

Rodriguez Romero, Matias Germán

# DELITO DE ACCIÓN

La apología del delito a través  
del lente cinematográfico  
(1916-1955)



SEGUNDO PREMIO  
Concurso Literario San Juan Escribe  
Edición 2023

CÁMARA DE  
DIPUTADOS  
SAN JUAN



Matias Germán Rodríguez Romero

# **Delito de Acción**

SEGUNDO PREMIO · Tesis, tesinas y trabajos de investigación.  
Concurso Literario San Juan Escribe · Edición 2023  
Cámara de Diputados de San Juan



CÁMARA DE  
DIPUTADOS  
SAN JUAN

Fondo Editorial de la Cámara de Diputados. San Juan.  
Coordinación General Claudia Molina, Emilio Moya.  
Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.  
Departamento Publicaciones. UNSJ  
Ilustración en tapa e interiores Mauricio Camargo •ADA  
Arte de tapa Claudia Molina  
Diagramación Bruno José Godoy Quezada

.....

Rodríguez Romero, Matías German  
Delito de acción: la apología del delito a través del lente cinematográfico 1916-  
1955 / Matías German Rodríguez Romero; coordinación general de Claudia  
Molina; Emilio Moya; ilustrado por Nicolás Suarez. - 1a ed ilustrada. - San Juan:  
Cámara de Diputados de la Provincia de San Juan, 2023.  
Libro digital, EPUB - (San Juan Escribe 2023)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-631-90336-7-0

1. Delitos. 2. Cine Argentino. 3. Historia. I. Molina, Claudia, coord. II. Moya,  
Emilio, coord. III. Suarez, Nicolás, ilus. IV. Título.  
CDD 791.436556

# **Autoridades de la Cámara de Diputados**

***Dr. Roberto Guillermo Gattoni***

*Vicogobernador y Presidente Nato Cámara de Diputados de San Juan*

***Dr. Nicolás Eduardo Alvo López***

*Secretario Legislativo*

***Lic. Roberto Paulo Iglesias Sansone***

*Secretario Administrativo*

***Sr. Eduardo Cabello***

*Vicepresidente Primero*

***Sr. Carlos Antonio Platero***

*Vicepresidente Segundo*

***Prof. Andrés Chanampa***

*Vicepresidente Alterno*

## PRÓLOGO

### *La fuerza de las palabras*

*Por Roberto Gattoni, vicegobernador de San Juan y Presidente Nato de la Cámara de Diputados*

Con mucha alegría y un poco de nostalgia, me toca prologar esta edición 2023 del Premio Jorge Leonidas Escudero-Concurso San Juan Escribe, que es la última durante mi gestión.

En estos años que han transcurrido, desde la Cámara de Diputados hemos conocido a nuevas y nuevos autores, hemos celebrado a otras y otros que ya están consagrados y hemos avanzado notablemente en preservar los derechos de todas las escritoras y escritores de la provincia. Y lo hemos hecho de dos maneras: facilitando, a través de los Gobiernos Municipales, la llegada del Concurso a todos los departamentos, aún los más alejados. Y del mismo modo, con la apertura de una Receptoría de la Dirección Nacional de Derechos de Autor aquí en San Juan, en el Edificio Anexo de la Legislatura, para que ningún autor se quede sin registrar su obra, garantizando así el derecho a la propiedad intelectual de su creación.

Si tuviera que resumir lo que siento y lo que pienso al concluir esta tarea, creo que lo puedo resumir en una expresión: hemos celebrado la fuerza de las palabras. Las palabras escritas, como expresión libre de un pueblo. Las palabras que construyen identidad y cultura. Las palabras que son voces diversas y que necesitan ser escuchadas y leídas, para que todos tengan acceso a conocerlas.

Estoy convencido que la Cámara de Diputados es un ámbito más que propicio para esa tarea. Así como el recinto de sesiones es la “caja de resonancia” donde transcurre el ejercicio de la actividad política de manera concreta, acciones como el Concurso Premio Jorge Leonidas Escudero, son el espacio donde los escritores

y las escritoras ejercen su derecho a expresarse, a ser leídos y a formar comunidad con otras forman de arte.

Al cerrar esta edición 2023, estoy satisfecho por la tarea cumplida durante esta gestión: 120 títulos editados y publicados en soporte papel y en formato e-book, 345 obras escritas registradas y 315 obras musicales registradas. Un desafío que cuando lo asumimos, no imaginamos que tomaría esta magnitud, pero que hoy celebramos haberlo hecho.

Muchas gracias a todas y a todos quienes lo hicieron posible.

*Un agradecimiento especial al Dr. Gerardo Tripolone, por su voto de confianza en el mundo de la investigación y a Laura Judith Romero y Daniel Ariel Rodriguez, por ser los primeros adeptos en esto de pensar distinto el Derecho.*

*El siguiente trabajo fue realizado en el marco de la Beca Interna de Investigación y Creación de Estudiantes Avanzados, en el Proyecto de Investigación título “Cine y apología del delito: la protección del Estado en Argentina, 1900-1915” (Res. 21.00-R/20; Res. 20.39-R/2*

## **RESUMEN**

En este trabajo, utilizamos a la figura penal de la “apología del delito”, y su aplicación al cine, como herramienta de análisis de la realidad social de Argentina entre 1914 y 1955. Para ello, comenzaremos exponiendo las diferentes acepciones de la palabra analogía tanto en la época de estudio como la actualidad, así como también los conceptos de libertad de expresión, orden y moral pública y la aplicación de los mismos en relación al séptimo arte. A posteriori, haremos un repaso de las perspectivas de los distintos actores sociales de importancia en la época y de los poderes de gobierno en relación a los conceptos mencionados anteriormente, a través del análisis de sus discursos en torno al cine y la intervención directa de los mismos en las cintas. Finalmente, haremos un estudio sobre la censura mediante la aplicación de la figura penal por medio del visionado crítico de la representación del delito en el cine, analizando cintas intervenidas y censuradas y la responsabilidad que se le buscaba asignar a los creadores de las mismas.

## INTRODUCCIÓN

La apología del delito es un delito político. Al menos así se ha afirmado desde su concepción en aquella polémica Ley de Defensa Social, diseñada para traer paz social a una realidad convulsionada, en palabras de aquellos impulsores de la misma. La figura penal siempre ha sido causa de discusiones a lo largo de la historia, entre otras cosas, a causa de la ambigüedad del concepto “apología”, una definición que a la fecha sigue siendo fuente de discusión.

Por esta ambigüedad, a lo largo de la historia el argumento de la apología ha sido esgrimido por gobiernos de todos los tipos y tiempos para suprimir discrecionalmente representaciones artísticas disidentes con la ideología del partido gobernante o directamente con los gustos personales de la autoridad máxima. El comienzo del siglo XX no es una excepción.

Hablamos de una época parteaguas en muchos aspectos. Entre otras cosas, en ese momento se produjo la explosión del cine industrial. El fenómeno mismo del filme se encontraba en su infancia, y pocas personas lo veían como algo más que un espectáculo de masas, comparable al circo. Eran debates contemporáneos si el cine siquiera era un arte, o si debía estar sujeto a las mismas garantías de la libertad de prensa. Estos debates, sumados a la capacidad del mismo en influencia de masas que comenzó a ser notado por los distintos factores de poder de la época, volvieron el cine un verdadero campo de batalla.

Existen una gran cantidad de producciones cinematográficas censuradas en la época de estudio (durante la ejecución del proyecto en el que este trabajo se enmarca hemos llegado a contabilizar números por encima de las tres cifras), y una gran cantidad de cintas intervenidas de una u otra manera. Dentro de estas, el argumento con base en la figura de la apología es algo recurrente, siendo

contemplada por la doctrina penal de la época (Satanowsky, 1955) como algo válido.

En la época de salida de estas películas, y durante todo el siglo XX, la máquina censora del estado era enorme; y el concepto amplio que tenemos ahora de la “libertad de expresión”, aun se encontraba en sus inicios. El breve periodo de libertad artística que existió en los primeros años de surgimiento del cine, comenzó a desaparecer cuando el mismo se comenzó a masificar, y, aún más, cuando se comenzó a utilizar como herramienta de educación de masas. Estos debates alcanzarías todas las esferas de la vida pública, desde los debates en el Congreso Nacional o en los máximos juzgados de la República, como en las opiniones de intelectuales, artistas y religiosos de la época, que nos hemos propuesto recopilar para presentar al menos un recorte del complejo cuadro que era la realidad social en la que encontramos nuestro objeto de estudio, en el que esperemos que el proyector de cine sea nuestra lente de observación.

Este trabajo no pretende ser una guía de todas las películas que fueron censuradas por ser consideradas “promotoras de conductas reprochables”, sino una suerte de mapa que ilustre la realidad de los orígenes del cine en el país, a través de la influencia de este concepto que encuentra su origen en la misma. Nuestro objetivo es realizar una recorrida por el cine de época, tanto de las producciones nacionales y extranjeras, analizado las representaciones del delito en el mismo, poniendo el énfasis en los debates contemporáneos y utilizando a la “apología del delito”, como una suerte de lente crítico con respecto al rol del Estado en la creación, promoción, y producción del cine.

PARTE I. APOLOGÍA [REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED] DEL DELITO Y LIBERTAD  
DE EXPRESIÓN, [REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED] EN EL CINE DEL SIGLO XX

**PARTE I. APOLOGÍA DEL DELITO Y LIBERTAD DE  
EXPRESIÓN, EN EL CINE DEL SIGLO XX**

*“La historia de la cultura es también una historia de la censura, un registro de negociaciones solapadas o explícitas entre los productos culturales y el control del Estado. No hay sociedad que se evada de estas relaciones peligrosas, de estas transacciones entre el Poder y el Texto, entre el aparato del Estado y la variada serie de los discursos culturales (...) Examinar el desarrollo de la censura en una cultura y en una época determinadas (...) [es] practicar en ellas un corte longitudinal que revele el modo en que ambas (cultura y época, texto y realidad) se articulan entre sí, y, a su vez, con ese otro tipo de acuerdo que se llama censura.” (Avellaneda, 1986, p. 7)*

### **Apología del Delito, propiamente dicha**

A la hora de debatir la temática que aquí nos convoca, definimos a priori de qué estamos hablando cuando mencionamos la noción o figura penal de la “apología del delito”. En tal sentido, podemos definirla como la *“exposición de ideas o doctrinas que defienden el crimen o ensalzan a su autor ante una multitud de personas, por cualquier medio de difusión. Se trata entonces de la alabanza o exaltación de un delito o de su autor, presentándolo como meritorio y digno de aceptación por todos”* (Liporace, 2011, p. 6). Esta definición contemporánea, es el corolario de la evolución histórica de una figura cuyo derrotero merece un análisis particular.

Debemos considerar, que la apología del delito no se encontraba como tal en el primitivo Código Penal de 1886. Doctrinarios como Soler (1992), consideran que el primer antecedente (más allá de los internacionales) se encuentra en la Ley 7.029, la también llamada Ley de Defensa Social de 1910. La misma, en su art. 12 establecía que *“El que verbalmente, por escrito o por impresos, o por cualquier medio o por hechos hiciera apología de un hecho o del autor de un hecho que la ley preveía como delito, sufrirá la pena de prisión de uno a tres años”* (Congreso de la Nación Argentina, 1910).

El análisis de la sanción de esta ley, es vital para registrar la realidad en la que la esta figura penal entra en juego. En tal sentido, los debates en la Cámara dan cuenta de la incorporación de estas figuras como respuesta a las nuevas corrientes de pensamiento que se comenzaban a asentar en el país, principalmente la del anarquismo, a la cual responsabilizan de manera exclusiva de la aparición de esta clase de delitos. En palabras del diputado Carlos Meyer Pellegrini, durante la 5ta Sesión Ordinaria de 1910<sup>1</sup>:

***“Este estado - porque no quisiera llamarlo teoría - del anarquismo, cuya***

***existencia era hasta no hace mucho desconocida entre nosotros, cuya esencia se caracteriza por el empleo de explosivos para la destrucción de la vida y de las cosas, por la apología pública de los delincuentes y de los delitos, por la incitación a la fabricación de explosivos (...). Y es con especialidad a estos delitos que he dedicado el proyecto que fundamentó”. (Congreso de la Nación, 1910, p. 74)***

El mismo, comenta más tarde en su discurso que “*lo que sería absolutamente nuevo para nuestra legislación, es, en primer caso, la apología pública del delito y de los hechos delictuosos; y la condición delictuosa de este hecho es tan elemental que creo no sea posible discutirla*”. (Congreso de la Nación, 1910, p. 74)

Sin embargo, este mismo diputado, era consciente de los peligros que una ley general podía tener en torno a un debate que (consideraba) no tuvo el lugar que merecía en el seno del Congreso. En sus palabras finales se refirió a las “*últimas disposiciones que castigan a los que circulan, impriman o repartan los impresos en los cuales se comete este delito*”. Esto en búsqueda de prestar especial atención a la legislación sobre esta compleja cuestión. “*quisiera que no se confunda la legislación que proyectó en el Código penal con una posible limitación de la libertad de imprenta. No he querido de manera alguna abordar esta delicada cuestión, que sin duda alguna se hace necesario abordarla de una vez, no siendo yo de los que creen que la prescripción constitucional de que el Congreso no debe dictar leyes que restrinjan la libertad de imprenta, impide dictar medidas simplemente reglamentarias, para evitar que la imprenta se convierta en instrumento de delitos calificados y previstos por la ley penal.*” (p. 76)

Esta perspectiva crítica y de especial cautela subsistiría hasta un evento que detonaría la presentación acelerada del proyecto: los atentados ocurridos en el Teatro Colón en junio de 1910. En los momentos de desesperación y locura que siguieron a los debates del 27 de junio de 1910, una reunión de emergencia<sup>2</sup> del Congreso de la Nación, vería abandonadas estas posturas mesuradas y reemplazadas por aquellas que proponen que se “*sancione una ley que lleve su acción hasta la raíz misma de la idea anarquista, para ahogar todas sus siniestras*

*manifestaciones, declarando delito esa monstruosidad que hoy determina en los duros cerebros de algunos proletarios suscitadas por las declamaciones malsanas de ciertos ilusos”, y que presentaron un proyecto para dejar “fuera de la Constitución y fue de la acción protectora de las leyes del país” a las ideas anarquistas. (Congreso de la Nación Argentina, 1910, p. 17)*

En este evento, el Ministro de Obras Públicas (invitado a la Sesión Ordinaria del Congreso) hizo uso de la palabra para criticar la sanción de una ley de excepción para legislar sobre cuestiones del derecho común. En sus palabras *“entiendo que esta no es una ley penal, de orden general, es una ley excepcional, para los delitos producidos por los anarquistas, exclusivamente, y entonces no veo que objeto hay en poner en esta ley, exclusiva y particular, disposiciones que se aplican a todo el Código Penal. (...) Pero no hago mayor insistencia en el asunto. Que la cámara vote lo que le parezca” (p. 347)*. A pesar de la oposición del Diputado por Buenos Aires José M. Vega, que advertía *“que podríamos caer en una verdadera enormidad a poco que descuidemos su móvil singular y sus fines salvadores”* y de otros que advertirán que la pena por la instigación (que se estipuló de 3 a 6 años) en muchos casos sería mayor que la del delito instigado, la ley se sancionó en el estado en el que se encontraba en el proyecto.

