

L'oblio del censore. Censurato dalla critica

Susanna Nanni
Università degli Studi Roma Tre

susanna.nanni@uniroma3.it

Riassunto:

Alla luce degli studi di Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Umberto Eco e Harald Weinrich sul rapporto tra oblio e memoria, il presente articolo intende esplorare il tema dell'oblio attraverso l'analisi del controverso e incompreso film argentino *El censor* (Calcagno, 1995). In un'epoca in cui la cultura è fortemente rivolta al recupero della memoria e alla denuncia di ogni forma di repressione esercitata durante l'ultima dittatura, il regista e lo sceneggiatore riportano alla luce il tema della censura attraverso un personaggio contraddittorio – che impone agli altri quell'oblio di cui soffre – e che non esclude l'immedesimazione dello spettatore. Dalla disamina delle recensioni apparse all'uscita del film sui maggiori giornali e riviste argentini (unica bibliografia esistente sul film), emerge una visione condivisa e precostituita sul concetto di oblio, che poco si attaglia al protagonista e, soprattutto, non tiene conto della complementarità e dell'interazione tra l'oblio e la memoria.

Parole chiave: Oblio; Censura; Senso comune; Memoria

Abstract:

Taking tuition from the work conducted by Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Umberto Eco and Harald Weinrich on the theme of oblivion and memory the present essay analyzes the controversial (and misunderstood) Argentinean movie *El censor* (Calcagno, 1995). Written at a time when Argentinean culture was strongly committed to preserving the memory of the military dictatorship and denouncing its repressive policies, the director and the screenwriter addressed the issue of censorship through a contradictory character who, while forcing on others that oblivion which affects him in the extreme is able nonetheless to attract the viewers' sympathy. A critical analysis of the movie's reviews which appeared at the time on a number of major newspapers and magazines (the only bibliography available) reveals a communal notion of oblivion not very appropriate to the main character and, especially, does not take into account the interaction between Oblivion and Memory.

Key-words: Oblivion; Censorship; Common sense; Memory

Una lampada spenta, in penombra. Si accende. Un uomo indossa dei guanti bianchi, con sguardo severo e con la stessa premura di un chirurgo. Sceglie una pellicola. Il primo piano si sposta sulla punta di una matita gialla, viene temperata, sembra un'arma. È la sua arma, o il suo strumento chirurgico. Poi, una lente d'ingrandimento scruta controluce – come se fosse un occhio con vita propria, o l'occhio dello spettatore – i fotogrammi di un film che ritraggono il volto di una donna avvenente. Viene silenziosamente presentata al pubblico. L'uomo dai guanti bianchi inserisce la pellicola nel proiettore, con movimenti lenti, meticolosi e calcolati, familiari. Conosce il suo lavoro, è un uomo del mestiere. Eppure, sembra nascondere un segreto. Si percepisce uno stato di tensione, avvalorato dalla musica, non tanto di sottofondo, che crea un'atmosfera di suspense. Segna sulla pellicola una linea gialla, un punto esatto. Taglia. Come se stesse estirpando un tumore, ma sono fotogrammi di un film. Controlla la pellicola, è soddisfatto. Spegne la luce.

Sono le prime immagini – che si susseguono con tagli netti, come quelli realizzati dal protagonista – del film *El censor*, uscito nelle sale di Buenos Aires nel 1995, con la regia di Eduardo Calcagno¹ e la sceneggiatura dello scrittore e critico Alan Pauls. Ispirandosi alla personalità e alla traiettoria professionale di Miguel Paulino Tato², il regista ha riportato alla luce un'oscura pagina di storia argentina – la repressione culturale (nello specifico, cinematografica) esercitata dalla censura poco prima e durante l'ultima dittatura militare – suscitando un notevole interesse di pubblico e di critica e stimolando un acceso dibattito, non tutto a suo favore. Nel controverso (e, forse, non pienamente compreso) film, il protagonista, interpretato

¹ Eduardo Calcagno (1941) è un regista e critico cinematografico argentino. Ha lavorato come direttore di produzione, assistente alla regia e cameraman, prima di avvicinarsi alla regia con il cortometraggio *El diablo sin dama* (1969). Dopo alcuni tentativi poco fortunati, inizia a ricevere premi con *Los enemigos* (1983). Il suo film più riuscito è senza dubbio il pluripremiato *Yapeto* (1999), con la sceneggiatura di Roberto Cossa, sull'omonima esperienza teatrale. È del 2014 *Ulises, un alma desbordada*, documentario-omaggio all'attore e grande amico Ulises Dumont. (Cfr. Martín, 1987; Manrupe e Portela, 2001: 104).

² Miguel Paulino Tato (1902-1986) entra nel giornalismo nel 1923 come cronista di pugilato. Dopo alcuni tentativi alla regia (*Facundo, el tigre de los llanos* esce nelle sale nel 1952, a seguito di modifiche imposte dalla censura di allora), lavora come critico cinematografico per *El Mundo* e per *Canal 7*. Nel 1969 viene nominato direttore del canale, incarico che gli causa l'espulsione dalla Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Nel settembre del 1974, sotto un governo ancora peronista, viene assunto come direttore dall'Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, nel quale rimane per quattro anni. Da ciò si evince che non fu uno dei tanti funzionari rimossi

da Ulises Dumont³, incarna colui che per anni ha rappresentato un nome odiato nel cinema (non solo argentino), l'«ultramontano», il «cascarrabias», il «Señor Tijeras», il censore per antonomasia, il critico più temuto, che solo nel suo primo anno di lavoro nell'Ente Nacional de Calificación Cinematográfica proibì 130 film argentini e stranieri, tra i quali le «opere d'arte» – come li definisce sarcasticamente il personaggio che lo interpreta nel film – *Arancia meccanica*, *Ultimo tango a Parigi* e *La battaglia di Algeri*, e rese la vita impossibile a registi internazionalmente noti, come Leopoldo Torre Nilsson e Alejandro Doria⁴. Il risultato di quattro anni di direzione dell'Ente si tradusse, di fatto, nella censura di più di mille film, con spezzoni di ogni sorta che arrivavano sugli schermi delle sale cinematografiche senza alcuna coerenza narrativa fino a rendere le proiezioni pressoché incomprensibili, nella proibizione di centinaia di opere cinematografiche, oltre a un numero incalcolabile di film argentini che non poterono mai realizzarsi per autocensura dei registi, degli attori o dei produttori. Nulla che potesse, neanche lontanamente, sembrare moralmente offensivo, timidamente erotico e politicamente sospetto, aveva qualche possibilità di arrivare sugli schermi delle sale argentine (perlomeno dei cinema, perché, di fatto, si realizzarono proiezioni private in cineclub di film censurati e proibiti, in versione integrale). Jorge Enrique Bittleston, a quei tempi direttore del Instituto Nacional de Cinematografía (che aveva la funzione di sovvenzionare i film previamente autorizzati dall'Ente per la loro produzione e successiva proiezione), nel dicembre del 1976 dettò i dogmi che il cinema argentino doveva pedissequamente seguire:

el INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirman los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo [...] buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. (Varela, 2012: 6)

In altre parole: l'esaltazione dell'immagine pubblica del governo militare e i valori da questo imposti – Dio, Patria e Famiglia – erano requisiti fondamentali affinché i film potessero essere autorizzati e sovvenzionati (De Los Santos Rojas, 2015: 68). La censura cinematografica, così come quella esercitata sulla letteratura, l'arte, il mondo della cultura in generale, fu l'evidenza più flagrante del rigoroso controllo dello Stato sulla circolazione delle idee e l'unica censura istituzionalizzata dalla legge 18.019 e altre risoluzioni interne alla Secretaría de Prensa, vigenti dal 1969, che concedevano ampie facoltà all'apparato repressivo. Le altre forme di censura, invece, operavano clandestinamente (perché illegali), attraverso le liste nere e la *desaparición* di scrittori e intellettuali⁵.

