

LOS LIBROS CAUTIVOS

Unitario documental sobre
la censura a la literatura infantil
durante la última dictadura
cívico militar en Argentina.



Producción General: María Josefina Fantaguzzi / Dirección de Fotografía: Franco Palazzo
Dirección de Arte y Escenografía: Lila Eugenia Caramagna / Montaje: María Lucrecia
Caramagna / Dirección Post Producción de Imagen: Fabián Cercato / Dirección de Sonido:
Germán Suracce / Ilustraciones y animaciones: Verónica Barbera / Música Original: Pablo Sala.
Dirección: Gabriela Andrea Fernández

Trabajo de Graduación de la Licenciatura en
Comunicación Audiovisual con orientación en
Realización de Cine, Video y TV.

Título:

“Los Libros Cautivos”

Unitario documental sobre la censura a la
literatura infantil durante la última dictadura
cívico-militar en Argentina (1976-1983).

Tema:

El montaje como productor de sentido en el
entrecruzamiento de los géneros documental,
ficción y animación en el formato televisivo.

Trabajo Colectivo de Graduación

2021

Tesista:

CARAMAGNA, María Lucrecia

DNI 30.074.753

Leg. 42650/8

Tel: 11 39171378

E-mail: lucreciacaramagna@gmail.com

Director: Diego Dachdje

Co-graduados:

Fernández, Gabriela Andrea

DNI 22.404.260

Leg. 31611/1

Tel: 2216393434

E-mail: gabi_film@yahoo.com.ar

Director: Jerónimo Carranza

Fantaguzzi, María Josefina

DNI 29.375.455

Leg. 41155/3

Tel: 1139061068

E-mail: josefanve@gmail.com

Directora: Juliana Schwindt

Caramagna, Lila Eugenia

DNI 24.040.451

Leg. 30602/6

Tel: 11 60446550

E-mail: correodelila@gmail.com

Director: Dalmiro Rebolledo

Co-graduados:

Barbera, Verónica Andrea

DNI 31.936.250

Leg. 47688/6

Tel: 221 5748640

E-mail: vero.barbera@gmail.com

Director: Dalmiro Rebolledo

Cercato, Fabián Alberto

DNI 24.136.922

Leg. 42502/6

Tel: 221 5410290

E-mail: fabiancercato@gmail.com

Director: Diego Dachdje

Suracce, Germán Esteban

DNI: 25.190.933

Nº de Legajo: 42500/4

Tel: 221 6176403

e-mail: germansuracce@gmail.com

Directores: Marianela Constantino y Franco Palazzo.

Abstract

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar acerca del proceso de articulación de diferentes géneros dentro de un unitario documental televisivo de 60 minutos de duración, a través del montaje.

El entrecruzamiento de las reglas de una pieza documental con aspectos y recursos que pertenecen a la ficción como la intervención de un personaje irreal como el hombre-cuervo que simboliza la represión, las animaciones que aluden al universo luminoso de la literatura infantil, las actuaciones de los entrevistados en sus presentaciones, situaciones oníricas como la presencias de monjes, la representación de una familia tipo, y el testimonio de personas que cuentan su historia en primera persona, puede resultar en un relato conciso y claro sobre un periodo específico de nuestra historia como sociedad y a su vez transmitir emociones y generar reflexiones en el espectador.

El trabajo de montaje inició desde las reuniones de preproducción y concluyó en la entrega del material hacia las áreas de postproducción como color, vfx, sonido y música. Áreas que terminaron de completar el proceso, aportando significado a la construcción del relato audiovisual.

Se llegó a un primer armado de contenido que le dio sentido a la estructura y en simultáneo se iban realizando las animaciones. Una vez que el espíritu de la historia fue tomando forma, se trabajó sobre las múltiples intervenciones de las situaciones ficcionadas y la resignificación del uso del material de archivo, que le dieron un vuelo mucho más profundo a los testimonios, trasladando al espectador a una atmósfera de miedo y opresión en el caso de la representación de la censura, alegría y luz en el universo representado en las literatura infantil pero también generando sensaciones de nostalgia y angustia por aquel noble e importante proyecto de democratización de la cultura que quedó trunco frente a la intervención del golpe cívico-militar que tuvo lugar desde 1976 hasta 1983 en nuestro país y su plan sistemático de persecución simbólica y física.

PROPUESTA INICIAL

Desde los comienzos del cine como industria el rol del montajista era un rol meramente técnico. Ni siquiera se destacaba en los créditos como cabeza de equipo. El editor respetaba la visión del director cortando los negativos y su aporte era prácticamente nulo.