En el Senado, en la 15va Sesión Ordinaria, la cuestión suscitaba los mismos debates, con un Senador (Manuel Láinez, por la Provincia de Buenos Aires) solicitando que se lea en voz alta el artículo 32 de la Constitución, antes de proceder a la votación del artículo. Tras la argumentación a favor de la redacción del artículo de los ministros invitados a la sesión (los ministros de Justicia e Instrucción Pública y de Obras Públicas), el artículo será aprobado e incorporado a la ley con cuatro votos en contra. El Senador Láinez, dijo antes de efectuar su voto *“me atengo a lo que dice la Constitución Nacional”*. La ley será sancionada sin modificaciones en la misma sesión.

En el año 1917 se incorporó el delito en el Código Penal, con la redacción que conserva hasta la fecha, aunque con una interpretación diferente. No se

produjeron debates de gran intensidad sobre el contenido del artículo en ninguna de las sesiones, si bien Rodolfo Moreno (hijo), y algunos diputados y senadores harían referencia al origen del mismo en la Ley de Defensa Social, ley que, a diferencia de la Ley de Residencia, se derogó por el artículo 305 de la ley 11.179 de modificación del Código Penal<sup>3</sup>.

En tal sentido, resaltamos las interpretaciones del delito en la época de su incorporación, que, si bien tienen similitudes con las interpretaciones más contemporáneas, tienen un cierto sesgo paternalista. Las definiciones contemporáneas a nuestra investigación sobre la temática plantean:

***“La apología del delito es una forma indirecta de instigación al mismo. La ley, empero, prevé ambos hechos en disposición distintas, porque, examinados en su naturaleza íntima, acusan diferencias que ha sido forzoso considerar. A esas diferencias que ha sido forzoso considerar. A esas diferencias se refieren los autores y tratan de precisar las. uno de ellos (De Rubeis) expresa que, mientras que en la instigación no existe sino la exhortación y, por tanto, la persuasión, en la apología se justifica, se defiende y hasta se aprueba, se encomia o se exalta el hecho delictuoso: allí, el fin inmediato es el delito al cual se incita; aquí lo es la manifestación del propio pensamiento de adhesión a un hecho delictuoso. (Gómez, 1941, p. 243)***

Por otro lado, otro de sus contemporáneos, afirmaría

***“Hacer la apología del crimen es representar los actos criminales como laudables y meritorios. Manifestaciones que llevan en sí una provocación peligrosa, perturbando las conciencias de las gentes a quienes se les hace creer legítimo lo que es criminoso, induciéndolos a levantarse contra la ley, presentando a los culpables como si fuesen verdaderas víctimas” (Oderigo, 1952, p. 331)***

Es en el marco de estas interpretaciones sobre la “apología del delito” donde deben interpretarse las acciones que estaremos debatiendo en este trabajo.

## **Apología del Delito, Libertad de Expresión**

Si encontramos la apología del delito en algún contexto en el que se discutan límites a la misma y/o censura, automáticamente la veremos en relación directa con el concepto de “libertad de expresión”, o con su acepción menos moderna de “libertad de prensa”. Esto es así porque la censura al arte (con argumentación en la apología del delito), y la libertad artística o creativa (con basamento en la libertad de expresión) son las dos fuerzas que encontramos chocando de manera constante a lo largo de todo este trabajo, y que fundamentan el conflicto de derechos que da argumento a esta investigación.

El concepto de “libertad de prensa” puede rastrearse a los principios fundacionales de la Revolución Francesa, pero la concepción actual de la misma es de creación reciente. En su concepción originaria, su alcance era mucho más restringido, prestando especial atención a la prensa, y dentro de la misma, a la prensa escrita. Sin embargo, en nuestra época de estudio comenzamos a ver los primeros atisbos de la concepción que hoy damos por sentada, y que resulta mucho más profunda que una mera libertad de imprimir.

Es por ello que doctrinarios como Daniel Antokoletz (1939) empiezan a hablar de “*libertad de palabra*”, entendiéndola como “*el derecho de hablar, escribir e imprimir libremente*” (p. 470). En la misma línea, otros autores de época consideran que la Constitución, al declarar el derecho inherente a todo habitante de publicar sus ideas por la prensa, reconoce implícitamente “*la libertad de la palabra oral*”. Según este mismo autor, “*la prensa es, indudablemente, elemento esencial para el desarrollo progresivo de la democracia moderna; es, quizás, el órgano más realmente expresivo de la opinión pública (...) instrumento de control y de crítica de los actos y de la conducta de los mandatarios del pueblo.*” (Gonzales Calderón, 1967, p. 216)

Sin embargo, es a causa de la infancia de estos reconocimientos, que es sencillo notar ciertas contradicciones. Las opiniones mayoritarias afirman que esta libertad no es plena, y se pueden ver atisbos de limitaciones *por el bien mayor*. En opinión del mismo Antokoletz *“es libre la emisión de las ideas, siempre que no lleguen a instigar la comisión de delitos, no hagan apología del crimen, no contengan ultrajes a la patria o a poderes o personas. Se prohíben las publicaciones obscenas; se vigila la moralidad de las obras teatrales, se secuestran los impresos pornográficos”* (Antokoletz, 1939, p. 268- 269). Esta enumeración para nada taxativa, empieza a transparentar una realidad muy distinta de la quizás aspirada por Vélez Sarsfield o los constitucionalistas originarios; y muy diferente de la concepción de una libertad *individual y social* de expresión que se reconoce en la actualidad tras cierto fallo también relacionado al cine <sup>4</sup>.

Más allá de ello, existe en la contemporaneidad del estudio, posturas divergentes. Entre ellas encontramos la del cercano Pablo Ramella, que ya en el año 1957 advierte sobre la necesidad de establecer si, aquella mentada protección contra la censura previa alcanza o no la radiofonía o la televisión, a la vez que denuncia una realidad censora. *“La práctica, en nuestro país y en casi todo, sin embargo, es la de someter a rígidas reglamentaciones, en las que se incluye la censura previa, a las transmisiones radiofónicas”*. Esto, en su opinión, tiene particular importancia en torno a las cuestiones políticas. *“El argumento decisivo a favor de la libertad de expresión en el orden político, es que los gobernantes al combatirla no defienden la verdad, sino sus posiciones temporales”*. Y en ese momento, con la aparición de nuevas ideas importadas desde Europa, era claro que los casos estaban cargados de política, y vemos como algunos de los casos emblemáticos (como el Caso “La Provincia”, que veremos más adelante), están orientados a lo mismo.

Son opiniones contemporáneas, las que hablen de la relación directa que existe entre el cine y la libertad de prensa; esto a consecuencia de no existir un acuerdo social sobre si el cine es o no un arte y como tal, digno de ser protegido por estas garantías. Es por ello que tendremos concepciones que incluyan las producciones

artísticas dentro del espectro de la libertad de expresión, y que piensen la misma como un concepto mucho más amplio y profunda la noción de derecho “preferido” de la que hablamos a menudo en este trabajo. Y en tal sentido, la libertad de expresión es fundamental para el funcionamiento del sistema republicano de gobierno, alcanzando tan solo a la prensa en su concepción originaria, pero que en sus concepciones posteriores incorpora a la radio, a la televisión y al cine, entre otras expresiones.

Como dice Julio Rivera (h), *“uno de los principios fundamentales de la libertad de expresión es que el Estado no puede prohibir la difusión de determinadas ideas sean incorrectas, nocivas o falsas”* (2016, p.712). *Es por ello que “toda norma que prohíba o castigue la difusión de una determinada idea u opinión política, religiosa o histórica tiene una fuerte presunción de inconstitucionalidad”* (p.712), al menos desde las nuevas perspectivas respecto a ello. Pero esto no era un acuerdo universal.

### **Apología del Delito, cinematográfica**

El debate sobre si las representaciones artísticas pueden constituir apología del delito viene de larga data. Esto porque al estipularse que *“esa apología se puede hacer por cualquier medio, de manera que el castigo concurre cuando se usen formas verbales, escritas, impresas o gráficas”* (Moreno, 1923), es claro que puede cometerse a través de una representación artística, más allá de lo mencionados debates sobre libertad de expresión. Esto es aún más probable si los juristas equiparaban el concepto de “apología” al de “justificación” (Pérez del Viso, 1969). Este autor, tiene una opinión particular sobre cuándo es que puede configurarse el hecho de la “apología del delito” dentro del cine.

*“Podríamos aun preguntarnos cuando una película justifica el adulterio, el aborto o el delito. Aparentemente nunca o casi nunca. Pero tal vez convendría distinguir entre justificación indirecta. En forma directa, casi no descubrimos un cine que haga apología o denigración, a no ser en el ámbito de los países comunistas, con la salvedad de que allí lo justificado (...) [es] la ideología marxista. (...) Pero*

*además de la justificación directa, existen otros modos de justificar indirectamente lo que se presenta: cuando el conjunto de la película deja una impresión tal, que el espectador medio debe realizar un verdadero esfuerzo para sobreponerse y no sentirse arrastrado por la trama como un actor más.” (Pérez del Viso, 1969, p. 2)*

No existe un acuerdo sobre si los actos delictivos representados a través de la ficción pueden constituir apología. Es por eso que encontramos trabajos incluso contemporáneos, que argumentan sobre el peligro que puede significar la representación de delitos en la pantalla, como el trabajo de tesis sobre la serie televisiva Dexter realizado por Luis Alejandro Salinas Bolaños de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, que afirma que “[e]l uso de la ficción como apología de la violencia puede ser considerado como desencadenante para conductas antisociales, más específicamente conductas de imitación (...) existen diferentes teorías respecto a las consecuencias de estar expuesto a situaciones de violencia por los medios de comunicación concretamente por la televisión, una de las más aceptadas es la del aprendizaje social, que nos muestra cómo resolver situaciones, queda a nuestro libre albedrío la toma de decisiones, pero, recordando que en la serie se lleva a cabo el delito y con cuidadosa preparación se puede evadir la responsabilidad, aunado a que se presenta de manera que se le hace un bien a la sociedad, donde el criminal adopta la presencia de un héroe.” (Salinas Bolaños, 2018, p. 156)

Pero existe un acuerdo fundamental en que las producciones artísticas de este tipo son alcanzadas por los tratados internacionales y las leyes que protegen la libertad de expresión, por lo que la supresión o censura de las mismas estaría prohibida por las mismas reglas que prohíben la censura previa o la restricción al arte, que mencionamos con anterioridad. Tratados que son en su mayoría posteriores al momento de nuestro estudio, lo cual deja un marco reducido de reconocimientos a los artistas y una enorme cantidad de facultades a los Estados para censurar estos trabajos.

Cabría preguntarse entonces, porqué entonces parece que se restringe más al cine a los otros tipos de arte. Para algunos autores (Singtona, 1964; Pellet Lastra, 1973) una de las razones, es que el cine, al ser posterior a la imprenta, a la pintura y al teatro, no tiene un historial extenso de lucha con la censura, es decir, su lucha aun persigue su propia legitimación. Por ello es que las reyertas que las demás artes han disputado por cientos de años, son contemporáneas en nuestra época de estudio. Otros, como los citados anteriormente, ven en el cine un peligro mayor, en torno al efecto sobre masas que puede tener el cine en la población en general. Y finalmente, hay un tercer grupo, que considera al cine como un espectáculo de mero entretenimiento, o un negocio con el mero fin de obtener ganancias (McKenna, 1915), lo cual no lo haría merecedor de la protección prescrita para los otros artes. En opinión de la Corte Suprema de los Estados Unidos <sup>5</sup>, el cine no era más que un equivalente a un espectáculo circense.

Sin embargo, esto ha evolucionado a lo largo del tiempo, y por ello es en la actualidad se tiene una visión mucho más *artística* de la cinematografía. *“En el cine se da a conocer por medio de historias ficticias o documentales el reflejo de una sociedad, de una cultura, son documentos históricos que muestran el pensamiento de una determinada época de nuestro país, de las costumbres de determinadas regiones o tiempos, de la vestimenta, de la forma de hablar, etc.”* (Avendaño López, 2014, p. 70). En palabras del mismo autor, se encuentra contemplado como movimiento cultural y de expresión artística contemplado en las máximas leyes de los estados.

Esto no significa que tengamos total libertad para la producción cinematográfica. *“[A]l mismo tiempo de ser completamente libres para expresar una idea, un sentimiento o un cuento a través del cine, por la facultad que todos tenemos constitucionalmente de expresarnos libremente, también tenemos límites”,* límites que nos vienen dados por la misma normativa constitucional que reglamenta la libertad de expresión en general. En tal sentido, *“cualquiera puede expresarse libremente a través de una película cinematográfica con responsabilidad, y si no lo hiciera o traspasará estos límites constitucionales, deberá atenerse a las*

*consecuencias legales o responsabilidades ulteriores.*” (Avendaño López, 2014, p. 147)

En la época de estudio, el mismo debate se replicaba en torno a las representaciones críticas de las ideas políticas, aunque Satanowsky (1953) establece una clara excepción. En su opinión, las ideas políticas no pueden ser perseguidas *“cuando estas son meras especulaciones, cuando implican cambiar ideas sobre temas abstractos, sociales o científicos, o discusiones sobre política, por más absurdas o extremas que sean”* (p. 308). Sin embargo, *“cuando llegan al terreno de la acción, del procedimiento, de los medios de ejecución y de la propaganda activa, que afecta al orden público, cuando se pretende instaurar un orden social que comporte imponer por la violencia una dictadura, entonces se comete el delito previsto y penado por el art. 213 del Código Penal”* (el de la apología del delito). Por ello esa producción constituirá apología del delito de sedición. Vale la pena también hacer una salvedad, el mismo autor considera que esto debería ser excepcional, siendo la regla la represión de *“los hechos y no los pensamientos o sentimientos”* (pp. 309).

---

<sup>1</sup> 8va Reunión. 5ta Sesión Ordinaria. Mayo 16 de 1910

<sup>2</sup> Reunión N° 18

<sup>3</sup> “Art. 305.- Quedan derogadas las leyes 49, 1920, 3335, 3900, 3972, 4189, 7029, 9077 y 9143, lo mismo que las demás en cuanto se opusieran a este Código.” (Congreso de la Nación, 1921)

<sup>4</sup> El caso de la Corte Interamericana de Derechos Humanos “Olmedo Bustos c/ Chile”, conocido también como “La Última Tentación de Cristo”, caso paradigmático en materia de libertad de expresión.

