

7. Los desconceptuados

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 (1956, en Funes, 2006: 207)

1. Cine criptocomunista

En las contadas ocasiones en que Ramiro de Lafuente hizo declaraciones públicas, solía sugerir que su actuación estaba orientada por criterios amplios. Al margen de defender su gestión, con esto ponía de relieve la existencia de individuos dispuestos a ocupar su cargo con criterios mucho más rigurosos que los suyos. La experiencia dejaba claro que De Lafuente no era el único que estaba comprometido en el control de la cinematografía. Sin ir más lejos, la experiencia con *Teorema* – así como antes había sucedido con *Yamila* y como sucedería posteriormente con *¿Ni vencedores ni vencidos?* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado (1972 [1970]))– mostraba cabalmente que, si se consideraba necesario, hasta el propio presidente de la nación podía involucrarse en la prohibición de una película. Existía una multiplicidad de mecanismos de censura, algunos institucionales y otros improvisados en las circunstancias. Tal como hemos visto en el capítulo anterior, esta multiplicidad creaba una red que daba forma a la censura.

Sin embargo, respecto de este tema está pendiente preguntarse por el funcionamiento de la censura en los ámbitos locales. Un trabajo que puede brindar información en este sentido es la investigación de la actuación de los organismos de inteligencia. En la época existía la sensación, a partir de sucesos puntuales pero recurrentes, de que las prácticas cinematográficas eran vigiladas de cerca. En ocasión de la calificación como B de *Los de la mesa 10* la revista *Usted* deslizó que la decisión había sido ordenada por la SIDE ("Mesa diez (11)...", 1960). Más allá de la veracidad de la información, esto habla de la existencia de un imaginario en el cual esto se entendía posible o probable. Pocos meses más tarde, el diputado Juan Espina denunció que a partir de información brindada por la SIDE la policía había procedido al secuestro de los cortometrajes *A todos los hombres* (1958) y *Nueya Plata acusa* (1960), ambos dirigidos por Mario Zipiliván. En 1962, la oficina de Coordinación Federal de la Policía Federal secuestró *La herencia*, en ocasión de una función privada realizada a solicitud del INC. El director del largometraje debió concurrir a negociar los cortes del film a la propia SIDE y cuando llegó pudo ver que el organismo estaba equipado con una moviola para inspeccionar películas, por lo que se trataba, si no de una tarea rutinaria, al menos contemplada entre las actividades de la oficina (Peña, 2003). En 1963, el presidente Guido firmó el decreto 791/63 por el cual se secuestró y prohibió el corto *Los cuarenta cuartos* (Juan Oliva, 1962) basado en "informes producidos por los organismos competentes" que no podían ser sino oficinas de inteligencia. La detención de Julio Ludueña y el secuestro de *Alianza para el progreso* ya mencionados se enmarcan en esta misma dinámica. Hacia fines de la década de 1960 era pública la participación de miembros de la SIDE en la calificación de películas por iniciativa del Ente de Calificación Cinematográfica, como quedó documentado en los legajos correspondientes a *La hora de los hornos*, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* y *Voto más fusil* (Helvio Soto, 1973 [1970]) (Gelino, 2005).

Al margen de estos casos, el estudio de la actividad de inteligencia permite poner de relieve el funcionamiento de la censura en los ámbitos locales de interacción cotidiana, donde la circulación del poder está mucho más descentralizada. A partir de los informes de espionaje de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), disponibles para consulta

pública, se pudo reponer un conjunto de hechos que, en algunos casos, fue posible profundizar a partir de la prensa local o nacional o a través del testimonio de protagonistas. Junto con otros conflictos que no sucedieron en el ámbito de la provincia –y de los cuales por tanto no existe registro en la DIPBA–, pero que son de la misma calidad, presento a continuación un conjunto de conflictos que tienen como principal característica estar restringidos al ámbito de una ciudad. Son en muchos casos problemas cotidianos, incluso banales para la intuición, pero que revelan la existencia de múltiples instancias intermedias de control, que no se reducían solo a supervisar la producción de largometrajes o a controlar la exhibición comercial y que revelan la articulación funcional entre el control nacional de la producción y la exhibición y el control local de la comunidad. La parcialidad y dispersión de las fuentes de información disponibles provoca que el análisis se presente inevitablemente exploratorio. La imposibilidad de exhaustividad en la reconstrucción de hechos y la consecuente precariedad de las conclusiones provocan que este capítulo posea un tono muy diferente a los anteriores. Sin embargo, entiendo que de no incorporarlo quedaría incomprendido un aspecto fundamental de la producción social de la censura: el control de las prácticas culturales –en este caso, cinematográficas– al nivel de cada ciudad.