Luego, con la evolución del lenguaje cinematográfico en el cine estadounidense a través de Edwin Stanton Porter y David Wark Griffith, las formas de narrar se enriquecieron y con ellas el rol del editor fue creciendo y cobrando importancia.

En la actualidad la intervención del editor en las producciones audiovisuales como largometrajes, series de tv, etc. se da por etapas:

Puede convocarse al editor en la etapa de escritura del guión para que realice devoluciones en función de mejorar la narrativa de las escenas. Luego trabajará en paralelo al rodaje, lo cual permite reformular escenas, anticipar problemas técnicos, corregir la fotografía, maquillaje, etc. Todo esto trabajado mancomunadamente con la coordinación de postproducción. Un rol que a lo largo de los años y los avances de la industria se fue complejizando y es un aliado fundamental en la etapa de edición.

En el caso de las producciones documentales el editor es convocado, la mayoría de las veces, cuando el material ya está rodado. Es un material menos controlado y por lo general en la edición es donde se realiza el trabajo creativo más profundo porque no existe una estructura dramática definida.

Con el avance de las nuevas tecnologías esa forma de trabajo sufrió modificaciones. Hoy en día el editor, además de hacer un aporte creativo, tiene que tener conocimientos técnicos que le permitan comunicarse con las demás áreas porque el corte final ya no se termina en la sala de edición. Intervienen la corrección de color, los efectos especiales y la postproducción de sonido.

Gracias a esta transformación en la intervención de una pieza audiovisual, ese aporte del montajista enriquece, potencia y mejora las ideas iniciales para que el relato cobre fuerza, logre el equilibrio necesario y transmita un mensaje que cautive al espectador.

En este sentido, me parece interesante resaltar la siguiente definición, que resume con mucha precisión el rol del editor en el proceso de montaje de una obra audiovisual:

En el arte del montaje confluyen a diario dos saberes. Por un lado, el de la técnica del corte y por otro, -para muchos aún más importante-, las cuestiones relacionadas con la dramaturgia y la narración. En este sentido, con el tiempo, el montajista se ha ido erigiendo casi como un coautor de la narración (Ponce, 2013, p. 57).

Fui convocada a participar en el proyecto porque formo parte de un equipo de trabajo que hace varios años lleva a cabo proyectos audiovisuales.

Este episodio va a contar con escenas que pertenecen al género documental, con entrevistas a personas relacionadas con el tema a tratar pero también va a contener elementos de ficción que ayudarán a reconstruir el imaginario tanto del mundo infantil como del mundo de la represión y el terror, respondiendo a la representación de los tiempos de dictadura cívico-militar vividos en nuestro país entre 1976 y 1983.

Desde el punto de vista creativo, en este proyecto particularmente, mi trabajo comienza desde una instancia muy temprana ya que formo parte de las reuniones donde todas las áreas aportan desde su saber. A partir de ese torbellino de ideas, se pueden pensar las puestas de cámara, en qué va a consistir cada entrevista y las transiciones a los mundos tanto infantil que obedece a lo lúdico y luminoso como el de la censura que obedece a lo siniestro y oscuro.

Gracias a que tengo la oportunidad de participar en las propuestas de todas las áreas, puedo proponer de antemano soluciones desde la realización con la intención de evitar problemas muchas veces irreparables como la generación innecesaria de material que implica pérdidas de tiempo y recursos.

Puntualmente en las entrevistas, sugerí la idea de trasladar la atmósfera de terror y represión que narran las ficciones hacia los entrevistados que están en ese espacio irreconocible, para así poder establecer una relación tanto espacial como emocional. Para llegar a eso desde la realización, le propuse a Gabriela la directora, tomar elementos del género de suspenso como las cámaras lentas

que acechan y observan detrás de bambalinas, los planos ceñidos y sonidos fuera de campo. A su vez esto se alinea con la propuesta del departamento de arte que representa a la censura a través del medioevo y el oscurantismo. La presencia del hombre-cuervo irrumpiendo en ese no-espacio genera miedo e incomodidad, recorta el discurso, presiona a los entrevistados, paraliza. Son todos estímulos que están simbólicamente alineados a la idea que persigue el relato.

Este será un recurso común a todos los entrevistados, ya que a pesar de que estamos entrecruzando géneros y saliendo de la estructura que generalmente se da en un programa televisivo convencional de entrevistas, tiene que haber una lógica y un orden narrativo que el espectador pueda identificar.

En cuanto a las entrevistas propiamente dichas, mi trabajo consiste en la búsqueda de un discurso que sea ordenado y que responda a las necesidades del relato.