<sup>5</sup> *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio* (SCOTUS, 1915)



PARTE II. VIOLENCIA, [REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED] ACTITUDES MORALMENTE [REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED] REPROCHABLES  
Y DELITOS

**PARTE II. VIOLENCIA, ACTITUDES MORALMENTE  
REPROCHABLES Y DELITOS**

*“El cine tiene una influencia intensa y extensa, buena o mala en la sociedad, y, por consiguiente, se plantea el problema de la propaganda al sistema gubernamental existente y la eliminación de la favorable a los regímenes distintos u opuestos. Estas son las razones políticas de la intervención del Estado. Por las mismas causas, aparece el problema de evitar las influencias perniciosas y estimular las convenientes; en qué medida debe dejarse esa tarea a la iniciativa privada y cuando debe intervenir el Estado, por qué medios y en qué formas. Estas son las razones morales, sociales y culturales del control del Estado”  
(Satanowsky, 1955, p.127)*

**“Una historia para la guía moral de la juventud”<sup>6</sup>**

El *orden y la moral pública*, tal cual son mencionados en el art. 19 de nuestra Constitución Nacional, han sido materia de discusiones entre juristas, casi desde el momento de la sanción de nuestro texto fundacional. Este debate sobre el verdadero alcance de la noción y significado de estos postulados, se encuentra en el trasfondo de los debates sobre moralidad y orden jurídico que suscita el cine en las épocas de estudio, aún más si lo analizamos desde la subjetiva del derecho penal.

A la hora de hablar del Derecho Penal, debemos ser conscientes de la funcionalidad que tiene este como promotor del “orden público”. Pero este concepto, impreso en el artículo noveno de nuestra constitución nacional y su interpretación, no siempre ha sido del todo pacífica; y en los periodos contemporáneos a nuestra investigación, es donde surge la principal discusión doctrinaria sobre el tema, ilustrada por el constitucionalista Arturo Sampay.

El mismo afirmaba que la moral “*está formada por las leyes emergentes de la intrínseca propensión a su perfeccionamiento que posee la naturaleza específica del hombre*” (Sampay, 1975, p. 19), aunque tendría una opinión fuerte respecto a la misma, ya que la consideraba la guía del actuar recto y virtuoso de los hombres, siendo función del Estado su persecución. Vemos acá, ese rol paternalista del Estado del que hablamos con anterioridad.

Es por ello que llega a afirmar que

***“[E]l derecho positivo es la parte de la moral que regla con igualdad imperativa los cambios de bienes entre los particulares o entre la sociedad y los particulares, y que el legislador hace obligatoria y potencialmente coercitiva cuando lo estima necesario al bien de la comunidad.”*** (Sampay, 1975, p. 24)

En su opinión

***“[L]o justo legal o derecho positivo surge cuando a ciertos débitos morales de la virtud de justicia y a determinadas acciones nativamente indiferentes con respecto a la moral, pero ordenables al bien común, el Estado les sobreañade el débito legal, es decir, los hace obligatorios, y coercitivos para la hipótesis de no ser cumplidos.”*** (Sampay, 1975, p. 24)

En la misma venia, se expresaba el constitucionalista German Bidart Campos (1980), afirmando que

***“La moralidad pública encierra todas las condiciones de eticidad de las conductas sociales, a tenor de pautas objetivas dadas por el criterio constitucional que recepta la moral cristiana, y por el sentimiento moral medio de la comunidad en sus valoraciones”*** (p. 19)

Ese era el concepto de moral pública de la época, siendo el orden público la prosecución de esa moral pública a la que debemos aspirar todos como sociedad. Esta moral, claramente asociada a un credo y a una serie de valores sostenidos por ciertos factores de poder, será por mucho tiempo, la regla de implementación y ejecución de las leyes.

Una salvedad que debe hacerse es que este orden público (constitucional) que menciona Sampay, no es el mismo que existe como Bien Jurídico Protegido dentro de la figura de los “Delitos contra el Orden Público” en los que se encuentra comprendido la Apología del Delito, aunque sí es fuente directa. El orden público que busca proteger el derecho penal, no es más que “*el estado de tranquilidad social que resulta del hecho de que la actividad de los individuos y de la colectividad, se encauce estrictamente dentro de las normas legales*”. (Molinario, 1937, p. 250). Aunque tal vez por estas similitudes respecto al fin último de la protección propuesta en el Código Penal al orden publica, es que la opinión mayoritaria en la época de estudio equiparaba estos significados.

Sin embargo, el comportamiento que se proponían restringir y perseguir en la persecución de la “moral pública” no es el mismo que se buscaba perseguir en el orden público, aunque tienen una gran cantidad de puntos de conexión, y se utilizaran argumentos muy similares en la defensa de ambos lugares comunes por parte de ciertos sectores.

*“Esta posibilidad irrenunciable de elegir una determinada conducta ante la necesidad de obrar, que es el vivir del hombre, le acarrea la responsabilidad de cómo se conduce, porque ese componente suyo le ha sido dado para que él contribuya a la creación de su propio ser. En otras palabras: la libertad es un constitutivo del hombre en cuanto ser abierto a la necesidad de realizar su vida, de lograr el perfeccionamiento de su propia naturaleza específica, que es donde reside la felicidad, buscada irresistiblemente por él a través de todas sus acciones individuales y sociales. De lo expuesto se sigue, entonces, que son buenas las acciones libres ordenadas a este fin y malas las desordenadas.*

*Por consiguiente, desde que hay una diferencia intrínseca entre el bien y el mal de las acciones humanas, existe una moralidad objetiva. Esta moralidad reconoce como regla suprema y remota a las leyes eternas de Dios, porque, en cuanto Creador de todos los seres, también lo es de las leyes que impulsan a esos seres a sus respectivos fines. La regla próxima de esta moralidad es el recto juicio de la razón, mediante el cual el hombre no sólo descubre en su alma los principios universales que dirigen la conducta y la obligación de cumplirlos, sino también aplica estos principios generales a los casos particulares.” (Sampay, 1975, p. 15-16).*

Esta será la moral a la que se aspire con los llamados “Códigos de Moralidad” acerca del cine, de los que hablaremos más adelante en este libro.

Finalmente, debemos soslayar que, respecto a la moralidad en el cine las producciones inmorales podían recaer en otra figura penal: la de exhibiciones obscenas. En opinión del citado Satanowsky “por razones de protección a la moralidad una producción cinematográfica, después de exhibida en público,

*puede ser secuestrada y las personas que han intervenido en su realización y proyección, procesadas, en virtud de orden dispuesta por un Juez correccional, dictada a mérito de lo dispuesto por los arts. 128 y 129 del Código Penal*”<sup>7</sup> (1953, p. 292). Esta posición, si bien reservada por el autor para casos *verdaderamente excepcionales*, habla de la persecución penal en otra figura típica, no libre de controversias similares a las de la apología del delito, que puede ser materia para un trabajo futuro.

A pesar de ello, el debate respecto a cuáles producciones era *más peligrosas* para la población, estaba vigente en la época de estudio: las *licenciosas o las sobre la criminalidad* (Satanowsky; 1955; p. 84). Debates que no solamente podían encontrarse entre juristas, sino también como veremos, en torno a las posiciones sociales sobre el cine. Aunque, el autor citado, tenía una posición clara “son más peligrosas las policiales que las inmorales, porque las primeras son más complejas, su influencia es más profunda e intensa y afectan no sólo al instinto sino también a la parte racional del espectador, en tanto que los segundos sólo tocan las bajas pasiones en forma tal que si no hay predisposición con el tiempo desaparecen sus efectos”. Este tipo de producciones serán nuestro foco en el resto del trabajo.

#### **“A veces hay que ser inhumano, para salvar a la humanidad”<sup>8</sup>: perspectivas sociales contemporáneas del cine**

Para muchos, la aparición del cine había arrojado una llave inglesa al engranaje social. Era constante la discusión sobre si este invento era una forma de creación artística, o era un espectáculo de puro entretenimiento equivalente al circense, incluso en los juzgados, como vimos con anterioridad. En la misma venía, era claro el potencial que tenían las cintas para influenciar masivamente a la sociedad, por su formato de distribución y su alcance. Esto llevo a que algunos factores de poder consideraran necesario intervenir para que el cine no transmitiese al pueblo un mensaje equivocado. “*El cine no puede moralizar*

*porque toda moral es una categoría a posteriori, requiere un sistema previo o una posición determinada ante el mundo”* (Hurtado, 1926 en Borge, 2005)

Estos factores de poder encontraron en el cine un lugar que debía ser regulado y controlado, a los fines de que en las cintas se proyectarían mensajes que fuesen afines a sus ideas y pensamientos. El argumento histórico para justificar la intervención era el mismo que en ocasiones escuchamos referidos a las demás artes: una pretensión de protección a las infancias. Por eso Satanowsky (1953) afirma que *“los menores son los más perjudicados (...) [la] facilidad con que se impresionan, su falta de conocimiento de la vida y la dificultad de comprender y discriminar, los convierten en víctimas de las producciones inmorales”* (p. 270)

Sumado a esto, existía una gran desconfianza tanto de intelectuales como políticos, respecto al cine. Famosos escritores argentinos como Roberto Arlt u Horacio Quiroga, u otros latinoamericanos, dedicaron extensos escritos a ser críticos del mismo y, principalmente, de su público. El público del cine era, en palabras de Gabriela Mistral, *“un público pasivo que no tiene nada del que asiste a la comedia dramática. Acepta la imagen como el niño acepta la definición”* (Mistral, 1926 en Borge, 2005). Esta visión de la realidad, sumado al claro poder que él proyector tenía sobre la opinión pública, foguearon una sensación generalizada de que existía una necesidad de intervenir. Alguien tenía que hacer algo.

En nuestro país, fue quizás ante el llamativo silencio radial del Estado, que la Iglesia Católica tomó cartas en el asunto. Ante la falta de una calificación generalizada para el Cine según edades u otros criterios, la Acción Católica Argentina tomó el rol de calificador, evaluando las películas en categorías “para todo público”, “para mayores” y tres categorías que parecen bastante discretionales conforme se estudian: “desaconsejables”, “buenas” y “malas”, incorporándose una categoría de “reservadas” en algún momento antes de 1953, reemplazando la de *desaconsejables*. No encontramos un criterio ordenador sobre la temática, un manual de la crítica cinematográfica por ponerlo de algún

modo, pero las referencias al Código Hays son claras y hemos encontrado un patrón sobre el tema.

El sociólogo Fernández Ramírez Llorens (2013) opina que son tres los tópicos que los católicos se habían propuesto limitar en nuestro país.

***“El primero agrupa a la cuestión sexual en sentido amplio: desde la representación del cuerpo desnudo hasta el ejercicio de la prostitución, la homosexualidad, la violación, etc. (...) El segundo tópico está relacionado con las representaciones de los valores religiosos, incluyendo tanto el respeto por la propia Iglesia y sus autoridades, como por los sacramentos y los preceptos religiosos, incluyendo aquí la importancia del matrimonio y la familia tradicionales. (...) El tercer tópico condenable fue el cuestionamiento del orden social y político, englobado bajo la imagen del comunismo. (...) Todos estos temas, incluido el sexo, se podían tratar desde un punto de vista moralizante, que condenara la lujuria y la perversión, la herejía y el relajamiento de costumbres, la disrupción social y política.”*** (p. 19)

Durante el transcurso de nuestra investigación, corroboramos de prima facie esta hipótesis y la existencia de sendos criterios, por medio de consultas a fuentes primarias que contaban con estas gacetillas particularmente de diarios locales recuperados del Archivo General de la Provincia. Analizamos como muestra durante la ejecución de la investigación los diarios Tribuna y La Acción de la provincia de San Juan del año 1950, el año de *mayor censura de la historia argentina* (Invernizzi, 2014) y encontramos patrones similares en torno a las películas calificadas negativamente, los cuales mencionaremos a continuación.

En particular, notamos cinco categorías de películas que por su argumento se llevarían automáticamente una calificación negativa, independientemente de que la representación de aquello “moralmente reprochable” fuera positiva o negativa. Las primeras eran aquellas que representaban relaciones carnales prohibidas (abuso sexual, relaciones extramatrimoniales, incestuosas, contrarias al celibato u homosexuales)<sup>9</sup>. Las segundas eran aquellos policiales que tuvieran una relación con el crimen organizado o asociaciones de tipo anárquicas, siendo

automáticamente calificadas como “malas” toda cinta que tuviese como protagonista una femme fatale<sup>10</sup>. Las terceras son aquellas que tuviesen como escenario la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Civil Española, así fuese un elemento narrativo principal o fuese el trasfondo de algún personaje principal<sup>11</sup>. Y, finalmente, todas aquellas películas que sean referencia al tango o que tengan como protagonistas a tangueros como Carlos Gardel o Alberto Castillo, también pasaron por la guillotina de la moralidad.<sup>12</sup>

*Entre todas las cintas, vale la pena recalcar que una película como Al Margen de la Vida (Flesh and Fantasy, 1943) se llevaría una calificación de “mala”, probablemente por trabajar sobre esoterismo y espiritualidad por fuera de las concepciones religiosas mayoritarias de la época; y que una película como Rosa de Abolengos (Mrs. Miniver, 1942) tiene la única calificación de “buena” en todo el año, a pesar de la temática sobre la segunda guerra mundial, probablemente por ser ganadora del Oscar en su año de salida y por tener como personaje de gran relevancia a un pastor inglés.*

### **“Mas te vale castigar a diez inocentes que dejar un culpable libre”<sup>13</sup>: la Ley de Defensa Social**

Pero no podemos hablar de censura y de “apología del delito” sin hacer siquiera una mención a la infame Ley 7093 de Defensa Social, una ley surgida como respuesta desesperada a la realidad cambiante de comienzos del Siglo XX. El contenido de esta ley es de importancia no solo por ser antecedente directo de la figura penal que tenemos hasta nuestras fechas; sino por ser el instrumento limitante de la libertad de prensa anterior a la modificación del código.

La Ley de Defensa Social, y su ley hermana, la Ley de Residencia, fueron el resultado de debates en el seno del Poder Legislativo (mencionados ut supra) que buscaban dar respuesta a la aparición de ideas que ponían en juego todo lo que nos identifica como argentino en opinión de los mismos miembros de la Asamblea Legislativa. La responsabilidad de la situación es atribuida por uno de los senadores durante la sanción de la segunda de estas normas a quienes son “*explotadores, que viven de esta agitación... verdaderos empresarios de huelgas...*”

que viven de esta industria criminal, ocupados de impulsar estas oleadas de excesos”. (Oved, 1976, p. 149)

En opinión del mismo Oved (1976), las palabras de los senadores y diputados transparentaban una cosa:

***“el miedo y la alarma que dominaban a los propugnadores del proyecto de ley -y a la mayoría de los miembros del Congreso que lo aprobaron- a raíz de la ola de huelgas que silencio el puerto de Buenos Aires y amenazaba transformarse en una huelga general, que finalmente estalló un día después de aprobada la ley.***

***Cané sostenía la necesidad de una legislación que diferenciara la calidad de inmigración que llegaba a la Argentina, porque allí se encontraba la raíz de los conflictos sociales. (...) Cané planteaba que junto a “los hombres de buena voluntad, que llamaban para cultivar el suelo, ejercer las artes y plantear industrias, vinieron enemigos de todo orden social, que llegaron a cometer crímenes salvajes, en pos de un ideal caótico, por decirlo así, que deja absorta la inteligencia y que enfría el corazón”. (p. 149)***

Debates similares se tendrían en torno a la Ley 7029, también dictada en un periodo de alta convulsión social y de manera rápida, sin pensar en las conclusiones a largo plazo que semejantes leyes tendrán a nivel social y político.

