

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

# **Una de espías: La inteligencia en la actividad cinematográfica entre 1956 y 1976.**

Fernando Ramírez Llorens y María Florencia Luchetti.

Cita:

Fernando Ramírez Llorens y María Florencia Luchetti (2011). *Una de espías: La inteligencia en la actividad cinematográfica entre 1956 y 1976*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/792>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales

**IX Jornadas de Sociología**

**Pre ALAS Recife 2011**

**Capitalismo del siglo XXI, crisis y reconfiguraciones**

**Luces y sombras en América Latina**

**8 al 12 de agosto de 2011**

**Mesa 68 Uno y múltiple. El fenómeno del cine en Argentina: públicos, industria, estética y política.**

Una de espías: La inteligencia en la actividad cinematográfica entre 1956 y 1976<sup>1</sup>

Florencia Luchetti y Fernando Ramírez Llorens

**Síntesis**

La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires funcionó entre los años 1956 y 1998 realizando tareas de inteligencia sobre muy diversas organizaciones políticas y sociales en el ámbito de la provincia de Buenos Aires. El objetivo principal de este trabajo es describir y analizar la lógica con que se realizó inteligencia sobre el ámbito de la cinematografía entre los años 1956 y 1976.

A partir de los informes de inteligencia existentes sobre los festivales cinematográficos, cineclubes y escuelas de cine se pretende establecer cuáles eran los criterios para considerar sospechosa de “izquierdista” a una persona u organización. A través de los informes de la Dirección se puede comprender la existencia en este período de una red de instituciones formada por representantes del poder político, policial, militar y eclesiástico que detentaban, a nivel de cada ciudad, el control de actividades culturales, a partir de la construcción de una evaluación permanente de las personas y grupos de la comunidad. Esta forma de control continúa la lógica de las juntas de moral locales existentes en décadas

---

<sup>1</sup> Agradecemos la colaboración de Laura Lenci, Lucía Abattista y Magdalena Lanteri del Archivo de la DIPBA en la búsqueda de la información que permitió la redacción de este artículo.

anteriores y se apoyaba sobre una lógica más amplia de velar porque cada ciudad de la provincia funcione como una comunidad orgánica, homogeneizada en torno a valores conservadores que refuercen las jerarquías políticas y religiosas locales y nacionales.

“Sin poder determinar fehacientemente la ideología política de los nombrados, éstos en sus desplazamientos diarios, relacionados con sus estudios, se les ha visto frecuentemente en compañía de elementos catalogados como pertenecientes a organizaciones estudiantiles de tendencias izquierdistas; es decir que se trata de personas que a pesar de sus culturas y grados de intelectualidad, son dóciles de atraer [está tachado y arriba dice manuscrito: pasibles de ser atraídos] hacia la orientación ideológica de sus compañeros de estudios” (SIPBA, 1967a)

La apertura al público del ex archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires implica una nueva fuente de información para la investigación sobre cine entre las escasas opciones disponibles para consultar documentos oficiales<sup>2</sup>. A partir de la búsqueda de información relacionada al cine, se han podido obtener en este archivo 500 folios de información variada correspondiente a 41 legajos del período 1956-1976<sup>3</sup>, en su mayoría concentrados en el ámbito geográfico de la Provincia de Buenos Aires.

Si es cierto que el espíritu de las acciones del organismo estaba definido por la máxima de “tener registrados a los buenos para saber quiénes son cuando dejan de serlo” (DIPBA, 1980 citado por Funes, 2007), en concreto la inteligencia tenía como uno de sus objetivos más importantes la detección de “infiltrados comunistas”, o de personas de “tendencias izquierdizantes” en organizaciones sociales y culturales. En este sentido, la detección del accionar de los denominados criptocomunistas estaba entre las prioridades de la Dirección de Inteligencia<sup>4</sup>. Esto explica el interés por estar al tanto de lo que sucedía en el ámbito cultural: la literatura, la música, el cine, etc.

Al aproximarse a la información que la DIPBA produjo sobre el ámbito cinematográfico, lo primero que llama la atención es que el recorte de lo que es

---

<sup>2</sup> Por no ser objeto de este trabajo, y por estar ya suficientemente desarrollado, remitimos al lector a otros trabajos que reconstruyen la historia de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y el proceso que llevó a la apertura pública de los archivos (Funes, 2006; Funes, 2007; Kahan, 2008)

<sup>3</sup> Hemos realizado un corte en 1976 coincidente con nuestros temas de investigación actuales, pero queda pendiente analizar el período que se abre en 1976, para comprender sus particularidades y continuidades con respecto a lo que analizamos aquí.