El tipo de montaje va a evidenciar los cortes. Los encuadres van a consistir en planos generales y primeros planos que se van a articular de manera tal que para el espectador sea fácil de percibir la manipulación tanto discursiva como formal con el objetivo de que lo narrado sea coherente y sólido para hacer avanzar la historia.

Por otro lado, en la presentación de cada uno de los personajes también seguirá esa lógica pero con el objetivo de generar sensaciones. Las acciones van a construirse con la idea de que se note la manipulación con saltos en el eje, cambios de velocidad, elipsis y sonido extradiegético. Factores que darán cuenta que nada responde a un registro objetivo de la realidad como un documental, sino que es una ficción con una puesta de cámaras pensada, con puesta de luces diagramada y elementos que no responden a un tiempo y espacio, ni tampoco pertenecen a los personajes.

PROPUESTA METODOLÓGICA

A lo largo de los tres años de trabajo que llevó la construcción de este episodio, se realizaron múltiples versiones de la estructura hasta que llegamos a un corte final de 60 minutos aproximadamente.

En primera instancia, luego de desgrabar todas las entrevistas, hice una propuesta estructural que presenté a la directora, quien también hizo el visionado exhaustivo de las mismas. Diagramó un esquema de 10 núcleos temáticos sin un orden específico y una vez hecha la preselección y la escaleta, comenzamos a pensar cómo íbamos a encontrar la estructura del relato.

- El libro
- Contexto editorial
- Plan Sistemático
- ¿Cómo fue ese Plan?
- ¿Qué libros se censuraron?
- ¿Cómo fue esa censura?
- Censura a las Editoriales
- CEAL
- Trabajo en el CEAL
- Quema

Y también apartados, como información complementaria de apoyo:

1. Sacar/Cambiar
2. Qué es la censura?
3. Resistencias
4. Objetivo
5. Operación Claridad
6. Conclusión

Conceptualmente era muy importante poder plasmar la sensación de que había dos fuerzas en pugna, la luz (un proyecto nacional de acceso al conocimiento a todas las clases sociales) y la oscuridad (la persecución y censura por parte del estado que consideraba peligrosa la propagación de esas ideas vanguardistas).

Las primeras versiones a las que llegamos nos revelaban que había un desarrollo bastante detallado de la trayectoria de el CEAL (El Centro Editor de América Latina) y de Boris Spivacow (su fundador), que si bien fue un personaje muy atractivo y notable conjuntamente con la editorial, para el tema que estábamos abordando, su intervención generaba confusiones a la hora de entender que había pasado con la literatura infantil, la dictadura y las infancias.

Además, la estructura relataba los hechos de manera casi cronológica, factor que tampoco estaba cumpliendo con el desafío de hacer que las fuerzas en oposición dialoguen entre sí.

Transcribí en tarjetas físicas cada núcleo con la información importante en cada una, las coloqué en una pizarra para poder tener una visión más global y luego en la línea de tiempo hice el ajuste de contenido pertinente.

Repensamos la propuesta después de ocho versiones distintas hasta que pudimos resolverla. Llegamos a establecer siete núcleos en total, logrando el equilibrio entre los contrastes. Todo lo que era redundante o no se pudiera articular orgánicamente con el tema, quedó descartado.

Cada versión a la que llegábamos, se enviaba al resto de los tesisistas para intercambiar opiniones. Y gracias a una de esas devoluciones, surgió la idea de generar una pieza que fuera como una suerte de introducción ya que el inicio del episodio no terminaba de funcionar. Pieza muy necesaria que al quedar incorporada, le aportó mucho a todo el desarrollo del episodio.

Una vez ajustado el contenido pasamos a darle forma y sentido a las intervenciones de ficción, la utilización del material de archivo tanto fotográfico como audiovisual y las piezas animadas.

- Introducción del tema.
- Presentación
- Contexto editorial mapa del mercado editorial.
- Animación La Torre de Cubos y su planteo vanguardista desde lo formal y desde lo narrativo.
- Animación de Irene, cierre de bloque.
- CEAL y Trabajo en el CEAL.
- Animación de la fábrica de libros.

- El libro como objeto peligroso.
- Plan Sistemático: Documentos secretos que se encuentran en Banade.
- ¿Cómo fue esa censura?
- Ámbito escolar y las prohibiciones que sufrieron los libros de texto.
- Sacar/Cambiar
- ¿Qué libros se censuraron?
- Animaciones que responden al universo de la literatura infantil y cierre de bloque.
- Quema
- Conclusiones

En una entrevista realizada a Miguel Pérez, montajista argentino de experiencia y gran trayectoria, él afirma que (2013) lo más importante en una estructura es proveer al espectador de los elementos necesarios para entender la historia y también para que pueda sacar sus propias conclusiones, ya que cuantos más elementos le brindamos al espectador, más vuelo puede remontar.