***“La Ley 7029 fue la respuesta legal al fenómeno del anarquismo. Se propuso reprimir los delitos que afectaran la seguridad social con finalidad ejemplificadora y de intimidación tanto para los partícipes directos o ideológicos, cuando para la población en general. Según Rodolfo Moreno, la ley fue dictada en un día por obra de un congreso políticamente solidarizado con el Poder Ejecutivo que la reclamaba. La respuesta legal fue tan precipitada, afirmó, como lo había sido la ley de residencia. (...) Contra el terror, afirmó Moreno, se instauró una ley de terror. Su objetivo era intimidar, pero, según apunta este jurista, lo fue con atropello del buen sentido y el orden jurídico” (Pugliese Lavalle; 2000, p. 458)***

Los debates en el seno de la Cámara también vale la pena traerlos, porque son una ventana a la opinión de una época y a un grupo social inestabilizado por los nuevos movimientos sociales, que habían logrado captar a una gran parte de la masa obrera inmigrante.

Hubo propuestas de todo tipo, como la del diputado Ferre de dos artículos en la que se ponía fuera de la Constitución al anarquismo y a los anarquistas, y disponer el traslado de los anarquistas detenidos a la Isla de los Estados. Ante los claros problemas de constitucionalidad que semejante aventura podría traer, el diputado arguye que *“al hacer la declaración de que el anarquismo está fuera de la Constitución nacional, no se hace más que establecer un corolario del principio fundamental que la informa (...) porque el anarquismo, como idea, como propósito, como secta, es contrario a los principios fundamentales de esta Constitución”*.

La crítica a estas propuestas no se hizo esperar, como la que inició esta sección del jurista Rodolfo Moreno, o la de otros senadores como la del senador Roca al proyecto de Ferre (diciendo que *“sancionar el proyecto que acaba de formular, importaría declarar la caducidad de la sociedad y de todos sus poderes; sería declarar el estado de anarquía”*) o el mismo senador Ayarragaray, que a pesar de sus inflamatorias declaraciones admitió que la cámara no se encontraba en esta de sesionar.

También existió mucho espacio para la apología de la necesidad de mano dura, cómo las mencionadas anteriormente. Otros ejemplos pueden ser el diputado Oliver diciendo *“que estos monstruos están fuera de toda ley social que los ampare”*, para luego hacer una apología de la masacre de Chicago; o el diputado Carles afirmando que *“si hay extranjeros que abusando de la condescendencia social ultrajan el hogar de la patria, hay caballeros patriotas capaces de presentar su vida en holocausto contra la barbarie para salvar la civilización”*, tras lo cual recibió vítores y aplausos. Todas estas declaraciones constan en las transcripciones de las sesiones en las que este proyecto vio su origen.

Finalmente, sancionó el proyecto de esta ley. Y si bien en lo inmediato, tuvo efecto, promoviendo la persecución y continua deportación de líderes sindicales

y anarquistas (incluso de argentinos); la efectividad legal de la misma es contendida. *“Como la ley comprendió cuestiones o delitos comunes y otros que sí estaban relacionados con la soberanía nacional, la jurisprudencia resolvió en la práctica que la jurisdicción federal correspondía cuando los hechos incriminados se refirieran a atentados a la soberanía o a la seguridad de la Nación y ello derivó en la inaplicabilidad de la ley”* (M. P., Pugliese; 2000, p. 477)

A pesar de la discutible efectividad de la ley, no se debe subestimar su influencia. Una vez sancionada y notada lo problemático de su redacción y la dificultad de su aplicación, comenzó a gestarse un proyecto de ley aún más ambicioso, que trabajara la temática y permitiera la persecución efectiva de estos delitos. Es en aquel Proyecto de Código Penal, el del año 1923, en el que veremos por primera vez la figura de la *“apología del crimen”*.

**“Qué importa que lo sepa yo... lo importante es lo que sabe el juez”<sup>14</sup>**

No existen, en la época, fallos de entidad en torno al cine y la apología del delito, existen dos fallos sobre Libertad de Prensa que nos permitirán ilustrar las opiniones jurisprudenciales de época en torno a la temática; siendo que estos en gran medida, serán las bases de las leyes que veremos en un futuro.

La Corte Suprema de Justicia de la Nación, tendrá la oportunidad de expedirse en el año 1913 sobre la legitimidad de la ley 7029 de Defensa Social, en torno a la libertad de prensa. En el Fallo, afirmarí que:

***“la libertad de prensa sería un elemento de desorden si los que abusan de ella no estuviesen sometidos a la legislación y los jueces”; antes de afirmar, para validar el castigo del Estado que “es indudable que el artículo incriminado, obedece a una propaganda anarquista, pero no a la doctrina de ideas, sino a la que podríamos llamar propaganda de los hechos (...) a lado de esta categoría de anarquistas, que no se ocupan más que de la propaganda de ideas, hay otra muy al contrario, peligrosos (...) son estos actos bochornosos los que deben castigarse”.***  
(CSJN, Fallos 119:231)

Consecuentemente, en el año 1933, en el renombrado fallo *La Provincia*, la Corte Suprema afirmara:

***“que no es admisible que los redactores de la Constitución (...) después de crear un gobierno nacional munido de determinados poderes para ser ejercidos dentro del territorio de las provincias, lo hayan entregado inerme y sin defensa a los ataques delictuosos y disolventes de la prensa (...) Parece fuera de toda lógica que los redactores de la Constitución, después de crear el gobierno nacional, con una concepción de grandes y poder superior a todo otro, lo hayan dejado entregado al desgaste derivado del libelo sedicioso sin más protección para evitar su destrucción”*** (CSJN, Fallo 167:121)

En tal sentido, fallará a favor del Estado en la aplicabilidad de los castigos del código penal a afirmaciones vertidas por medio de la prensa cuando las mismas sean *“de carácter perjudicial”*. *Será entonces atribución del estado castigar aquellas publicaciones, no por medio de la censura previa, si no por la responsabilidad ulterior, respecto de aquellas obras que “contengan una incitación a la acción”*.

Uno de los redactores del anteproyecto del código penal, argumentaba lo siguiente respecto la criminalización de la figura:

*“la apología del delito encierra una instigación al delito. Así como se debe alentar el elogio de los buenos actos, a su vez, el crimen debe despertar un repudio, por ello si contrariamente levanta adhesiones, si se glorifica al criminal viéndole o considerando como víctima y no como victimario, ello implica una acción del crimen en forma directa, sino que se la enmascara tratando de aparecer al criminal como procedimiento en nombre de principio o v.g. de reivindicaciones sociales. (...) En el articulado se comprende tanto al que alaba un delito como al delincuente. Para que se configure debe ser pública, porque aquellas opiniones que se brindaren en forma privada quedan librada al fuero interno”*. (Moreno en Pugliese Lavalle, 2000, p. 495-496)

**“El peor pecado, es el escándalo”<sup>15</sup>: censura por el bien mayor**

La perspectiva social respecto al cine, y el acceso masivo que él mismo generaba, provocó una verdadera revolución cultural. Ante la misma, fueron dos opiniones las que florecieron. La primera consideraba que el cine constituía *“medios artísticos tan cercanos a la naturaleza que el público general los considera superiores a esas anticuadas e imperfectas técnicas imitativas del dibujo y la pintura”* (Arnheim, 1933, p. 128) y, por ende, lo considera digno de admiración y estudio. La segunda, lo cree pura y simplemente un negocio, un mero entretenimiento de multitudes que no debía ser considerado un arte.

Por ello es que, aunque el común denominador de la gente apostaba al cine y lo consumía en demasía, considerarlo un arte era algo contramayoritario, tanto por intelectuales (Arlt, 1928; Quiroga, 1920), como por juristas, como el mismo Satanowsky. *Todavía quedan muchas personas cultas que niegan obstinadamente que el cine pueda ser arte. En efecto, dicen: “El cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad”.* (Arnheim, 1933, p. 17). Un efecto secundario de afirmar esto, es que el concepto de libertad de expresión artística no alcanzaría a las producciones cinematográficas, desde un punto de vista social. Y los trabajos doctrinarios parecen afirmar lo mismo.

La doctrina de la época es escéptica, no estando dispuesta a autorizar la libertad por los peligros que la misma puede llegar a causar. Dice González Calderón (1967) que *“por muy valiosa y necesaria que sea la libertad de imprenta en el país, no hay que olvidar que está ocasionada a ser abusivamente ejercida por los que no tienen el verdadero concepto de sus derechos y de sus deberes en la sociedad”.* (p. 216)

En tal sentido, las ideas en contra de conceptos como “la patria”, “el orden” o “la moral”, podían y debían ser limitadas, como referimos anteriormente, por “el bien mayor”. Vemos entonces cómo existía una suerte de noción mesiánica de los censores, tanto de los poderes políticos del Estado como del Poder Judicial.

***“Si la publicación es perjudicial si con ella (...) se hace la apología del crimen, se incita a la rebelión o sedición, se desacata a las autoridades nacionales o provinciales, no puede existir duda acerca del derecho del Estado para reprimir tales publicaciones, sin mengua de la libertad de prensa (Fallo “La Provincia”, en Martínez Ruiz, 1945, p. 81-82)***

En la presentación del Anteproyecto de la Ley 11.179, que culminará con la incorporación de la figura de “apología del delito” al Código Penal, será clara la crítica del autor del anteproyecto a la reglamentación de esta figura a través de la Ley de Defensa Social. En su opinión, *“la mejor manera de llevar al desorden a la legislación, es en una ley aislada, tocar varias, modificar parcialmente diferentes conjuntos y no establecer la concordancia”* (Moreno, 1930).

Es notorio un discurso paternalista por parte de los poderes públicos, en el que se declara la necesidad de intervenir por la búsqueda de la protección de los valores y de la identidad nacional. Quizás sea resabios de aquel constitucionalismo clásico, por no decir conservador, lo que orientará las acciones de los jueces en torno a la temática.

Es que, en opiniones contemporáneas, *“el cine no es sólo portador, a través de sus productos bajos, de usos, costumbre, hábitos que, si no corrompen, corroen la integridad moral de un pueblo” si bien también “es excepcional vehículo de ideas medio de expresión artística, de enseñanza, de difusión de la cultura”*. (Chiarini, 1936, p. 28). Esta dualidad de la que se acusa al cine, es causante directa de los pedidos de intervención que documentamos anteriormente. Asimismo, esto no es un debate aislado, pues vemos como en otras jurisdicciones, se hablaba sobre no extender *“las garantías de la libertad de expresión” a las producciones cinematográficas, pues “podrían ser usadas para el mal”* (SCOTUS, 1915, p. 236)

Es que acá vemos el debate eterno, el rol del Derecho como el encargado de combatir los males que la sociedad encuentra en un momento determinado. En opinión de Gargarella, este es el fin que se buscó desde el origen con la Constitución, *“identificar ciertos “dramas” o “angustias” capaces de marcar una*

*época, y plantear respuestas posibles, desde el derecho, frente a ellos”* (Gargarella, 2015, p. 10-30). Y la respuesta a esta problemática fue simple: restringir, condenar y perseguir estas ideas que ponían en riesgo a la sociedad. La visión constitucionalista conservadora tiene aquí su mayor representación, y dentro de este modelo, un concepto en particular: el del perfeccionismo moral.

El argumento, fue el presentado por Leopoldo Bard, diputado radical que presentó uno de tantos proyectos infructuosos de legislación de cine, “el estado de indefensión en que se encuentra el espectador al ser sometido a los influjos de la pantalla no le permitirán mediatizar y reflexionar sobre la experiencia a la que está siendo sometido, asumiéndola como real” (Luchetti & Ramirez Llorens, 2004, p. 8)

En tal sentido, este tipo de pensamiento *“reconoce la existencia de ciertas verdades morales acerca de la vida buena (...), a la vez que asume que una mayoría de ciudadanos tiene dificultades para alinear su comportamiento en los términos exigidos por aquellas pautas”* (Gargarella, 2015, p. 10-30). Sería el rol del Estado, para los que se alinean en esta postura, uno paternalista, encargado de decretar como deben proceder los ciudadanos.

El debate de ideas se dinamitaba por miedo a las ideas sediciosas, subversivas o disolventes y se combatía a las mismas antes de sus primeras presentaciones. Antes de siquiera proyectar por vez primera algunas cintas, se destruían y se quemaban. Se *“peleaba sin ideas y con agua”*, parafraseando la primera película de terror del país, que supo producir dolores de cabeza a su guionista y director por colocar una escena de represión policial como broma (Romero, 1942).

Y cuando la mano del estado no llegaba a censurar, eran otras las que actuaban: con fuego. Peña (2012), Invernizzi (2014) y Kriger (2009), en conjunto con otros historiadores del cine, mencionan una docena de casos de “escuadrones” organizados por la Sociedad Patriótica Argentina que atacaban los cines frecuentados por anarquistas y comunistas; y como más tarde, con las mismas tácticas, grupos religiosos atacaban los cines que proyectaban las cintas que consideraban *inmorales*. La apología del delito no tenía lugar aquí, en el que se

actuaba por la fuerza ante una supuesta inactividad del Estado; pero estas no eran las únicas tácticas validas, siendo constantes las acciones judiciales entabladas por los mismos actores. Esto daría origen a un nuevo tipo de debate sobre el cinematógrafo: se avecinaba una verdadera batalla cultural.

PARTE III. [REDACTED] CENSURA,  
[REDACTED] [REDACTED]  
[REDACTED] RECORTES Y PROSCRIPCIÓN  
[REDACTED] [REDACTED]  
[REDACTED] EN EL CINE

**PARTE III. CENSURA, RECORTES Y PROSCRIPCIÓN  
EN EL CINE**

*“Si en algún rubro se hace obvia la marcha de discurso de censura cultural hacia un control total y efectivo es en el de la producción cinematográfica (...) son varios intentos de regularizar los espectáculos visuales, como la ordenanza reglamentaria de 1910 que prohibía la exhibición “de cintas o vistas que por su lenguaje, acciones o argumentos sean ofensivas a la moral y las buenas costumbres” (Avellaneda, 1986, p. 40-41)*

**“Son como salvajes que podemos usar para que sean útiles al país”<sup>16</sup>: los argumentos de la Censura**

Si algo debe quedar en claro en este trabajo es que el cine, si bien un producto de su época de surgimiento, a menudo termina siendo una víctima de sus circunstancias. Poco colaboraría en su concepción social que el contexto en el cual se introduce a nuestro país sea uno de los más agitados de nuestra historia. El comienzo del Siglo XX fue un periodo bastante inflamable en la Argentina, y la corriente inmigratoria que llegase traería una batería de nuevas invenciones e ideas que generarían una verdadera revolución cultural.