<sup>4</sup> “Criptocomunistas: ocultan su verdadera ideología tras otra aparente, actúan en sectores políticos, sociales, gremiales, culturales, científicos, deportivos, etc. Son los más peligrosos de todos, pues son verdaderos agentes de propagación, pues tras la aparente finalidad llevan adelante su verdadera ideología que es la comunista” (DIPBA, s/f citado en Funes, 2007: 142).

objeto de preocupación por parte de la central de inteligencia es muy preciso, pero resulta difícil comprender a priori cuál es la lógica que lo sustenta. Es notoria la poca presencia de informes sobre realizadores, distribuidores y dueños de salas. Apenas existen algunos legajos que identifican a directores de cine (y siempre por actividades extracinematográficas<sup>5</sup>) pero son aislados. Y claramente no existen registros sobre empresarios vinculados a la cinematografía. Dentro del ámbito gremial cinematográfico las únicas referencias son a sindicatos de operadores cinematográficos. No hay prácticamente mención a actores o técnicos que, en la época, estaban fuertemente agremiados, salvo cuando un suceso se cruza con otro que sí es objeto de interés de la Central. Esto pudo deberse a una división de tareas<sup>6</sup>, dado que existe una copia enviada a la DIPBA por parte de Coordinación Federal de la Policía Federal con información sobre la Sociedad Argentina de Actores. La propia lógica de la conflictividad gremial parece movilizar el espionaje en estos grupos.

En cambio, aparece una importante cantidad de información sobre festivales cinematográficos (con gran preponderancia del de Mar del Plata), sobre la Escuela de Cine de La Plata (la única ubicada en territorio provincial) y sobre cineclubes de distintas ciudades de las provincias. Es entonces en estos cuatro ámbitos (gremios, festivales cinematográficos, escuelas de cine y cineclubes) donde se concentra el espionaje hacia el cine. Rápidamente surge como pregunta qué es lo que los une<sup>7</sup>.

En este trabajo intentaremos reconstruir la lógica de control sobre la cinematografía que subyace a la documentación del archivo DIPBA en el contexto de las políticas de control estatal hacia la cinematografía en el período 1956 (fecha en que fue creado el organismo<sup>8</sup>) y 1976. Se parte de una convicción sencilla de enunciar pero de consecuencias profundas: que las políticas estatales hacia la cultura en este período aún no han sido bien comprendidas. En cuanto al cine en particular, las fuertes figuras de los censores Ramiro de la Fuente y Miguel Paulino Tato tientan una y otra vez a reducir el análisis sobre la intervención estatal en el cine a la torpe censura mojigata que ellos representaron. Sin embargo, la intervención del Estado en el cine se presenta como un hecho complejo que posee al menos tres dimensiones relevantes. En primer lugar, que la intervención abarca medidas de prohibición pero también de protección y promoción, todas ellas tendientes a influir en lo que se producía, circulaba y exhibía (Ramírez Llorens, 2011)<sup>9</sup>. En segundo lugar, que esta intervención positiva/negativa tuvo como una de las claves de su sustentabilidad el involucramiento de sectores no estatales

---

<sup>5</sup> Aparecen como motivos: firmar una solicitada, asistir a un acto vinculado al Partido Comunista y hechos del estilo.

<sup>6</sup> Es lógico suponer que la DIPBA sólo se ocupase de la actividad local de los gremios en las ciudades de la Provincia.

<sup>7</sup> Al menos a los últimos tres, por lo dicho de que los gremios parecen seguir su propia lógica.

<sup>8</sup> Fue creada con el nombre de Central de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. Por una cuestión de claridad expositiva nos referiremos siempre a esta institución como DIPBA, aunque en las referencias citaremos los documentos a partir del nombre que la institución tenía en ese momento.

<sup>9</sup> Un análisis similar para el período 1926-1944 puede verse en Luchetti y Ramírez Llorens (2006).

(grupos vinculados a la Iglesia Católica, pero también grupos de empresarios de la cinematografía) (Ramírez Llorens, inédito). Por último, que se desarrolló simultáneamente en los planos nacional y local. Las medidas ejercidas desde el Poder Ejecutivo Nacional no excluyeron el accionar de poderes locales al nivel de cada ciudad. Creemos que la información contenida en el archivo de la DIPBA puede aportar a la comprensión del funcionamiento del control en esta última dimensión, a partir de brindar información sobre lo que sucedía en diferentes ciudades de la provincia de Buenos Aires.