Cuando comenzó la etapa de trabajo con las ficcionalizaciones y con el archivo, el tratamiento que le hicimos al material fue muy diferente al criterio con el que trabajamos la dosificación de información de las entrevistas. En la instancia de contenido, el énfasis en la construcción de sentido de cada frase tenía que ver con un análisis pormenorizado, a conciencia y sobre todo muy racional, haciendo un ida y vuelta con la directora donde evaluábamos si cada núcleo estaba narrando lo fundamental y sustancial para hacer avanzar la historia, y si desde lo formal también se estaba acompañando esta intención.

La utilización del material de archivo se hizo con el criterio de que esas imágenes pudieran ilustrar el posible escenario que se estaba desarrollando entre la década del 60 y 70. Buscábamos que la ruptura del contenido y de la información respondiera a esa ebullición de nuevas ideas en la sociedad. No había una necesidad de encontrar material audiovisual que se correspondiera fielmente a la realidad sino que la intención era resignificarlas, articulándolas acorde a los testimonios.

Sometimos al material fotográfico a ese mismo tratamiento. En algunos casos las fotos son de registro particular pero para el objetivo de retratar esas infancias y los escenarios escolares, nos permitía construir un nuevo sentido en su representación. Resulta clarificadora la siguiente reflexión de Valeria Racioppi acerca de la utilización del material de archivo:

Constitutivamente el archivo plantea una fisura, o varias, y se articula así mismo desde esa perspectiva. Fisura temporal, estética, autoral. Lo interesante del trabajo con archivo es que siempre está puesta en acto la noción del tiempo, la porta como un apellido y se encabalgaba al resto de los sentidos del material o de la escena. Por otro lado, porta una apreciación plástica por el solo hecho de entrar en diferencia con el resto de los materiales, o incluso entre sí. Al no tener la pretensión de homogeneidad estética, nos da esa herramienta que nos permite decir: "Esto es archivo y esto no", porque es distinto y será percibido como tal (Asociación Argentina de Editores Audiovisuales [EDA], 2021, p. 196).

Solo en el caso del archivo del discurso presencial de Rafael Videla, la intervención está puesta en sentido literal, ya que se lo presenta respetando el origen de su propósito: un mensaje aleccionador para la sociedad toda a través de un medio de comunicación. Los fragmentos refieren desde aspectos generales como la descripción de una realidad de emergencia social que hay que arreglar de manera inmediata, también da detalles de la postura política frente a la cultura y la conclusión en el aspecto particular sobre las medidas que se van a tomar para mitigar el conflicto a través de la persecución y el aniquilamiento de quienes provocaron este desequilibrio.

Tanto los testimonios de los entrevistados que cuentan en primera persona lo que atravesaron, como el discurso presidencial establecen un diálogo entre sí hasta lograr una consolidación en el relato cuyo objetivo es instalar rápidamente el conflicto central que se desarrollará a lo largo del episodio.

El abordaje desde el montaje del material tanto de las ficcionalizaciones, como los momentos de acecho, las intervenciones del hombre-cuervo y las presentaciones de los entrevistados, fue completamente diferente al de las entrevistas.

Como estas situaciones forman parte de otro orden, el orden de lo simbólico, el criterio que puse en marcha fue el de la intuición y el del sentir.

Son atmósferas que parten de la idea que el espectador tiene que participar de la incomodidad, del miedo, de lo siniestro y en ese plano, lo racional no tiene lugar.

Tuvimos claro desde el principio que la intervención del cuervo tenía que ser sutil pero irritante, entonces la utilización de los planos donde se ve el juego de la figura y las sombras detrás del cortinado ayudó a construir los climas de intriga y tensión que eran precisos para estas situaciones.

Si estamos considerando una serie de posibles montajes para un momento particular de la película y descubrimos que hay un corte que produce la emoción adecuada y hace avanzar el argumento y es rítmicamente satisfactorio y respeta la dirección de la mirada y la bidimensionalidad, pero no mantiene la continuidad del espacio tridimensional, entonces, por supuesto, ese es el corte que deberíamos hacer. Si ninguno de los otros posibles montajes tiene la emoción adecuada, entonces vale la pena sacrificar la continuidad espacial (Murch, 2001, p.22).

Considerábamos muy importante que ese espacio que parece ser el mismo para todos pero que en realidad es diferente en cada caso, tuviera como elemento común la cortina. Un recurso fácilmente identificable que nos permitió generar la tensión entre los entrevistados y el hombre-cuervo que representa a la censura. La idea era conseguir la sensación de que el registro documental y el registro de ficción interactúan activamente uno sobre otro.