Raúl Veiravé è il protagonista del film che s'ispira alla figura del direttore dell'Ente con tratto realistico ma non privo di sfumature ironiche. È un personaggio contraddittorio, genuflesso ossequiosamente di fronte alle autorità e tirannico nei confronti di chi entra sotto il suo dominio. È ingrato, monotono, anaffettivo, sopraffatto dalla solitudine: i suoi unici amici sono dei gatti randagi che sfama tutte le sere. Non perde occasione per ostentare il suo deplorabile codice etico e sociale, facendo ricorso ad un linguaggio permeato di toni insolenti, sarcastici, derisori. Durante un'intervista concessa a un giornalista francese mostra di non gradire di essere chiamato «censor», termine medievale che non gli si addice, perché lui non brucia i film, li «califica», «tampoco quemó a los directores, aunque a algunos...». Ma il giornalista – personificazione e sintesi dell'opinione pubblica europea – vuole saperne di più, non comprende la censura di opere maestre della cinematografia universale e soprattutto non comprende cosa stia accadendo in Argentina: «una temporadita acá y entenderían todo, también las listas negras», suggerisce sarcasticamente il censore. Il suo lavoro non può che avere conseguenze benefiche sulla società: «me conforta saber que mi trabajo consiste en hacer que la gente recupere la imaginación». Considera suoi nemici i «débiles, moderados, liberales, cagones y pusilánimes». Gioca a sentirsi onnipotente. Taglia fotogrammi di film con la stessa gestualità e convinzione di un chirurgo che estirpa un male fatale dal corpo del suo paziente⁶; la sua missione è «limpiar» dalle impurità quello che auspica possa ergersi come vero cinema nazionale; tradisce un amico, Alfonso Berger, proprietario di un cinema d'essai, al quale è appena scomparso il figlio; si vanta, non di trovare lavoro alla gente, ma di toglierglielo; ostenta il suo potere e il

dalla giunta militare. Al contrario, a partire dal golpe del '76, dati i suoi propositi e il suo modus operandi, acquisì sempre maggior forza e appoggio nella censura di film nazionali e di opere maestre della cinematografia universale. Ai fini della nostra analisi, vale la pena ricordare che Miguel Paulino Tato fu molto amico di Raimundo Calcano (Calki), padre del regista e critico cinematografico (cfr. Marchetti, 1994b: 44). Alla luce di questo dato biografico, parte della critica si è scagliata contro il regista accusandolo di rappresentare non tanto il danno pubblico che realizzò il censore, quanto il suo lato oscuro, il privato, probabilmente per giustificare l'operato (cfr. H. P., 1995: 8).

³ Ulises Dumont (1937-2008) è stato un pluripremiato attore di cinema e di teatro in festival nazionali e internazionali, in particolare come miglior attore in *Los enemigos* (1983), *El censor* (1995) e *Yepeto* (1999). Oltre a questi titoli, Calcano e Dumont avevano già collaborato in *Té amo* (1986). Tra gli altri film nei quali l'attore ha ricoperto il ruolo di protagonista, meritano di essere menzionati due adattamenti cinematografici di romanzi dello scrittore argentino Osvaldo Soriano, usciti nelle sale con titoli omonimi: *Non habrá más penas ni olvido* (del 1983, con la regia di Héctor Olivera) e *Cuarteles de invierno* (uscito nel 1984, con la regia di Lautaro María, le musiche di Astor Piazzolla e la partecipazione di Oscar Ferrigno e Eduardo Pavlosky). Ha collaborato anche con Carlos Sorín e Juan José Campanella.

⁴ Con il primo, in particolare, da lui stesso considerato un genio, ebbe una relazione conflittuale e contraddittoria (è il regista, tra l'altro, di trasposizioni cinematografiche di celebri opere letterarie, come *Martin Fierro*, *Boquitas pintadas* e *Días de odio*, adattamento del racconto di Borges «Emma Zunz»). A Doria – regista dei pluripremiati *La isla*, *Darse cuenta* e *Las manos*, – distrusse a colpi di forbice *Los años infames*, che uscì nelle sale con il titolo *Proceso a la infamia* (1974) e dopo aver eliminato le scene con il personaggio interpretato da Marilina Ross, attrice che compariva nelle liste nere dei militari.

⁵ Sulla repressione della cultura esercitata durante l'ultima dittatura militare argentina, cfr. Gociol e Invernizzi, 2015. In una delle parti introduttive del libro si legge: «Pur con le ovvie differenze in termini di omore e crudeltà, la presente ricerca muove dalla convinzione che, alla spaziosa sistematica delle persone, sia corrisposta una altrettanto sistematica sparizione di simboli, discorsi, immagini e tradizioni. In altre parole: la strategia verso la cultura è stata funzionale e necessaria per il compimento integrale del terrorismo di stato, come strategia di controllo e disciplinamento della società argentina» (21).

⁶ L'analogia tra la censura e la chirurgia si evidenzia anche nella terminologia di cui si avvale: dopo aver ordinato il taglio di alcuni fotogrammi, chiede beffardamente alla sua vittima: «¿Sangró mucho?».

suo 'buon operato' facendo irruzione nei cinema, con tanto di fotografo al seguito, per immortalare il sequestro di film-spazzatura; sottopone ad un interrogatorio la sconcertata e inerme fidanzata del figlio (con il quale ha un pessimo rapporto); minaccia un regista famoso e moribondo, tale Ramos Larsen – in cui si può facilmente riconoscere la figura di Leopoldo Torre Nilsson –, di censurare parti del suo ultimo film, che ha appena finito di girare. Corre l'anno 1977.