*“En distintos discursos políticos comenzó a notarse el interés creciente en la posibilidad de influenciar lo que empezaba a percibirse como el vehículo por excelencia para la difusión de las ideas: imágenes en movimiento que transmiten sensaciones, pautas identitarias, “realidades” a las masas del pueblo, concurrentes habituales a las largas jornadas de ocio dominadas por la luz del proyector. Es la época de crecimiento de los grandes centros de realización cinematográfica y de las no menos importantes agencias estatales destinadas a controlarlas de manera más o menos sutil.” (Luchetti & Ramírez Llorens, 2004, p. 4)*

La reacción igual e inversa fue la aparición de una docena de movimientos locales contestatarios en respuesta a las ideas socialistas o anarquistas, que usaron el cine como herramienta. Mientras que los socialistas y anarquistas organizaron funciones de películas apologéticas de sus pensamientos y producían obras como ¡Patagonia! (1922), sobre los eventos de la Patagonia Rebelde (Fontana, 2009), la Sociedad Patriótica Argentina financiaba producciones como *El triunfo de la verdad* (1919) o *Alma Argentina* (1919), películas chauvinistas con una voluntad de ensalzar la identidad nacional (Mafud, 2017). Muchas de estas películas (mayormente pérdidas) eran acusadas

por la postura contrarias de hacer “apología”, y es en esto donde debemos hacer una distinción.

Cuando se buscó prohibir la película *Aphrodita* (1928) por sus escenas explícitas, no se utilizó la apología del delito como argumento, sino que se denunció a la cinta públicamente directamente por “*inmoralidad*”. Lo mismo trascurrió con *Vidalita* (1949), cuya producción fue boicoteada por *hacer apología de actos inmorales* (Peña, 2012), por la representación de una joven Mirtha Legrand disfrazada de gaucho. Apología aquí se utiliza como sinónimo de representación y no como la figura penal, pues no se comete delito alguno; aunque algunos en la época intentaron perseguir acciones por exhibiciones obscenas, sin mucho éxito. La persecución del cine por medio del escarnio público cobra sentido una vez corroborado que las persecuciones por las vías legales fueron un fracaso rotundo (Invernizzi, 2014).

No es nuestro objetivo el de enfocarnos directamente en estos debates sobre apología de lo inmoral, si bien es importante reconocer su existencia, pues los mismos serán la base de ciertas censuras a cintas, principalmente aquellas inspiradas directa o indirectamente en el Código Hays (o el infructuoso proyecto local conocido como Código Siri) y que pasarán a la órbita del estado una vez voces como las de Raúl Apold institucionalicen el histórico Consejo de Moralidad que llevaba activo en la Acción Católica Argentina desde 1938 (Ramírez Llorens, 2013).

***“En septiembre de 1950, mediante un decreto de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación se dispuso que, para gozar de las medidas proteccionistas, las películas argentinas tendrían que “reflejar cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino”. (Kriger, 2009, p. 62). Entre los considerandos se afirmaba que “cualquier película que de alguna manera exhibida costumbres, problemas sociales o alguna***

***manifestación que pueda afectar el elevado nivel moral y cultural alcanzado por el pueblo argentino, no debe ser incluida dentro de lo prescripto en las disposiciones de las leyes mencionadas (p. 62)***

Es que los grandes influyentes de esta época mantenían este discurso respecto al cine. Los Apold, Sánchez Sorondo, Pessano, y los que vendrían después (aparece en mente Miguel Paulino Tato, el hombre manos de tijera), buscaban un rol más activo (léase, más intervencionista) en las producciones cinematográficas a las que pudieran acceder la población del país, al notar con preocupación sería el verdadero fenómeno de masas que el cine empezó a volverse en la época. *“Pessano editorializaba en Cinegraf sus ideas acerca de la “función profiláctica” que debía asumir el estado en relación con el cine.”* (Kriger, 2009, p. 28)

La solicitud de una legislación era un reclamo reiterado en estas publicaciones. Esto porque, en palabras de los doctrinarios de la época, *“[l]as producciones de la pantalla solo podrían ser interdictas por los jueces, cuando se comete un delito castigado por ley”* (Satanowsky; p. 274-275). Desde un punto de vista legal, no sería legítimo un intervención directa y flagrante a las cintas; por mucho que se intentase y se realizase desde ciertos centros de poder.

En tal sentido, la sanción de una Ley que lo reglamentara el mismo, le daría un margen de legalidad a las intervenciones que se venían produciendo de facto hacía años. El mismo Carlos Alberto Pessano, insistía sobre una *“necesidad de una legislación que ampara el derecho del espectador a gozar de salas adecuadas, subtítulos correctos y películas que respetaran los “valores morales de la sociedad”. Los controles debían alcanzar también a los productores, para obligarlos a respetar la imagen de la Argentina, “elevar” los temas y valores moral y utilizar el cine como herramienta educativa”* (Kriger, 2009, p. 28)

Sin embargo, fuese por una falta de voluntad política, una intención clara de no hacer declaraciones de intenciones u otros motivos, estos mega proyectos

intervencionistas, como el mencionado anteriormente “Código Siri” no tuvieron mucho éxito. Sin embargo, estos proyectos, así como las declaraciones avalistas tendrán mucho que ver con la forma en la que el delito se representará en el cine.

### **Envenenando al pueblo<sup>17</sup>: representación de delitos en el cine**

Vale la pena preguntarse entonces: ¿cómo se representa el delito? O, mejor dicho, cómo debía representarse. Fue voluntad de Emilio Siri, autor del mencionado proyecto de censura, que él mismo no se representará de manera atractiva o replicable. En palabras de aquel código

*“es inmoral toda película que exhiba el mal como atrayente o apetecible y subestime la virtud. Ejemplificando, no es lícito orientar la simpatía del espectador hacia el criminal, el delito o el vicio, postergando la consideración de lo bueno, lo honesto y lo puro. El bien y el mal han de estar claramente diferenciados.” (Código Siri, en Invernizzi, 2014, p. 83-85)*

Como dijimos anteriormente, este Código no tuvo implementación legal efectiva, aunque es un patrón de las reglas que los directores de época deberían seguir al pie de la letra si no querían ver sus cintas proscritas o sus nombres incorporados en una de las múltiples listas negras que supieron existir. Esto es lo que los juristas han sabido llamar “censura indirecta” (Rabinovich, 2014).

Por ello en otros trabajos de época, es notable las referencias a estos discursos críticos del delito, en los cuales se representa una suerte de “comedia moral” con la premisa principal de “el que las hace las paga” (como dice el personaje de Arturo de Córdova en la aclamada Dios se lo Pague (1948) de Luis Cesar Amadori). A eso apuntaba entonces la ya nombrada *Fuera de la Ley* (1937), de Romero donde podemos ver que *“el narrador metadieético está sumamente preocupado para que su mensaje sea explícito en el relato y en la historia, y no queden dudas al respecto”* (Posadas et al., 2005, p. 174)

Nos proponemos entonces, realizar una serie de reflexiones sobre cintas de la época en estudio, algunas censuradas y/o recortadas y otras que no lo fueron, para revisar las representaciones de los delitos en la época y analizar la existencia de patrones comunes, a través la representación de los tipos penales en el cine.

Algunas intervenciones estatales se encuentran documentadas, en extensos trabajos de investigación de autores reconocidos (ver Kriger, 2009; Invernizzi, 2014; Peña, 2012). Otras, podemos intuir, a través de determinadas características, como son la modificación de diálogos, la adición de intertextos al inicio de las cintas o los dichos de determinadas personalidades en los medios de comunicación de la época. Los espacios están organizados de acuerdo a las figuras penales a las que hacen referencia cada una de las producciones.

#### **Apenas una Historia de Crímenes: el Policial y los Delitos contra la vida, la propiedad y el crimen organizado**

La representación de la criminalidad en el cine argentino tiene una larga historia, partiendo de la premisa que muchas de las primeras cintas locales están repletas de referencias al maleanteo y al arrabal propio de la cultura del Tango. *“Desde sus más tempranos y mudos comienzos (...) el cine argentino ha privilegiado la representación de los crímenes y los criminales. (...) El cine criminal tomo en Argentina su curso propio, vinculado a las tradiciones culturales locales y a las circunstancias económicas y políticas contemporáneas y precedentes”* (Setton, 2017, p. 38);

Aunque, con el paso del tiempo sería otro el fenómeno que empezaría a completar las pantallas: el llamado cine noir. Cine que

*“acompaña siempre a sus protagonistas (gángster, policía, detective o criminal) en su deambular por el universo del hampa o del delito, por los*

*caminos del crimen y de la extorsión. La presencia de estos elementos, y de todos aquellos factores relacionados con ellos, hace que la película negra gire esencialmente en torno a la muerte o, cuando menos, en torno a su amenaza o premonición. (...) De ahí su necesidad de instalarse bien en la médula o bien en la periferia del delito, del medio criminal o de las aguas turbias por las que discurre la borrosa línea fronteriza entre el bien y el mal”* (Herederó & Santamaría, 1996, p. 29)

Cintas de delincuentes y maleantes, que reciben su merecido, quizás recibirían una tímida crítica de las agrupaciones moralizantes del cine, pero poca intervención real. Lo importante era educar en costumbres a la población. Esto cambiaría con una famosa cinta que ya ha sido nombrada en este trabajo: *Fuera de la Ley* (1934) de Manuel Romero; el primer policial argentino.

*Fuera de la Ley*, es un verdadero parteaguas. Inspirada parcialmente en *Scarface* (1932) y demás cintas estadounidenses que supieron surgir con el sonido y como espejo de la conflictiva realidad subsiguiente en Estados Unidos tras la crisis del 29 (Herrera Navarro; 2000), fue una cinta adelantada a su época, nacida de una intervención constante a las anteriores cintas del director (Peña, 2012). Fue así, que, para evitar la censura, diseñó una cinta que agradeció a las fuerzas policiales por su obrar y que construyó una narrativa crítica, disfrazada de apología.

A pesar de la arriesgada apuesta, el director se salió con la suya, y así “[e]l policial nace de manera contradictoria, al asumir el discurso aleccionador de las instituciones, pero desde la gracia catártica que supone la plasmación del delito, del crimen” A partir de aquí, vemos lo anticipado, se “comenzó a interactuar ante tales “buenos” y “malos” ejemplos, como consecuencia de un ejercicio institucional y censor que promovió un ataque sistemático al mundo del tango y del arrabal como denigración del ser nacional”. (Arteaga, 2010, p. 2)

Comenzaron entonces a aparecer una serie de cintas con alegóricas fábulas morales, pero que se animaban a mostrar las complejas realidades de la sociedad argentina, en clave de tango. Surgirán entonces cintas como *Apenas un*

*Delincuente* (1949), *Montecriollo* (1935), *Palermo* (1937), *La Fuga* (1937), y se presentaran los tropos que se representarían en torno al cine negro y criminal.

*“Las tramas criminales se van asentando, en los comienzos del cine argentino, sobre una división espacial maniquea de carácter melodramático, y las figuras también se nutren en parte de este ideario, en particular en relación con la construcción de la villanía (del malvado) y de la ingenuidad (de la víctima inocente). (...) A medio camino entre las víctimas y los criminales se encuentran ciertos personajes caídos. (...) Se trata de seres caídos, pero no de verdaderos criminales. A diferencia de estos personajes, caídos por las fuerzas de las circunstancias y por las determinaciones del ambiente.”* (Setton; 2017, p. 40);

Mención especial a la representación de la delincuencia por parte de mujeres dentro del cine, en especial a aquellas que funcionasen como una representación antitética al modelo de mujer buena esposa y buena madre que el cine se proponía instalar. Cintas como *Monte Criollo* (1935), *De Padre Desconocido* (1949) y/o *La Senda Oscura* (1947), representan *“una de las ideas centrales de las historias que el cine argentino ofrecía sobre la delincuencia femenina: el contraste entre una naturaleza pura y un ambiente degradante”* (Di Corleto, 2012).

Representar negativamente al delito tiene su contracara natural en aquellas cintas apologéticas de los luchadores incansables contra el crimen. Dentro de esta serie de “policiales botones” (como lo define Peña) tendremos aquellas películas intervenidas de manera directa como es el caso de *Cadetes de San Martín* (1936) de Mario Soffici, cuyo guion fue sumamente modificado; o aquellas en las cuales la narrativa impulsa el mensaje, como en *Morir en su Ley* (1949) de Manuel Romero. El nombre detrás de esta propuesta era uno: Raúl Apold (Peña, 2012).

**La Calle de Safo, Vidalita y otras Mujeres Casadas: delitos contra la integridad sexual**

El cuidado que se debía tener en relación a la representación de aquellos *hechos contra la honestidad* (nombre que en la época identificaba a los delitos contra la integridad sexual en el Código Penal) era mayúsculo. La regla era clara, “*las producciones son inmorales si presentan escenas libertinas*” (Satanowsky, 1947, p. 83).

El Código Hays tiene una sección extensa de prohibiciones, entre las que se encontraban: no justificar ni presentar atractivo el adulterio, no presentar escenas de pasión salvo que sea estricto, no tratar las perversiones sexuales, no trata el tráfico de blancas, no representar violaciones y no representar desnudos explícitos. El Código Siri, duplicará algunas de estas cláusulas, y ambos servirán como reglamentaciones de *lo que no debe verse* en las cintas de la época.

Esto, sumado al hecho de la posibilidad real de que se le imputase al productor, o dueño de la sala una denuncia por exhibiciones obscenas o por distribución de material condicionado, volvió la cuestión de la representación de la sexualidad un tema de múltiples controversias. Aunque partimos de un hecho, la representación en sí misma no constituía en aquel tiempo una apología.

En *La Bestia debe Morir* (1902) la violencia de género es representada como algo vil, siendo muerto el personaje de Guillermo Battaglia; en *La Fuerza Ciega* (1900), el abuso sexual que sufre Margarita Corona es castigado con la muerte del perpetrador. Incluso las posiciones más estrictas afirmaban que “[d]ebe lucharse contra el libertinaje y la licencia reales. pero no exagerar y llegar a perseguir ciertas producciones que muestran la realidad de la vida con cierta crudez y que se prohíben pretextando que son inmorales” (Satanowsky, 1903, p. 84).

Sin embargo, el boicot a *Vidalita* (1949), cuyo director fue colocado en una lista negra que lo obligó a emigrar a Europa, o la prohibición de proyección de filmes como *La Tigra* (1904) de Armando Bo transparenta que había cosas terminantemente prohibidas. Representar la violencia de género, el abuso sexual o el adulterio, a lo sumo conllevaría una calificación moral negativa de la iglesia, pero representar la prostitución o el travestismo, era proscripción asegurada.

En la misma vía cualquier tipo de desnudo, como el de Olga Zubarry en *El Ángel Desnudo* (1946), que constituye el primer desnudo de la historia del cine argentino, causaría una prescripción directa de la cinta (Invernizzi, p. 48). Esto lo podemos entender también, como respuesta a las cláusulas de los códigos de censura, que prohibieron los desnudos “en todas sus formas”.