Con respecto a la utilización de recursos visuales que apoyen el relato sobre los ideas que se estaban publicando en el mundo de la literatura, desde lo formal las interrupciones tenían que ser cortas pero claras siguiendo la misma lógica de los momentos más oníricos como sucede en el caso de la bañera y los monjes, la familia y los acechos.

En la etapa de edición todos estos recursos fueron utilizados a modo de referencia con efectos de sonidos que sirvieron de boceto para mensurar los tiempos de los planos y el ritmo general de esas situaciones. Luego en la etapa de online, se potenciaron y se agregaron elementos como los fondos y las manchas, una nueva propuesta de sonido y música, que le dieron un vuelco de resignificación desde lo formal.

Todo lo que tenía que ver con el material de documentación real como decretos y boletines también fueron utilizados en la etapa de “offline” a modo de referencia. Entre el área de coordinación de postproducción y la de montaje hubo muchas conversaciones e intercambios sobre el tratamiento estético que iban a tener estas piezas, se planteó en el armado y se terminó de cerrar en la etapa final de postproducción.

En el segmento de las presentaciones de los entrevistados, que también plantea un universo de ficción, los tiempos de duración de los planos son diferentes a todo lo demás. La temporalidad responde a otra lógica y se le da la posibilidad al espectador de poder indagar en el nuevo espacio que se le presenta. Son escenas de climas más densos con otros tiempos de lectura y un desarrollo más extenso de los climas sonoros y musicales. La propuesta tenía que narrar la función simbólica de cada uno de los entrevistados en la historia.

Las animaciones son las representaciones visuales del universo de la infancia. En el desarrollo de la estructura cumplen la función de cierre de núcleos y a su vez son los elementos que comprenden el universo de lo luminoso y la justificación frente a los testimonios que detallan los dispositivos de análisis que los represores ponían en marcha para prohibir la obra en cuestión.

Las voces en off también intervienen como elementos que demuestran la apertura a mundos sin lógica aparente, donde las reglas del juego son diferentes a la realidad y que dan rienda suelta a la imaginación enriqueciendo el universo de las fantasías de las niñas y los niños.

Esta idea surgió ya en el final del proceso de montaje, porque nos dimos cuenta que si bien el tema central del episodio es la censura de la literatura infantil, no había fragmentos literales de esas ideas perseguidas y estas intervenciones breves sustentan todo lo desarrollado por las entrevistadas.

Una vez concluido el corte final de la etapa de “offline”, hice entregas paulatinas mediante actos entre 12 y 20 minutos tanto al sonidista Germán Suracce, como a al coordinador de postproducción Fabián Cercato, quien trabajó en la recreación de todos los documentos oficiales, como las intervenciones de las imágenes de los libros y fascículos, los efectos especiales y también la corrección de color.

CONCLUSIÓN:

Gracias a que pudimos establecer una metodología de trabajo donde todas las áreas estuvieron desde la génesis del proyecto, el abordaje en el momento del montaje no tuvo tanto qué ver en cómo poder hacer que el relato tenga su lógica y sea orgánico, sino que más bien el proceso consistió en lograr que en el rodaje las ideas preconcebidas y sugeridas en la preproducción, llegaran a buen puerto en el montaje.

Al estar presente en algunas de las jornadas, pude plantear algunas búsquedas desde lo formal que luego hicieron que en el armado se pudieran articular de manera tal que todo tenga coherencia y vaya hacia por un mismo sendero.

Las conversaciones previas con el departamento de arte, de animación y con la coordinación de postproducción hicieron que el trabajo siga un objetivo en común gracias a la comunicación constante.

A su vez, en la etapa de “offline” fue muy importante el diálogo con la directora para poder llegar a un armado que contenga información sólida, clara y concreta.

La no utilización de títulos entre los núcleos fue una decisión y un desafío. Nos interesaba hacer que el espectador pueda involucrarse en el tema pero teniendo que desmenuzar desde su lugar la dosificación de información y de sensaciones que estudiamos y pensamos durante muchos meses de trabajo. El entrecruzamiento de todos estos factores hace que el resultado de un episodio con una estructura fuerte y lógica, sea notable.

Nuestra intención es que el espectador, pueda internalizar esta historia que a su vez es la historia de la cultura nacional y cómo pudo ser otra sino se hubiera puesto en marcha un plan de vaciamiento de contenido. Una batalla inteligente y meticulosamente planeada por un corpus de personas de formación universitaria y que perdura lamentablemente hasta nuestros días.