Il gioco perverso dell'onnipotenza termina nel momento in cui si scontra con la spietata realtà della dittatura, di cui egli stesso fa parte e di cui forse, inconsciamente, si sente responsabile: la scomparsa del figlio dell'amico Alfonso – che, in un primo momento, promette di aiutare grazie alle sue conoscenze con i quadri militari (Patricio Contreras veste caricaturalmente, nella figura del Capitán Artaza, lo stereotipo del militare spregevole e arrogante) – segna il punto di svolta, nel personaggio come nel film. Durante la proiezione dell'ultima opera di Larsen, il suo regista preferito («el director más grande que tuvo el cine argentino», ammette), il protagonista si sente male, suda freddo, si strofina le mani, «¿qué pasa?», gli manca il respiro. Sullo schermo – la realtà extradiegetica si manifesta in una narrazione di secondo livello – scorrono le immagini di *La pérdida del reino*, audace film di resistenza girato in piena dittatura militare, dal titolo particolarmente significativo e premonitore delle future vicende del protagonista segnate dalla *perdita del regno* della memoria: un uomo sta correndo, fugge da un gruppo di militari, accompagnati nel loro inseguimento da un cane lupo e da un maiale tenuto al guinzaglio⁷. Lo raggiungono, gli sparano. Di fronte alla successiva scena di tortura e al volto cereo della sua attrice preferita (appena assassinata), urla. Scompare.

Riappare. È sdraiato per terra, nella Plaza del Congreso di Buenos Aires, nel bel mezzo di una manifestazione di gay, lesbiche e transessuali. Guarda esterrefatto un gruppo di poliziotti che, invece di reprimere, assistono silenziosamente alla protesta. È totalmente spaesato dall'anacronismo storico e soprattutto politico. Entra nel bagno di un bar dove spera che, lavandosi il viso, l'acqua fredda lo faccia risvegliare da quell'incubo. Riapre gli occhi, ma l'acqua non sempre funziona come simbolo di rinascita e purificazione (per lo meno, non per il protagonista). Le scritte sulle pareti del bagno – tappezzate di adesivi in cui compaiono le iniziali di Raúl Alfonsín – recitano slogan del tipo: «milicos mal paridos, ¿que hicieron con los desaparecidos?», per poi imbattersi in una coppia (di cui la donna è un transessuale) che si comporta in modo osceno nonostante la sua presenza. Esce disgustato. Nei televisori dei luoghi pubblici scorrono le immagini del Presidente argentino che parla al suo popolo. Controlla l'orologio. Cerca la data sul quotidiano di un'edicola, che sfoggia riviste pornografiche. È il 1985. Non ricorda nulla, assolutamente nulla, di quanto accaduto negli ultimi otto anni: la repressione, la censura, la scomparsa di decine di migliaia di persone. Il mondo è talmente cambiato che non lo riconosce. Sopraffatto dall'oblio, continua a girovagare per la città, alla ricerca di ricordi cui appigliarsi, almeno nei luoghi a lui più familiari: nel suo vecchio ufficio, uno sconosciuto cerca invano di spiegargli che si trova in quella che, da un anno e mezzo, è diventata una succursale della Camera dei Senatori; il vecchio cinema dove era solito fare irruzione per ostentare il suo potere si è trasformato in un luogo sacro: una chiesa evangelica; fa fatica a riconoscere casa propria dove, sotto un lenzuolo polveroso, trova il suo vecchio proiettore. Rivede gli spezzoni di film, da lui meticolosamente e amorevolmente uniti in un'unica pellicola, in cui appare la sua attrice preferita. Decide di andare a cercarla.

Prima, però, vuole incontrare il suo vecchio amico, Alfonso Berger, il cui cognome – che rimanda ad origini tedesche, ma poi si scoprirà essere anche ebreo – pesa come un macigno nel suo fallito (o mancato) tentativo di aiuto per rintracciare il figlio *desaparecido*. Nonostante il censore fosse stato un funzionario di governo, dal posto che aveva occupato non era riuscito a far nulla. O non aveva voluto. In tal senso, la figura di Alfonso serve a mostrare il lato umano più infimo del protagonista, che rinuncia alla sua lealtà ad un amico per essere ciò che è: un censore. Il personaggio dimostra che è un tipo di lavoro, contestualizzato in clima estremamente repressivo, che non si può svolgere indipendentemente dal proprio modo di essere, di pensare e di agire. Lorenzo Quinternos, l'attore che interpreta Alfonso Berger, ha sintetizzato la figura del censore con una spiegazione che sfiora la neuro-fenomenologia e che prende in esame la percezione (degli altri) e

⁷ Il gioco ironico dell'analogia si basa evidentemente sulla bestialità e l'onnivoricità dei militari.

la coscienza (di sé): «Creo que todo censor es un enfermo que intenta manejar la percepción de los demás, y no sé si logra algo más que atrasar, evitar la toma de conciencia, el conocimiento, o la diversión» (Arancibia, 1994b: 3). Quando Raúl incontra per la seconda volta il Capitán Artaza – al quale aveva precedentemente chiesto di «averiguar en alguna lista» se compariva il nome di Darío Berger, magari per errore, perché «es un pibe común, no anda en nada» –, di fronte alla spietata realtà dei fatti si copre il volto in segno di disperazione (e protezione). È appurato, il ragazzo si trova in una lista, e non per errore ma perché militante nel Centro de Estudiantes e, per di più, ebreo, motivo di persecuzione ancor più spietata e radicale durante la dittatura. Il protagonista, a questo punto, sapendo che il giovane è «culpable», non sa se continuare ad intercedere per il suo ritrovamento. Paradossalmente, è il militare a smuovere la sua coscienza: «Ahora es cuando tiene que pedir por él, ahora que sabe quién es. Por un inocente pide cualquiera, lo difícil es pedir por un culpable». Evidentemente, troppo difficile.

Perché quando Raúl riesce finalmente a rincontrare Alfonso, duramente segnato, nel corpo e nello spirito, dalla sofferenza per il vuoto incolmabile della scomparsa del figlio, ormai è troppo tardi. Il dialogo tra i due vecchi amici si instaura a stento sulle poche e incomprensibili parole pronunciate da Alfonso a proposito del trascorrere del tempo, definito in 7 anni, 4 mesi e 27 giorni. È un dialogo conciso, illuminante, straziante: «¿Desde cuándo contás los días que pasan?», gli chiede Raúl. «Desde que supe que nunca más iba a volver a ver a mi hijo», risponde Alfonso. Troppo tardi, perché nella storia non sono permessi tagli, non ci sono flashback, nella vita reale non si può tornare indietro, né si possono riportare persone in vita.

Se nella prima parte, la trama è ordita in modo lineare per seguire realisticamente le deplorable vicende professionali del censore, la seconda parte, poco apprezzata dalla critica, prende le mosse dall'oblio del protagonista e, lungi da ogni procedimento che aspiri al realismo e alla verosimiglianza, si costruisce come un sogno, o un incubo, per introdursi confusamente nei meandri dell'immaginazione, dell'inconscio, dei sogni, dell'amnesia.

