

## Miguel Paulino Tato: el crítico censor

por Romina Spinsanti\*

### Trayectoria

Miguel Paulino Tato nació en Buenos Aires en 1902 en el seno de una familia humilde. En su juventud trabajó como canillita y gracias a la ayuda de uno de sus clientes, Carlos Muzzio-Sáenz Peña (director durante muchos años del diario *El Mundo*), comenzó su carrera como dibujante en *Última hora*. Formó parte de las redacciones de *Mundo Argentino*, *El Hogar* y otras revistas de la editorial Haynes. Fue jefe de prensa de la distribuidora Paramount y profesor de caligrafía, castellano e historia.



En 1928 se incorporó al matutino *El Mundo*, inicialmente como cronista de box y más tarde como responsable de la columna “Actualidades

cinematográficas”, desde la cual adquirió notoriedad bajo el seudónimo de “Néstor”.

La agresiva política comercial y las hábiles contrataciones de su director hicieron del periódico un éxito rotundo. El matutino se distanció rápidamente de sus competidores con un formato predominantemente gráfico, de noticias concisas y muy sintéticas con un fuerte contenido de opinión. Tato se desempeñó durante casi ocho años como crítico de *El Mundo*. Sin embargo, en 1936 debió abandonar la redacción por presiones de distribuidoras norteamericanas que publicitaban sus películas en el diario y se manifestaban molestas con los reiterados juicios negativos formulados por el cronista acerca de algunas de sus producciones.

Este tipo de conflictos fue una constante a lo largo del ejercicio de Tato como crítico, actividad que lo llevó a participar de variadas publicaciones, entre las que se cuentan los periódicos *Cabildo*, *El Pampero*, *Sábado*, *Tribuna*, *El Laborista*, *Mayoría* y las revistas *Mundo Radial*, *Rico Tipo* y *Esquiú*. Asumió el mando y fue el único redactor de la revista *Cámara!* durante los años 1937 y 1938, de la cual logró publicar sólo seis números. En ella construyó un espacio independiente, libre de condicionamientos impuestos tanto por algún superior como por capitales provenientes de la publicidad de las grandes distribuidoras<sup>1</sup>, requisito que consideraba indispensable a la hora de ejercer su profesión. Desde sus páginas se permitió expresar las opiniones más virulentas sin tener que rendirle cuentas a nadie por ello. Significativamente, el lema de esta publicación era “Una revista de cine, sin avisos de cine”, en clara alusión a los conflictos sufridos en *El Mundo* unos años atrás.

A comienzos de los años '50 asumió la dirección de la película *Facundo, el tigre de los llanos* (Miguel P. Tato, 1952), la cual tuvo problemas con la censura de entonces. Una de las versiones refiere que, al tercer día de comenzado el

---

<sup>1</sup> La financiación de *Cámara!* provenía de diversos auspiciantes ajenos al mundo del cine, tales como farmacia Franco-Inglesa, sastrería Rhoders, jabón Federal, polvo de tocador Chela, perfumes Marilú, entre otros. La naturaleza de dichos auspiciantes pone en evidencia la conformación mayoritariamente femenina del grupo de lectores de la publicación, muchos de los cuales eran sin duda fieles seguidores que Tato había cosechado en su paso por el diario *El Mundo*.

rodaje, su inexperiencia y su mal temperamento le costaron la separación de la dirección y su reemplazo por Carlos Borcosque, aunque por cuestiones gremiales y para evitarle un desprestigio público irreparable se lo mantuvo formalmente en los títulos. Sin embargo, otras voces afirman que su alejamiento tuvo más que ver con su negativa a acatar la decisión del por entonces Subsecretario de Información y Prensa de la Nación, Raúl Alejandro Apold, quien se habría mostrado disconforme con el enfoque ideológico del guión y habría ordenado introducir ciertas modificaciones.

Tato incursionó también en la crítica radial en diversas emisoras y condujo LV9 Radio Güemes, de Salta, entre 1955 y 1965. Participó además de algunos programas televisivos y fue designado en 1969 por el Secretario de Prensa de Juan Carlos Onganía como Director General de Canal 7, puesto en el que se desempeñó durante sólo veinte días debido a, según sus propias palabras, “*voltearle el escritorio a mi jefe en un acceso de mufa.*” (*Siete Días*, 1974: p. 84)

Fue miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, entidad a la que se vio obligado a renunciar cuando asumió como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica el 1 de septiembre de 1974. Se mantuvo en ese cargo hasta el 20 de septiembre de 1978, momento en el que se alejó de la función pública. En este organismo Tato fue el más eficiente ejecutor de las políticas censoras, no sólo a través de la exigencia de cortes y de la prohibición directa de los films, sino también mediante la censura previa a la que sometía a los guiones nacionales. En 1979 retomó su tarea de crítico desde las páginas de la revista católica *Esquiú* hasta su muerte en abril de 1986.

## **Un estilo personal**

A lo largo de su carrera como crítico, Tato va construyendo un perfil caracterizado por su agudeza, su verborragia, su estilo violento y frontal y sus opiniones contundentes. Escritor prolífico, hace público todo lo que piensa y capitaliza esa vocación provocadora en su provecho, convirtiéndose en el primer

crítico “estrella” en una época en que las reseñas cinematográficas no acostumbraban llevar firma al pie.

Atendiendo a la periodización y caracterización de los inicios de la crítica cinematográfica propuestas por Leonardo Maldonado (2006), encontramos algunas herramientas útiles a la hora de abordar los textos de Tato. Sus escritos están atravesados por una mirada que juzga los valores positivos o negativos de las películas, mirada que consagra a la actividad crítica como un espacio con facultad para emitir opinión, más allá de la mera descripción del espectáculo, que prevalecía en los primeros tiempos. Dichos juicios se fundan en una aproximación a los films de corte impresionista, que escapa a los dogmatismos rígidos y se entrega a la impresión inmediata que provoca la obra en el comentarista. De este modo, las críticas se centran no tanto en el funcionamiento del objeto cinematográfico en sí, sino en la huella que el mismo imprime en el cronista. Este modelo responde a las limitaciones impuestas por los diarios - ámbito privilegiado de la crítica en los años '30-, en tanto las reseñas debían publicarse al día siguiente del estreno para así poder condicionar la respuesta de un lector considerado como potencial espectador.