Anexos

Fragmento	Idea central	Frase	TC: IN	TC: OUT	
JG 2	El libro	El libro como objeto peligroso	00:01:31:20	00:01:43:08	
FB 5	El libro	El libro como objeto peligroso	00:03:35:03	00:04:17:00	
AT 1	El libro	Los libros	00:10:43:03	00:11:15:16	
RF 4	El libro	Boris Spivacow	00:22:37:11	00:23:05:13	
RF 11	El libro	Libros: mejor hombre	00:44:59:12	00:45:26:11	
JG 1	Contexto editorial	Mapa editorial antes/despues: Presencia del libro como objeto cotidiano	00:01:13:06	00:01:28:12	
GP 1	Contexto editorial	Literatura como blanco de incidencia. Delimita el período	02:40:38:15	02:41:51:00	
JG4	Plan Sistemático	Plan sistemático	00:03:03:05	00:03:57:04	
JG4 (2)	Plan Sistemático	Plan sistemático	00:04:09:20	00:04:47:19	
JG 5	Plan Sistemático	idem	00:04:58:01	00:05:49:10	
JG 6	Plan Sistemático	Militares brutos	00:06:41:18	00:07:37:11	
JG 8		Síntesis del Plan	00:08:54:14	00:09:40:04	
GP 3	Plan Sistemático	Plan integral de censura	02:46:41:00	02:47:05:04	
FB 3	Plan Sistemático	Plan sistemático	00:02:00:16	00:02:33:16	
JG 11	Como fue ese Plan?	Proceso burocrático			ok
JG 12	Cómo fue ese Plan?	Zona Gris			
JG 13	Cómo fue ese Plan?	Alianza cultura/seguridad			
JG 17	Cómo fue ese Plan?	Las pruebas			
FB 6	Cómo fue ese Plan?	Sugerencias en medios de comunicación			
FB 24	Cómo fue ese Plan?	Ministerios intervinientes			
FB 26	Cómo fue ese Plan?	Las fórmulas para censurar			
JG 21	Qué libros se censuraron?	Cinco dedos			
JG 29	Qué libros se censuraron?	Ejemplos de prohibiciones			
GP 2	Qué libros se censuraron?	Títulos paradigmáticos			
GP 6	Qué libros se censuraron?	Un elefante			
GP 8	Qué libros se censuraron?	La torre...			
GP 11	Qué libros se censuraron?	Un elefante			
GP 12	Qué libros se censuraron?	El nacimiento de los niños y el amor			
GP 18	Qué libros se censuraron?	Lo que se censuró			
GP 19	Qué libros se censuraron?	Paraguero...			
FB 18	Qué libros se censuraron?	Censura a la literatura infantil			
FB 19	Qué libros se censuraron?	Lugar que se les da a los chicos (conector)			
FB 21	Qué libros se censuraron?	Lugar... otros detalles			
AT 23	Qué libros se censuraron?	Polidoro (anterior)			
AT 24	Qué libros se censuraron?	Innovación, temas y diagramación			
AT 25	Qué libros se censuraron?	Nuevos escritores y dibujantes			
AT 26	Qué libros se censuraron?	Censura por el dibujo			
JG 18	Cómo fue esa Censura?	Proceso	00:25:58:00	00:26:34:23	ok
JG 19	Cómo fue esa Censura?	Canales formales e informales	00:28:00:00	00:28:45:21	
JG 20	Cómo fue esa Censura?	Informes universitarios	00:29:00:02	00:31:09:09	
GP 25	Cómo fue esa Censura?	Censura a la participación	03:26:13:20	03:26:40:13	
GP 26	Cómo fue esa Censura?	Causas de la censura	03:28:23:08	03:30:52:04	
GP 27	Cómo fue esa Censura?	El adoctrinamiento	03:31:02:24	03:31:42:06	
GP 28	Cómo fue esa Censura?	Fantasia ilimitada	03:32:09:07	03:32:51:07	
GP 29	Cómo fue esa Censura?	Idea que se censura "marxismo"	03:34:37:04	03:36:10:01	
JG 30	Cómo fue esa Censura?	Lo subversivo como negativo	00:48:48:04	00:49:27:22	

Núcleos temáticos 1

Anexos

GP 20	Censura a las Editoriales	Las editoriales							
JG 23	CEAL	CEAL						ok	
JG 24	CEAL	Censura en el CEAL							
RF 7	CEAL	Creación del CEAL							
JG 27	Trabajo en el CEAL	Los libros del CEAL						ok	
GP 21	Trabajo en el CEAL	Forma de trabajo en el CEAL							
GP 22	Trabajo en el CEAL	Más libros para más							
GP 23	Trabajo en el CEAL	Forma de llegar a los niños							
GP 24	Trabajo en el CEAL	Enciclopedias del CEAL							
AT 7	Trabajo en el CEAL	El fascículo							
AT 8	Trabajo en el CEAL	Nuevas bibliotecas							
AT 10	Trabajo en el CEAL	Oscurantismo							
RF 5	Trabajo en el CEAL	Ahorro de papel							
RF 8	Trabajo en el CEAL	Cantidad de ejemplares							
RF 9	Trabajo en el CEAL	Propaganda de libros							
RF 10	Trabajo en el CEAL	Los fascículos							
RF 12	Trabajo en el CEAL	Fascículos							
JG 25	Quema	Eudeba y CEAL Importancia, quema						ok	
JG 30	Quema	Otras quemas							
FB 12	Quema	Quema							
FB 13	Quema	Biblioclastia							
FB 15	Quema	Quema y autos de fé (puede no ir)						los moví a qué es la censura	
FB 16	Quema	Desmemoria intencionada (puede no ir)							
FB 17	Quema	Identidad y desmemoria							
AT 14	Quema	Cóntexto							
AT 16	Quema	Presos los compañeros							
AT 18	Quema	Fotografiar la quemazón							
AT 20	Quema	Describe la escena							
AT 21	Quema	Reivindicación							
RF 14	Quema	Cómo empezó la historia de la quema							
RF 15	Quema	Qué es esto? Libros políticos							
RF 16	Quema	Material subversivo							
RF 18	Quema	Quemados en la Plaza Pública							
RF 20	Quema	Qué hizo después? Las fotos.							

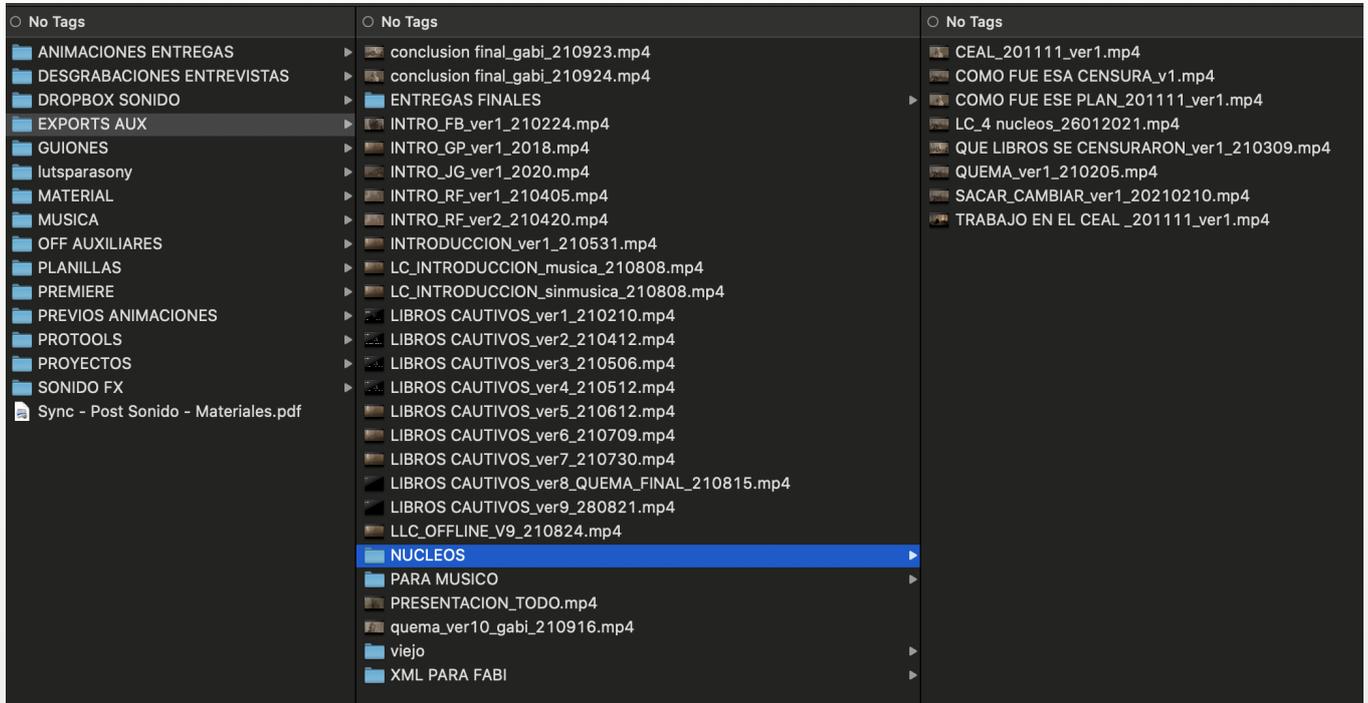
Núcleos temáticos 2

Anexos

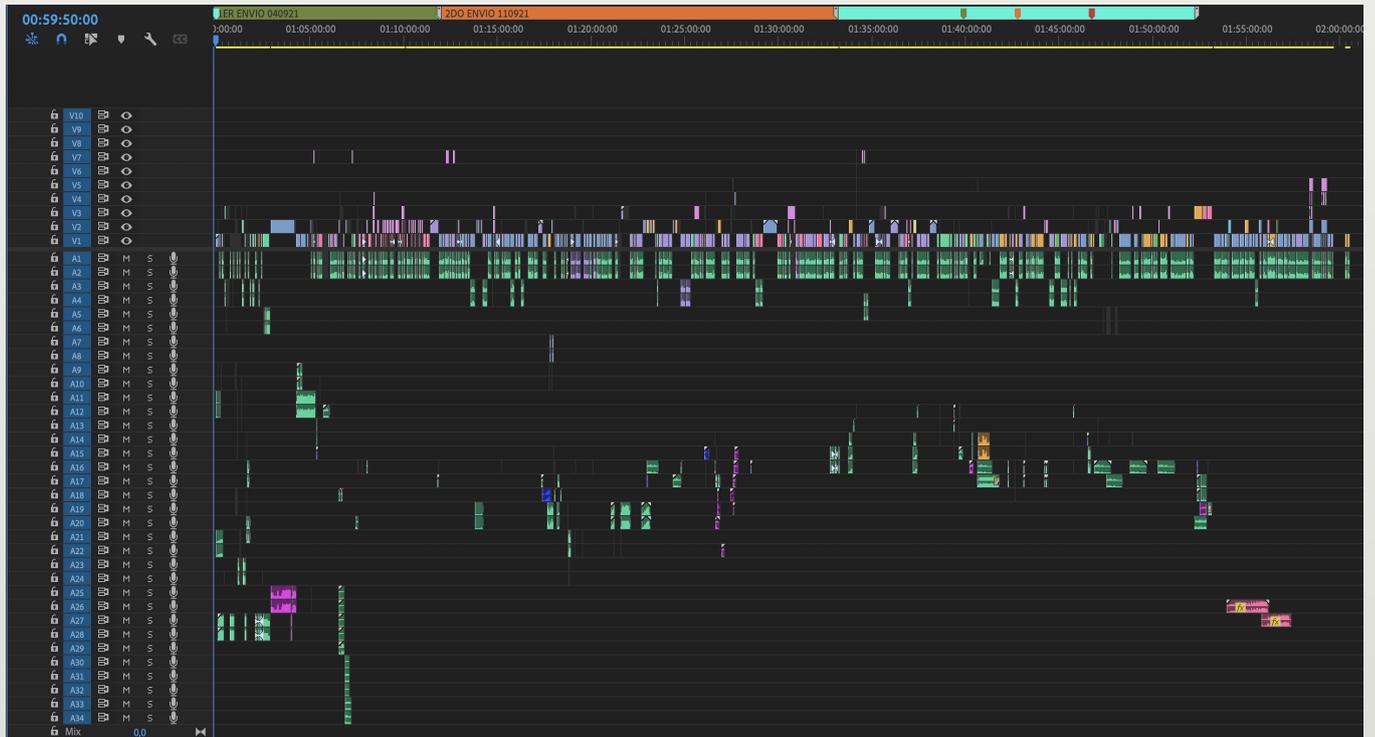


Fichas en la isla de edición.

Anexos



Exports y proyecto general.



Timeline.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES:

Mentira la verdad

Canal Encuentro (productora), Mulata Films (productora) 2011- 2018. Argentina.
Diponible en <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8023>

Los Visuales

Canal Encuentro (productora) 2016 - 2018. Argentina.
Disponible en <https://www.cont.ar/serie/b96b6736-a506-4456-8c34-d08d920eea4d>

Peaky Blinders

BBC Studios (productora) Aranda Borrull Productions (productora), Tiger Aspect Productions (productora), Steven Knight (guión), Otto Bathurst (director) y Tom Harper Jaime (director) 2013 - 2021.
Disponible en la plataforma Netflix.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Ponce, Alberto (2013) *La película manda, conversaciones sobre montaje cinematográfico en Argentina*. Ciudad de Buenos Aires: UIDENTREF Universidad Nacional de Tres de Febrero.
 - EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales, (2021) *La primera mirada, conversaciones con montajistas de Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EDA Asociación Argentina de Editores Audiovisuales.
 - Murch, Walter (2001) (*In the blink of an eye. A perspective on film editing.*) *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Epublibre.
-