Indispensabili complementi contestuali, funzionali all'analisi dell'oblio che segna i turbamenti del protagonista e attiva nuove strategie narrative e formali, sono i severi giudizi mossi, soprattutto, a questa seconda parte dell'opera. *La Prensa* punta il dito contro la perdita progressiva del linguaggio realista:

El problema aparece cuando Calcagno intenta eludir el lenguaje realista [...], cuando, por arte de birlibirloque, caprichosamente, el director y autor cambian la dirección del relato y se internan en un mundo que pretende ser imaginario y traslada al personaje a otra época [...]. Allí, Calcagno trastabilla porque le falta audacia, carece de la suficiente cuota de delirio y, sobre todo, no alcanza la necesaria dosis de poesía. Entonces, la acción pierde aliento y grandeza, se empobrece y el interés, lógicamente decae. (Rodríguez de Anca, 1995: 8).

Lo stesso giorno, il *Clarín* riporta nel sommario: «Interesante enfoque en la primera parte, que se va diluyendo en un inconsistente desarrollo». E spiega, all'interno dell'articolo, che l'escamotage narrativo dell'amnesia priva la narrazione e il personaggio di verosimiglianza:

por más que se deslice la palabrita “amnesia” en determinado tramo, la fugaz explicación no alcanza para otorgarle verosimilitud al ancho bache que padece en su existencia [...]. El censor impresiona como dos historias que no se conectan. Y pierde la que intentaba desmontar el comportamiento siniestro del hombre de la tijera [...], porque esa era la faceta fuertemente seductora como testimonio de un pasado oscuro. (Granado, 1995: s.n.p.).

Al di là di alcune critiche poco convincenti sulla virata di linguaggio che determinerebbe la perdita di verosimiglianza e di interesse nella seconda parte del film, la questione principale sembra risiedere in una pericolosa e intollerabile immedesimazione dello spettatore nel personaggio, sulla base di alcune caratteristiche che lo definiscono: «es difícil meterse en el punto de vista del enemigo y tratar de hacer ironía con él para que se advierta su condición de tal. [...] El film delata un exceso de admiración por la ‘integridad’ del retratado» (España, 1995: s.n.p.), si accusa

più apertamente dalla testata *La Nación*. D'altronde, lo stesso regista, alla critica mossa per il fatto che il suo protagonista non rispetta l'immagine (stereotipata e attesa) di un censore «muy reprimido, medio perverso», risponde:

Nosotros trabajamos con una imagen totalmente distinta. Se trata de un tipo que es censor pero no es corrupto, ni perverso, ni un degenerado; es un funcionario que cumple su misión casi mesiánica, porque él considera que es una especie de funcionario de salud pública mental, y que la gente necesita de él. Incluso es ágil, vital, inteligente, y esto es lo que tiene para mí de atrayente, porque nos encontramos frente a un tipo que no es convencional. (Marchetti, 1994a: 42)

In realtà, se è scontato e legittimo che il pubblico condivida la denuncia mossa nella prima parte del film contro l'ignobile operato del censore, non è altrettanto scontato, o ammissibile, per la critica, che – nella seconda parte – lo spettatore possa entrare nella mente del censore e dividerne i turbamenti più intimi indagando il suo lato più profondamente umano. Come se la debolezza della sua umanità ne giustificasse in qualche modo lo spregevole modo di pensare e di agire ed invitasse il pubblico ad immedesimarsi nel personaggio: «Está cargado de un aura afectiva que termina pareciendo casi un homenaje», compendia *Página 12* (Ravaschino, 1995: s.n.p.).

A complicare le cose, per la critica, è la situazione politica, professionale e personale nella quale si ritrova a vivere il protagonista nella seconda parte del film, che lo trasforma in vittima: «En plena primavera alfonsinista, la falta de poder, el desempleo y la decadencia de Veiravé lo acercan palpablemente al papel de víctima, un sitio que tiende a ganar la identificación del público» (Ravaschino, 1995: s.n.p.). Ne *Les abus de la memoire* (1995)⁸ Tzvetan Todorov illustra le diverse e molteplici ragioni che hanno concorso al culto della memoria, fenomeno che sembra 'ossessionare' molte società a partire dalla fine del XX secolo. Tra queste, oltre alla necessità di costruire una memoria comune per definire un'identità collettiva, «una última razón para el nuevo culto a la memoria sería que sus practicantes se aseguran así algunos privilegios en el seno de la sociedad», perché la condizione di vittima nel passato «da derecho a quejarse, a protestar y a pedir» nel presente, e dunque al riconoscimento da parte degli altri. «Si se consigue establecer de manera convincente que un grupo fue víctima de la injusticia en el pasado, esto le abre en el presente una línea de crédito inagotable» (Todorov, 2000: 54). Non è plausibile, quindi, riconoscere nella figura del censore un ruolo che lo avvicini alla condizione di vittima – sia pure nel presente, e sia pure in un contesto di finzione cinematografica –, essendo costui totalmente estraneo a un'identità collettiva che si sta faticosamente costruendo e non avendo diritto ad alcun privilegio.

Intorno alla metà degli anni Novanta, di fatto, l'Argentina vive un'epoca storico-politica segnata dalla lotta delle organizzazioni per i diritti umani contro la volontà di imporre l'oblio sui crimini perpetrati e contro l'impunità dei militari garantita da sei anni di governo menemista⁹, dalla nascita di nuove associazioni¹⁰, e da una cultura cinematografica energicamente rivolta al recupero della memoria del passato recente argentino¹¹. In tale contesto, la sfida della sceneggiatura di Alan Pauls sembra voler superare la mera denuncia alla censura, per andare a colpire (non tanto controcorrente, ma fuori dalla corrente) il 'senso comune', al quale lui stesso sente di appartenere:

A mi me interesó la idea de inventar un personaje que pusiera a prueba toda mi buena conciencia ideológica, mecánica de desprecio y condena. Quería meterme con algo realmente asqueroso y ver qué de grandeza hay en lo asqueroso y qué de asqueroso hay en mí y en la supuesta grandeza de condena moral a partir de unos conceptos políticos e ideológicos que, por supuesto, sostengo. (Marchetti, 1994a: 42)

È come se il censore pensasse e parlasse a partire dal senso comune: non c'è bisogno di essere un inquisitore patologico per esercitare la censura, perché è il senso comune (che è quanto di più inattaccabile, proprio perché comune, esista tra gli esseri umani), a praticarla per primo. Per questo motivo, il personaggio del censore – lungi dall'essere raffigurato come un militare ignorante e gretto (cosa che forse la critica avrebbe apprezzato maggiormente) – è costruito su un'idea che può essere anche largamente condivisibile. Il senso comune è ciò che sembra non

⁸ Le citazioni sono tratte dall'edizione spagnola (2000), p. 54.

⁹ In particolare, l'approvazione delle leggi d'indulto (1989-1990) ha consentito l'annullamento dei processi a molti degli imputati responsabili di crimini commessi durante la dittatura.

