderovsky.com.ar

l.a.senderovsky@gmail.com

Durante la última dictadura militar, el arte en general, y el cine en particular, fue un campo de batalla, donde terminó venciendo el poder de turno, que no actuaba en igualdad de condiciones, porque, justamente, ostentaba el poder. Un poder que coartaba la libertad de pensamiento de los espectadores, cercenando y prohibiendo películas y mandando al exilio o enfermando a sus actores y realizadores. Podemos detenernos en lo irracional, torpe y ridículo que implicaba en su esencia el accionar de la censura. Pero detrás de ese accionar irracional, torpe y ridículo, estaba la mano opresora de la dictadura, con sus desaparecidos, entre ellos varios cineastas como los aquí mencionados. La censura no era otra cosa más que el acto cotidiano y elemental de un poder siniestro, que entendía que el cine no es sólo divertimento, sino también un arma para el libre albedrío de los pueblos. Podrán haberse equivocado en el accionar, haberse centrado demasiado en lo supuestamente inmoral y haber dejado pasar muchos discursos y elementos que podrían haber sido considerado "subversivos". Pero en esa afirmación no se equivocaban, porque un cine sin una impuesta "higiene mental" puede liberar a un pueblo social y culturalmente oprimido.

REFERENCIAS

DOCUMENTAL

Goobar, W., Florio S. y Ruiz Guíñazú, M., *Los archivos de la censura*, Canal 13, 1999

BIBLIOGRAFÍA

España, C., *Cine argentino: modernidad y vanguardias 1957-1983 Volumen II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005

Gociol, J., Invernizzi, H., *Cine y dictadura: la censura al desnudo*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006

Invernizzi, H., *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2014

Naudeau, J. A., *Un film de entrevista: conversaciones con David José Kohon*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006

Varea, F. G., *El cine argentino durante la dictadura militar 1976-1983*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006

AA.VV., *Imágenes Compartidas: Cine Argentino - Cine Español*, Buenos Aires, CCEBA, 2011

ARTÍCULOS Y DOCUMENTOS ONLINE

El fin de la censura cumple años, <http://www.lanacion.com.ar/129530-el-fin-de-la-censura-cumple-anos>, 1999

Matías Sanchez Sorondo, <http://www.proyectoallen.com.ar/3/?p=100>, 2012

Películas censuradas, http://www.comisionporlamemoria.org/jovenesymemoria/contra_el_silencio/cine.htm, n.d.

Monteagudo, L., *Prohibido prohibir en democracia*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/116391-37067-2008-12-10.html>, 2008

Nazarena J., *Películas prohibidas en Argentina durante la dictadura militar*, <http://www.cubilonline.com.ar/peliculas-prohibidas-en-argentina-durante-la-dictadura-militar>, 2015

Ramírez Llorens, F., *El control de la exhibición cinematográfica durante el gobierno de Onganía*, <http://www.rehime.com.ar/escritos/ponencias/catamarca/Fernando%20Ramirez%20Llorens.pdf>, n.d.

Sapere, P., *El cine fantástico y la censura en la Argentina de los '70*, <http://www.quintadimension.com/node/296>, n.d.

Spinsanti, R., *Miguel Paulino Tato: el crítico censor*, http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=204%3Amiguel-paulino-tato-el-critico-censor&catid=44&Itemid=110, n.d.

Vinelli, A. M., *La mirada perdida*, <http://edant.clarin.com/diario/1999/08/04/c-00401d.htm>, 1999

Visacovsky, N., *Las Escuelas obreras judías y el anticomunismo de Matías Sánchez Sorondo*, <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/visacovsky2.pdf>, 2007