En sus críticas, Tato utiliza siempre la primera persona del singular, evidenciando la presencia de un sujeto enunciador en el interior del texto que construye alternadamente como interlocutores al lector-espectador y a diversos agentes del campo cinematográfico (directores, productores, cronistas, etc.). Por lo general, sus escritos conservan la misma estructura: un título que sintetiza el núcleo central de la opinión del comentarista, un comienzo que destaca los valores más relevantes de la obra, un desarrollo que puntea los aspectos fallidos y una conclusión que explicita su balance personal, generalmente rematado con alguna frase sentenciosa o irónica.

Acostumbra sazonar sus textos con diversos grados de humor, ironía, sarcasmo y hasta violenta crueldad. Entre los aspectos cinematográficos que evalúa, tres son los que se destacan fundamentalmente: argumento, fotografía e interpretaciones, si bien en los tempranos años '30 suele poner el acento también en los avances existentes en materia de sonido. Aunque no es habitual,

eventualmente se detiene en el montaje, resaltando cuestiones de ritmo, duración de escenas y figuras, evidenciando una mirada entrenada en algunos aspectos del lenguaje cinematográfico.

La forma, la organización interna y los fundamentos de los textos no varían sustancialmente con el correr del tiempo, razón por la cual se vuelven anacrónicos, fundamentalmente después de la transformación cultural acontecida tanto en el campo de la crítica como en el de la producción hacia fines de los años '50 y principios de los '60.

Lo que sigue es un recorrido por los puntos más relevantes y las problemáticas que se desprenden de los textos críticos de Miguel Paulino Tato, que ciertamente responden a cuestiones que tiñen el campo de discusión de una época y que dejan entrever, en su abordaje, una toma de posición personal.

### **De compañero de la industria a enemigo del cine nacional**

A pesar de su vocación polémica y de su imagen de inconformista, en sus comienzos Tato alienta los sucesivos avances de la industria. Desde sus escritos, valora las mejoras técnicas y ante cada nueva superación, señala orgulloso que nuestras producciones nada tienen que envidiarle a las extranjeras. A propósito de *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), comenta:

Ya podemos decir que tenemos una buena película nacional. (...) Y esa película es *Riachuelo*, esta producción que, más que un paso, es un salto adelante dado por nuestro cine autóctono. (...) Técnicamente, la película acredita (...) una realización ponderable. La fotografía es excelente, especialmente en los exteriores, bellos y muy bien elegidos, y el sonido es intachable. Es decir, en resumen, que *Riachuelo* puede ser considerada como la película nacional de mayores valores que hemos visto hasta la fecha. (*El Mundo*, 1934)

Justo es decir que en más de una oportunidad, frente a un film con obvios defectos de factura, elige enfatizar aquellos aspectos que considera enriquecen

el crecimiento artístico del cine local. Como ejemplo de esta “buena voluntad” valga la crítica de *La vía de oro* (Arturo S. Mom, 1931), en la que aunque hace intentos infructuosos por mantener un tono elogioso, en los hechos el comentario termina siendo demoledor. Es probable que al tratarse de la primera incursión en la realización de un periodista colega, no haya querido criticarlo en demasía, por lo que puntualiza:

Al comentar su primera película, no es posible, pues, dejar de considerar lo que ella significa como intención y como esfuerzo, aún cuando ni esa intención ni ese esfuerzo hayan llegado a producir el resultado que podía esperarse (...) Con todo, es meritísimo el esfuerzo que comporta *La vía de oro*, película que puede considerarse, de cualquier modo, como un sólido punto de partida para la producción parlante en nuestro país, ya que casi todas sus deficiencias sólo derivan de una causa lógica en las circunstancias que rodearon su realización: la falta de experiencia. (*El Mundo*, 1931: 15)

El mismo Tato explicita su convicción personal de callar ciertas fallas lógicas propias de una industria incipiente porque entiende que de esta manera estimula el esfuerzo de los productores nacionales. Sin embargo, su benevolencia genera una reacción en el campo cinematográfico, especialmente entre realizadores y productores, que él evidentemente no espera y que lo obliga a modificar su posición. No transcurrirá mucho tiempo hasta que decida adoptar frente a un cine un poco más robustecido un papel mucho más duro:

Y de la misma manera que cuando vemos a una criaturita pegarse un porrazo al aprender a caminar, no se nos ocurre explicarles a sus padres las causas del porrazo ni la forma de evitarlo...tampoco me parece bien que un crítico se ponga en académico a explicarle a los productores locales de películas la forma en que deben proceder para evitar que esa criatura, que es la cinematografía nacional, se ande pegando estos lógicos porrazos mientras da sus primeros pasos.

Mas he aquí que, interpretando torcidamente mi actitud, los cinematografistas nacionales se han resentido conmigo. Dicen que ‘no los tomo en serio’. Que ni siquiera ‘me digno ocuparme de sus obras...’.Y algunos, los más exaltados, han llegado a imaginarme un enemigo del cine nacional. (...) Ellos me reclaman que opine. A favor o en contra, pero que opine. (...) Y ya que ellos lo quieren, pues voy a hacerles el gusto... (*El Mundo*, 1931: 13)

Lo que sigue a esta aclaración es una crítica furiosa, rebotante de sarcasmo, cruel en extremo, del film *El amanecer de una raza* (Edmo Cominetti, 1931). Sus criterios no tardan en volverse inflexibles, razón por la cual muchos productores vuelven a señalarlo como enemigo del cine nacional. Él se defiende declarándose enemigo

(...) pero no del cine nacional en general, sino del cine nacional que representan esas películas: el mal cine nacional (...) Y que no me vengan con la historia de que es ‘antipatriótico’ tirarle a las películas nacionales... Porque si son malas, no he de respetar pelo ni marca. Y tanto me da una mala película argentina como extranjera. Todas son igualmente criticables. Si no, ¡que se lo pregunten al público! (*Cámara!*, 1937: 10).