### **Lógicas de control tradicionales y experiencias alternativas**

“Debo aclararle que vinculado con los cines clubes, está el productor de corto metraje [nombre tachado] (...) y ya en dos oportunidades ha estado en B. Blanca, pronunciando una conferencia en la UNS (creo que en abril o mayo de este año), es decir que se encuentra vinculado a Extensión Cultural de la Universidad local. Del nombrado [nombre tachado] no poseo ningún antecedente, creo que reside en Buenos Aires” (Central de Inteligencia, 1959)

A partir de 1955 se desarrollan al menos dos transformaciones muy importantes en la cinematografía argentina. Por un lado surgen las primeras carreras e institutos universitarios de cine. Las universidades de Santa Fe, Córdoba, La Plata y Buenos Aires ven surgir a finales de la década del '50 y principios de la del '60 escuelas o departamentos de realización cinematográfica, que nuclean a realizadores con intereses comunes, capacitan a nuevos realizadores, consiguen recursos para financiar la realización de películas y puntualmente vinculan el ámbito del cine con el ámbito universitario. Por otro lado, es el momento de auge de los cineclubes. A los pioneros de las décadas del '20 al '40 se suman en esta etapa una cantidad importante de cineclubes que abren, cierran y reabren en diversos y numerosos puntos del país. Hemos contado, para este período y en el ámbito de la Provincia de Buenos Aires, la existencia de al menos 18 cineclubes<sup>10</sup>. Es notorio que los cineclubes no sólo surgen en las ciudades más grandes de la provincia, sino también en pequeños pueblos. Esto permite entrever la importancia que algunos de ellos pudieron llegar a tener a nivel local, además de habilitar a suponer que pueden haber existido muchos más, aunque la falta de relevamientos sistemáticos dificulta congregarse información que se encuentra muy dispersa por naturaleza.

Estas nuevas experiencias, cineclubes, institutos y escuelas, tuvieron en común la ampliación del alcance de la actividad cinematográfica, a partir de una cantidad de

---

<sup>10</sup> Sólo en la provincia de Buenos Aires existe registro, al menos, de cineclubes en las siguientes ciudades (en algunos casos hay más de uno por ciudad) en la década del '60: La Plata, Berisso, Quilmes, Chivilcoy, Necochea, Tandil, Mar del Plata, Bahía Blanca, San Nicolás, Olavarría, Tres Arroyos, Azul, González Chaves, Lobería, Balcarce, Mercedes (Grupo Cine, 1968 citado por Minnucci, 2010; SIPBA, 1958; SIPBA, 1960; SIPBA, 1963; SIPBA, 1964a; SIPBA, 1966a; SIPBA, 1967b; SIPBA, 1969).

propuestas. En muchos casos no eran grupos que se dedicaran sólo a realizar películas o a exhibirlas, sino que también se encargaron de la realización de ciclos y festivales, conferencias, debates, premios, publicaciones... hasta viajes<sup>11</sup>. Además los cineclubes representaron por lo general un circuito más o menos integrado (existían federaciones, se realizaban congresos interinstitucionales, compartían distribuidores) lo cual los convertía en un verdadero (aunque débil) circuito de exhibición alternativo<sup>12</sup>.

En cuanto a las estrategias de control de la cinematografía, hasta finales de la década del '30 la práctica más difundida, en la práctica y en la legislación propuesta en el período<sup>13</sup>, fue la calificación de películas por medio de juntas de moral locales, integradas por agentes que representaban la defensa de la Patria y el hogar (católico, por supuesto): docentes, ligas de familia, autoridades políticas (Luchetti y Ramírez Llorens, 2005). Esta lógica local comienza a debilitarse a favor de una intervención nacional cuando a fines del '30 los proyectos sobre cinematografía comienzan a diversificar su alcance, proponiendo no sólo medidas de control de la exhibición sino también de promoción y protección de la industria cinematográfica. Sin embargo, recién en el período 1957-1963, a través de sucesivos decretos, se terminan de definir los alcances de los organismos encargados de las políticas cinematográficas: el Instituto Nacional del Cine (INC) para las políticas de protección y promoción, el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC) para la calificación y cortes de películas<sup>14</sup> (Maranghello, 2005; Colautti, 1983). La lógica local continuó existiendo, pero muy debilitada, al menos en su aspecto formal-legal.