¹⁰ Nel 1995 si costituisce HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), associazione in difesa dei diritti umani formata prevalentemente da figli di *desaparecidos* e di esuli. In un clima di impunità diffusa, obiettivo principale di HIJOS risiede nel compimento della giustizia per i crimini compiuti nel passato, nello smascheramento dei responsabili attraverso nuove forme di denuncia (*escraches*) e nella ricerca di altri figli di *desaparecidos* strappati dai militari alle loro famiglie di origine.

¹¹ Dopo alcuni primi tentativi cinematografici di approccio, in chiave rigorosamente metaforica, al clima di terrore che si viveva in quegli anni (*Tiempo de revancha*, Aristarain, 1981; *La isla y los miedos*, Doria, 1978-80; *Plata dulce*, Ayala 1982; *El arreglo*, Ayala, 1983), la necessità della società argentina di elaborare il trauma vissuto sotto la dittatura si trasforma, durante la transizione democratica, in materiale per la produzione cinematografica. Tra l'84 e l'88, melodrammi come *La historia oficial* (Puenzo, 1985), polizieschi come *En retirada* (Desanzo, 1984), film di testimonianza come *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), commedie drammatiche come *El hombre de la deuda externa* (Olivo, 1987), commedie intimiste come *Los días de junio* (Fischerman, 1985) e persino musical come *El exilio de Gardel* (Solanas, 1986), sono solo alcuni dei 44 film (36 di finzione e 8 documentari) che, attraverso un'ampia varietà di generi e punti di vista, hanno trattato tematiche relative alla dittatura. I sette anni seguenti (dall'89 al '95) sono segnati da una scarsa produzione nazionale, all'interno della quale si contano solo 11 film vincolati alla dittatura. Due film, in particolare, simboleggiano 'el cine del olvido', specchio di una società che sembra non voler ricordare: *Un lugar en el mundo* (Aristarain, 1992) e *Un muro de silencio* (Stantic, 1993). Ma dai margini dei discorsi ufficiali, contro l'oblio e la riconciliazione che hanno caratterizzato il governo menemista, i registi Di Tella (*Montoneros, una historia*, 1994) e Blaustein (*Cazadores de utopías*, 1995) inaugurano una nuova direzione della produzione documentaristica, che non aspira più a una visione totalizzante ma porta sugli schermi singole storie, personali e parziali, talvolta contraddittorie, ma necessarie. Sono i militanti sopravvissuti, le organizzazioni per i diritti umani e figli dei *desaparecidos* a prendere in mano la videocamera e a dar vita a più di 30 docu-film (ai quali si aggiungono 11 film di finzione) negli anni che vanno dal '96 al 2001. Tra questi, vale la pena menzionarne almeno due: *Buenos Aires viceversa* (Agesti, 1997) e *Garage Olimpo* (Bechis, 1999). Cfr. Amieva et al. (2009), Feld e Stites Mor (2009), Delponti Macchione, (2007).

esigere alcuno sforzo per prodursi, è ciò che viene da dire e da pensare su qualcosa in modo spontaneo, «esa especie de espuma de la que están hechas aquellas opiniones nuestras más espontáneas» (Marchetti, 1994a: 42). Dunque, è necessario rifletterci – ammonisce Alan Pauls – perché germoglia nelle più infime passioni, idee e pregiudizi, che hanno il potere di essere condivisi, ma in silenzio. Il senso comune non si discute e non se ne parla, si esercita, semplicemente. E, in qualche modo, si può riscontrare un'analogia con la censura, che pure non si teorizza, non se ne parla, s'impone e basta. La censura è fatta di leggi e disposizioni, il suo linguaggio è totalmente giuridico, ma non teorico. Come un manuale di istruzioni, illustra l'applicazione della legge, o meglio, l'illegalità fatta legge dal potere. Come si può arrivare a dividerla o giustificarla?

Entonces lo que a mí me interesa es detenerme sobre eso que sucede y ver por qué sucede, de qué está hecho. En este sentido prefiero pensar como lo hacía Brecht: siempre buscar lo opuesto, o algo diferente que rompa con ese consenso. Creo que el sentido común es el consenso. [...] Eso es lo que me interesa: que haya una instancia en qué el público pueda perderse en los argumentos de este tipo. Que pueda llegar a coparse con su práctica y a justificarla. (Marchetti, 1994a: 42)

Non si vuole condannare la censura, quindi, per non riaffermare il senso comune del pubblico che, (solo) apparentemente e teoricamente, si oppone ad essa.

Il dato rilevante, e in certa misura seducente, è che il censore non opera ai margini ma dentro al cinema, ovvero ha una relazione di vicinanza straordinaria con il materiale che proibisce, nonostante sia mosso da una missione totalmente sinistra. In un certo senso, i film sono sacri per i censori: se si tagliano o si proibiscono è esattamente perché considerati tali. Oppure, in senso diametralmente opposto, perché giudicati impuri, «basura»: «Le hago un bien al cine prohibiendo esto», dichiara il protagonista al giornalista francese, come investito da una missione purificatrice. Raúl è un erudito di cinema, in particolare ama il cinema classico, il neorealismo italiano e Louise Brooks, e dimostra di possedere una solida cultura cinematografica proprio per la straordinaria conoscenza che ha del materiale che proibisce. In tal senso, corrono molti parallelismi tra la figura del censore e quella del critico: entrambi volgono uno sguardo dettagliato, minuzioso, chirurgico – inteso come dissezione, divisione in parti, scoperta delle articolazioni segrete – su ciò che osservano, nonostante il primo lo faccia operando realmente, tagliando, mentre il secondo in modo simbolico. È lo stesso protagonista a mostrare l'analogia: motivando al giornalista francese la sua svolta professionale da critico a censore, spiega di aver svolto il primo lavoro «para hacer circular ideas. Después hay que pasar a la acción: con poder, una idea es igual que una acción».

Risulta funzionale a questa analisi contestualizzare il film di Calcagno non solo in una tappa cronologica della cinematografia argentina segnata dalla volontà di recupero e consolidamento della memoria, ma anche e soprattutto in un corpus di film che, dai tempi della dittatura ad oggi, e attraverso diversi generi e strategie (biografie di autori, docu-film, fiction con allusioni metaforiche o riferimenti espliciti alla repressione) hanno portato sul grande schermo il tema della censura e della persecuzione contro il mondo dell'arte e della cultura¹². Nel corpus di opere cinematografiche che si sono occupate del tema, *El censor* è l'unico film in cui l'oblio, invece di entrare nella narrazione cinematografica come fine ultimo della censura – ovvero, come fine ultimo imposto dallo spazio egemonico di potere – si ritorce contro il protagonista (che a quello spazio appartiene), divenendone il suo tormento. Il carnefice si trasforma in vittima della propria colpa¹³.

Nella vasta e multiforme fenomenologia dell'oblio che Paul Ricoeur illustra nei saggi che compongono *Ricordare, dimenticare, perdonare* (2004)¹⁴, in seguito ripresi e ampliati per confluire in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000)¹⁵, possiamo riconoscere una tipologia di oblio che molto si avvicina a quella di cui soffre Raúl Veiravé – per quanto riguarda sia il concetto di colpa sia la nozione del tempo in essa implicati – e che può accompagnarci in un'interpretazione sullo sviluppo narrativo del film, dal punto di vista del contenuto e della forma.