A lo largo de su trayectoria, Tato recorre el mundo y es uno de los primeros cronistas argentinos enviado a Hollywood. Viajará diez veces a la denominada “meca del cine”, familiarizándose con la forma de producción imperante en las grandes industrias cinematográficas estadounidenses. Producto de estas experiencias, se convence de que el modo de producción hollywoodense es el modelo a seguir, y se congratula ante cada nuevo emprendimiento que implique, no ya aventuras aisladas, sino un plan de producción con proyección al futuro. Detengámonos en el entusiasmo con el que recibe el estreno de *Los tres berretines* (Enrique T. Susini, 1933), producción con la que se lanzan los estudios Lumiton, los primeros de tipo moderno que se

construyen en el país. Señala Tato desde su columna en *El Mundo*: “(...) lo más importante de *Los tres berretines* no está en la película misma, sino en lo que ella significa como afirmación de la existencia de un organismo productor de films, moderno y capacitado, que es Lumiton, cuya instalación abre un nuevo horizonte de extraordinarias posibilidades para la industria, el arte y el prestigio de nuestro país”. Destaca que se trata de un estudio como hay muy pocos en el mundo, con sistema de sonido y aparatos de iluminación y grabación propios. Y concluye orgulloso: “Es decir, que ya tenemos cine nacional de veras. Con una base sólida y seria: la fábrica. Con los medios técnicos y mecánicos más perfectos. Ahora sólo falta lo otro: el elemento artístico y humano. Un pasito más y el milagro se habrá realizado.” (*El Mundo*, 1933)

Como vemos, no todo es color de rosa. En cuanto a los valores argumentales, Tato es mucho más difícil de complacer. Quizás el modelo industrial fuera el continente adecuado, pero llama la atención su ignorancia acerca del hecho de que la forma industrial determinaría en parte el contenido; es decir, que debía valerse de argumentos populares que rindieran en taquilla para mantener el nivel de producción. Su posición responde a la idea, muy difundida en la época entre los críticos, de que la buena factura técnica es condición necesaria pero de ningún modo suficiente para el desarrollo cualitativo de la industria. La base de un buen film no está dada por un alto nivel de fotografía, iluminación, sonido, etcétera, sino por un sólido argumento, verosímil, dramáticamente coherente y arraigado en temas y problemáticas nacionales. Se pone así en evidencia una de las contradicciones más fecundas del crítico: aquella existente entre su manifiesta aversión por las expresiones populares y las necesidades de la industria que él mismo reclama.

Poco afecto a las temáticas de corte tanguero, no puede pasar por alto que *Los tres berretines* está basada en un sainete de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas, ya consagrado por el público popular. La obra narra la historia de un ferretero molesto por los berretines que obsesionan a sus hijos y a su mujer (el tango, el fútbol y el cine), pero que finalmente cede a las presiones de las aficiones de moda. Si bien Tato destaca las dotes cómicas del actor Luis

Sandrini, uno de los motores fundamentales del nuevo universo de estrellas nacionales, objeta que:

(...) cierto es que para lograr esa comicidad, no se ha reparado en recursos y que a veces hay chistes escabrosos, de evidente mal gusto, que delatan en la obra su procedencia del teatro nacional, procedencia que el adaptador pudo y debió disimular con más cuidado. Pues de lo contrario va a resultar que el cine, en lugar de servir para mejorar el gusto del público, va a contribuir a empeorarlo, convirtiéndose en vehículo de cosas que conviene más callar que difundir. Lo mismo sucede con el abuso del lunfardo, (...) pues fuera de nuestro ambiente la gente tendrá que usar diccionarios de lunfardo para entender esos diálogos espesos de 'exotismos porteños'. (*El Mundo*, 1933)

Frente a esta condena, es notable el marcado favoritismo que siente por las producciones de temáticas gauchescas y rurales, a las que no critica el uso del lenguaje; muy por el contrario, los excesos de "exotismos criollos" se le presentan como la mejor expresión del habla nacional.

Con los años, la relación de Tato con los estudios y directores que privilegian argumentos tangueros y arrabaleros y producciones genéricas con el objetivo de seducir a un público masivo -elemento por demás indispensable para la supervivencia de la industria tan querida por el crítico-, se deteriora rápidamente.

Pronto el idilio con Lumiton se desvanece en el aire. Su disgusto se extiende hasta convertirse en ensañamiento, especialmente con la obra de Manuel Romero, a la que califica de atentado contra el cine nacional. Romero es uno de los cineastas que entiende el cine como industria, se pone al servicio de la estrella de turno y se posiciona como referente de la mitología de un Buenos Aires arquetípico. En su crítica de *La vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937), Tato califica a la película de infame

(...) por su argumento canallesco. Infame por sus recursos de mala ley. Infame por las mentiras y falsedades con que denigra injustamente a nuestro país. E infame por las intenciones que parece evidenciar en quienes la realizaron, que, antes que un propósito artístico, sólo habrían perseguido como fin primordial adular los bajos instintos de cierto público, con vistas a la boletería. De todo esto son responsables en primer término, Manuel Romero, autor del argumento, los señores de la Lumiton, que a pesar de sus apellidos de ‘gente bien’, están demostrando ser unos vulgares ‘yanqueleviches’ del cine nacional, en su deleznable propósito de producir bodrios populacheros. (*Cámara!*, 1937: 12)

Más adelante, analiza brevemente la filmografía del realizador refiriéndose a ella como “Prontuario artístico”. Para entender su criterio, resulta esclarecedor detenerse en cuáles son los desaciertos que él considera más graves en cada uno de los films. Dice sobre *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931): “Filmada en París, con argumento de Romero. A éste pertenece la triste idea del gaucho que aparece en un teatro argentino, enlazando desde un palco, a una artista del escenario”; *La muchachada de a bordo* (M. Romero, 1936): “Prohibida por el gobierno, por considerarla injuriosa para la marina argentina. Aquí es donde está el asqueroso chiste del marinero argentino que al tragarse las cucarachas de la comida, se cuadra, hace la venia y grita: ‘¡Viva la patria!’”; *Fuera de la ley*, (M. Romero, 1937): “Milagrosamente estrenada después de las objeciones de la censura. En ella, un joven forajido argentino, hijo de un policía, intenta matar a su propio padre, después de asesinar a un niño y otras fechorías por el estilo.”(*Cámara!*, 1937: 12)

### **El debate de lo nacional**

Convencido de que las películas nacionales deben ser, ante todo, un instrumento de difusión y propaganda de lo argentino, y deben cumplir con la obligación de servir como campo de experimentación y fuente de trabajo para los

propios artistas, técnicos y demás elementos especializados, Tato participa de una discusión propia de la época, que trasciende lo meramente cinematográfico: la definición de “lo nacional”. Consciente de la fuerza del cine como vehículo difusor de ideas y articulador de una identidad, se siente extremadamente molesto antes aquellas películas que dejan mal parado al tan mentado ser nacional. Le preocupa la imagen de “lo argentino” que el cine local difunde en otros países. Así escribe en *Cámara!*, a propósito del estreno de *La vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937):