Los informes de espionaje disponibles en la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires permiten reconstruir qué tipo de actividades se consideraban sospechosas de ser potencialmente disruptivas del orden.¹⁶¹ Pero también revelan, al menos parcialmente, quiénes eran los que brindaban esta información y, por tanto, quiénes eran los productores de las sospechas, es decir, quiénes controlaban la potencialidad contracultural o contrahegemónica de estas actividades. Por decirlo de otro modo: los informes de inteligencia hablan de la productividad de la central, pero también son testimonio del ejercicio de una vigilancia social de la cual la

161. La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires funcionó entre los años 1956 y 1998 –aunque reconoce antecedentes desde la década de 1930– realizando espionaje político ideológico de personas y organizaciones en el ámbito de la provincia de Buenos Aires. El archivo de la DIPBA está abierto al público desde el año 2003 y es custodiado y gestionado por la Comisión Provincial de la Memoria. Agradezco a Laura Lenci, Lucía Abbattista y Magdalena Lanteri la colaboración prestada para dar con los legajos sobre cine.

central es solo una pequeña parte. A través de los informes de la DIPBA se puede observar la existencia a nivel de cada ciudad de una red de instituciones, formada por representantes del poder político, policial, militar y eclesiástico que detentaban la supervisión de actividades culturales, a partir de la construcción de un régimen de evaluación permanente de las personas y grupos de la comunidad.

El espíritu que guiaba las acciones de la DIPBA estaba definido por la máxima de "tener registrados a los buenos para saber quiénes son cuando dejan de serlo" (DIPBA, s/f citado por Funes, 2006). En este sentido, el archivo es básicamente un registro de carácter preventivo de individuos y organizaciones, basado en la idea de la potencial peligrosidad de algunas personas y actividades. En concreto, la inteligencia tenía como uno de sus objetivos más importantes la detección de personas de "tendencias izquierdizantes" en organizaciones políticas, sociales y culturales o de "infiltrados comunistas", denominados criptocomunistas. En rigor, bajo la denominación de comunismo se confundía también al peronismo de la resistencia que ejercía actividades consideradas subversivas. En el contexto de hipertrofia de las agencias de seguridad que siguió al golpe de Estado de 1955, la represión del "perocomunismo" se desplegó en el contexto de un criterio de seguridad que se desplazó de la defensa nacional a la defensa del mundo occidental en el marco de la Guerra Fría, avalada por la teoría del dominó que sostenía que la Revolución cubana era el momento inaugural de un ciclo de revoluciones que se expandiría por el continente y que tendría como objetivo estratégico a la Argentina (Rouquie, 1986). De la conspiración perocomunista cabía esperar lo impensado. A partir de estas ideas, una de las tareas de la Inteligencia era detectar a los criptocomunistas que desde el campo cultural actuaban ocultos, con el objeto de difundir la doctrina disolvente a través de la literatura, la música, el cine, etc.

Al organizar los legajos por fecha, se hace rápidamente evidente que el ajuste de las tareas de inteligencia al corte temporal que propone este trabajo (1955-1966 y 1966-1973) es solo parcial. Esto habla de la relativa autonomía de los grupos de inteligencia y de las fuerzas de seguridad, respecto de cambios políticos, económicos y culturales puntuales de nivel nacional. La tendencia de largo plazo de las ideas autoritarias y represivas que he

denominado matriz autoritaria estatal se hace particularmente visible en este caso, provocando una relativa continuidad desde 1956 hasta 1976.

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 testimonia la productividad de la propia DIPBA. Sin embargo, la investigación podía partir también de un informante local que registraba y seguía de cerca hechos considerados conflictivos, advirtiendo a la central. En estos casos el expediente habla más de la percepción local de lo que resulta disruptivo que de la actuación de la oficina de inteligencia. Por último, a veces la investigación partía de una denuncia, anónima—en el sentido de que en los archivos no hay registro sobre su origen—. Estos casos también colaboran para comprender las lógicas de una comunidad que se vigila a sí misma y del archivo como documento de esa vigilancia.