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, en agosto de 1960 el cineclub Núcleo, junto a un conjunto de cineclubes y el Instituto Cinematográfico de la UBA organizan un festival de cine en Montevideo (incluyendo toda la logística para trasladar desde Buenos Aires a los participantes y alojarlos en la capital uruguaya). En tres jornadas de proyecciones los espectadores pudieron ver largometrajes o fragmentos de largometrajes prohibidos en Argentina, además de una buena cantidad de cortometrajes. Salvador Sammaritano, participante de la travesía, lo describió como “una broma al fiscal De la Riestra” (Sammaritano, 1960). De la Riestra se destacó en la época por presentar denuncias como particular damnificado para conseguir la prohibición de películas.

<sup>12</sup> Desde ya que no existió una división de tareas estricta. Al contrario, existieron institutos que organizaban exhibiciones a la manera de los cineclubes, mientras que algunos cineclubes organizaban cursos al estilo de las escuelas de cine, etc. En conjunto, formaron parte de redes culturales que contemplaron espacios de exhibición de producciones, publicaciones, jornadas, asociaciones de realizadores y ámbitos de formación y experimentación. Aunque no llegaron a cristalizar en movimientos, es importantes retener la idea de la existencia de múltiples vínculos entre diversos grupos culturales y no pensarlos como compartimentos estancos. Para una historia de esas experiencias ver Mahieu (1961).

<sup>13</sup> Se tienen noticias de eventos de censura al menos en Buenos Aires, Córdoba y Rosario en esta época. Por otro lado, los proyectos de ley del diputado Bard en 1929 y del senador Villafañe en 1934 proponían la creación de juntas de censura locales, mientras que los proyectos del senador Villafañe de 1936 y 1939 proponían la creación de una comisión de censura nacional apoyada por subcomisiones regionales. Es interesante tener en cuenta que la censura nació local, ya que se verifican procesos similares de control local de la cinematografía en sus orígenes al menos en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra (Black, 1999; Boisvert y Tajuelo, 2006; Colautti, 1983)

<sup>14</sup> Denominada Ente de Calificación Cinematográfica a partir de 1969. Desde 1968 el INC queda autorizado a prohibir la exhibición de películas nacionales y la CHCC para prohibir la exhibición de todo tipo de películas.

El conjunto de las medidas de control (regulación de la exhibición de películas nacionales, premios, subsidios, regulación de los circuitos de exhibición, calificación, cortes y prohibiciones de exhibición, etc.) se dirigían fundamentalmente a la actividad cinematográfica que se encontraba institucionalizada. En este sentido, podía existir una motivación para controlar la actividad en el ámbito local, ya que por lo general los integrantes de las experiencias descritas consideraban su actividad como artística e independiente, entendiendo por tales que eran ajenas y hasta opuestas al circuito institucionalizado con fines netamente comerciales. Sin embargo en el ámbito local la intervención se tornó dificultosa. Los inicios del gobierno de Onganía representaron un intento por reforzar las juntas de moral local<sup>15</sup>, pero estos intentos eran de difícil viabilidad porque estuvieron acompañados sistemáticamente de una fuerte resistencia (Ramírez Llorens, inédito). La actividad cinematográfica a nivel local quedaba así librada de regulaciones específicas, enmarcada sólo en las generales de la ley.

### **La lógica del control local**

“Se sabe que hace poco tiempo el señor (tachado) había sido llamado por el señor Director de la referida Escuela naval, el que lo interrogó sobre sus actividades ideológicas, ya que el extinto pertenecía al “CINE – CLUB” de Berisso, entidad catalogada como de tendencia comunista” (Central de Inteligencia, 1958)

Los legajos de la Central de inteligencia son, en parte, respuesta a las demandas que se hacían desde el comando central en La Plata y en este sentido, el archivo actual testimonia la productividad de la propia DIPBA. En este grupo se encuentran, por ejemplo, todas las solicitudes de vigilancia de las delegaciones de los países de Europa del Este que participan de los festivales cinematográficos de Mar del Plata (entre ellas, por ejemplo, la que solicita al jefe local de “disponer la vigilancia necesaria, a los fines que las mismas se concreten pura y exclusivamente a la finalidad para la que se les concedió la visa solicitada”) (SIPBA, 1959). En otros casos, el informe, en vez de implicar un ejercicio de control directo, registra y sigue de cerca un conflicto local generado por otro grupo, como el expediente que trata sobre los datos filiatorios de los integrantes del Cineclub Necochea, a partir de la decisión del intendente de la ciudad de ordenar su clausura (Noticioso, 1966; SIPBA, 1966a), el caso del Cineclub Grupo Cine, en el que la policía de Azul informa sobre la actuación de la policía de Tandil, que había presionado por la clausura del cineclub (SIPBA, 1968) o el Cineclub Chivilcoy, donde un agente de inteligencia interviene para informar a partir de la