Innanzitutto, secondo il filosofo francese, una caratteristica fondamentale della memoria è il suo essere orientata verso il futuro. Ciò che qui interessa della memoria è che, oltre a costituire il legame originario della coscienza con il passato,

¹² Oltre a *El censor*, tra i titoli che appartengono a questo corpus, meritano di essere citati: *Los ojos vendados* (1978), *El poder de la censura* (1983), *Mercedes Sosa, como un pájaro libre* (1983), *Cuarentena. Exil und rückkehr* (1984), *Será posible el sur* (1985), *País cerrado, teatro abierto* (1990), *La Vigil* (1991), *Cortázar* (1994), *Mala junta* (1996), *Prohibido* (1997), *Rodolfo J. Walsh* (1998), *H.G.O. Héctor Germán Oesterheld* (1998), *Soriano* (1998), *Entre líneas* (2000), *Jorge Giannoni, NN, ese soy yo* (2000), *P4R + (Operación Walsh)* (2000), *Los cuentos del timonel* (2001), *Raymundo* (2002), *Cortázar. Apuntes para un documental* (2002), *La célula fugitiva* (2003), *Hora cero* (2004), *Paco Urondo, la palabra justa* (2004), *Juan Gelman y otras cuestiones* (2006), *Carpani. Vida y obra* (2006), *Haroldo Conti, homo viator* (2008), *El piano mudo* (2009), *Fragmentos rebelados* (2009), *Restos* (2010), *Rosa patria* (2010), *Un arma cargada de futuro* (2010). I film che rappresentano il tema della repressione della censura contro, specificamente, il giornalismo e i mezzi di comunicazione di massa costituiscono un corpus a parte. Cfr. <www.memoriaabierta.org.ar> (ultimo accesso 24.11.2017).

¹³ La relazione vittima-carnefice, oltre che nel rapporto tra i personaggi, è scrutabile in alcune scene del film sotto diverse forme. Ad esempio, così come avviene nella proiezione di *La pérdida del reino*, in un'altra occasione la violenza della realtà extra-diegetica entra a far parte della trama: è la proiezione di *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), di cui assistiamo, insieme al censore, alla scena finale dell'omicidio dei protagonisti. Ambientato in una Vienna decadente di fine anni '50, il film della regista italiana mostra la relazione sadomasochista di un ex-nazista e un'ebrea sopravvissuta a un campo di concentramento e alle violenze subite dal suo aguzzino quando era ancora una bambina.

¹⁴ Pubblicato in Italia nel 2004, in realtà, è la traduzione di un volume apparso in tedesco nel 1998, nel quale confluiscono due saggi, del 1996 e del 1998. Tale fenomenologia va dall'*oblio profondo*, fino ad una serie di figure che si collocano tra l'*oblio attivo* (il perdono) e l'*oblio passivo* (ad esempio, l'*oblio selettivo*), che consente di filtrare la massa dei ricordi del passato, che sarebbero altrimenti un peso insopportabile, come avremo modo di osservare a proposito del racconto di Borges «Funes, el memorioso»). Il primo, l'oblio profondo, concerne la memoria in quanto conservazione del ricordo e si manifesta nelle forme dell'*oblio inesorabile* (che impedisce il richiamo dei ricordi e cancella la traccia di ciò che si è imparato e vissuto) e dell'*oblio immemorabile* (l'oblio dei fondamenti, ovvero, ciò che non abbiamo mai veramente appreso e che, tuttavia ci fa essere ciò che siamo: forze di vita, forze creatrici di storia, "origine"). Al livello manifesto, invece, l'oblio impedisce al ricordo di riaffiorare alla mente. Per Ricoeur l'oblio ha anche una funzione benefica, attraverso la sua attività selettiva inerente alla costituzione di una coerenza narrativa nel racconto storico come del racconto letterario (omissione di episodi, fatti, ritenuti non significativi). Tale oblio è consustanziale, quindi, alla composizione di costruzione dell'intreccio (cfr. Ricoeur, 2004: 107).

¹⁵ Le citazioni che seguono sono tratte dall'edizione italiana (2003).

da questa dipende l'orientazione del tempo: dal passato verso il futuro (Ricoeur, 2004: 23 e ss.). A contrappunto di questo flusso – secondo Ricoeur – esiste anche un movimento inverso, che può spiegare la scelta della prolessi nella costruzione narrativa e l'agire finale del protagonista del film: l'influenza del futuro sul passato. A tal riguardo, il filosofo richiama esplicitamente il tema della colpa e del perdono: «esso si apparenta a una sorta di oblio attivo, che però non verte sugli avvenimenti in se stessi [...], bensì sulla *colpa*, il cui peso paralizza la memoria e, per estensione, la capacità di proiettarsi in modo creativo nel futuro» (Ricoeur, 2004: 110). Altrettanto interessante per la nostra analisi, si rivela essere la forma semi-passiva e semi-attiva che Ricoeur definisce «oblio di fuga»: «espressione della cattiva fede, che consiste in una strategia di evitamento, essa stessa motivata da una volontà oscura di non informarsi, di non indagare sul male commesso» (Ricoeur, 2004: 106): insomma, un voler-non-sapere. «¿Puede que no te guste enterarte?» chiederà Víctor al suo collega Raul, in un dialogo che riportiamo più avanti in questo articolo. E in quanto attivo – fa notare Ricoeur – questo oblio implica la stessa specie di responsabilità di quella imputata agli atti di negligenza, di omissione.

Ebbene, più del suo lato umano, della sua condizione di vittima, della possibilità di condividere alcuni suoi pensieri a partire da un'idea di senso comune, o della sua erudizione cinematografica, l'oblio del protagonista risulta essere agli occhi della critica un escamotage narrativo che non si attaglia al personaggio del censore (che in realtà, come tutti i repressori, non ha mai provato sensi di colpa per il suo operato), una vera e propria contraddizione in termini. Il fatto è che i termini ('oblio' e 'censore') non sono in contraddizione, così come l'oblio non può essere inteso come contrario o in opposizione alla memoria, come minaccia dalla quale preservare il ricordo del passato, ma inseparabilmente da essa. Soppressione (oblio) e conservazione – suggerisce Todorov nel già citato saggio – non sono in contrasto fra di loro: la memoria implica, in ogni momento e necessariamente, una reciproca interazione di entrambi (Todorov, 2000: 15-16). Interazione, negoziazione, emergono come i termini più idonei a definire la relazione tra memoria e oblio: «L'oblio, allora, non sarebbe sotto tutti i riguardi un nemico della memoria, e la memoria dovrebbe, forse, negoziare con l'oblio per trovare, a tastoni, la giusta misura del suo equilibrio con esso?» (Ricoeur, 2003: 590-591).