2. Festivales, escuelas y cineclubes

Al aproximarse a la información que la DIPBA produjo sobre el ámbito cinematográfico, llama la atención la precisión con que se recorta lo que es objeto de preocupación por parte de la central de inteligencia. Es notoria la poca presencia de informes sobre realizadores, distribuidores y dueños de salas. En este sentido, es posible suponer cierta división del trabajo de inteligencia que provocara que esa tarea fuera responsabilidad de otro organismo. Otra posibilidad es que se entendiera al empresariado cinematográfico—los productores, los distribuidores y, sobre todo los exhibidores, presentes en todas las ciudades— integrado a las fuerzas vivas locales. Los únicos expedientes que figuran en relación con productoras son uno de la Secretaría de Guerra del Ministerio de Defensa Nacional que consulta por la realización de una película sobre Macacha Güemes (SIPBA, 1967b)¹⁶² y otro que averigua los antecedentes de una productora ante su pedido de efectivos y patrulleros policiales para un rodaje (SIPBA, 1972). Por lo demás,

162. El archivo contiene los expedientes generados por la propia DIPBA y aquellos en los que, como en este caso, otros organismos de inteligencia consultan a esta dirección o simplemente le entregan una copia de sus informes.

las empresas involucradas aparecen en el lugar de posibles damnificadas: existen dos expedientes en los que se investigan incendios generados en una productora y en una sala de cine (Central de Inteligencia, 1959; SIPBA, 1965). Apenas existen algunos legajos que identifican a directores de cine –y siempre por actividades extracinematográficas–.¹⁶³ Un expediente investiga la participación de Artkino en el envío de películas a un festival cinematográfico en Moscú (SIPBA, 1967c). Varios legajos se refieren a la actividad sindical de técnicos y actores, pero estos casos parecerían encuadrarse como cuestiones sindicales y no como problema cultural. De hecho, el archivo de la DIPBA está dividido por mesas temáticas y estos legajos puntuales pertenecen a la mesa B, referida a temas gremiales.

En cambio, en las mesas temáticas C (Comunismo), DE (Religión y entidades comunales) o A (Estudiantiles), aparece una importante cantidad de información sobre festivales cinematográficos –con gran preponderancia de los 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 la provincia. Sobre estos espacios alternativos al circuito comercial –festivales cinematográficos, escuelas de cine y cineclubes– se concentró el espionaje de la DIPBA hacia el cine.

El espionaje en los festivales de Mar del Plata resulta la principal actividad que la DIPBA ejercía de oficio, y prácticamente se restringía a controlar los movimientos de los integrantes de las delegaciones de los países de Europa del Este. Accesoriamente, informaba sobre situaciones menores con las que el informante se topaba y que a su criterio podrían vincularse con hechos de sabotaje –retraso de trenes,¹⁶⁴ tumultos, fallas en la organización, etc.–. También se supervisaba el accionar de las delegaciones de países comunistas en el Festival de Cine Infantil que se realizaba en La Plata (SIPBA, 1968b).

Respecto de los cineclubes, queda claro que el espionaje no era sistemático: no todos tenían una carpeta en la Dirección de Inteligencia. El

163. Aparecen como motivos: firmar una solicitud, asistir a un acto vinculado al Partido Comunista y hechos del estilo.

164. Uno de los atractivos del Festival era el arribo del "Tren de las estrellas" procedente de Buenos Aires.

informante podía decidir investigar a partir de un conflicto con alguna autoridad local. Los expedientes abiertos luego de la clausura del cineclub Necochea por parte del intendente o del cierre por parte del comisario local del Grupo Cine de Tandil (SIPBA, 1966, 1968a) ponen bajo la lupa de la central a estos cineclubes, que hasta entonces no habían estado sometidos a investigación. En otros casos se investiga a partir de considerar sospechosa la actividad del grupo investigado. La exhibición de películas soviéticas por parte de la Agrupación Cinematográfica Independiente de Mar del Plata en la década de 1950 motivó el pedido de informes de la delegación local de la Policía Federal a la DIPBA. Por su parte, la Jefatura de la DIPBA solicitó investigar al cineclub Quilmes, ante la sospecha de que se proyectaban películas checas (SIPBA, 1963). La jefatura quería saber también si el grupo de extensión universitaria de la UBA "proyectó en la villa miseria de la Isla Maciel, películas de origen soviético referentes a formación o educación sexual (amor libre) a niños y niñas de la villa" (SIPBA, 1964). En otra ocasión, la dirección de la Central convocó a varios agentes para investigar distintos cineclubes, con el objeto de averiguar cuáles pasaban películas provistas por la embajada de Hungría. Los distintos informantes revisaron la programación de los cineclubes de su zona y respondieron el pedido (Central de Inteligencia, 1961). Por propia motivación, el informante de Berisso puso al tanto a la Central de que el cineclub local le había otorgado un premio a la película *Los de la mesa 10*, hecho sospechoso dada la sindicación como comunista de Osvaldo Dragún, autor de la obra teatral y de la adaptación cinematográfica.