¿Qué hace el Instituto Cinematográfico Argentino? ¿Qué hace la Comisión Municipal de Censura Cinematográfica? ¿Qué hacen que no prohíben *La vuelta de Rocha*, esta bochornosa película que constituye una verdadera calumnia contra la Argentina y contra los argentinos... que aparecemos en ella como un país en que se ejerce la trata de blancas, públicamente, en plena calle y como si tal cosa?... ¿No han pensado las autoridades arriba nombradas, en la nociva propaganda que esta película nos hará en el extranjero, exhibiendo a este país como una guarida de delincuentes? (*Cámara!*, 1937: 19)

Su ensañamiento alcanza niveles violentos. Comentando un pedido presentado por los vecinos ante el Intendente para que se modificara el nombre de la película por considerarla ofensiva para su barrio, agrega: “Tienen razón los vecinos. Pero se han quedado cortos. Debieran pedir más. Todos los argentinos debiéramos pedir la incineración de *La vuelta de Rocha*. Sería justo. Y sería un escarmiento.” (*Cámara!*, 1937: 10)

Tato reclama la inclusión de paisajes argentinos que ilustren las bondades de nuestro suelo y que sirvan como carta de presentación de la Argentina en el mundo. Por ello, se indigna con el plan de rodaje de *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938), entendiendo que la filmación de paisajes parisinos tenía únicamente objetivos publicitarios. Se enfurece porque:

(...) los ingenuos siguen abriendo la boca de asombro y repitiendo a coro las mismas tonterías de costumbre ante la ‘formidable’ iniciativa de la Lumiton...de esta Compañía Argentina, productora de películas argentinas, que no vacila en gastarse un montón de pesos para mandar a sus hombres a filmar en París (...) Compañía que, sin embargo, jamás fue capaz de gastar un solo peso para filmar tantas y tantas cosas interesantes que tenemos aquí, en nuestro propio país...y que todavía no hemos visto en ninguna película europea, americana ni argentina... (*Cámara!*, 1937: 11)

Identificado toda su vida con un nacionalismo católico, admirador declarado de la obra de Leopoldo Lugones,<sup>2</sup> Tato suscribe a una idea de la nacionalidad asociada a la tradición y a una idealización de la sociedad argentina. De este modo, sostiene la valoración positiva de la organización social en torno de los conceptos de Familia, Religión y Patria, con los cuales se asocia la idea de moralidad.

Sus gustos cinematográficos se orientan hacia las películas de temática rural y gauchesca, en las cuales se apela a una tradición nacional vinculada a los valores criollos. No olvidemos que durante los años ‘30, el debate acerca de los motivos que el cine nacional debe poner en pantalla está claramente dividido entre los que se inclinan por temas rurales y criollos, y los que ven con buenos ojos la representación del universo ciudadano, con elementos populares tangueros.

Sin duda, Tato adscribe a la primera corriente. En 1980, sus artículos “Nuestro cine debe retornar a sus fuentes autóctonas” y “Las películas argentinas

---

<sup>2</sup> Devoto indica como dos figuras centrales en el proyecto de ‘argentinización’ a Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, quienes serían los encargados de “inventar una tradición”, es decir, popularizar y extender una imagen del pasado. Lugones ubica al *Martín Fierro* de Hernández como depositario excluyente de nuestra tradición nacional. Para él, dicha obra no resulta del talento creativo individual de Hernández, sino de la cristalización de la cultura de un pueblo. El escritor es sólo el intérprete del “alma de una raza”, la cual se define no sólo en términos biológicos, sino como construcción dada por el componente étnico, el clima y las condiciones geográficas. En *La guerra gaucha*, su lectura del mito de los orígenes revolucionarios del país, se sitúa en el polo subalterno: la resistencia gaucha en el norte, frente a la avanzada española. Lugones aspira a instalar una religión cívica y contribuye a enriquecer la galería de pequeños héroes y momentos épicos que la tradición histórica de la Patria requería. (Devoto, 2002).

que todos añoramos”, publicados en la revista *Esquiú*, recuerdan con nostalgia la obra de Lucas Demare: *La guerra gaucha*, (1942); *Su mejor alumno*, (1944); *Chingolo*, (1940); *El cura Brochero*, (1941); *Pampa bárbara*, (1945, codirigida por Hugo Fregonese). Opina que con ellos:

(...) el séptimo arte nativo logró destacar su riqueza espiritual con un ímpetu incontrastable, que le abrió las puertas de mercados foráneos y le permitió superar las dificultades por sus propios medios; sin necesidad de ayudas oficiales y sin otro estímulo que el de su pueblo y el público identificado con la autenticidad y el verismo de sus películas, alejadas de toda sofisticación elitista, sin la más mínima contaminación ideológica. (*Esquiú*, 1980)

Reclama la realización de obras que comulguen con sus espectadores por estar íntimamente identificadas con sus inquietudes y sus problemáticas, tales como *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), *Prisioneros de la tierra* (M. Soffici, 1939), *Las aguas bajan turbias* (Hugo Del Carril, 1952), *Kilómetro 111* (M. Soffici, 1938), entre otras.

Una vez consolidado el desarrollo técnico y económico de nuestra cinematografía, Tato emprende una cruzada en contra de aquellos a los que considera el peor mal de la industria: los “comerciantes del cine”, es decir, los productores. Estima que ya es hora de demandar con mayor énfasis la grandeza artística del cine nacional, rasgo que aportará una mayor riqueza cultural y un prestigio internacional absolutamente necesarios.

Evidentemente el cine nacional ha obtenido su prosperidad y su fuerza gracias a los éxitos de las películas ‘cómicás’ y ‘de tangos’. Pero no es por ese camino fácil por donde podrá conquistar su grandeza...Es necesario que el cine argentino, además de dar dinero a los productores, retribuya al país, dándole cultura y prestigio, aportando calidad artística, no sólo para satisfacción del público, sino también para beneficio general. (*Mundo Radial*, 1950: 32)



## El justiciero del cine

Durante su carrera como crítico, Tato se mantiene fiel a sus principios, evidenciando una intransigencia que se convierte muchas veces en intolerancia. Considera que su labor consiste en discriminar entre buen y mal cine con rigurosidad, según criterios morales. Evalúa las películas teniendo en cuenta su factura técnica, pero sobre todo su contenido temático y moral, creyendo que sus juicios previenen al público de ciertos daños a los que puede verse expuesto por falta de información. Arrogándose este lugar de juez, casi de justiciero, se reencuentra con sus seguidores en la primera editorial de *Cámara!*:

Aquí me tienen (...). Con el mismo entusiasmo. Con la misma franqueza. Y con la alegría de poder ser más franco que nunca. Aquí me tienen, con mi revista *Cámara!*, que es también de ustedes y que

espero habrá de ser para todos tan fiel y tan exacta. Como su nombre lo indica: como una cámara que capta y reproduce la verdad tal como es, con absoluta precisión, sin alteraciones ni falsedades de ninguna especie. (...) Creo que, hoy más que nunca, el público argentino necesita una voz que sea capaz de informar con amplitud y de opinar con sensatez en materia cinematográfica. A eso vengo, precisamente. Con la mejor voluntad y con la más firme decisión de contribuir al beneficio de todos, otorgándole a cada cual su merecido. Igualmente dispuesto a brindar la palabra de aplauso y de estímulo, que a expresar la crítica tan severamente como sea necesario. (*Cámara!*, 1937: 5)

Tal convicción es una de las causas de su despido del matutino *El Mundo*, comentado en el inicio de este artículo. Dicho conflicto tiene repercusión en el ambiente, tanto que desde el *Heraldo del Cinematografista*, la revista de los exhibidores más famosa del país, da lugar a una interesante reflexión acerca del papel que debiera asumir la crítica como elemento ineludible dentro del campo. En estos años, dicha actividad va delineando un espacio propio, que se atribuye paulatinamente una función de intermediaria, arrogándose a menudo la capacidad de determinar cuál es el verdadero cine o de interpretar los gustos del público. Desde esta posición de poder relativo, instauradora de su propia legitimidad, la crítica acompaña y marca rumbos a la incipiente producción industrial. Titledo “Posición errónea de los críticos de cine”, el artículo sostiene:

...se nos ocurre que una cuestión previa debe ser enunciada: la crítica cinematográfica, tal cual se la ejerce en el periodismo, ¿es una función puramente estética y absolutamente especulativa? Si la respuesta fuera afirmativa, el derecho de los críticos (...) sería irrecusable (...) Pero la respuesta no puede ser afirmativa, porque la crítica cinematográfica, en gran parte de los casos, se nutre del aviso cinematográfico. (*Heraldo del Cinematografista*, 1934: 707)

Este tipo de enfrentamientos obedece no sólo al triple status que presenta el cine, entendido como hecho cultural, económico y estético, sino al proceso de construcción paulatina de la legitimidad, tanto del nuevo medio, como de la instancia crítica que lo acompaña.

## **Especificidad del cine**

En consonancia con el pensamiento de principios de siglo, Tato concibe al cine como algo más que un mero entretenimiento o una manifestación estética: le asigna el objetivo más alto de ser un instrumento de educación de masas. En este marco, piensa la censura como un mecanismo de prevención, que permitiría depurar los contenidos de los films exhibidos. Al respecto escribe: “[El cine] ha llegado a ser el factor educacional más completo y perfecto que se haya logrado para la instrucción y cultura de las masas. (...) Estimular y fomentar la obra educacional de las películas, difundíéndolas y eximiéndolas de gravámenes, debe ser, pues, la aspiración de todo gobierno consciente de su misión.” (*El Mundo*, 1931: 15)

A pesar de las objeciones que esta categórica posición puede suscitar, sobre todo a la hora de abordar un hecho artístico de complejas aristas como el cine, es innegable que Tato conoce a la perfección el funcionamiento de la incipiente industria. Realiza numerosos viajes a Hollywood y a Europa, donde se relaciona tanto con realizadores y estrellas como con directivos de las grandes productoras norteamericanas. Maneja las lógicas y condicionantes propios de la producción, distribución y exhibición y participa opinando fervientemente sobre las diversas leyes y políticas estatales que van reglamentando el campo. Asimismo, no pierde nunca de vista la particularidad del modo de producción del nuevo medio. En 1937, a propósito de la presentación de un proyecto de estímulo al cine nacional que consistía en la institución de premios permanentes para el fomento de la producción, Tato hace hincapié en la necesidad de considerar el hecho cinematográfico como una actividad colectiva,

individualizando y evaluando sus distintos aspectos de manera independiente.

Señala:

Según el diputado (Marcelo) Buyan, para que la cosa sea justa, el premio de la mejor película deben distribuírselo entre el productor, el director, el fotógrafo, el técnico de sonido, etc, etc... No hay más que ver: si se llevara a la práctica su proyecto, convirtiéndolo en ley para este año, el premio se lo ganaría –si el jurado no es muy desvergonzado–, la película *Viento norte* (Mario Soffici, 1937). Y, por consiguiente, lo premiarían a su director, a su fotógrafo, a su argumentista, a su técnico de sonido, etc., etc. Con lo cual se habría cometido una gran injusticia. Pues aún cuando *Viento norte* es la mejor película del año, no es esta película, precisamente la que presentó mejor fotografía. (...) Y así, podría discutirse uno por uno todos, o casi todos los valores. Pues generalmente, la mejor película no es la que acusa mejor calidad en cada una de sus partes. Frecuentemente, un gran director puede hacer una gran película a pesar de contar con elementos técnicos mediocres. (*Cámara!*, 1937: 4)

Esta conciencia acerca de la especificidad de cine puede rastrearse en épocas más tempranas. En 1934, a propósito de la película *Ayer y Hoy* (Enrique Susini, 1934), señala la importancia del rol organizador que le corresponde a la figura del director:

Mientras se dan los nombres de los intérpretes y colaboradores de la producción, no se menciona al director por ninguna parte. ¿Olvido?... ¿Modestia?...No. Pudor... La verdad es que si hubiera existido un director, esta película no habría podido salir como salió. Porque un director cualquiera, por menos director que fuese, se habría dado cuenta de que en esta película había mucho que arreglar antes de dejarla salir a la calle. (*El Mundo*, 1934)

La crítica se posiciona aquí como orientadora de los rumbos que la industria cinematográfica debe ir adoptando, dado que, como bien señala Domingo Di Núbila, “*Ayer y hoy* fue un fracaso que se convirtió en éxito para su productora (Lumiton), porque llamó la atención sobre fallas de las que no se tenía conciencia e indicó la necesidad de contar con un creador de películas que conociera al público. La técnica no era la cosa.” (1998: 86)

Por otro lado, este comentario se ve balanceado con la crítica entusiasta de *Calles de Buenos Aires* (José Agustín Ferreira, 1934): “(...) una película simpática, muy simpática, que acredita méritos a favor de su director, pero que le indica, además, la necesidad de rodearse de otros elementos que colaboren en su obra, porque en las películas, el director suele ser muy importante, pero no lo es todo...” (*El Mundo*, 1934)

A comienzos de la década del `30, Tato manifiesta en diversas oportunidades una confianza ciega en el “buen gusto” del público que siempre elige calidad cinematográfica: “Nunca ha sido ni será el precio más barato o más caro de las películas, lo que decida la preferencia del público. Esto es cuestión de calidad.” (*El Mundo*, 1931: 13).