L'uomo, per sua natura, dimentica e ricordare può voler (dover) dire anche selezionare elementi che possono esserci utili e disfarsi del resto. La stessa cultura, intesa come memoria storica, come insieme di sapere condiviso da società umane da conservare e tramandare, non è soltanto un accumulo di dati ma anche il risultato del loro filtraggio.

In un saggio del 1987, intitolato «Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un'ars oblivionalis», Umberto Eco si chiede se sia possibile creare, appunto, un'arte della dimenticanza:

Una volta per scherzo, con alcuni amici, si era inventata una lista di discipline inesistenti da mettere a concorso per cattedre universitarie, del tipo Ippica Azteca, Urbanistica Nomadica, Istituzioni di Devianza, Terapia degli Insieme non Normali o Microscopica degli Indiscernibili. Una tra le materie più interessanti era l'Ars Oblivionalis come opposto delle Artes Memoriae. (Eco, 1987: 40)

Il bizzarro intento del gruppo di amici consisteva nell'elaborare delle tecniche non per ricordare, bensì per dimenticare. La conclusione alla quale giunsero è che qualsiasi artificio adoperato a tal fine (le arti della memoria sono artifici semiotici) diviene uno strumento per rendere presente qualcosa nella mente, perché permette «solo di ricordare che si vuole dimenticare qualcosa, non di dimenticare quel qualcosa» (Eco, 1987: 41). Dunque «non si può costruire un'ars oblivionalis sul modello di una mnemotecnica, perché è proprio di ogni semiotica permettere di presentificare l'assenza» (Eco, 1987: 42)¹⁶. Non a caso, lo studioso italiano cita il racconto di Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso» (1942), nel quale il protagonista possiede una memoria prodigiosa, che gli permette di ricordare tutto ciò che ha visto, udito, avvertito, assaporato e letto nell'intero arco della sua vita: «Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo* – confessa il protagonista (Ireneo Funes) al narratore (Borges) – *que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. [...] Mi memoria, señor, es como vaciadero de basura*» (Borges, 1999: 131).

¹⁶ Il saggio è stato successivamente ripreso e pubblicato nel 2006 su *La Repubblica* con il titolo *Piccola lezione sull'arte di dimenticare*.

La sua memoria implacabile è un deposito di rifiuti accumulati per l'incapacità di selezionare i ricordi. Pertanto, è causa dell'incapacità di ragionamento del protagonista, che non riesce a formulare idee generali, platoniche: «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos» (Borges, 1999: 135). Scrive Ricoeur, a proposito di quello da lui stesso definito «oblio selettivo»: «L'oblio si rivela benefico sul piano derivato del richiamare alla memoria e del rimemorare. Non ci si può ricordare di tutto. Una memoria senza lacune sarebbe, per la coscienza desta, un fardello insopportabile» (Ricoeur, 2004: 106).

Stimolato dalla lettura del saggio di Umberto Eco, lo studioso tedesco Harald Weinrich muove da una definizione dell'uomo come «animale che dimentica» e si propone di illustrare la profonda ambivalenza nei confronti della memoria e la polisemia di significati che può assumere la dimenticanza. La trentina di saggi che compongono *Lete. Arte e critica dell'oblio* (1997) spaziano attraverso la letteratura occidentale dalle origini alla fine del XX secolo, per ripercorrere la storia di questi due concetti apparentemente opposti e dimostrare la loro funzionalità reciproca. È lecito pensare che chi ha mosso i severi giudizi contro il film di Calcagno fosse estraneo al dibattito europeo sulla rivendicazione del diritto all'oblio (che, d'altronde, emerge solo nella seconda metà degli anni '90) e, al contrario, fosse immerso in quel clima argentino di rivendicazione della memoria cui si è precedentemente accennato. Presumibilmente, però, non ha nemmeno riflettuto sulla complementarità dei concetti 'memoria' e 'oblio' che – come dimostra Weinrich – si evince dalle opere dei più importanti autori della letteratura occidentale: da Temistocle, Omero, Ovidio, Platone, Dante, a Freud, Mallarmé, Valéry, Proust, passando per Voltaire, Kant e Nietzsche, fino a Pirandello, Borges e Primo Levi, la letteratura e la filosofia hanno da sempre dimostrato l'indissolubilità delle due nozioni, essendo l'oblio ciò che rende possibile la memoria o, nelle parole di Ricoeur, «una delle sue condizioni» (Ricoeur, 2003: 607).

Forse la critica non ha colto che il film, oltre a voler essere una sfida al senso comune, può considerarsi un omaggio all'oblio sulle orme di un nuovo modo di fare cinema in Argentina, in cui le parole non sono più pronunciate dalla retorica di uno sceneggiatore professionista (come, di fatto, è Alan Pauls) ma direttamente dalla vita quotidiana, quella nella quale l'oblio, o la selezione della memoria, risultano essere pratiche imprescindibili per non soffrire di quell'incapacità di ragionamento di cui è rimasto vittima Funes *el memorioso*. A partire dalla seconda metà degli anni novanta, infatti, il nuovo cinema argentino è volto a privilegiare il sussurro, o il silenzio, rispetto alle parole. Ciò che rende il cinema argentino nuovo non è solo l'età dei giovani registi emergenti, ma anche un nuovo modo con cui registi consolidati, come Calcagno, utilizzano gli strumenti narrativi e la scrittura cinematografica. I personaggi non si costruiscono più – come tante volte in passato – per essere dei burattini ai quali mettere in bocca le parole, i discorsi, l'ideologia dei loro creatori, o persino l'espressione dei loro desideri. I personaggi, a partire da questo momento, possiedono un'entità propria, una presenza reale, capace di rafforzare una relazione critica con il presente, in tempi di democrazia senza censura che permette di mettere in discussione non solo le istituzioni ma anche l'istituzionalizzazione della memoria. Questo film, per il regista, «Es la síntesis de todas las películas que quise hacer durante estos años y no pude. Pero, ante todo, es un homenaje a la libertad» (Arancibia, 1994a: 2).

Le origini e le cause dell'oblio che pervade la mente del protagonista, vengono date (o meglio, rimangono irrisolte) in un dialogo tra Raúl e il suo collega Víctor:

R: No me crees, ¿no?

V: Sí, te creo, pero no sos el único, a mucha gente le pasa lo mismo.

R: Pero, ¿qué mierda es?

V: No sé: amnesia, culpa.

R: No, pará, pará, que yo no me arrepiento de nada. Es otra cosa. Es algo mucho más terrible. Es como acostarte una noche y levantarte años después. Tengo un agujero de ocho años en mi vida. Sos el único que me puede ayudar, Víctor.

V: Pasaron muchas cosas en estos años, Raúl, ¿puede que no te guste enterarte?

R: ¿Qué otro me queda viejo?