Ya entrada la década de 1970, aparecieron informes sobre la realización y exhibición de cine político y militante. Un expediente menciona los proyectos de filmación del Grupo Cine de la Base (SIPBA, 1975b), otro describe la exhibición de *Informes y testimonios, la tortura política en la Argentina* (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Vega, 1973) en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata (SIPBA, 1973), un tercero aborda la exhibición de *Los traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973 [inéedita]) en Nueva York (SIPBA, 1975a). A diferencia de los expedientes anteriores, estos legajos pertenecen a la mesa DS (Delincuente Subversivo).

3. El prestigio

La lógica para establecer qué personas y actividades eran potencialmente peligrosas y cuáles confiables partía del prestigio que aquellas tenían en el ámbito de su comunidad. En este sentido, las evidencias concretas que pudieran existir sobre una persona se rendían ante el testimonio de vecinos bien conceptuados. Por ejemplo, el espía que informaba sobre los antecedentes políticos de los directores del Cineclub Necochea descartaba la peligrosidad de su presidente basándose en que era empleado bancario y en que "su señora madre (es) miembro de una de las familias tradicionales de esta ciudad", a pesar de tener antecedentes de militancia en un partido de izquierda (SIPBA, 1966). La integración de la familia a la comunidad tenía un peso decisivo en la reivindicación de una persona como confiable. Por regla, las miradas se posaban sobre los recién llegados y sobre los locales que mostraban algún tipo de inconformismo con los principales referentes sociales o políticos. El informante del cineclub Berisso entendía que el premio a *Los de la mesa 10* se basaba en lazos de amistad y no en afinidades políticas. Reiteraba el argumento del prestigio de los cineclubistas: "los integrantes del cineclub son todos jóvenes radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes y todos con ideas de corte democrático ya que todos son militantes del Radicalismo del Pueblo o de UCRI" (SIPBA, 1958). Esto no implica que el cineclubismo fuera entendido como una actividad libre de sospechas en sí misma. En el mismo expediente se hace saber que el padre de un estudiante de la Escuela Naval de Berisso había sido interrogado por el director de esta institución debido a su pertenencia al cineclub.

Por propiedad transitiva, las actividades en las que participaban personas sindicadas como comunistas eran por sí mismas sospechosas, con independencia de que existiese o no algún indicio concreto. Para el informante de Bahía Blanca estaba confirmado que entre los integrantes del cineclub GUDEC había varios comunistas e izquierdistas. Eso provocó que el expediente se mantuviera abierto durante doce años, informando sistemáticamente de las actividades del grupo (SIPBA, 1960). En la misma línea, se abrieron varios expedientes sobre la Escuela de Cine de la Universidad

de La Plata. Las funciones de traspasche que algunos alumnos organizaban en las salas Select y Mayo de esa ciudad estaban bajo sospecha porque "a las funciones que nos ocupa [sic], concurren numerosos estudiantes de tendencia marxista y considerados activistas del Centro [de] Estudiantes de Bellas Artes" (SIPBA, 1966b).

Un expediente generado por la Secretaría de Marina de la Armada se preocupaba por la realización de un documental etnográfico sobre los mapuches de la localidad de Cuchamen. La oficina que generó el expediente temía "que tales trabajos sirvan a intereses de organizaciones extremistas de izquierda para ser presentados en el exterior con fines encubiertos". Sin embargo, el informante no encontró problemas en la película sino en los realizadores, quienes frecuentaban la "compañía de elementos catalogados como pertenecientes a organizaciones estudiantiles de tendencias izquierdistas". Nuevamente eran los vínculos los que provocaban que la actividad se tornase sospechosa. Es notorio que este expediente, que trata sobre el rodaje de una película, se titule *Centro de Estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes*, lo que pone de relieve el desplazamiento del foco de interés de la filmación a la condición de militantes estudiantiles de los realizadores (SIPBA, 1967a). En el mismo expediente se informa sobre las renunciaciones de Rodolfo Kuhn, René Mugica, Simón Feldman y Antonio Ripoll como docentes de la escuela.