---

<sup>15</sup> No necesariamente restringidas al cine exclusivamente, como lo muestra el decreto de Policía de Costumbres de la ciudad de Córdoba sancionado en agosto de 1966, que pretendía ejercer control local sobre la prensa escrita, la radio y los espectáculos públicos, entre ellos el teatro y el cine.

división de la Comisión Interna del cineclub y la realización de una denuncia administrativa de un grupo contra el otro (SIPBA, 1967b). En otros casos, la investigación parte de una denuncia, anónima en el sentido de que en los archivos no hay registros en cuanto a de dónde pudo haber surgido. Sin embargo, queda claro que es una fuente externa a la Central de Inteligencia: es posible que se trate de otra central, de policías sin vínculo con la DIPBA e incluso es posible que sea una denuncia de alguien de la zona. Si bien estas posibilidades entran en el plano de la mera especulación, no es imprudente sostener la idea de una comunidad que se espía y denuncia a sí misma, dado lo descabellado de algunas averiguaciones. Por ejemplo, mientras que desde la Jefatura del Servicio de Informaciones se solicita información sobre las actividades del cineclub Quilmes, que están dentro de la lógica de funcionamiento de la DIPBA en cuanto se sospecha que se proyectan películas checas (SIPBA, 1963), en otro informe se comienza solicitando investigar si el grupo de extensión universitaria de la UBA proyecta “películas de origen soviético referentes a formación o (...) educación sexual (amor libre) a las niñas y niños de la villa”, para finalizar saliendo totalmente de la lógica regular de los legajos, al solicitar información sobre si el robo de una cadenita a una señora fue cometido por “elementos comunistas” (SIPBA, 1964b). Si bien sería posible intentar explicar este pedido de informes a partir de la lógica interna de funcionamiento de la Central, se comprende mejor si pensamos en un conflicto entre vecinos que se traslada al ámbito de la inteligencia por una denuncia interesada calculada para perjudicar al antagonista.

Es posible plantear la primera parte de la hipótesis principal del trabajo como sigue: con su accionar, las delegaciones policiales locales cubrieron en parte la ausencia de control formal de actividades culturales (es decir, basado en un cuerpo normativo) a nivel local. La inteligencia parece actuar de manera automática ante cualquier suceso que involucre personas o material proveniente de los países comunistas. Asimismo investiga denuncias generadas en otros ámbitos, pero también, y esto es relevante para entender la lógica de control local, investiga las actuaciones de otros organismos, o de la propia policía en materia de control. En este sentido, la actuación de la DIPBA en el ámbito cinematográfico es ella misma una forma de control, pero el seguimiento de conflictos externos a la Central es expresión de que el control se ejerce también desde otros ámbitos. En este sentido, los archivos, más que presentar cómo actuaba la DIPBA, sirven para tener una idea de conjunto del funcionamiento de un dispositivo de poder parcialmente articulado, conformado por autoridades locales: políticas, policiales, militares y posiblemente religiosas. Podríamos incorporar entonces a la hipótesis la idea de que existió una red de instituciones de la que las delegaciones policiales locales formaban parte que cubrieron con su accionar la ausencia de control formal de actividades culturales a nivel local.

## Los desconceptuados

“Son de ideas democráticas, ya que (a) los mismos no se le [sic] conocen ideas políticas de ningún partido” (SIPBA, 1971)

Se ha sugerido que en cada localidad es la propia comunidad la que se vigila a sí misma. Es preciso insistir en la fuerte especulación que sostiene aún a esta afirmación, pero vale la pena avanzar en esta idea para intentar aportar más elementos de análisis. En este sentido, es posible afirmar que la lógica para establecer qué actividades son sospechosas y cuáles no parte claramente del prestigio que las personas tienen en el ámbito de su comunidad, las que pesan más que cualquier evidencia fáctica en contrario. La cita de arriba sobre la falta de preocupación sobre un grupo de personas dado que no están vinculados a ningún partido político resulta un buen punto de partida. Sin embargo, es posible dudar que participar en política sea contundentemente negativo. En relación al cineclub Necochea, ya citado arriba, y a pesar de haber sido clausurado por el intendente, el informante de la Central no encuentra elementos de preocupación, dado que “son en general personas muy bien conceptuadas en la localidad, con hogares firmemente constituidos, típicos representantes de la clase media, empleados en su mayoría” (SIPBA, 1966a). Esta cita es reveladora porque nos muestra con mayor claridad qué elementos hacen al buen concepto de una persona. Profundizando un poco más en los datos filiatorios de la Comisión Directiva, resulta interesante observar que tanto el Presidente como el Vicepresidente del cineclub tienen militancia (el vicepresidente fue miembro del Partido Socialista Argentino, mientras que el presidente lo fue del Partido Socialista de la Izquierda Nacional). Sin embargo, a pesar de su pasado político en la izquierda, para el informante el presidente goza de buen concepto, a partir de dos elementos que destaca: que es empleado bancario y que “su señora madre (es) miembro de una de las familias tradicionales de esta ciudad”. En cambio el vicepresidente posee “habilidad dialéctica (...) para producir agitación y obtener ventajas en provecho propio” y se dedica al periodismo. La última palabra que tiene el informante para el vicepresidente es contundente: “Desconceptuado”.