Non rimane che rivedere il film di Larsen – ormai morto, per un infarto causato dalla paura che la sua ultima opera venisse censurata –, ripartire da dove tutto era finito, dall'istante in cui la memoria ha lasciato spazio all'oblio. Assistiamo di nuovo, insieme a Raúl, alla scena della tortura e alle immagini del volto cadaverico della donna. L'ultima speranza è salvare l'attrice, Laura Flores, di cui il censore – approfittando dell'impunità della sua funzione – dal lontano '75 aveva ritagliato tutti i fotogrammi dei film nei quali compariva, ritenendola l'incarnazione della purezza. Ne aveva salvato la memoria, ogni traccia, ogni secondo (che per lui era tutto, «era como un milagro, era la felicidad»), collezionando quelle immagini in un unico album cinematografico¹⁷. Ma quell'angelo, quella donna ideale – scopre ora Raúl – dalla fine della dittatura si fa chiamare Perla ed è diventata, nel frattempo, un'affermata attrice di film pornografici. In tal modo, il regista fa uscire l'attrice dalla narrazione di secondo livello, dove aveva un ruolo di comparsa nei più svariati film, e l'accompagna nella trama principale, facendola diventare protagonista di immagini che certamente avrebbero scandalizzato il censore.

Si riaccende la luce della prima scena del film. Il censore, con i suoi guanti bianchi, sfiora i fotogrammi dell'attrice. Al tocco, improvvisamente, si cancellano. Sentendosi colpevole del destino della donna, corre a cercarla, per offrirle un'ulteriore opportunità di tornare ad essere ciò che era, l'incarnazione della purezza. Ma lei, donna in carne ed ossa e non personificazione di un ideale, lo respinge e si allontana, felice, con la sua fidanzata, dopo averla baciata con passione e ostentazione sulla bocca. Raúl, indignato, sconcertato e disilluso, perde lo sguardo nel vuoto, per recuperarlo solo nel momento in cui un bambino fa finta di sparargli con una pistola giocattolo.

Il censore si risveglia¹⁸. Si controlla le mani. È nella sala cinematografica dove ha appena finito di assistere, insieme al suo collega Víctor, alla proiezione del film di Ramos Larsen. Si passa un fazzoletto sulla bocca, sulla fronte, è sudato. Come era avvenuto un attimo prima di cadere nel sonno, o nell'oblio, più profondo.

V: ¿Qué vas a hacer?

R: ¿Con qué?

V: ¡Con la película!

R: Verla otra vez. Corte, voy a pedir, es seguro.

V: Ramos no va a aceptar.

R: Por supuesto que no. Y si aceptara, yo no se lo perdonaría.

Si alza, esce. La modalità aggressiva con cui chiede informazioni su Laura Flores, la macchina con cui va a cercarla (una Ford Falcon) e la musica drammatica che lo accompagna, riconsegnano immediatamente il contesto repressivo della dittatura. La trova sul set, mentre sta per girare la prima scena di un film. L'attrice è fuori da un Motel, a segnalarlo un'insegna a luci rosse. Un attore la aspetta all'ingresso. Ma lei non entrerà mai. Né nel primo, né nel secondo livello di narrazione. Il censore le si avvicina, entrando nel suo spazio scenico. La chiama, lei si gira. Scuote la testa, come ad essere costretto a farlo: le spara.

BIBLIOGRAFÍA

- Amieva, Mariana; Arresegor, Gabriela; Finkel Raúl e Salvatori Samanta (2009), «Cine y memoria (1983-2006)», in Raggio, Sandra e Salvatori, Samanta (a cura di), *La última dictadura militar en Argentina*, Rosario, Homo Sapiens Ediciones, pp. 287-303.
- Arancibia, Patricia (1994a), «¡Silencio, filmación!», *Clarín*, 14 de noviembre, p. 2 (sezione: Espectáculos, Artes & Estilos).
- Arancibia, Patricia (1994b), «Ellos dos», *Clarín*, 14 de noviembre, pp. 2-3 (sezione Espectáculos, Artes & Estilos).
- Bergson, Henri (1996), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Bari, Laterza.
- Borges, Jorge Luis (1999), «Funes el memorioso», *Ficciones*, Madrid, Alianza, pp. 123-136.
- Delponti Macchione, Patricia (2007), *Cine argentino en democracia: Una mirada*

¹⁷ Si riscontra una curiosa analogia con quanto affermato da Paul Ricoeur a proposito dell'oblio e la persistenza delle tracce: «la sopravvivenza delle immagini, [...] merita di essere ritenuta come una forma fondamentale di oblio profondo, che io chiamo oblio di riserva» (Ricoeur, 2003: 609).

¹⁸ Interessante, a conclusione della nostra analisi, un'osservazione di Henri Bergson sul sogno della propria esistenza: «Un essere umano che sognasse la propria esistenza al posto di viverla senza dubbio terrebbe così sotto il suo sguardo, in ogni momento, l'infinita moltitudine della propria storia passata» (Bergson, 1996: 131).

- estético-política a la dictadura argentina militar de los 70*, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- Eco, Umberto (1987), «Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un'Ars oblivionalis», *Kos*, n. 3, pp. 40-53.
- Eco, Umberto (2006), «Piccola lezione sull'arte di dimenticare», *La Repubblica*, 20 maggio, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/05/20/piccola-lezione-sull-arte-di-dimenticare.html>> (ultimo accesso 10.05.2017).
- España, Claudio (1995), «El retrato de un censor animoso», *La Nación*, 12 de octubre, s.n.p.
- Feld, Claudia e Stites Mor, Jessica (a cura di) (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
- Gociol, Judith e Invernizzi, Hernán (2015), *Golpe ai libri*, Roma, Nova Delphi.
- Granado, Rafael (1995), «El censor, de Eduardo Calcagno. No corta ni pincha», *Clarín*, 12 de octubre, s.n.p.
- H. P. (1995), «A medio camino entre el amor y la condena», *La Prensa*, 12 de octubre, p. 8.
- Manrupe, Raúl e Portela, María Alejandra (2001), *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Editorial Corregidor.
- Marchetti, Pablo (1994a), «La censura cinematográfica ha castrado a nuestra generación», *La Maga*, 28 de septiembre, p. 42.
- Marchetti, Pablo (1994b), «No traicionaba porque siempre daba la cara», *La Maga*, 28 de septiembre, p. 44.
- Martín, Jorge Abel (1987), *Diccionario de realizadores contemporáneos*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Cinematografía.
- Ravaschino, Guillermo (1995), «Volveré y seré película», *Página 12*, 12 de octubre, s.n.p.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Ricoeur, Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino.
- Rodríguez de Anca, Antonio (1995), «Minucioso retrato de un dispótico censor», *La Prensa*, 12 de octubre, p. 8.
- Santos Rojas, María Paula de los (2015), «La censura... durante la dictadura militar argentina», *Philologica Urcitana*, vol. 12, marzo, pp. 51-78.
- Todorov, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- Varela, Mirta (2012), «Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura», *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*, <www.camouflagecomics.com> (ultimo accesso 10.05.2017).
- Weinrich, Harald (1999), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il mulino.