Las actividades consideradas comerciales estaban, por regla, fuera de sospecha. El informante de Mar del Plata que investigó la proyección de películas soviéticas llegó a la conclusión de que esto se explicaba por "su obtención a bajo precio, cuando no gratuitamente". Así, 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" (Central de Inteligencia, 1957). Esto está en línea con lo dicho sobre que el empresariado cinematográfico no fue objeto de control de esta central.

4. El control capilar

A partir de lo desarrollado, es posible plantear que existió una supervisión sobre las actividades culturales mucho más centrada en el control de los individuos que de sus prácticas concretas. Lo acontecido con el Grupo Cine de Tandil puede ser el ejemplo más cabal para sostener esta afirmación. En 1967, algunos de sus integrantes habían fundado un grupo de teatro. Los directivos del club en el que este funcionaba recibieron "sugerencias" de parte del comando militar de la zona con respecto al contenido de algunas de las obras interpretadas ("Del trabajo a casa", 1968).¹⁶⁵ El segundo emprendimiento del mismo grupo fue un café-concert, que recibió "advertencias" por parte del secretario de Cultura local. Fue entonces cuando inauguraron un cineclub que al poco tiempo también tuvo problemas: la municipalidad les negó la eximición de impuestos, el secretario de Cultura "los exhortó a elegir con todo cuidado las películas, puesto que 'detrás de toda obra de arte hay algo más'" y, finalmente, el jefe de la comisaría 1.º exigió al dueño de la sala donde funcionaba el cineclub que no les cediera más el espacio, con la excusa de que "las reuniones de los miércoles mantenían al público femenino por las calles, mucho después de la medianoche". El informante local de la DIPBA planteaba:

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 [se refiere a *El Romance del Aniceto y la Francisca* (Leonardo Favio, 1967), *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), *El bello Antonio* (Mauro Bolognini, 1960), *La noche brava* (Mauro Bolognini, 1960 [1959]) y *Pather Panchali* (Satyajit Ray, 1962 [1955])], 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.

165. Todos los datos que se mencionan a continuación están tomados del artículo citado.

Recientemente, el señor Comisario de la Seccional 1^{ra}. de Tandil, Comisario Dn. Andrés Martínez, por sugerencias recibidas del Jefe de Inteligencia del Comando de Caballería con asiento en dicha ciudad, citó al señor Ferraro, Administrador de "Cinematográfica Tandil", que comprende también al cine Avenida, sala esta donde únicamente actuaba el Grupo Cine; haciéndole ver la inconveniencia de que dicho Grupo actuara en sus salas, dado a la corriente ideológica que se suponía estaba consustanciado este Grupo (SIPBA, 1968a).¹⁶⁶

Los miembros del grupo eran conscientes de estas sospechas. Uno de ellos declaró a la prensa: "Suponemos nosotros que la medida ha sido tomada porque se consideró a Grupo Cine como disolventes y subversivos comunizantes" ("Con el oído...", 1968). A estas alturas, estaba claro que las personas y no las actividades eran el problema. No importaba lo que ellas hicieran, siempre estaría mal dada su reputación. También quedaba claro que no era un problema exclusivo de militares y policías. Decía la edición del 6 de febrero de *El Eco de Tandil*:

Un personaje típico en nuestro medio, se arrogaba la victoria en su "valiente lucha contra el comunismo". Pero nadie se convencía que su "predicamento" pudiera llegar a tanto, porque en círculos políticos tal sujeto está catalogado como un "simple delator". Y la delación inescrupulosa de que hace gala, viene de lejos, pues ha servido a los poderes discrecionales durante tantos gobiernos como hubo en nuestro país en la última década (Minucci, 2010: 87).

Es claro que al menos un sector de la comunidad avalaba y presionaba por sostener el control ideológico de la población. En este punto toma relevancia un legajo, tres años posterior, sobre otro cineclub de la misma ciudad, que hace constar con claridad "que el Cine Club Tandil es completamente ajeno al Ex-Grupo Cine, que funcionaba anteriormente" y que "[la actual] comisión directiva en su totalidad gozan (sic) de muy buen concepto

166. Rubén Ferraro era el propietario de cuatro de los siete cines de la ciudad. Colaboraba con el cineclub alquilándoles la sala Avenida y gestionando el alquiler de las películas con las distribuidoras. En la copia del legajo entregada por la Comisión Provincial por la Memoria, el nombre de Ferraro está tachado y resulta ilegible.

y son de ideas democráticas; ya que [a] los mismos no se le conocen ideas políticas de ningún partido" (SIPBA, 1971).