Sin embargo, con el tiempo esta opinión parece ir modificándose. Los publicistas y usureros del cine, como él los llama, engañan a los espectadores mediante ganchos publicitarios, tales como un erotismo desmedido, por lo que se hace necesaria la guía de un tutor. De esta forma, Tato encuentra justificación tanto a su labor de crítico como de censor. Los cronistas y críticos de cine, decía,

... son por naturaleza – debieran serlo- auténticos censores de vocación y oficio, pues en su función diaria, desde el periódico, la radio o la t.v., practican consciente o inconscientemente el ejercicio de la censura. ¿Qué otra cosa es, en realidad, la simple tarea de comentar los valores, o la falta de ellos, en una película? (...) ...la práctica lisa y llana de la censura, que unos realizan generosa y desinteresadamente, sin otro propósito que el de beneficiar al prójimo, advirtiéndolo, alertándolo o precaviéndolo contra el peligro de `ensartarse´ con un adefesio o un plomo, o, por el contrario, exhortarlo

a no perderse el `bocato´ o la primicia de una joya de la pantalla. De ahí que lo que en el pequeño reducto de la vida cotidiana constituye una obvia actitud individual amistosa, se convierte en el vasto ámbito de la crítica profesional en un `servicio público´ del periodismo informante y opinante. (*Clarín*, 1975: 4)

Puede decirse, entonces, que para Tato su desempeño como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica es una consecuencia esperada y lógica de su condición de crítico.

Yo soy un censor nato, y no le temo a la palabra `censura´. Siempre pensé que mi labor como censor fue una especie de continuación natural, de ampliación, de mi actitud como crítico. ¿A quién podía yo convencer con mis comentarios periodísticos? Al pequeño grupo de gente que se guía por las críticas. En cambio, como interventor en el Ente, al prohibir de antemano, evitaba que los malos films inocularan su veneno a la gente desprevenida. (*Antena*, 1978: 16)

## **El rol del Estado**

Sin embargo, no sólo piensa en educar y cuidar las mentes del pueblo argentino, sino también en difundir una buena imagen del país en los mercados extranjeros. Este posicionamiento está en consonancia con los principios en torno a los cuales se articula por aquellos días el Instituto Cinematográfico Argentino, primer órgano gubernamental "destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior mediante la producción de películas para el instituto y terceros" (Maranghelo 2000b: 31).

Identificado punto por punto con esta política, que años más tarde llevará a la práctica en su gestión al frente del Ente de Calificación Cinematográfica, Tato desarrolla su trabajo crítico poniéndose al servicio de estos objetivos.

Pensar, sin embargo, que el problema de la censura cinematográfica se reduce a la figura de Miguel Paulino Tato sería simplificar la cuestión. Su gestión al frente del Ente de Calificación no hubiese sido posible sin una tradición de control estatal sobre el cine, que puede rastrearse hasta tiempos tan tempranos como los años '30.

El Instituto Cinematográfico Argentino se crea en 1933, pero no es sino hasta 1936, con la designación del crítico Carlos Alberto Pessano como Director Técnico y el senador Matías G. Sánchez Sorondo como Presidente, que la institución comienza a funcionar. Hasta esa fecha, la industria se había organizado sin recurrir a la tutela del Estado. Sin embargo, poco a poco comienzan a oírse las voces de los exhibidores, quienes reclaman normas nacionales para la calificación de películas, cuya aplicación permitiría un funcionamiento ordenado del negocio cinematográfico.

No obstante, los objetivos de la gestión Sorondo-Pessano eran más ambiciosos:

(...) dirigir y orientar las actividades de los distintos actores, más que proteger sus intereses. La idea central consistía en 'nacionalizar' las pantallas, desechando toda expresión popular. Este pensamiento sostiene que la gestión estatal se centra en una suerte de tutela del público, que debe ser asistido en el desarrollo de sus capacidades intelectuales y protegido de aquellos artistas que lesionan sus intereses. En el fondo de la batalla que el Instituto despliega contra los 'comerciantes del cine', está la idea de un Estado cuya función es controlar a la ciudadanía y someter a las empresas bajo sus directivas. (Kriger, 2005: 34).

Ya el primer artículo del decreto 98.998 del Poder Ejecutivo, promulgado el 1º de febrero de 1937, manifiesta que "las producciones cinematográficas editadas en el país, que interpreten, total o parcialmente asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional, serán sometidas a la aprobación del argumento a desarrollar." Se inaugura así el primer antecedente, reglamentado legalmente, de censura previa en materia cinematográfica en

nuestro país. Dicha modalidad se ejerce ya en la reproducción, dado que debía presentarse el guión a consideración del Instituto del Cine para el otorgamiento del crédito correspondiente.

En 1957, el Decreto Ley 16.386 establece la obligatoriedad de la presentación de certificados de exhibición otorgados por el Instituto Nacional Cinematográfico para la proyección de películas nacionales y extranjeras. De esta manera, el Estado reglamenta no sólo la producción local, sino también la distribución de cine en la Argentina.

En 1962 se crea el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica. Dicho Consejo inaugura una época de censura más salvaje, amparada en el Decreto Ley 8.205/63 que legaliza el derecho a mutilar películas, pero no a prohibirlas totalmente. Aún así, es usual que el Consejo demore la entrega del certificado de exhibición obligatorio, a la espera de que la película se estrene igual sin permiso, situación que lo habilita a secuestrar las copias y a prohibir de hecho su proyección en sala.

El aparato censor que hereda Tato está casi armado. Falta sólo la ley de censura 18.019, cuyo organismo de aplicación pasa a ser el Ente de Calificación Cinematográfica, dependiente del Poder Ejecutivo. La citada ley es promulgada el 24 de diciembre de 1968 y derogada en febrero de 1984 y sus fundamentos coinciden plenamente con las opiniones de Tato:

Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo cinematográfico sobre las costumbres de vastos sectores de la población, y especialmente, de la juventud...Es razonable que se hayan arbitrado remedios destinados a evitar que se vea desvirtuada su noble misión y sea puesto al servicio del desorden social y oscuros intereses...<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Para mayor información sobre la ley de censura cinematográfica 18.019 consultar el artículo de María Elena de las Carreras de Kuntz, "El control del cine en la Argentina", en *Foro Político. Revista del Instituto de Ciencias Políticas "Manuel V. Ordóñez"*, Universidad del Museo Social Argentino, Vol. XIX y XX, abril y agosto 1997.