En torno a figuras penales, el adulterio (delito hasta 1990), tiene un tratamiento discrecional. El tratamiento está permitido, aunque como una fábula aleccionadora. En tal sentido, la intervención ni siquiera tiene que ser directa; “*el código moral de la épica se hace presente a través de las palabras [de los personajes]*” (Posadas et al., 2006, p. 34). Sin embargo, el trato de la temática no puede ser jocoso e irónico. Hacerlo proscibiría la cinta inmediatamente, como es el caso de *La mujer más honesta del mundo* (1945), película perdida de la época sobre el tema (Peña, 2012, p. 112).

La prostitución no debía ser representada de una manera empática, a secas. Son ejemplos *La Calle del Pecado* (1905) o *Pecadora* (1949, prohibida, Invernizzi p. 104), aunque aquí se puede una particularidad.

*“En la medida en que las prostitutas eran asociadas al delito, éstas seguían siendo presentadas como sujetos despreciables. Sin embargo, los filmes no sólo no se centran en las supuestas diferencias biológicas entre las prostitutas y las mujeres “normales”, sino que dejan entrever cierto nivel de crítica a la sociedad que las excluye. Las prostitutas no son depravadas sexuales o mujeres ávidas de dinero que deben ser cuidadosamente controladas para proteger a la sociedad. Por el contrario, la retórica fílmica ofrece una mirada más condescendiente, en tanto se las considera carentes de cualquier tipo de apoyo social.” (Di Corleto, 2012).*

Respecto a los delitos más graves, en la mayoría de cintas se hacía solo alusión a la misma, como en el caso del abuso sexual en *La Fuerza Ciega* (1950); o en las diversas cintas *higiénicas* de la época. Una excepción, es la cinta independiente (y censurada) *Los Afıncaos* (1941), que, si bien el evento más grave tan solo es aludido, tiene representaciones explícitas de acoso sexual en la cinta. Quizás por

ello, la cinta llevaba un intertexto que declaraba que los hechos representados en la cinta no ocurrían en Argentina, que no la libro de la censura.

Y respecto a las intervenciones por parte de otros factores de poder, pero por las mismas causales, tendremos la prohibición por parte de la Dirección de Cine de la Acción Católica Argentina de cuatro cintas, dos internacionales: *Glen or Glenda* (1930) y *Madame Bovary*, (1929); y dos nacionales, *La Calle del Pecado* (1904) y *Mujeres Casadas* (1904) durante el primer año del funcionamiento de la dirección. (Ramírez Llorens; 2013) El causante es el mismo: representación de travestismo, de aventuras extramatrimoniales, o de prostitución. En otras palabras, representación de la sexualidad por fuera de la norma moral de la época.

#### **Confesiones del Fin de la città aperta: delitos contra la seguridad nacional**

Los delitos contra la seguridad nacional, aun mas en este periodo de guerras mundiales, tenían un tratamiento especial. Durante la segunda guerra mundial, por ejemplo, la mayor parte de las cintas apologéticas por cualquier bando fueron proscritas, algunas de manera discrecional por el Estado (Invernizzi, 2014) y otras a pedido de las embajadas de los países del eje, que consideraban que las cintas no representaban la realidad dentro de sus estados. La censura de las cintas a favor de los aliados, provocaría la crisis del celuloide durante el primer gobierno peronista, donde un boicot de Estados Unidos por la neutralidad argentina impediría la llegada de película virgen (Falicov, 2006).

Años más tarde, Satanowsky (1955) declaró que “*el cine (...) se utiliza para luchar en favor de la paz y de la guerra.*” ((p. 113). El autor, menciona una serie de funciones que el cine puede cumplir, desde ayudar al desarrollo bélico del país, y servir a la enseñanza técnica de los militares, así como entretenimiento de los soldados, como elemento de educación después de la guerra a efecto de evitar su repetición y mantener una paz justa, facilita el acercamiento entre los

pueblos, como documentos históricos para el futuro o como factor importante para la reconstrucción de los países que han sufrido la guerra.

*“El cinematógrafo ha dejado de ser hace mucho tiempo un juguete de física recreativa, un espectáculo público, barato y semanal. Pasa a ser algo más importante: el medio que pone al público en comunicación directa con los hechos sociales y políticos que, aunque desarrollados en lugares alejadísimos de aquellos en que se vive, dirigen nada menos que el porvenir de la sociedad” (Satanowsky, 1955, p. 94)*

Esto también provocaría proscripciones de cintas que representaran pensamientos contrarios a lo nacional, sean las críticas cintas de Klimovsky *Suburbio* (1951) o *Marihuana* (1951); o sean las cintas apologéticas de movimientos sociales, “contrarios al orden institucional”, como *Pobres Habrá Siempre* (realizada en 1954, pero recién estrenada en 1958) (Kriger, 2012). A veces la intervención no llegaba a la censura, y era mucho más sutil, como los diálogos cargados en *Deshonra* (1952) o *...Y mañana serán hombres* (1939) o el cartel de *Con el Sudor de tu Frente* (1950), que declara que los hechos que se muestran en la película *ocurrieron hace mucho tiempo*.

*“Todos los gobiernos advirtiendo, enseguida de la difusión del cine, [y] su valor inmenso para convencer y conducir a las masas. Intervinieron entonces (...) y prohibieron por lo general la producción y exhibiciones de obras contrarias a los sistemas políticos dominantes y solo permitieron la proyección de las favorables a sus ideas o sistemas” (Satanowsky, 1955, p. 89)*

En tal sentido, el mismo tipo de censura se realizaba a las películas que se consideraban malas representaciones de los héroes nacionales como *Facundo, el tigre de los llanos* (1952), de un tal Miguel Paulino Tato. “La censura mostró su cara política, frente a algunas películas de ficción al objetar la manera en la que se mostraba a los próceres y la forma de presentar los conflictos sociales (...) el

*estado proponía aclaraciones, bajo la forma de leyendas contextualizadas, o cortes de escenas y cambios en los guiones” (Kriger, 2009, p. 103)*

### **Con el Dedo Fuera de la Ley: anarquismo y delitos contra el orden publico**

Las cintas anarquistas y socialistas serían blanco directo de la censura, con independencia de que las mismas tuvieran fines publicitarios de sus ideologías o no. Cualquier cinta que representase el movimiento, así sea en una ficción policial mucho más cercana a *Scarface* (1932), como es *Con el Dedo en el Gatillo* (1940), sería intervenida. Se debía probar que las ideas del protagonista eran erradas, y los métodos eran bestiales; pues no se podía dar lugar a la posibilidad de pensar la posición de estos *individuos indeseables*, como siquiera digna de un debate político. El objetivo era simple, evitar la propaganda de estos movimientos. *“La propaganda de las ideas políticas (...) es uno de los puntos que mayores dificultades ha planteado a la censura” (Satanowsky, 1955, p. 273)*

Otro lugar donde se vería esto es en el policial, como mencionamos con anterioridad. El cine negro, dedicado a presentar el hampa como escenario y a los *villanos sociales* como protagonistas debía cumplir un rol aleccionador, y no debía presentar al delito como deseable o a los delincuentes de manera empática, bajo los lineamientos del Hays. Y en esta misma línea trabajaron los directores argentinos, como ya vimos en *Fuera de la Ley* (1937), en la cual Manuel Romero se sale con la suya al responder a una crítica y presión que lo obligaron a realizar una cinta apologética de la policía, pero que con mucha inteligencia logra ser crítica. *“Fuera de la Ley confirma la visión del narratorio con respecto al personaje símbolo, en este caso el mal absoluto, como una hierba que, al no tener cabida en la sociedad, hay que extirpar” (Posadas et al.; 2005, p. 175)*. El intertexto que aparece al inicio que declara que los funcionarios policiales tienen un *alto grado de organización técnica, disciplina y eficiencia*, tras el agradecimiento a los mismos, es corolario de la intervención constante al arte.

Otras películas del cine negro de época jugarían con esos conceptos, si en *Morir en su Ley* (1949) la protagonista es una mafiosa, debe morir al final de su arco de redención; si en *Montecriollo* (1935), uno de los dos no quiere salir del hampa, muere y el que se reforma sobrevive; si en *Apenas un Delincuente* (1949) el protagonista es más “vivo” que las leyes de época, debe morir al final y un cartel al comienzo nos debe aclarar que eso ocurrió hace tiempo. A pesar de esta perspectiva de fábula moral, aún hay espacio para guiones creativos, como el de *Historias de Crímenes* (1942), donde el arquetipo de femme fatale es subvertido y el villano es aquel en una situación de poder (un gerente de bancos).

La intervención en estos casos, es más sutil. “No existe una determinación social de los delincuentes, ni pertenecen a un grupo social específico, sino que, por lo general, se trata en personas desbordadas por la ambición (...) tiene a mostrar que el delito se comete contra la comunidad y no solo contra la víctima individual” (Kriger, 2009, p. 144-145). En la trama se traduce de manera casi infantil: los malos mueren al final, los buenos se redimen y se entregan a las autoridades, y los detectives resuelven el caso.

Sin embargo, el brazo de la censura era poderoso, y más aún al necesitar de instalaciones o extras profesionales. Mario Soffici no tendría tanta libertad como su colega Romero en *Cadetes de San Martín* (1936), cayendo en lo que Invernizzi (2014) llama *policial botón*: cintas poco críticas y meramente enaltecidas del trabajo policial, como *El Escuadrón Azul* (1937), que dedicaban una extensa parte de su apertura al agradecer a los funcionarios que hicieron posible esta cinta. La cinta de Soffici de manera injusta termina en esta categoría, pues el guion original jamás pudo ser filmado. “*Cadetes de San Martín es una historia escrita de apuro por José Antonio Saldía, para reemplazar otra que había sido prohibida por la censura*” (Posadas et al.; 2006, p. 46). Esto por un simple motivo:

“[L]as producciones que utilizarán dependencias del Estado debían someter sus argumentos a aprobación. También se estableció que las producciones que estuvieran relacionadas total o parcialmente con la historia, las instituciones o la defensa nacional editadas en el país debían ser sometidas a aprobación, tanto de su argumento como de su realización definitiva, mientras que en el caso de películas extranjeras que trataran estos temas y fueran estrenadas en el país también debían ser autorizadas” (Luchetti & Ramírez Llorens, 2004, p. 18)

Aunque a veces ni siquiera se requería una censura directa, si no, la simple facilitación de las fuerzas policiales, del armamento de las mismas o de los insumos (autos, motos y hasta vehículos aéreos) para la filmación de determinadas producciones, determinaba cuáles eran los guiones que eran presentados para su consulta y evaluación.

#### **Juan, vendedor de Tiendas: delitos contra la libertad (de asociación)**

Párrafo aparte merece la presentación de los delitos contra la libertad de asociación, que tendrá representaciones distintas según la época, por los cambios de aires generalizados que existían en torno a los movimientos sindicalistas. Dos cintas son corolarios de esta evolución: *Juan sin Ropa* (1919, silente) y *Elvira Fernández, vendedora de tiendas* (1942).

Las tramas son muy similares, un trabajador industrial convertido en líder sindical, se enamora de una mujer que resulta ser la hija del dueño de la empresa. Sin embargo, el cambio de subjetiva y de postura es delator de los casi veinticinco años que existen entre ambas cintas.

Mientras que en *Juan sin Ropa* seguimos a Juan, un peón rural que viaja a la ciudad y que en su primer intento de huelga es brutalmente reprimido; en *Elvira Fernández*, seguimos a la mujer del nombre de la cinta, que se infiltra en la fábrica de su padre y termina organizando una huelga por las condiciones

laborales de los empleados. En la primera cinta, la huelga es vista como necesidad, y la cinta termina con un guiño a tiempos mejores; en la segunda es vista casi como romántica, el levantamiento de jóvenes entusiastas por un mejor mundo.

La metanarrativa, también tiene importancia: mientras la primera claramente tiene un discurso optimista y en favor de la organización social para la lucha contra el explotador (lo que llevó a que la cinta fuera censurada en su época por considerarse favorable a la causa anarquista); la segunda es un melodrama que plantea las situaciones sin profundizar, el villano no es el dueño de la empresa, sino sus asesores viles que violentan y abusan de su poder y son echados a la calle en el final. Sin embargo, a ambas cintas se las acusará de lo mismo, más la segunda no verá censura directa.

Otra cinta que merece un análisis similar es *Héroes sin Fama* (1940) de Mario Soffici, cinta costumbrista en la se representa el rol de la prensa como herramienta contra la corrupción, el fraude y los crímenes políticos. Eso sí, con una sutil advertencia *“un diario puede transformarse en vehículo de denuncia siempre y cuando no se vuelva peligroso para los corruptos”* (Posadas et al.; 2006, p. 53). Por eso el personaje de Jacinto Lucero será asesinado al denunciar los negociados del antiguo intendente y don Torquato Goyena tomará conciencia de las advertencias de su antiguo amigo, y como fue engañado para cumplir ese rol, antes de denunciar a todos los responsables. Por ello es que su objetivo es que *“La Voz del Pueblo seguirá publicándose, sin desconocer los riesgos a que se expone. (...) La prensa y los medios pueden tomarse como instituciones, desde el momento en que se les permite funcionar en la medida en que respeten el statu quo”* (Posadas et al., 2006, p. 53)

Aunque, si de referirse a cintas apologéticas de los movimientos sociales, no debemos dejar de lado a *Las Aguas Bajan Turbias* (1952), en cuya rebelde rama encontramos una salvación de las penurias de los trabajadores esclavizados de

los yerbatales en la sindicalización o, directamente, en la lucha armada en búsqueda de un castigo justo a los explotadores. En la misma línea se encuentran *Tierra del Fuego* (1948) y *Con el Sudor de tu Frente* (1950), sumados a una cuestión que podría ser de interés en un futuro trabajo: en las tres cintas, el punto de no retorno es marcado por un abuso sexual a uno de los personajes.

### **Dios se lo Abaste: delitos contra la administración y fe pública**

Las demás figuras penales tipificadas, tenían una representación reducida, y en muchas ocasiones en función de la comedia o el melodrama. Tal es el caso de la evasión impositiva del personaje de don Lorenzo en *Mercado de Abasto* (1955), o de la mendicidad de Mario Álvarez (interpretado por Arturo de Córdoba) en *Dios se lo Pague* (1948), así como los ardidés casi involuntarios de los personajes de Nini Marshall, inspiradas en su celebre *Catita* radial. Eso sí, todas sus declaraciones estaban cargadas con un claro humor político, algo extraño en la época.

Sin embargo, estos deslices eran castigados en la misma cinta, donde tenían una suerte de cambio de corazón o un brutal aprendizaje dentro del melodrama, a veces costándole su vida o todo lo que tendrían. Hay lugar para la redención también, mientras no crucen un concepto que merece un análisis aún más profundo: el punto de no retorno, una constante en estas cintas que marca la diferencia entre quien merece ser redimido, y quien merece ser castigado. Por último, no debemos olvidarnos de que es tan fuerte la ley de Dios como la del hombre y por ello, “*el ridículo es el mayor de los pecados*”, como dice el personaje de Eva Perón en *La Pródiga* (1945).

### **Al Margen de la Quintrala: películas contrarias a la fe**

La religión, como factor de poder, y su preponderancia, es gigantesca en esta época. Y como tal, los *delitos contra la fe*, sin tipificación penal, podrían ser tan graves como los delitos propiamente dichos en caso de representarse en el cine.

Es por ello que la representación de la religión en las cintas es muy cuidada. La regla era clara, los miembros del clero no podían ser representados de manera cómica, las personas religiosas no se podrían mostrar cómo capaces de un crimen y la blasfemia estaba prohibida, al menos según el Código Hays. Esta regla no escrita daba lugar a dos realidades.

En primer lugar, las representaciones de miembros del clero se reducen significativamente, y la iglesia sólo era representada como lugar de redención del arco de un personaje caído (como en el final de *Dios se lo pague*) o como presentador de verdades universales y guía moral de la sociedad. Un pastor no puede desviarse de ese rol, y de hacerlo, sería castigado con la muerte, como en el final de *La Quintrala* (1955).

En segundo lugar, la representación de saberes antiguos, costumbres paganas o religiones que no fuesen la oficial, estaba mal visto al interior de la misma cinta. “*En no pocas de estas historias el elemento religioso y la superstición se adjudican a personajes primitivos e irracionales*” (Posadas et al., 2006, p. 36). El trabajo citado menciona algunas cintas con este tipo de representaciones: *El inglés de los Güesos* (1940), *Oro en la mano* (1943), *Sendas Cruzadas* (1942) y *Sol de Primavera* (1937). En todas estas cintas hay una constante, los personajes que siguieran estas normas tendrían malos resultados en su futuro, sean saberes originarios, gitanismo, o todo tipo de ritual alejado de la tradición judeocristiana.

Un detalle no menor es el de la representación de los pueblos originarios, encarnados a grandes rasgos como salvajes que deben ser civilizados o exterminados. El mejor ejemplo de esto es el de *Frontera Sur* (1943), con un intertexto al comienzo que sirve como declaración de intenciones, estipulando que “*hasta fines del siglo pasado extensas regiones de la nación argentina estaban en poder de los indios. Nuestros gobiernos luchaban por conquistarlas y asimilar el indio a la civilización nacional*”. Lo mismo ocurría en otras cintas

icónicas de época, como en *El Último Malón* (1918), película silente donde los intertítulos que presentan diálogos de los originarios *que han retornado al salvajismo* (según la misma cinta) son en extremo burdos y escritos sin sintaxis y errores ortográficos.

*“El rasgo colectivo del indio es simple: el salvajismo y la crueldad. A su vez, los blancos, según los carteles extradiegéticos, tienen para con ellos las mejores intenciones: civilizarlos sin ahorrar sacrificios. (...) Haciendo caso omiso a esas intenciones civilizadoras, los indios siempre atacan de manera desaforada”* (Posadas, Landro & Speroni; 2006, p. 39). La cinta culmina con una frase en su lecho de muerte de Grana, la mulata protagonista, que sirve como anuncio del pensamiento social: *“los blancos siempre los más fuertes (...) la partida es inútil”*.

### **Marihuana y Éxtasis Diabólico**

El tratamiento de las adicciones, apenas trabajado en el cine industrial, también deja mucho que desear. *Marihuana* (1950) de León Klimovsky es la única película argentina de la época que trabaja la temática, y la misma inicia con un intertexto que advierte que *“esta película es un homenaje a nuestras autoridades, a quienes debemos que la Argentina de hoy, viva libre de esa temible droga”*. Siendo similar a su homónima estadounidense de 1936, la narrativa es sobre la caída en picado de un *hombre bien* que prueba por curiosidad la *droga maldita*. Sin embargo, ni el intertexto del comienzo ni el flagrante mensaje respecto a los *“delitos de marihuana”* (en términos de la misma cinta) la salvaría de la censura.

Donde sí existe una gran cantidad de producciones que trabajan sobre drogas es en el cine de explotación o cine “de serie B”, que sorteaba la censura bajo la premisa de establecer como línea narrativa de los filmes “los males sociales” o “el castigo justo de los transgresores”. Películas como *Marihuana, la Droga Diabólica* (*Assassin of Youth*, 1936), *Traficantes del Amor* (*The Wages of Sin*,

1937) o *Ignorancia (She Shoulda' Said No, 1947)*, se proyectarían en cines de medianoche en el país (Cepeda; 2003), pero sin mucha difusión a la población en general por obvios motivos.

En esta misma categoría entran las películas conocidas como *cine higiénico*. Son ejemplos *Por un Solo Desliz (Damaged Lives, 1933)* *Camino de Perdición (The Road to Ruin, 1934)* o *Éxtasis Mortal (Sex Madness, 1938)*, cuyas temáticas son el sexo inseguro y el contagio de enfermedades venéreas (principalmente sífilis); filmes como *Los hijos que no nacieron (Race Suicide, 1937)* sobre abortos clandestinos; o cintas como *Lo que sus hijos deberían saber (Reefer Madness, 1938)* o *Drogas Infernales (The Devil's Sleep, 1949)* que combina algunas de las temáticas anteriormente mencionadas con el suicidio. Todas estas producciones sorteaban la censura bajo la premisa de ser historias con moraleja, para la salud moral de los espectadores, a la vez que atraían un público de nicho. En el siguiente siglo, importadores, directores como Armando Bo o actrices como Isabel Sarli o Libertad Leblanc capitalizaran ese público en Argentina.

### **... Y Mañana... la Deshonra: cárceles y ejecución de penas**

La representación del delito no se limita solamente a su comisión. Algunas cintas se tomaron el trabajo de representar la ejecución de las penas; pero con un agregado político: el cambio del paradigma carcelario que apareció con la llegada del peronismo. Dos cintas, *...Y Mañana Serán Hombres (1939)* y *la Deshonra (1952)* entran dentro de este cuadro.

La primera de estas, ocurre en una institución para menores varones, donde va a parar un *joven irrecuperable*, nuestro protagonista, que buscara su redención

*“El conflicto consiste en la reacción de los jóvenes frente a la actitud sádica de las autoridades de la institución. Ante el horror escapan y uno de ellos, Chacho, al ser herido pierde un brazo por gangrena. En reajuste, llega el señor Oliva*

*designado por el ministro de Instrucción para dirigir el reformatorio. A través de esta figura paradigmática, que encarna a un gobierno preocupado por el futuro de los jóvenes, todos contribuirán al cambio de la institución que pasará a ser redentora” (Posadas, Landro & Speroni; 2006, p. 52). La cinta no escatima en trazar paralelismos, siendo frecuentes las referencias a “nuevos aires” en la gestión de las cárceles y siendo flagrante en el intertexto que comienza la cinta, que declara rendir tributo a los hombres que han hecho de este plantel una organización humanitaria y educativa modelo, orgullo del país y famosa en el mundo entero.*

Algo similar ocurre en *Deshonra*, aunque con el agregado de representar una cárcel de mujeres y que la protagonista es acusada injustamente de un delito, en donde una celadora violenta y represora, termina matando a una de las presas en un castigo. Tras esto, y una declaración del médico recién llegado que *no se dejaría intimidar* y que *estos actos ya no podrían hacerse*, la llegada de una nueva celadora en el papel de Fanny Navarro, presenta el cambio de paradigma. El diseño de personaje de Fanny toma mucho de su amiga en la vida real, Eva Perón, cuyo personaje llega a afirmar que gobernará la cárcel *“bajo los principios de humanidad que inspira los actos de un buen gobierno”*.

La intencionalidad detrás de estas cintas es clara, *“estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del estado al promover la imagen de un estado moderno que, mientras protege a la comunidad, castiga y educar adecuadamente a quienes violan la ley (...) gracias a la mediación de una institución que defiende a todos, incluso al delincuente”* (Kriger, 2009, p. 145).

Aunque debemos reflexionar sobre una cuestión principal, *“[l]o que reflejan estas películas no son las condiciones de la vida en la cárcel sino los modos en los que trabaja un imaginario social.”* (Aguilar, 2007, p. 165). La vida en las cárceles distaba mucho de las realidades romantizadas de épocas, más ese no es un problema exclusivo de nuestra época de estudio. Lo mismo podría decirse de los

orfanatos representados en *Soñemos* (1951), película financiada directamente por la Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación (la misma que financiaba los seminarios *Sucesos Argentinos*).

### **Una comedia moral... el que las hace las paga<sup>18</sup>**

Existe un problema de fondo con la cuestión de la apología del delito, más allá de la aplicabilidad de esta figura penal a los hechos representados en una cinta, que se refiere a la responsabilidad penal propiamente dicha. Una regla general del Derecho Penal es la inexistencia de penas o delitos abstractos, por lo que sería necesario un sujeto activo del delito para que pueda ser imputado por el hecho de engrandecer la figura de un delito o de un condenado por delito.

Sin embargo, el eterno debate sobre la autoría de una cinta cinematográfica entra de lleno en nuestra temática a la hora de buscar el responsable penal en el caso de que se cometiese tal apología, pues alguien debe ser el sujeto pasivo castigado por esta ley, es decir, alguien es responsable. El citado Satanowsky (1953) representa estos debates sobre la autoría de la siguiente manera:

***“Para los que consideran la obra intelectual como autónoma, existen dos teorías respecto al autor, con prescindencia del problema de los adaptados.***

***La primera doctrina sostiene la multiplicidad o indivisibilidad de los derechos de autor. Considera a la obra cinematográfica como fruto del trabajo creador de múltiples colaboradores, que gozan todos de los derechos de autor sobre el conjunto de la obra. (...) Los más citados son: 1) el autor del argumento, 2) el director, 3) el compositor.***

***La otra opinión alega la indivisibilidad de los derechos de autor y afirma el principio de los derechos de autor y afirma el principio de la unidad, artística y también jurídicamente. (...) Sobre este punto hay divergencias, definidas en tres corrientes: a) el titular del derecho es el***

*director; b) el titular es el productor, por cesión presunta de la parte material o pecuniaria de los derechos de los autores adaptados, y como representante de los demás colaboradores respecto a sus derechos morales; c) el productor es lisa y llanamente el autor de la obra, por su actividad original tendiente a crearla, realizarla y producirla” (pp. 15-17).*

La Ley 11.723, en su vigésimo artículo afirma desde su concepción que “los colaboradores en una obra cinematográfica tienen iguales derechos, considerándose tales al autor del argumento, al productor y al director de la película”. En opinión del autor referido “si bien (...) parecería resultar que la obra cinematográfica es una colaboración, esa disposición consagra al productor en el terreno de las relaciones externas como único autor de aquella. (...) Se otorga al productor el derecho pecuniario más importante, ósea, el de exhibir y por ende distribuir la obra.” (Satanowsky, 1953, pág. 87-88).

Este debate, que se encuentra aún vigente, es valioso que sea recuperado en un futuro en un proyecto de investigación de mayor extensión, específicamente sobre autoría y responsabilidad.

## CONCLUSIÓN

La libertad de expresión, más allá de encontrarse legislada en la época de estudio de una manera más prototípica, tenía una jerarquía de importancia en relación a la escala de derechos. Sin embargo, falta mucho tiempo para que, dentro del decálogo de cuestiones alcanzadas por la misma, se encontrase el cine. Asimismo, notamos un lugar de jerarquía de conceptos como el orden y la moral pública, aunque con una concepción bastante distinta a la que tenemos hoy en día en relación a la temática.

En tal sentido, vemos tanto como el Estado, la Sociedad Civil y los factores de poder de importancia en la época (como la Iglesia o algunos integrantes de fuerzas de seguridad), creían en el cine como factor moralizante, impulsor de buenas costumbres y con una función de educación de las masas. Es discutible en tal sentido si los pensadores de la época lo podían ver como una disciplina artística, y por eso, los debates sobre la libertad de expresión del artista, palidecen ante las discusiones que llenaron juzgados y congresos (tanto de pensamientos como políticos), pidiendo intervención a gritos, a favor de una protección de la sociedad, de las infancias, o de los valores; o de todas las anteriores.

Y allí es donde entra la figura que comentamos de manera nuclear. La Apología del Delito, como la figura penal política por excelencia, tiene su concepción e infancia específicamente en la época de oro del cine, y su incorporación formal a nuestros códigos de comportamiento en las formas que se conserva hasta nuestros días. Por ello es que, la multiplicidad de significados que el término apología puede adquirir, se utilizaría de manera discrecional por parte del Estado, a la hora de determinar aquello que no debía ser o que no debía mostrarse.

Sin embargo, resaltar sus efectos y su importancia, requiere constantemente de un ejercicio lógico, de analizar discursos, proyectos de ley y declaraciones y contrastarlas con el cine. Es dificultoso encontrar una relación directa entre esta y el cine, porque había una política activa de evitar declararla. La sala de máquinas de la intervención del Estado en el cine es algo que debemos investigar de manera criteriosa, sin caer en apofenias. Al mismo tiempo, implica recopilar opiniones que a veces parecen contradictorias y divergentes, quizás porque en el fondo, la realidad social de la época así lo era, debido a la diversidad de interés en disputa.

El repertorio de cintas final, en relación a los ejes de Bien Jurídico Protegido, es una enumeración de conclusiones propias y ajenas, en torno a la intervención del Estado para evitar, o al menos limitar, la representación de las actitudes antijurídicas en el cine argentino, aunque admitimos que es meramente enunciativo. Este trabajo no planea agotar la lista de interrelaciones e interacciones posibles entre el cine autóctono y el delito, no solo porque sería un imposible, sino por una razón de fondo que se presenta al analizar la filmografía nacional.

El crimen parece estar relacionado necesariamente con el cine argentino. Desde su primera cinta *Amalia* (1914), que ilustraba un asesinato político, a la criminalidad y el hampa como protagonista del Nuevo Cine Argentino, el delito

se encuentra inherentemente unido a la filmografía argentina. En la edad de oro del cine argentino, la influencia del tango es clave, por lo que el juego, el adulterio, el vicio y la violencia son moneda corriente. También el cine vería pronto sus influencias del policial menos pensado... aquel surgido de la prohibición en Fuera de la Ley (1937). El delito estaba a la orden del cinematógrafo... para desgracia de aquellos que infructuosamente intentaron impedirlo, como este trabajo se propuso documentar.

El rol del estado en esta época fue clave. Creyente de que el cine debía ser una herramienta moralizante de la sociedad, intervendría de manera directa: censurado, proscribiendo e intertextuando cintas; pero también de manera indirecta, a través de las tramas. Como respuesta a aquellos textos que pedían a gritos que el cine debía servir como defensor del orden público, los pecadores se redimirían de manera milagrosa, o morirían en su ley de manera trágica. No había lugar para personajes grises... los buenos ganaban al final de la historia, a pesar de todo. No hacía falta un Código de censura para que esto se cumpliera, ni una causa a un director o guionista de apología del delito, y quizás por ello no hemos encontrado alguna que haya llegado a tribunales. Acusaciones y persecuciones, hemos hallado de sobra, lo que configura una noción que merece un análisis de mayor profundidad: la existencia o no de censura indirecta en el cine.

Finalmente, hemos detectado una serie de debates y de instancias de discusión del cine, tanto en los poderes públicos, como en los espacios de intelectuales o académicos, que dan cuenta de una época marcada por grandes cambios. La realidad del cine parece hacerse eco de la realidad socio histórica en la que es concebido, y como tal, es una herramienta de utilidad vital como elemento de análisis histórico. Un análisis que debemos poner en valor, de modo de conocer el origen de las realidades sociales que encontramos hoy en día, en torno al cinematógrafo. Un análisis que permite ilustrar una serie de debates que aún

continúan vigentes, muchos años más tarde del estreno de aquella primera cinta local.

## Bibliografía

- Antokoletz, D. (1933). *Tratado de Derecho Constitucional y Administrativo* (1st ed., pp. 258-260). Libr. "La Facultad" de Juan Roldán.
- Arnheim, R. (1971). *El Cine como Arte* (2da ed. en español, pp. 15-130). Ediciones Infinito.
- Arteaga, L. (2015). La conformación del cine policial argentino (1933-1939). *Culturas*, (8), 43-44. <https://doi.org/10.14409/culturas.voi8.4776>
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983* (1st ed., pp. 7-43). Centro Editor de América Latina.
- Avendaño López, M. D. (2014). *La libertad de expresión en el cine mexicano, una lucha legal detrás de cámaras para evitar la censura*. Recuperado en: [http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB\\_UMICH/581](http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/581)
- Baigún, D. y Zaffaroni, E. R., ob. cit., p. 483 (en Liporace, M. C. (2014), *Apología del Crimen, Código Penal Comentado de la Asociación Pensamiento Penal*)
- Bidart Campos, G. (1980). *Poder de policía de moralidad en materia de espectáculos y de publicaciones en la Capital Federal* (1st ed.). Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Borge, J. (2005). *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915- 1945* (1ra ed., pp. 68-69, 107). Beatriz Viterbo. Rosario.
- Cepeda, F. (2003). El cine de explotación: respuesta a una necesidad concreta. *Revista Terror-manía*
- Chiarini, L., & Juan, C. (1936). *El cine, quinto poder*. Taurus.
- Congreso de la Nación Argentina. Ley 11.723. Argentina
- Congreso de la Nación Argentina: Cámara de Diputados. 8va Reunión. 5a Sesión Ordinaria. Mayo 16 de 1910 (págs. 70 a 77)
- Congreso de la Nación Argentina: Cámara de Diputados. 18va Reunión. Continuación de la 9na Sesión Ordinaria. Junio 27 de 1910. (págs. 296 a 361)
- Congreso de la Nación Argentina: Senado de la Nación. 15va Sesión Ordinaria. 28 de junio de 1910. (págs. 194 a 209) Recuperado de:

<https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dip/wdebates/Ley.07029.Debate.Defensa.Social.pdf>

Congreso de la Nación Argentina: Cámara de Diputados. 12va Reunión.  
Continuación de la 2da Sesión Ordinaria. Julio 17 de 1916 (págs. 845 a 859)

Recuperado de:

<https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dip/wdebates/Ley.11179.Debate.Codigo.Penal.Modificacion.pdf>

Corte Suprema de Justicia de la Nación. Fallos 119:231

Corte Suprema de Justicia de la Nación. Fallos 167:121

Di Corleto, J. (2021). Flor de fango: *La mujer delincuente en el cine argentino* (1930- 1950). Imagofagia, (06). Recuperado a partir de:

<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/647>

Fontana, P. (2009). *Arlt va al cine* (1ra ed.). Librería.

Falicov, Tamara L. (2006). Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945. *The Americas*, 63 (2), 245-260. <http://www.jstor.org/stable/4491220>

Gargarella, R. (2015). *La sala de máquinas de la Constitución* (1ra ed., pp. 10-30).

Katz. Buenos Aires

Gómez, E. (1939). *Tratado de Derecho Penal: Tomo V* (1ra ed., pp. 243-252).

Compañía Argentina de Editores.

González Calderón, J. (1967). *Curso de Derecho Constitucional* (5ta ed., pp. 214-221). Editorial Kraft.

Herdero, C., & Santamaría, A. (1996). *El cine negro*. Barcelona [etc.]: Paidós.

Herrera Navarro, J. (2005). *El cine en su historia: manual de recursos bibliográficos e Internet*. Ed. Arco/Libros.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo* (1st ed.). Siglo Veintiuno Editores.

Liporace, M. C. (2014) *Apología del Crimen. Código penal comentado de acceso libre de la Asociación Pensamiento Penal*. Recuperado de:

<http://www.pensamientopenal.com.ar/cpcomentado/38782-art-213-apologia-del-crimen>

Luchetti, F., & Llorens, F. R. (2004). Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944. *En VI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias

Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Martínez Ruiz, R. (1945). *La Constitución Argentina (Comentada)* (1st ed., pp. 81-82). Editorial Kraft Ltda.

Mafud, L. (2017). *La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922)*. Izquierdas, (33).

Molinario, A. (1937). *Derecho Penal* (1st ed., pp. 249-273). Editorial Revista Jurídica.

Motion Picture Association of America. (1930). The Motion Picture Production Code: March, 1930. [Hollywood, California]

Oderigo, M. (1957). *Código Penal Anotado* (3rd ed., pp. 330-331). Roque Depalma Editor.

Oved, I. (1976). *El trasfondo histórico de la ley 4.144, de Residencia*. Desarrollo Económico, 123-150.

Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino* (1ra ed.). Editorial Biblos.

Pérez Del Viso, Ignacio, S.J. (1969) *Censura para el cine*. Estudios (599). pp. 28-31

Pellet Lastra, A. (1976). *La Libertad de Expresión en el Derecho Argentino y Comparado* (1ra ed., pp. 121-139). Editorial Abeledo-Perrot.

Pondillo, Bob. "Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio (1915)", The First Amendment Encyclopedia, Middle Tennessee State University.

Posadas, A., Landro, M., & Speroni, M. (2005). *Cine Sonoro Argentino 1933-1943* (1ra ed.). El Calafate Editores.

Posadas, A., Landro, M., Speroni, M., & Campodonico, R. (2006). *Cine Sonoro Argentino II 1933-1943* (1ra ed., pp. 31-57). El Calafate Editores.

Pugliese Lavalle, M. R. (2000). *Las transformaciones del Derecho en el siglo XX. La ley de 1910 de Defensa Social: una respuesta legal a un problema social*. Revista de historia del derecho, (28), 449-502.

Ramella, P. (1957). *Derecho Constitucional* (1st ed., pp. 300-310).

Ramírez Llorens, F. (2013). *Sexo, herejías y comunismo. La calificación de películas por la Dirección Central de Cine y Teatro de la Acción Católica*

*Argentina: 1954-1964*. In X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Rabinovich, E. *Libertad de expresión y censura indirecta*. En: J.C. Rivera (h), J.S. Elías, L.S. Grosman y S. Legarre (direc.), Tratado de los derechos constitucionales (t. II, pp. 11-41). Buenos Aires: Abeledo-Perrot.

Rivera (h), J. (2016). *Los límites de la tutela constitucional de la libertad de expresión: las expresiones de odio, la pornografía, el discurso comercial y las campañas electorales*. En: R. Gargarella y S. Guidi (coord.), Comentarios de la Constitución de la Nación Argentina. Jurisprudencia y doctrina: una mirada igualitaria (t. II, pp. 711-740). Buenos Aires: La Ley

Salinas Bolaños, L. A. (2018). *Serie televisiva Dexter: ¿libertad de expresión o apología del delito?*

Sampay, A. E. (1975). *La filosofía jurídica del artículo 19 de la Constitución Nacional*. Cooperadora de Derecho y Ciencias Sociales.

Satanowsky, I. (1949). *La Obra Cinematográfica frente al Derecho Tomo III Vol. II* (1ra ed.). Ediar S. A. Editores.

Satanowsky, I. (1955). *La Obra Cinematográfica frente al Derecho Tomo IV* (1ra ed.). Ediar S. A. Editores.

Setton, R. P. (2017). *Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedentes del crimen en el cine argentino*.

Soler (1992). *Derecho Penal Argentino*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

SCOTUS. *Mutual Film Corp. v. Industrial Comm'n of Ohio*, 236 U.S. 230 (1915)

## Filmografía

- Amadori, L. C. (1947). Dios se lo Pague [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.
- Amadori, L. C. (1951) Soñemos [Film]. Argentina. Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación
- Arancibia, E. (1954). La Calle del Pecado [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.
- Barletta, L. (1941). Los Afincaos [Film]. Argentina; Teatro del Pueblo
- Benoît, G. (1919). Juan Sin Ropa [Film]. Argentina; Quiroga-Benoît Film.
- Borcosque, C. (1939). ...Y mañana serán hombres [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.
- Carreras, E. (1956). Pecadora [Film]. Argentina; Productora General Belgrano.
- Christensen, C. H. (1946). El Ángel Desnudo [Film]. Argentina; Luminton.
- Christensen, C. H. (1940). El inglés de los güesos [Film]. Argentina; Luminton.
- Connell, W. M. (1949) The Devil's Sleep [Film] Estados Unidos; Screen Classic
- Cosimi, N. (1937). El Escuadrón Azul [Film]. Argentina; Sociedad Art Film Argentino.
- Clifton, E. (1938). Assassin of Youth [Film]. Estados Unidos; BCM Roadshow Productions.
- Davenport, D & Shyer, M. (1934). The Road to Ruin [Film]. Estados Unidos; True-Life Photoplays, First Division Pictures.
- del Carril, H. (1952). Las Aguas Bajan Turbias [Film]. Argentina; Hugo del Carril SRL.
- del Carril, H. (1955). La Quintrala, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer. Argentina; Hugo del Carril
- Demare, L. (1955). Mercado de Abasto [Film]. Argentina; Artistas Argentinos Asociados
- Esper, D. (1938). Sex Madness [Film]. Estados Unidos; Film Ventures Inc.
- Fregonese, H (1949). Apenas un Delincuente [Film]. Argentina; Productora Interamericana
- Ferreyra, J. A. (1937). Sol de Primavera [Film]. Argentina; Estudios Argentinos SIDE

Gasnier, L. J. (1936). *Reefer Madness / Tell Your Children* [Film]. Estados Unidos; G&H Productions

García Villar, B. (1943). *Frontera Sur* [Film]. Argentina; Belisario García Villar

García Villar, B. (1942). *Sendas Cruzadas* [Film]. Argentina; Estudios San Miguel

Greca, A. (1918). *El Último Malón* [Film]. Argentina; Greca Films.

Klimovsky, L. (1950). *Marihuana* [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.

Klimovsky, L. (1951). *Suburbio* [Film]. Argentina; Emelco.

Hawks, H (1932). *Scarface* [Film]. Estados Unidos; United Artists.

Luby, S. R. (1938). *Race Suicide* [Film]. Estados Unidos;

Julien, D. (1943). *Flesh and Fantasy* [Film]. Estados Unidos; Universal Pictures.

Minnelli, V. (1949). *Madame Bovary* [Film]. Estados Unidos; Metro-Goldwyn-Mayer.

Migliar, A. (1943). *Oro en la mano* [Film]. Argentina; Pampa Film.

Moglia Barth, L. J. (1928). *Aphrodite* [Film]. Argentina; Unión.

Moglia Barth, L. J. (1940). *Con el dedo en el gatillo.* [Film]. Argentina: Luis José Moglia Barth.

Moglia Barth, L. J. (1950). *La Fuerza Ciega* [Film]. Argentina; Huella.

Mom, A. S. (1935). *Montecriollo* [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.

Mom, A. S. (1937). *Palermo* [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.

Newfield, S. (1949). *She Should 'a Said No!* [Film]. Estados Unidos; Hygienic Productions, Modern Film Distributors

Romero, M. (1937). *Fuera de la Ley* [Film]. Argentina: Luminton.

Romero, M. (1942). *Elvira Fernández, vendedora de tienda* [Film]. Argentina; ADAP Films

Romero, M. (1942). *Historia de Crímenes* [Film]. Argentina; Luminton.

Romero, M. (1942). *Una Luz en la Ventana* [Film]. Buenos Aires: Luminton.

Romero, M. (1949). *Morir en su Ley* [Film]. Argentina; Luminton

Saslavsky, L. (1937). *La Fuga* [Film]. Argentina; Pampa Film.

Saslavsky, L. (1949). *Vidalita* [Film]. Argentina; Emelco.

Soffici, M. (1937). *Cadetes de San Martín* [Film]. Argentina; Argentina Sono Film.

Soffici, M. (1945). *La Pródiga* [Film]. Argentina; Estudios San Miguel.

Soffici, M. (1948). Tierra del Fuego: sinfonía bárbara [Film]. Argentina; Emelco.

Soffici, M. (1954). Mujeres Casadas [Film]. Argentina; Artistas Argentinos Asociados.

Tato, M. P. & Borcosque, C. (1952). Facundo, el tigre de los llanos [Film]. Argentina; S.I.C.A.

Tinayre, D. (1952). Deshonra [Film]. Argentina; Interamericana, Estudios Mapol

Ulmer, E. G. (1933). Damaged Lives [Film]. Estados Unidos; Weldon Pictures Corporation

Viñoly Barreto, R. (1950). Con el Sudor de tu Frente [Film]. Argentina; Sociedad Independiente Filmadora Argentina

Viñoly Barreto, R. (1952). La Bestia Debe Morir [Film]. Argentina; Esmeralda Films.

Webber, H. (1938). The Wages of Sin [Film]. Estados Unidos; Willis Kent Productions.

William, W. (1942). Mrs. Miniver [Film]. Estados Unidos; Metro-Goldwyn-Mayer.

Wood, E. D. (1953). Glen or Glenda [Film]. Estados Unidos; Screen Classics

---

6 *Dialogo de Safo, historia de una pasión (1943, ARG)*

7 *Figuras de Exhibiciones Obscenas en la numeración original del Código*

8 *Dialogo de Morir en su Ley (1949, ARG)*

9 *La Diosa Arrodiada (1947, MEX); Pepita Jiménez (1946, MEX); La Fuerza Ciega (1950, ARG), Deshonra (1950, ARG); entre otras*

10 *Scarface (1932, USA); Dear Murderer (1947, USA); Dios se lo pague (1948, ARG); Humoresque (1946, USA); entre otras*

11 *Jack London (1943, USA); The Story of Dr. Wassell (1944, USA); For Whom the Bell Tolls (1943, USA); La Bandera (1935, FRA); Notorious (1946, USA); entre otras.*

12 *Melodías de Arrabal (1933, ARG); Cuesta Abajo (1934, ARG); Luces de Buenos Aires (1931, ARG); Se llamaba Carlos Gardel (1949, ARG); Adiós Pampa Mía (1946, ARG); entre otras.*

13 *Dialogo de Dias de Odio (1947, ARG)*

14 *Dialogo de Historia de Crímenes (1942, ARG)*

15 *Dialogo de La Prodigia (1945, ARG)*

16 *Dialogo de Los Afinceos (1941, ARG)*

17 *Dialogo de Con el Dedo en el Gatillo (1940, ARG)*

18 *Dialogo de Dios se los Pague (1948, ARG)*