En este sentido, hay asociaciones que son casi lineales. Por un lado, emprender actividades comerciales está bien visto. Investigando a la Agrupación Cinematográfica Independiente de Mar del Plata, el informante concluye que es “una mera empresa comercial” y que si contratan cortometrajes y documentales es porque están “buscando siempre el menor precio de contratación posible”, lo que explica la proyección de películas soviéticas, que se explican por “su obtención a bajo precio, cuando no gratuitamente” (Central de Inteligencia, 1957). No tiene sentido analizar aquí si efectivamente se trataba de simples comerciantes (eso sería entrar en la lógica que proponen estos legajos) sino observar cómo el rótulo de emprendimiento comercial logra acomodar cualquier evidencia sospechosa. En

cambio, ser de un centro de estudiantes automáticamente nos ubica del lado de los sospechosos, independientemente de que exista alguna evidencia. En este sentido, dice un legajo que “a las funciones que nos ocupa [sic], concurren numerosos estudiantes de tendencia marxista y considerados activistas del Centro Estudiantes de Bellas Artes”. El informante no tiene ninguna necesidad de explicar por qué son considerados marxistas, no se menciona ningún antecedente que justifique esta conclusión, y de hecho puede suponerse que el antecedente que explica que son marxistas es justamente que pertenecen a una entidad gremial estudiantil. Es que el marxismo parece ser una propiedad transitiva basada en el prestigio social, dado que un docente mencionado en el informe es identificado como marxista debido a que está bien conceptualizado entre los alumnos<sup>16</sup> (SIPBA, 1966b).

Por otro lado, los sospechosos de tener una tendencia izquierdista continúan siendo sospechosos por más que no exista evidencia en contra. Por ejemplo, en cuanto al Grupo Cine ya mencionado, el informante sostiene que:

“De acuerdo a versiones recogidas, desde su creación, esta entidad habría estado influenciada por una corriente ideológica izquierdizante, circunstancia por la cual se la mantuvo en una permanente y discreta observación, pero hasta el momento, salvo la proyección de las referidas películas<sup>17</sup>, y algunos debates luego de las proyecciones de las mismas, que se circunscribían a la calidad de ellas, en cuanto a dirección, fotografía, etc., no se observó ninguna otra actividad” (SIPBA, 1968)

Lo que interesa aquí es que las evidencias tienen menos peso que los conceptos recogidos. De hecho, el cineclub es clausurado por presión del responsable de la comisaría 1º de Tandil, el que a su vez está transmitiendo las preocupaciones del Jefe de Inteligencia del Comando de Caballería de la misma ciudad, el que a su vez podría estar haciéndose eco de las preocupaciones del párroco de la Iglesia Matriz<sup>18</sup> (lo que demuestra el funcionamiento del dispositivo de control mencionado, del que todos estos tomaban parte<sup>19</sup>). Todo esto a pesar de que no se había constatado nada concreto en contra del grupo, incluso desde la estricta lógica de la inteligencia policial.

---

<sup>16</sup> “Es conocido por su marcada ideología marxista, como lo comprueba el ascendiente con que cuenta entre el alumnado de la Escuela de Cinematografía, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata”.

<sup>17</sup> Las películas mencionadas son Crónica de un niño solo y El romance del Aniceto y la Francisca, junto a una película india (Pather Panchali), y dos obras del italiano Mauro Bolognini (El bello Antonio y La noche brava). Nada demasiado preocupante (aunque Leonardo Favio era uno de los directores sobre los que había legajo en la DIPBA) bajo la lógica de que las películas peligrosas son las que provienen del este de Europa.

<sup>18</sup> Las dos primeras personas son mencionadas en el legajo de la DIPBA. La sospecha sobre la intervención del sacerdote fue sugerida por un entrevistado que ha investigado en profundidad este suceso.