Basada en la idea de que el cine refleja y propaga comportamientos culturales y morales, la ley señala explícitamente que no se pondrán restricciones a la libertad de expresión, salvo cuando el contenido de alguna película viole lo pautado en términos del tratamiento de la violencia, el sexo, la religión o la seguridad nacional, en cuyo caso podrán disponerse prohibiciones y cortes. Tato opina en concordancia con esto:

Su existencia ha sido impuesta por la necesidad de poner dique a los excesos de la procacidad, la violencia y el mal gusto en las películas. La censura impide que el afán de lucro de ciertos traficantes del cine indecente contribuya a la deformación del hombre, aliándose a los ideólogos que procuran la corrupción de la moral para lograr la destrucción de la sociedad. Por esa razón, la Censura del Cine no constituye un ataque a la libertad del espectador sino una defensa de los intereses del público, de la familia y del Estado. (*Antena*, 1974: 4)

Los criterios que pretendían guiar el juicio sobre las películas presentadas al Ente para su calificación tenían bases sumamente vagas y sujetas a las más diversas interpretaciones personales. Esto posibilitó que, según la orientación ideológica del Interventor de turno y la conformación del Consejo Asesor<sup>4</sup>, la censura resultase más o menos dura. A esto se suma la gravedad de una distorsión legal que permitió que los censores frecuentemente asumieran un papel paternalista y se convirtieran en personajes muy influyentes en la industria cinematográfica. Mediante una atribución errónea de funciones judiciales a un organismo administrativo dependiente del Poder Ejecutivo, se le permitió al Ente ordenar cortes y prohibiciones.

---

<sup>4</sup> El Ente estaba integrado por el Interventor y un consejo de treinta asesores, designados en representación de los Ministerios de Educación, del Interior, de Bienestar Social, de la Secretaría de Prensa, de organismos militares, de entidades de bien público como la Liga de Padres y Madres de Familia, etc. Este grupo de asesores, en conjunto, juzgaba y calificaba las películas. Cabe aclarar que, a pesar de haber manifestado la intención de hacerlo en diversas oportunidades, Miguel Paulino Tato nunca incorporó al consejo personalidades del medio cinematográfico (realizadores, críticos, etc), de lo que se desprende que los valores cinematográficos no fueron prioritarios para la evaluación de los films.

Tato fue designado como Interventor del Ente de Calificación bajo el gobierno de Isabel Martínez de Perón el 1 de septiembre de 1974 y fue confirmado en su cargo por el gobierno de facto de Rafael Videla. Su labor como censor respondía a una profunda convicción de estar cumpliendo un servicio público imprescindible para la salud moral y cultural de la sociedad. La comparación de la censura con la medicina se repite una y otra vez en sus declaraciones:

La censura bien ejercida es higiénica. Y altamente saludable como la cirugía. Cura y desinfecta las películas insalubres, extirpándoles tumores dañinos, que enferman al cine y contaminan al espectador.

La censura no mutila ni resta valores. Elimina impurezas. Sus podas afectan a escenas y detalles que duran segundos o escasos minutos. Pero si una película de una hora y media o dos horas se `resiente´ por esta ínfima pérdida, entonces significa que los restantes 99 o 100 minutos no valían gran cosa. (cita sin referencias)

A lo largo de su vida, Tato, si bien se definió como un “fanático” de la censura, manifestó en numerosas oportunidades preferir los cortes a la prohibición del material fílmico. En septiembre de 1974, a pocos días de asumir como Interventor del Ente, adelantaba el accionar del mismo:

Se van a hacer distintas cosas. La calificación, contemplada en la protección a la minoridad es una de ellas. También pondremos en práctica la información. Por ejemplo, hay películas que son irreprochables en sus imágenes o temática, pero por una trampita del director hace que el público salga emocionalmente enfrentado con la policía o el sistema policial. (...) Estas se exhibirán con una aclaración final donde el Ente ponga las cosas en su lugar. Existen también (...) películas canalizables, que aunque fuertes, estén muy bien hechas. Esas, por homenaje al arte, se exhibirán en salas especialmente habilitadas. (*Esquiú, 1974*)

Sin embargo, la realidad fue diferente. Ni bien asumió, Tato canceló varias de las calificaciones otorgadas por el anterior Interventor. En una entrevista de la revista *Somos*, Tato recordaba:

...en el 74, en el Ente, estaba contento porque tenía la posibilidad de beneficiar a todo el mundo y sacar del medio lo sucio. Y eliminé ciento veinte películas de un saque. Películas que ya se venían dando desde hacía mucho, y que yo había visto y las tenía bien anotaditas. Por ejemplo, *Las colegialas se confiesan*, que ya no estaba en el centro. Hice esto: pedía que me las mandaran para verlas, y no lo hacían. Como me conocían, pensaban: `Esta vez sí que va al muere. Mejor la sacamos de cartel'. Y las sacaban, nomás. (*Somos*, 1981: 63).

Estas declaraciones desnudan otro de los procedimientos censores, no previsto en la ley 18.019, pero igualmente efectivo: la consulta informal. Los distribuidores presentaban las películas al Ente a modo de consulta y recibían extraoficialmente una calificación. Decidían entonces si aceptar dicha calificación o no distribuir la película. Esta política tenía un efecto disuasivo, no sólo sobre las películas presentadas para calificar, sino sobre futuras compras de películas extranjeras y sobre el desarrollo de proyectos nacionales, configurando una modalidad de autocensura.

La Comisión de Calificación juzgaba y calificaba los filmes, y luego aconsejaba cortes que el dueño de la sala se encargaba de realizar. En caso de que éste se resistiera, se le negaba el derecho de exhibición, resultando en una prohibición de hecho. Una variante de este recurso era la no calificación del film, tal como aconteció con *Insaciable* (Armando Bó, 1976), un melodrama erótico con Isabel Sarli. Sin embargo, el método de censura más usado en estos años fue el corte de escenas objetables.

Al finalizar su función, Tato había cortado 1200 películas y prohibido 337 - más de un 30 por ciento de los films presentados a su consideración durante su gestión-, la gran mayoría extranjeras. Esta situación contribuyó directamente a

una merma significativa en la producción de la industria cinematográfica local, no sólo en la cantidad sino también en la calidad y la diversidad de películas realizadas.