Aníbal Minucci propone que lo que desencadenó la decisión de clausurar el cineclub Grupo Cine podría haber sido la proyección de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1962 [1961]), realizada tres semanas antes (Minucci, 2010). La película, que engarzaba erotismo, crítica religiosa y social, había sido repudiada por su impudicia y sus blasfemias por *L'Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano (Aisina Thevenet, 1977). Los estrenos de ese y otros films podrían haber irritado a las autoridades eclesiásticas locales. Los miembros del cineclub sospechaban que el comando militar se había hecho eco de un pedido del obispo Luis Actis, párroco de la Iglesia matriz de la ciudad, reconocido por sus fuertes convicciones integristas y su condena al liberalismo y al comunismo. El comando, a su vez, habría transmitido la preocupación a las autoridades policiales locales. Militares, policías y religiosos habrían funcionado en red, armando un cerco sobre los integrantes del cineclub.¹⁶⁷

5. Local-nacional

Al margen de las actividades de los organismos de inteligencia, podemos encontrar otros conflictos que se pueden remitir a la misma lógica de vigilancia y represión local. Un hecho que puede reponerse porque tomó estado público es el cierre temporal del Instituto de Cinematografía del Litoral, decidido por el interventor Raúl Rodríguez Florit en 1970 en represalia a la oposición de docentes y estudiantes a impedir la realización de dos cortometrajes de estudiantes debido a los temas que abordaban.

En algunos casos, se hace evidente la continuidad entre la supervisión en ámbitos locales y las estructuras nacionales de control. Esto puede ejemplificarse con lo sucedido en el IV FICED en 1970 y en la Primera

167. El cineclub era dirigido por Osvaldo Soriano, que a esa altura ya trabajaba como periodista en un medio local y tenía vínculos con medios nacionales. Como consecuencia, *Primera Plana* y *Clarín* se hicieron eco de la clausura, lo que generó un importante movimiento en rechazo de la prohibición. El cineclub fue finalmente autorizado a volver a funcionar y continuó sus actividades por alrededor de un año más.

Muestra del Cortometraje Cordobés realizada al año siguiente. En rigor, el Ente ni siquiera se hizo presente en Córdoba. Los dos organizadores —la Universidad Católica de Córdoba y Champaquí Films— enviaron los cortos al Ente a calificar.¹⁶⁸ En ambos casos, el organismo prohibió películas —tres en el del FICED, once en la muestra de cortometraje— y retuvo copias, un hecho irritante a los ojos de los organizadores, pero no necesariamente imprevisible. ¿Por qué no evitar dar intervención al Ente y simplemente ignorarlo, dado lo acotado de los eventos y la lejanía de Buenos Aires? Suponer candor de los organizadores es impensable, dado que la radicalización política ya era claramente visible en las obras participantes y en los debates y polémicas que rodeaban a las actividades lo que, entre otras cosas, permitía prever la posibilidad de censura y exigía un posicionamiento de los organizadores en relación con ella.¹⁶⁹ La única explicación que tiene sentido es que no debía ser posible hacerlo de otra manera. Más allá de ser materialmente posible burlar al Ente —de hecho, una de las películas retenidas fue proyectada en el FICED gracias a que el realizador aportó otra copia—,¹⁷⁰ un riesgo concreto debió ser que alguna autoridad local —política, policial, militar, eclesiástica, universitaria— intentara impedir la realización de las actividades o tomase algún otro tipo de represalia con el pretexto de la ausencia de calificación de los cortometrajes. En rigor, esto es hipotético, pero no caben dudas de que la efectividad del Ente para supervisar eventos puntuales en ciudades lejanas dependía de su capacidad de articulación con poderes locales.

168. Si bien la ley 18.019 restringía la actuación del Ente en festivales cinematográficos, estos tenían que cumplir dos exigencias: estar reconocidos por el INC y no vender entradas al público. El IV FICED estaba reconocido por la FIAPF, pero no por el INC, y se financiaba con la venta de entradas. La muestra organizada por Champaquí Films ni siquiera era en rigor un festival.

169. Oscar Moreschi interpreta que en el caso de la muestra de cortometraje hubo inocencia de parte de los organizadores al no asegurarse una copia adicional de los films. Al enviar al Ente la única copia disponible, la retención se convertía en una prohibición efectiva.

170. Se trata de *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969).

6. ¿Modernos antimodernos?

A estas alturas, resulta claro que las propuestas de experiencias cinematográficas alternativas podían generar reacciones de rechazo y sospecha en sectores no necesariamente pequeños de la sociedad. El registro de la actividad de las oficinas de inteligencia pone en evidencia el desarrollo de una lógica represiva relativamente autónoma de los gobiernos, que los trasciende para vincularse con una concepción compartida del orden de raíces más profundas, basada en los principios de jerarquía y tradición. En la medida en que los proyectos culturales amenazaban este orden, podían ser considerados sospechosos. En rigor, dado que la propia evaluación estaba atravesada por el principio de jerarquía, a nivel local el eje ordenador era el capital social de la persona antes que las prácticas concretas en las que se involucraba. La matriz autoritaria estatal integraba en un único bloque represivo las actividades de vigilancia local con las de control a nivel nacional. Los militares, políticos y católicos –avalados por empresarios– que integraban el Ente de Calificación y supervisaban las obras tenían su correlato en los militares y policías, políticos y católicos que a nivel local supervisaban a las personas.

Las posiciones, sin embargo, no se recortaron estáticamente sobre un espacio progresista enfrentado a otro retrógrado, o uno moderno opuesto a otro antimoderno, sino que se estructuraron, en muchos casos, a partir de posiciones complejas. Por proponer apenas un ejemplo, Jaime Potenze, el abogado y crítico católico de la revista *Criterio* se ofreció como abogado para representar a la UCC ante el Ente con motivo de la censura en el IV FICED, en lo que ya era un conflicto abierto entre militantes católicos. Potenze expresaba públicamente una definición cada vez más clara respecto del rechazo del control de la exhibición como orientación paternalista de las masas. Pero en ocasión de la polémica respecto de *Teorema*, si bien se burló de la prohibición de la película, no se despegó en absoluto de la idea de la necesidad de un cine moralizante, y en concreto protestó por considerar que *Teorema* era una "película estéril" que no

ofrecía enseñanzas.¹⁷¹ Su posición no era necesariamente contradictoria, sino compleja, o híbrida.

Lo mismo puede decirse del propio FICED: si bien, efectivamente, se programaron documentales políticos como *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969) o *Lavra Dor* (Paulo Rufino, 1968), estos films convivieron en el festival con los documentales institucionales dirigidos por Adventosa para el Ministerio de Bienestar Social, que en rigor no eran menos políticos que los otros, en la medida en que ambos se proponían interpelar al público para provocar un cambio. El propio Adventosa, que había dirigido seis años antes *La herencia*, película por la cual había tenido que ir a dar explicaciones a la SIDE y en la que se burlaba ácidamente del enfrentamiento entre azules y colorados, ahora filmaba para el gobierno del antiguo general azul Onganía.

171. Respecto de *Taorema*, Potenze escribió: "El pretexto [de la prohibición] fue que el film atentaba contra nuestro estilo de vida, como si este fuera ejemplar. Por otro lado, si de alguna culpa es inocente Pasolini, esta es la de intentar corromper las costumbres argentinas, tarea que presumimos deja a los nativos, que lo hacen con entusiasmo digno de mejor causa. Pero prohibiciones aparte, lo cierto es que no nos hemos lucido con este penoso episodio que demostró una vez más la indigencia cultural de nuestros escasamente representativos gobernantes y sus asesores (...). Deducir del film que el padre persigue un ideal de vida franciscano porque regala su fábrica a los obreros (...) es tan arriesgado como afirmar que el único miembro que encuentra la autenticidad es la sirvienta porque es la menos contaminada de todos por la sociedad. Todo eso es marxismo (o catolicismo) muy barato (...). No creemos que si hubiésemos integrado el jurado [de la OCIC] habríamos acompañado a la mayoría (...). Nos molesta el hermetismo y si bien puede decirse que el film cuestiona una sociedad muy cuestionable, este teorema no propone mucho más que un interrogante, y lo que el mundo necesita son soluciones" (Potenze, 1971).