<sup>19</sup> Como si fuera poco, la Intendencia ya les había negado la exención de impuestos, y anteriormente había presionado por la clausura de un grupo de teatro vinculado al cineclub.

## Conclusiones

“La proyección finaliza con una carta de una combatiente a sus compañeros donde cuenta que ha perdido a su hijo por las torturas recibidas estando embarazada y manifiesta que es otro mártir en la lucha. A continuación con las estrofas del Himno Nacional finaliza el film.

Siendo las 22 horas finalizó la función retirándose los presentes en orden” (SIPBA, 1973)

En otros trabajos hemos visto cómo los organismos de inteligencia se encargaban de controlar el contenido de las obras literarias (Invernizzi, 2007) o musicales (Funes, 2006). La ausencia de control sobre las obras cinematográficas se explica por la distribución de tareas: existían organismos en el seno del Estado Nacional encargados de revisar guiones cinematográficos, de calificar a las películas terminadas y de prohibirlas parcial o totalmente. De hecho estaba establecido formalmente que se podía requerir la colaboración de cualquier organismo del Estado, e incluso en los pocos registros que se conservan sobre el Ente de calificación cinematográfica, se puede apreciar la participación de la SIDE en la calificación de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* y *La hora de los hornos*<sup>20</sup>. En síntesis, existía una estructura legal y organismos burocráticos específicos para controlar la producción y exhibición cinematográfica, de un modo que no existía para el control de la producción y difusión de libros y música. Por otra parte, cuando se requería la participación de una central de inteligencia se solicitaba la colaboración de la SIDE.

Los archivos de la DIPBA nos muestran cómo en distintos pueblos se ejercía una vigilancia permanente para individualizar a la población. Si a nivel nacional los organismos formalmente establecidos actuaban a la luz del día ejerciendo control sobre lo que se producía y exhibía, a nivel de cada localidad el control se centraba en la actividad de personas y organismos, de manera informal.

Es posible concluir que el prestigio al interior de la comunidad es lo que define quién es sospechoso y quién no. A partir de esto podríamos completar nuestra hipótesis diciendo que existió una red de instituciones formada por representantes del poder político, policial, militar y eclesiástico que detentaban el control de actividades culturales, de manera no formal, a nivel local, a partir de la construcción de una evaluación permanente de las personas y grupos de la comunidad.

---

<sup>20</sup> La biblioteca del Enerc contiene algunas actas del Ente de Calificación Cinematográfica que en su momento fueron copiadas por Octavio Getino. De muchísimo valor para conocer el proceso de calificación de una película, sin embargo no pueden brindar una mirada de conjunto sobre el trabajo cotidiano de calificación de películas.

Si esto es correcto, sólo restaría intentar responder quiénes tendrían legitimidad para calificar a los demás y en función de qué criterios. A pesar de que no existe ningún indicio en los legajos para hacer una afirmación en este sentido (nunca se revelan las fuentes de dónde se obtiene la información), no existe una posibilidad alternativa a que fueran ellos mismos, entendiendo por ellos mismos a quienes tenían capacidad para imponer exitosamente una evaluación a los demás. En una sociedad atravesada por relaciones de poder, sería sencillamente absurdo suponer que todos podían tener la misma capacidad de nominar al resto<sup>21</sup>. Pero más aún, la propia idea de criptocomunista, de alguien que es capaz de difundir con disimulo su ideología engañando a sus prójimos, exige concebir a la población de manera infantilizada, sin capacidad de discernir por sí misma. Esa sociedad inmadura, inocente, requiere de tutores que velen por su bienestar y su seguridad. La misma lógica que a nivel nacional se traducía en la idea de que había personas que tenían la madurez suficiente para ver películas inmorales sin ser influenciadas por ellas, pero que debían proteger al resto de la población de esas cintas porque corrían el riesgo de ser perjudicados por ellas, se replica a nivel local en un poder tutorial que decide quién es un peligro para la comunidad y quién no. En este sentido, sólo estos tutores pueden estar en condiciones de brindar información digna de confianza sobre el resto de la comunidad.

En cuanto al análisis de los criterios para nominar a alguien como desconceptuado, es posible establecer una continuidad en torno a las ideas (y también a sus portadores) en relación a las antiguas juntas de moral locales que se promovían en la lejana década del '30. Se trata de la protección del orden, a partir de la fórmula aparentemente ambigua y gastada, pero perfectamente comprensible para sus defensores y plenamente vigente de Dios, Patria y hogar. La intención de estas estrategias de control es velar porque cada ciudad funcione como una comunidad orgánica, homogeneizada en torno a valores conservadores que refuercen las jerarquías políticas, religiosas y económicas locales y nacionales. Quienes compartan estos valores están bien conceptuados y serán autorizados a emprender actividades culturales. A quienes representen el cambio se los perseguirá con la ley de ser posible, y si no se los hostigará con la intención de impedir que se expresen.

---

<sup>21</sup> Suponer lo contrario implicaría confundir la capacidad de denunciar al prójimo (que posiblemente estuviera al alcance de la gran mayoría de la población) con la capacidad de nominar efectivamente a alguien como sospechoso. Hemos visto ejemplos en las páginas anteriores sobre cómo a pesar de denuncias o evidencias en contra algunas personas seguían manteniendo el buen concepto social.

## Bibliografía consultada

- Black, G. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- Boisvert, N. y. (2006). *La saga des interdites. La censure cinématographique au Québec*. Québec: Éditions Libre expression.
- Colautti, C. (1983). *Libertad de expresión y censura cinematográfica*. Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos.
- Funes, P. (2006). "Secretos, confidenciales y reservados". Los registros de las dictaduras en la Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. En H. Quiroga, & C. Tcach, *Argentina 1976-2006: entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia* (págs. 199-232). Rosario: Homo sapiens.
- Funes, P. (2007). Los libros y la noche. Censura, cultura y represión en Argentina a través de los Servicios de Inteligencia del Estado. *Dimensões*(19), 133-155.
- Invernizzi, H. (2007). La censura sobre la cultura en la última dictadura militar. Documentos e interpretaciones. *Censura cultural durante la última dictadura militar (1976-1983)*. La Plata.
- Luchetti, F., & Ramírez Llorens, F. (2005). Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado. En H. Campodónico y otros, *Cuadernos de cine argentino 2. Gestión estatal e industria cinematográfica* (págs. 11-30). Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Luchetti, F., & Ramírez Llorens, F. (2006). Filmar la realidad. Cine y Estado: la consolidación del documental como vehículo de propaganda (1926-1944). En I. Marrone, & M. Moyano Walker (comps.), *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (págs. 53-75). Buenos Aires: Del Puerto.
- Maranghello, C. (2005). Las nuevas leyes de cine. En C. España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Minucci, A. (2010). Cine, cultura y dictadura. El grupo Cine en Tandil, 1968. En L. Barandiarán, T. Fuentes, L. Iriondo, & J. M. Padrón, *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Tandil: Facultad de Arte-UNCPBA.
- Ramírez Llorens, F. (2011). Los límites de la independencia: Cine, Estado y nuevos realizadores en la década del '60. En I. Marrone, & M. Moyano Walker (comps.), *Atrapando la realidad. Crisis social y boom documental en el cine argentino de los años 60' y 90'*. Buenos Aires: Biblos.
- Ramírez Llorens, F. (inédito). El control cinematográfico durante la época de Onganía.

## Legajos de Inteligencia

Central de Inteligencia. (1957). *Mesa De, legajo 117*.

Central de Inteligencia. (1958). *Mesa De. Legajo 114. Cine Club Berisso*.

- Central de Inteligencia. (1959). *Mesa De, legajo 72. Asociación de Instituciones Culturales Cinematográficas Argentinas.*
- SIPBA. (1959). *Referencia 12.218. Festival Internacional de Mar del Plata.*
- SIPBA. (1960). *Mesa De. Legajo 76. Cine Club La Plata.*
- SIPBA. (1963). *Mesa De, legajo 80. Cine Club Quilmes.*
- SIPBA. (1963). *Mesa De. Legajo 80. Cine Club Quilmes.*
- SIPBA. (1964a). *Mesa De. Legajo 153. Cine Club San Nicolás.*
- SIPBA. (1964b). *Referencia 12.706.*
- SIPBA. (1966a). *Mesa De, legajo 151. Cine club.*
- SIPBA. (1966b). *Referencia 13.980.*
- SIPBA. (1967a). *Mesa A, legajo 31. Centro de Estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes.*
- SIPBA. (1967b). *Mesa De. Legajo 156. Cine Club Chivilcoy.*
- SIPBA. (1968). *Mesa De, legajo 133. Grupo Cine.*
- SIPBA. (1969). *Mesa De. Legajo 120. Grupo Universitario de Cine (GUDEC).*
- SIPBA. (1973). *Mesa A, legajo 158. Escuela Superior de Bellas Artes.*

### **Artículos periodísticos**

- Noticioso. (21 de septiembre de 1966). *Heraldo del Cinematografista*(1829), 388.
- Sammaritano, S. (1960). *Contrabandistas de imágenes. Tiempo de cine n° 2*, 31.