Tato se aleja del Ente de Calificación a fines de 1978 para jubilarse por razones de salud. Fue sucedido en su cargo por el Dr. Alberto León, miembro de la comisión central de la Liga de Padres de Familia. Su desempeño no marcó cambios significativos con respecto a la gestión anterior, aunque nunca igualó en dureza el accionar de Tato.

## **Conclusión**

Difícil, vehemente, irascible, muchas veces arbitrario, Miguel Paulino Tato acompañó los primeros tiempos del cine argentino y colaboró enormemente con el desarrollo y la consolidación del campo de la crítica cinematográfica. Fue uno de los autores de las primeras manifestaciones, en la década del treinta, sobre estas cuestiones. La influencia de su discurso en las políticas sobre cine, así como la definición de los parámetros que deben guiar a la cinematografía nacional, fue decididamente importante. En este sentido, podemos pensarlo como uno de los actores que dieron una temprana legitimación al arte cinematográfico en el país y que se preocuparon por el desarrollo de una industria que prometía y pronto ratificó, un gran desarrollo.

Su contribución al juego de relaciones de fuerza en el campo fue ejecutada claramente desde un pensamiento nacionalista católico y conservador, y sus intervenciones deben leerse desde dichas coordenadas. La particularidad de su discurso tuvo como corolario lógico su desembarco en el Ente de Calificación Cinematográfica, donde su accionar fue el causante de los mayores escándalos producidos en la industria por la implantación de políticas restrictivas de la libertad de expresión. La arbitrariedad de los cortes y prohibiciones, así como su efectividad como censor lo hicieron tristemente célebre y modificaron drásticamente el curso de la historia de nuestro cine nacional.

Por esto y por haber sido el primer comentarista “estrella” en los inicios de la crítica cinematográfica –actividad a la que ayudó a legitimar-, Miguel Paulino Tato es un personaje clave de la historia de nuestro cine, que bien vale la pena rescatar.

## **Bibliografía**

Carreras de Kuntz, María Elena de las, (abril y agosto 1997), “El control del cine en la Argentina” en *Foro Político. Revista del Instituto de Ciencias Políticas “Manuel V. Ordóñez”,* Vol. XIX y XX, Buenos Aires: Universidad del Museo Social Argentino.

Dagron, Alfonso G. (1979), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz: Ediciones Film/Historia.

Devoto, Fernando J. (2002 [2006]), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Di Núbila, Domingo (1998), *La época de oro. Historia del cine argentino I*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

Gociol, J.; Invernizzi, H. (2006), *Cine y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires: CI Capital Intelectual.

Kruger, Clara (2005), “El Estado va al cine. La gestión estatal durante la primera etapa del peronismo”, en: *Cuadernos de cine Argentino, Cuaderno 2 – Gestión Estatal e Industria Cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales: p. 32-54.

Luchetti, María Florencia y Ramírez Llorens, Fernando (2005), “Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado.” en: *Cuadernos de Cine Argentino, Cuaderno 2 – Gestión Estatal e Industria Cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales: p. 11-30.

Maldonado, Leonardo (2006), *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*, Buenos Aires: I Rojo.

Maranghello, César (2000), “Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación.” en: España, Claudio, *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Tomo 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 160-183.

Maranghello, César (2000b), “Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista”, en: España, Claudio, *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Tomo 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p. 24-159.

Maranghello, César (2000c), “El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico”, en España, Claudio, *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Tomo 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, p.524-567.

s/a, “Posición errónea de los críticos de cine”, (1934), *Heraldo del Cinematografista*, 6 de junio: p. 707.

Tranchini, Elina (1999), “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, en AA.VV., *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación. Comisión de cultura.

## Fuentes

### Artículos escritos por Miguel Paulino Tato:

*El Mundo*, Columna Lo que vi anoche:

s/t, 15 de abril 1931

“Con ‘*El amanecer de una raza*’, la cinematografía nacional sigue en primer grado atrasado”, 23 de junio de 1931.

“‘*La vía de oro*’ es un esfuerzo notable de la cinematografía local”, 22 de octubre de 1931.

“Con ‘*Los tres berretines*’ se demuestra que ya existe una excelente fábrica argentina de películas”, 22 de mayo de 1933.

“‘*Calles de Buenos Aires*’ es una película muy simpática”, 19 de marzo de 1934.

“‘*Ayer y hoy*’ es una película en busca de un director...”, 28 de mayo de 1934.

“‘*Riachuelo*’ es una película nacional buena de veras”, 7 de julio de 1934.

s/t, 28 de marzo de 1935.

*Cámara!*:

“Editorial”, Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.5.

“¿Enemigo del cine nacional?”, Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.10.

“Que le cambien el nombre...¡y que la quemem!” Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.10.

“Operadores argentinos van a filmar a París”, Columna Casos y cosas del cine nacional, Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.11.

“Otro atentado contra el cine nacional es ‘*La vuelta de Rocha*’”, Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.12.

“Prontuario artístico”, Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.12.

Nro 1, 23 de septiembre de 1937: p.19.

“Los diputados quieren estimular el cine”, Nro. 5, 18 de noviembre de 1937, p. 4.

*Esquiú*, Columna Cine qua non:

“Las películas argentinas que todos añoramos”, 10 de agosto de 1980.

“Nuestro cine debe retornar a sus fuentes autóctonas”, 21 de septiembre de 1980.

*Mundo Radial*:

“Las películas auténticamente argentinas son los mejores éxitos del CINE NACIONAL”, 26 de enero de 1950: p. 32-33.

## **Entrevistas realizadas a Miguel Paulino Tato:**

Moncalvillo, Mona, “Tato: una tijera y volvemos”; Humor nº 22, octubre de 1979: p. 70-74.

s/a, “Censura sí - no”, Antena, 8 de octubre 1974: p. 4-7.

Ojam, Alberto, “Confesiones y recuerdos del hombre de las tijeras y del hacha”, Antena, 12 de diciembre 1978: p.16-18

s/a, “Proceso a la censura en el cine”, Clarín, 17 de abril 1975: p.4-6.

s/a, “La censura y yo”, Somos, 25 de septiembre de 1981: p.62-64.

J. C. A, “¡¡Se viene una limpieza!!”, Esquiú, 15 de septiembre de 1974.

Oppenheimer, Andrés, “Miguel ‘Néstor’ Tato: ‘Soy un cavernícola, ¿y qué?’”, Siete Días, Nro. 377, septiembre de 1974: p. 84.

---

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires