

BREVE HISTORIA DE CENSURA EN ARGENTINA: RESISTENCIA, INTERVENCIÓN Y POLÍTICAS CENSORAS EN FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA, 1958-1968¹

Brief History of Censorship in Argentina: Resistance, Intervention and Censorship Policies
at the Mar del Plata International Film Festival, 1958-1968

CARLOS DANIEL GARCÍA RIVAS^a
Universidad Carlos III de Madrid
DOI: 10.15366/secuencias2021.54.003

RESUMEN

Este artículo rastrea en los archivos policiales de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBBA) la metamorfosis de la vigilancia policial, donde se observa que dichas vigilancias se dirigieron del individuo hacia la censura del contenido de las películas exhibidas en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FIMP) de los años sesenta. Los archivos DIPBBA se inscriben dentro del contexto político de la represión ideológica comunista de la Guerra Fría. El exhaustivo estudio de estos archivos nos ha llevado a privilegiar el análisis de las maniobras, técnicas minúsculas y el lenguaje vertido en dichos folios, lo cual nos ha permitido percatarnos de esta metamorfosis que ha terminado reorganizando el espacio y los actores de la industria cinematográfica argentina.

Palabras clave: vigilancia ideológica, censura, Mar del Plata, Argentina, archivos policiales, festival de cine.

ABSTRACT

This article traces the metamorphosis of police surveillance's strategies in the files of the Intelligence Bureau of the Buenos Aires' Province Police department, where it can be observed how these surveillances changed their focus from the individual to the film content, thus censoring many films exhibited at the Mar del Plata International Film Festival. These files are inscribed within the Cold War political context, marked by Communist ideological repression. The comprehensive study of these archives led us to concentrate on the analysis of the manoeuvres, techniques and the specific language used in these files, which made us aware of the metamorphosis that has reorganised the space and the actors of the Argentine film industry.

Keywords: ideological repression, censorship, film festival, Argentina, police files, Mar del Plata.

[a] CARLOS DANIEL GARCÍA RIVAS es Doctor por la Universidad Carlos III de Madrid, Magíster en Investigación Aplicada a Medios de Comunicación, en Dirección de Empresas Audiovisuales y graduado de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es productor y director de fotografía. Email: danielgarciarivas@hotmail.com

[1] Este artículo es el resultado de las investigaciones realizadas por el autor para la Parte II, titulada «Estrategias», de la tesis doctoral *Estrategias y tácticas en el cine argentino de los años sesenta: la procedencia del Nuevo Cine Latinoamericano*. Además, es la ampliación de la investigación publicada en Carlos García-Rivas, «Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960» (*Comunicación y Medios*, 2020, n.º 42), pp. 85-95.

Este texto es el ganador del IV Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Periféricos, convocado por el grupo de investigación TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid) y *Secuencias. Revista de historia del cine*. Fue fallado el 15 de junio de 2021 por el jurado integrado por Daniel Sánchez Salas, Elena Oroz y Santiago Lomas Martínez.

Introducción

El 3 de agosto de 1956 nace la Dirección Central de Inteligencia de la Argentina y con ella la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA), la cual se crea con la finalidad de profesionalizar, sistematizar y elaborar las reglamentaciones y organigramas del sistema de vigilancia². Podemos leer en las primeras directrices de la fundación de la DIPPBA y las recomendaciones para su buen funcionamiento publicadas en 1957 que se recoge en el *Legajo N° 25 Central de Inteligencia. Departamento C. Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento*, que se ordena «ejercer control más estricto sobre las actividades comunistas... en los medios intelectuales y artísticos». Estas primeras recomendaciones dieron inicio a los folios del Archivo de vigilancia policial de la DIPPBA referidos al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (FIMP).

Las primeras directrices que buscaron controlar a los grupos de intelectuales y artistas de la Argentina se ven reflejadas en los memorándums policiales y en los distintos documentos periodísticos que se recogen en el legajo número 12.218 del archivo de la DIPPBA. Los folios están ordenados cronológicamente desde el año de 1959 a 1968 —a excepción de los años 1964 y 1967—, ocho años que han generado una robusta documentación del festival de Mar del Plata, que nos permite estudiar y comprender las vigilancias policiales y la censura en el cine argentino de aquellos años en profundidad. Años dominados por las políticas ejecutadas durante la Guerra Fría y donde estos archivos policiales cumplen un rol central para entender esta época convulsa a lo largo de toda América Latina.

Podemos observar en investigaciones recientes la aparición de la denominada *nueva historia de la Guerra Fría*, concepto utilizado para referirse a innovaciones historiográficas que plantean una perspectiva distinta a una guerra bipolar, y que más bien ponen en la palestra el papel de los países periféricos o del tercer mundo como actores de primer orden en los procesos ocasionados por la Guerra Fría³. Al igual que lo ocurrido con la Guerra Fría, nuevos paradigmas ponen el foco en los llamados *cines periféricos*⁴ y plantean una reconstrucción de la historia auténtica del cine de América Latina. Ya muchos años antes, otros estudios del cine latinoamericano habían señalado la necesidad de no perder las singularidades de los acontecimientos locales. Paulo Antonio Paranaguá decía «no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal»⁵.

En ese sentido, este artículo, partiendo de un acontecimiento local, muestra como las convulsiones macropolíticas de aquellos años afectaron de forma concreta en la cultura de América Latina, y, en este caso en particular, en la cultura cinematográfica de la Argentina de los años sesenta. La vigilancia policial ocurrida en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata significó la incorporación de nuevos actores y, con ellos, la vigilancia policial se extendió por todos los espacios de la industria cinematográfica argentina. El periodo de análisis que abarcan estos archivos nos permite observar estos sucesos cronológicamente; además nos permite esclarecer el relato de cómo se fueron extendiendo y transformando las primeras vigilancias policiales, las cuales se llegaron a establecer como la censura de los contenidos cinematográficos dentro de las políticas públicas argentinas.

La censura del contenido cinematográfico en los primeros años del festival no fueron actos censores públicamente relacionados con las ideologías políticas, seguían siendo solapadas por las censuras de orden moral, del ámbito educativo y económico o

[2] CPM, «Historia institucional de la DIPPBA. La inteligencia policial a través de sus documentos». (CPM, 2015). <<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/archivo/historia-institucional-dippba/historia-institucional-dippba.pdf>> (2/02/21).

[3] Ver John Lewis Gaddis, *Nueva historia de la Guerra Fría* (México, Fondo de Cultura Económica, 2012); Greg Grandin, Gilbert Joseph, *A Century of Revolution* (North Carolina, Duke University Press Books, 2010); Gilbert Joseph, Daniela Spenser, *In from the Cold* (North Carolina, Duke University Press Books, 2008).

[4] Alberto Elena, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).

[5] Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003), p. 23.

de promoción. Los grupos católicos tenían una gran influencia en las políticas educativas y la situación de la industria cinematográfica de la Argentina en los años sesenta pasaba por una crisis económica que hacía a muchas producciones depender de los premios que otorgaba el Instituto Nacional de Cinematografía (INC)⁶. Para 1963 la censura se hizo cada vez más evidente y visible con la publicación del Decreto Ley 8205/63, donde se establecía la creación del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica (CHCC), organismo que dependía del poder ejecutivo a través del Ministerio de Educación y Justicia, el cual actuaba supeditado al interés político que había establecido el régimen del presidente Arturo Illia pocos días antes de dejar la presidencia en 1963. Con el tiempo, la censura ocuparía todos los espacios de la industria cinematográfica, incluido el festival de cine de Mar del Plata que, si bien se había mantenido como espacio libre de la censura ideológica en sus inicios, para 1968 sería ocupado por los militares, quienes llevaron a cabo las políticas de represión ideológica impuestas por la dictadura de Juan Carlos Onganía, políticas dirigidas a pensar los contenidos de las películas que se exhibieron en dicho festival, dando paso a una *vigilancia generalizada* de la industria cinematográfica argentina.

La noción de *vigilancia generalizada* podemos entenderla como este traslado histórico y/o evolutivo de los mecanismos de vigilancia que introdujo Michel Foucault en el libro *Vigilar y Castigar* (1975), apoyándose en conceptos como el de *dispositivo* para emprender su análisis del poder, en este caso específicamente el dispositivo disciplinario. Definir qué es o qué comprende la noción de dispositivo no es muy sencillo debido a que Foucault en el trayecto de su obra ha ido adaptando los alcances de la noción de *dispositivo* a sus investigaciones sobre la relación entre poder y saber, por lo que estudiosos como Deleuze (1990) o Agamben (2011), entre otros autores⁷, se han preguntado ¿qué es un dispositivo? Se podría resumir como «la red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos y que responde a una urgencia y que, además, por su naturaleza, permite el juego de cambios de posición y modificaciones de funciones entre estos elementos que se relacionan»⁸. A la luz de la discusión de estos textos, hemos desarrollado nuestro análisis de los archivos DIPPBA, que nos han permitido extraer las subjetividades que nos ofrece el momento histórico que estamos investigando. Analizar entonces estas prácticas de vigilancia en los archivos DIPPBA, bajo la idea de *vigilancia generalizada* y los conceptos de *dispositivo* que plantea Foucault, nos ha llevado a privilegiar el análisis de las maniobras y técnicas minúsculas, observando el conjunto de medios de los que se vale la red de vigilancia para su funcionamiento, que en nuestro caso será la observación y análisis de los mecanismos de espionaje, los movimientos y/o directrices de inteligencia, al mismo tiempo que extraeremos las actividades, los personajes y, en todo lo posible, se buscará codificar sus aptitudes en una matriz que las ordene.

No hubiese sido fácil recrear este pequeño relato de la vigilancia policial ideológica ocurrido en la Argentina de los años sesenta sin la desclasificación de los archivos policiales de la DIPPBA. Los documentos nos permiten recuperar la memoria histórica del cine argentino y de los regímenes autoritarios de dicho país; además aportan un panorama fascinante y de antaño invisible sobre la relación entre cine y política, relación que, como veremos a continuación, se hizo posible observar gracias a la documentación producida dentro y fuera de dicho festival⁹. El evento nos permite recuperar y conocer el contexto cinematográfico que ahí se fue gestando como espacio libre de opinión, dentro y alrededor de este, provocando que personajes relacionados con el cine ocupasen algunos roles sociales y políticos.

[6] Véase Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento»: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973) (Buenos Aires, Librería, 2016). El autor hace un recorrido y estudia la censura en Argentina entre los años de 1955 y 1973, y postula la hipótesis que se enfoca en la idea de censura implícita. Sostiene que, entre los años de 1955 a 1966, se observa un proceso de conveniencia de intereses entre los grupos censores y empresarios cinematográficos.

[7] Luis García Fanlo, «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben» (*A Panta Rei*, n.º 74, 2011). <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> (20/11/21).

[8] Edgardo Castro, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores* (México, Siglo XXI, 2019), p. 364.

[9] Caroline Moine desarrolla la noción de los festivales de cine como un observador privilegiado de la historia del cine en Caroline Moine, *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig 1955-1999* (París, Publicaciones de la Sorbonne, 2014).

RESUMEN DE FESTIVAL CINEMATOGRAFICO AÑO 1959											
Nº FOLIO	QUIEN FIRMA EL INFORME	NOMBRE DEL VIGILADO	OCUPACION	PAIS DE NACIONALIDAD	POR QUÉ LOS VIGILAN						
					ESPOUSAT	LUGAR DE VIGILANCIA	CAUSAS DE VIGILANCIA	NOMBRE DE PELICULA	DIRECTOR	PAIS	DESCRIPCION
8	Horacio Pedro Ochando	Marga Bara	periodista	Hungria	seguiendo	Hotel Provincial	por similitud a películas de la desmilitarizada				los delegados deben tomarse exclusivamente para lo que se les dio el VISA.
		Isztar Dossai	periodista	Hungria	seguiendo	Hotel Provincial	por similitud a películas de la desmilitarizada				
		Ilona Komlósi	periodista	Hungria	seguiendo	Hotel Provincial	continúa de Harro.				
		Maria Wagner	actriz	Hungria	seguiendo	Hotel Provincial					
		Enstor Veres	delgado	Hungria	seguiendo	Hotel Provincial					
		Karenk Endre	delgado	Checoslovaquia	seguiendo	Hotel Hermitage					
		Barbara Patonkova	delgada	Polonia	seguiendo	Hotel Hermitage					
		Anna Zembinska	delgada	Polonia	seguiendo	Hotel Hermitage					
		Antoni Leontyev	delgado	Polonia	seguiendo	Hotel Hermitage					
		Andrzej Masi	delgado	Polonia	seguiendo	Hotel Hermitage					
		Hendrick Gortens	delgado	Polonia	seguiendo	Hotel Hermitage					
9	Horacio Pedro Ochando	Wally Kaplan	actriz	Argentina	escucha	Hotel Hermitage	tienen relación con el hotel hermitage				Establecen conversaciones con la delegación ubicada en el hotel hermitage.
		Fisher Rodio	delgado	Argentina	seguiendo	Hotel Provincial	palabras de la corteza del Harro.				
		Posva Narciso	jurado	Argentina	seguiendo	Hotel Provincial					
13	Horacio Pedro Ochando										informa de la presencia de 2 perros argentinos en el hotel hermitage para visitar a la delegación de Polonia, estos hombres hicieron contacto con la delegación en el OCEAN REK, permaneciendo hasta las 23 horas.
14	Horacio Pedro Ochando	Boris Talnev	periodista	Rusia	seguiendo	Hotel Provincial					Periodista simpaticante del gobierno cubano.
		Lidia Usvayeva	actriz	Argentina	seguiendo	Hotel Provincial	sin personas de los				La bailarina se reunió con delegación de Historia y Polonia.
		Naty Paredes	periodista	Cuba	seguiendo	estancia en Casa					
15	Horacio Pedro Ochando	Nevenka Kuchan	profesora	Argentina	intimidación	Hotel hermitage	por anotación en registro de Polonia.				informa que es militante comunista.
20	Horacio Pedro Ochando										informa sobre la imposibilidad de identificar a las 2 personas que visitaron a la delegación de Polonia.
25	Horacio Pedro Ochando										informa la relación de películas a presentarse en sus:
							La Ultima Noche del Titanic	Roy Baker	Inglaterra		
							Relaciones en Tokio	Paolo Paolinello	Italia		
							Cuando Hacer el Día	Yves Bergeron	Canadá		
							Martin de Carnaval	Edmund Godeanu	Rumania		
							El Ángel Solitario	Arne Skold	Suecia		
							La Bailarina y el Buen Dios	Antonio Lionetta	Italia		
							Tu y el Coronel	Peter Glembo	U.S.A.		
							Diablos Mueren	Michel Boisjoly	Francia		
							Flor de Hierro	János Herkai	Hungria		
							La Edad de la Tentación	Allegretto Gualardo	Italia		
							El Sol	Francisco Araza	Argentina		
							La Hija del Capitán	...	Rusia		
							Cuando Comienza el Día	...	Alemania		

Matriz para el análisis de los 290 folios que comprende el archivo DIPPBA referido al Festival de Cine de Mar del Plata.

Y es que el festival de 1959 nace con ideales claramente dirigidos por la pasión cinematográfica de sus fundadores, cinéfilos integrantes de la Asociación de Cronistas de la Argentina, quienes se diferenciaron del festival de 1954 organizado bajo las políticas del gobierno del general Juan Domingo Perón¹⁰. Como señalan algunos autores¹¹, el festival de 1959 primó la pasión artística y cultural, donde no faltaron los críticos, directores e intelectuales, sin olvidar el *glamour* de las personalidades populares llegadas de distintos y lejanos lugares a la ciudad de Mar del Plata. André Bazin, en su artículo publicado de 1955 en *Cahiers du cinéma*¹², ya se sorprendía de la cantidad de visitantes que podían llegar a un festival de cine, y cuenta su asombro al ver llegar personalidades al festival de Cannes desde distintos lugares tan alejados de Francia, fenómeno, como señala Vallejo, actualmente estudiado utilizando conceptos como el de «atractor», «nodo», «sitio de paso», «circuito», «espacio de flujo»¹³. Los festivales de cine en Latinoamérica también se fueron constituyendo como espacios de confluencia de individuos en busca de reflejar sus propias realidades, lo que les motivó a recorrer cientos de kilómetros en busca de sus pares¹⁴. Como recuerda el uruguayo Walter Achugar, en la entrevista realizada por Sergio Trabucco, en referencia al festival de cine documental y experimental del SODRE:

[...] y quien sería mi gran amigo y compañero de aventuras, Edgardo *Cacho* Pallero [...] un ser entrañable desde el punto de vista humano, y ese encuentro me impactó de varias maneras, pero fundamentalmente de escucharlos y hablar con ellos [...] a partir de allí tomé conciencia de la importancia de la identidad de América Latina y en parte incidió en mi ideología de izquierda¹⁵.

La empatía entre estos cineastas surge de la comprensión de la realidad social y cultural latinoamericana de la que eran testigos en sus países¹⁶. En el caso del SODRE, como señala Mariana Amieva, si bien a un inicio «se destacó la presencia europea», más tarde dicho festival «pasó a tener una indudable y significativa participación

[10] Clara Kriger, «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata: Perón junto a las estrellas» (*Archivos de la filмотeca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 46, 2004), pp. 118-131.

[11] Alfredo Grassi, «El Instituto Nacional de Cinematografía y el Cine Argentino» (*La Gaceta del Festival*, n.º 5, 21 de marzo de 1965); Ricardo Manetti y María Valdez, «Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina. El Festival de Mar del Plata (1959-1970)» en *Cine Argentino (1957-1983)* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000); Nuria Triana Toribio, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias. Revista de Historia Del Cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45.

[12] André Bazin, «The Festival viewed as a Religious Order», en *Dekalog. On Film Festivals* (London, Wallflower Press, 2009), pp. 151-165.

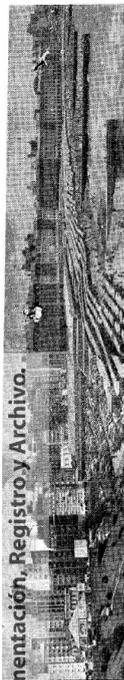
[13] Aida Vallejo, «Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica» (*Secuencias Revista De Historia Del Cine*, n.º 39, 2016), p. 21. <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>> (15/12/21).

[14] Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018). <<https://revista.cinedocumental.com.ar/tag/maria-luisa-ortega/>>

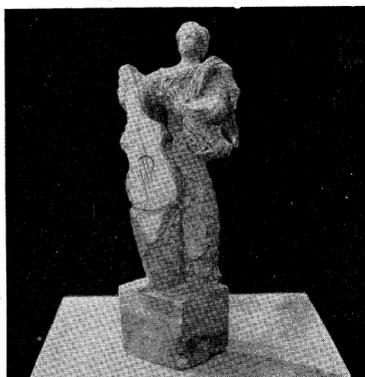
[15] Sergio Trabucco, *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano* (Santiago, Lom Ediciones, 2014), p. 103.

[16] Para una mejor comprensión de aquellos años sesenta convulsos revisar Mariano Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016) y Eric Zolov, «Introduction: Latin America in the Global Sixties» (*The Americas*, 2014, n.º 70), pp. 349-362.

Gaceta del FESTIVAL



mentación, Registro y Archivo.



Estatuilla de "El Payador", obra del escultor Horacio Juárez, premiará lo mejor de la muestra cinematográfica

2º FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL
DE LA REPUBLICA ARGENTINA

Mar del Plata 1960 - 9 de marzo

Publicación diaria producida por el Festival de Cine de Mar del Plata (Archivo de la Biblioteca de la ENERC).

[17] Mariana Amieva, «El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional» en *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo, Irrupciones, 2018), pp. 92-93.

[18] Se puede encontrar más información en Minerva Campos, «Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina» (*Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 17, 2018), p. 22. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315>> (15/12/21).

regional que terminó materializándose en el I Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes, de 1958»¹⁷. Tanto el festival del SODRE del 58 como el Festival de Sestri Levante de 1962, el festival de Pesaro de 1965 y el Festival de Viña del Mar de 1967, como indica Campos, «son considerados como los hitos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano»¹⁸. Según la cronología de festivales que hace la autora, basándose en la investigación de Toribio, deja al margen de este grupo al Festival de Mar del Plata, porque dicho festival a partir del año 1966 se encontraba debilitado por las políticas censoras.

Después de estos breves apuntes pasamos a contextualizar la atmósfera cinematográfica de la Argentina de aquellos años, veremos los congresos y las declaraciones que se llevaron a cabo en el festival de Mar del Plata. Luego se desarrollará una breve historia de vigilancia con una primera etapa que tuvo como objetivo principal la individualización, una segunda etapa donde las vigilancias se enfocaron en los eventos del festival con la finalidad de registrar las interacciones entre los visitantes, una tercera etapa donde la vigilancia se centró en la prensa escrita de aquellos años y una cuarta etapa donde las vigilancias se dirigieron al contenido de las películas. Para finalizar esta investigación, se observará cómo la censura ocupa el festival de cine de Mar del Plata.

1.- El festival de cine de Mar del Plata: espacio de resistencia ante la censura

El festival de Mar del Plata de 1959¹⁹ y de los primeros años de la década del sesenta, como dijimos anteriormente, estuvo alejado de los alcances de la represión que ocurrían en la industria argentina. Como señala Ramírez Llorens²⁰, por aquellos primeros años del festival las represiones de orden ideológico no estaban formalmente perseguidas, la censura se disimulaba detrás de criterios de corte moral. Por este motivo, dicho festival desde 1959 se convierte en un espacio de encuentro donde se denunciaban los casos de censura en el cine argentino.

Las primeras reuniones en 1959 entre directores, actores, personajes relacionados con cine y el director del INC, en aquel año el Dr. Emilio Zolezzi como representante de las instituciones del gobierno argentino, fueron las que abrieron este espacio. Para 1960 estas primeras reuniones se formalizaron y, por primera vez, se llevaría a cabo el encuentro internacional entre realizadores, teóricos y personalidades del mundo del cine. Estas reuniones y encuentros tuvieron como resultado *La declaración de Mar del Plata de 1960*. Dentro de las discusiones se plantearon dos puntos importantes: el primero fue un manifiesto sobre la censura que había ocurrido con la película *Los amantes* (*Les Amants*, Louis Malle, 1958), película que sufrió la censura de grupos católicos porque fue considerada pornográfica y erótica; el otro punto fue la propuesta para crear un organismo internacional que se ocupara de intercambiar películas de

Como podemos observar, para 1965 el enfoque de las políticas del INC, bajo las directrices del Ministerio de Educación y Justicia, se veían reflejadas en el contenido de los aportes al congreso de teóricos de cine en el festival de aquel año. Además, es llamativa la participación activa de los representantes oficiales del gobierno presidiendo dichos encuentros, como fue el caso de la reunión sobre el *cine como cultura* presidida por el profesor Antonio de la Torre, Subsecretario de Cultura, en la que participaron representantes de las universidades, de escuelas de cine, del INC, de la Subsecretaría de Cultura, de las cinematecas y de los cineclubes³⁰.

Este recorrido a través de las reuniones de teóricos y en general de personas ligadas al cine nos muestra que a un inicio el FIMP se constituyó como un espacio de activismo en contra de los tipos de censura que se aplicaban en la industria cinematográfica; espacio donde personajes con un mismo interés se unían para hacer frente a los obstáculos que tiene que sortear la producción del cine en la Argentina, en especial la independiente. Pero es en el año de 1965 cuando, junto al prestigio que fueron obteniendo estas reuniones, se observa que la participación de los organismos estatales cada vez estuvo más presente. En ese sentido, al final del artículo veremos cómo la dictadura de Juan Carlos Onganía acaba secuestrando y manejando completamente el FIMP hacia el año 1966.

2. Breve historia del nacimiento de la censura ideológica en el FIMP

2.1. Individuos vigilados

El plan de espionaje político de la DIPPBA, que no podía ser público en 1957 debido a que no estaban reprimidas las actividades del Partido Comunista, debía de aprovechar la *libertad* de la que gozaban los integrantes de dicha organización para catalogarlos e incluirlos en la nómina de simpatizantes comunistas, con el objetivo de facilitar su identificación. Todos los datos concretos que facilitarían la individualización de los sujetos de interés eran considerados valiosos. Se recalca, además, que se debía ejercer un control estricto sobre las actividades comunistas en los medios intelectuales y artísticos³¹.

Bajo estas directrices no es de extrañar que el festival de Mar del Plata se considerara como un espacio propicio para poder realizar estas identificaciones. Los primeros memorándums solicitan a la policía local de Mar del Plata la vigilancia a los miembros de las delegaciones provenientes de los países de la antigua Unión Soviética. En respuesta de estas solicitudes, los informantes iban detallando los movimientos de cada uno de los sujetos vigilados. Se detallan los hoteles en los cuales están hospedados, indicando el número de la habitación y la relación que tienen entre ellos, además de los visitantes locales que pudieran recibir. Por ejemplo, en el memorándum DCI número 199, se detalla la visita de la delegación húngara a los servicios de peluquería y maquillaje del artesano establecido en el negocio llamado *Peinados Bernardo*, de quien se realizan averiguaciones para saber su identidad, ideología y su forma de conducirse³².

Se detallan las reuniones de la bailarina del Teatro Argentino de la Plata Ida Opatich, según el informe, activista militante comunista, quien sostuvo reuniones con las delegaciones de Hungría y Polonia y la escritora cubana Naty Paredes, que expresó sus simpatías por las actuales autoridades cubanas. Sobre el párrafo que contiene esta información se señala con un «Sí» positivo, mientras que otras, que no tienen mayor importancia, se señalan con un «No»³³.

[28] En especial, como mencionamos anteriormente, el Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE y el Festival de Sestri Levante en 1962, donde hubo un encuentro importante entre cineastas latinoamericanos.

[29] Dwight Macdonald, «Encuentro de teóricos y críticos» (*Catálogo del V Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata*, 1963).

[30] Rodolfo Corral, «Encuentro de teóricos» (*La Gaceta del Festival*, n.º 11, 27 de marzo de 1965).

[31] CPM-FONDO DIPPBA, *Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento* (Central de Inteligencia, Legajo N° 25 Departamento C) que recoge Funes y Jaschek (2005).

[32] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata* (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo N° 12.218, 1959-1968), p. 7.

[33] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 14.

SECRETO CONFIDENCIAL

MEMORANDUM

D.C.I. Nº 241

PROVINCIA DE BUENOS AIRES
Ministerio de Gobierno
P O L I C I A

Para información de: **SECC. DIRECTOR. de...** Producción por: **Jefe. Delegación Inter...**
Central. Inteligencia, DR. ANTONIO **ligencia, Sub-Comisario. Horacio...**
FILMERO. **Pedro Ochando.**
S/D. **LA PLATA.** **Mar del Plata, 21. de Marzo de 1969.**

A S U N T O: Festival Cinematográfico.-

Me dirigo a Vd. informándole que en los últimos días se han producido algunas novedades relacionadas con la realización del Festival Internacional del Cine.-

El día 18 del etc., en horas de la tarde, en una confitería situada en Punta Mogotes, denominada "Finky" tuvo lugar una entrevista entre la locutora de televisión "Finky" (Lidia Elisa Vetrano) y dos señores viajando luego con uno de ellos hacia el centro de la ciudad.

Esa misma noche, tuvo lugar en la Sala de Coordinación y Prensa del Hotel Provincial, la presentación del Agregado Cultural de la U.R.S.S. BORIS TAREOV, quien solicitó credencial de periodista, obteniéndola ignorándose el domicilio en que se aloja, aunque sí se sabe que es una residencia particular de la zona de Punta Mogotes.-

Por otra parte, el día 19 del etc., por la mañana, concurrió al Hotel Provincial la conocida bailarina del Teatro Argentino, y activa militante comunista IDA OPATON, asistiendo también al almuerzo servido al mediodía en la estancia "El Casar", alternando, en ambos lugares, con las delegaciones de Dangría y de Pa. lonia, y con la periodista y escritora cubana NATY PAREDES, cronista de la revista cubana "Show" que no se recibe en nuestro país. Esta última dió a conocer su simpatía por el actual gobierno de Cuba.-




HORACIO PEDRO OCHANDO
SECRETARIO
Jefe Deleg. C. Inteligencia U. R. VI

En este folio de los Archivos de la DIPPBA podemos observar las marcas hechas por los agentes, dando importancia con un SI y desestimando con un NO la información vertida.

[34] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 15.

[35] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 46.

[36] En Marijke de Valck, *Film Festivals* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007) podemos encontrar la noción de *sites of passage*, concepto que desarrolla para describir los festivales como lugares de encuentro en un espacio y tiempo determinado, y en Dina Iordanova, «The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence», en *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice* (Nueva York, Routledge, 2016), el carácter inherentemente transnacional de un evento de esta categoría.

Además de los seguimientos y escuchas, se realizaban sustracciones de las valijas con cuadernos de anotaciones o cualquier pista que pudiera ser valiosa. Se revisaban escrupulosamente todas las anotaciones. Es el caso de las anotaciones que se encontraron en los equipajes de la delegación polaca, donde se puede leer el nombre de Nevenka Kuchan, a quien los agentes vinculan rápidamente con su madre, una activa militante comunista. Los datos que se vierten en el informe son: el número de identificación, la dirección de la vivienda, números de circulación de los coches y actividades ocupacionales³⁴.

Podemos observar que se detalla una lista de los participantes y especialmente de los responsables de la organización del FIMP, hecho que se repite año tras año. La lista de personajes es amplia; en algunos casos se listan todos los homónimos que se puedan encontrar en las bases de datos policiales, pero no solo ahí. Se incluía también toda información vertida en los medios escritos que pudiera dar pista de la ideología del sujeto de interés, se resumía el contenido noticioso al que se hace referencia, se aportaban datos del medio y del periodista que realizaba la nota. Tal fue el caso con Enzo Ardigó, quien en 1961 era el presidente de la comisión permanente de festivales cinematográficos

internacionales de la república de Argentina. Se informa de su fecha de nacimiento, padres, hijo y domicilio, de que figura como cronista de cine del diario *Nueva Palabra*, además de ser miembro de la *Asociación de Cronistas de la Argentina de Cine* y, según el diario *La Hora*, parte de la organización del homenaje dado a *La Lista de Unidad y Resistencia*, lista que fue integrada por el Partido Comunista y el Partido Demoprogresista en las elecciones presidenciales de 1946. Como este caso, podemos sumar alrededor de veinticinco individuos de nacionalidad argentina listados cada año, a los que se suman parientes cercanos y cualquier personaje con algún vínculo³⁵.

2.2. Espacios Vigilados

Alrededor de un festival de cine de carácter transnacional se despliegan distintos espacios dentro de la ciudad que lo contiene. No solo son los hoteles y los cines donde ocurrían las vigilancias, sino también en los distintos espacios que la ciudad, en este caso Mar del Plata, ofrece a los organizadores para llevar a cabo de manera eficaz la mayor cantidad de encuentros entre sus visitantes nacionales e internacionales. Mar del Plata se convertiría en el espacio de encuentro de todo tipo de personajes de la industria del cine y es por esto por lo que, desde el tren de llegada hasta el de salida, los espacios estuvieron bajo la atenta vigilancia de los espías. Para los agentes, los eventos que se organizaban, además de las exhibiciones culturales o cinematográficas, eran propicios para observar las relaciones que se establecían entre las delegaciones tan diversas que se reunían en un mismo espacio y tiempo³⁶.

FESTIVAL: Tres Países y su Cine



MANKIEWICZ pierde su adosado junto a Garmale Damar



- ★ Italia: Crisis de Crecimiento
- ★ Polonia: El Público, Sumo Juez
- ★ Argentina: La Ley de Fomento

Además de los hechos ocurridos en torno al estreno de la película nacional y la fiesta ofrecida por Uruguayan, sigue los cuales informamos la página siguiente, la principal actividad de la víspera en el Festival Cinematográfico de Mar del Plata se concentró en tres reuniones de prensa. Hombres de cine de nuestro país, de Italia y de Polonia expusieron sus respectivos problemas. A continuación publicamos los resúmenes sobre ellos que nos remitieron enviados especiales.

● Resurgió en 1959 el Cine Italiano

MAR DEL PLATA, 13 (De nuestros enviados especiales).— La conferencia italiana, seguida de un sumo cóctel, que ofreció la delegación italiana, se llevó a cabo esta mañana, a las 11, en el salón de brujas del Hotel Provincial. Se hallaban presentes Lidio Buzzini, presidente ejecutivo de Unitalia; el director Valerio Zanini; las actrices Eleonora Rossi Drago y Elia Martinelli; y el actor Sano Irla. A los que se unieron luego al productor Silvio D'Amico, el famoso crítico Aristarco y Massimo Mila Puccini, realizador de películas documentales.

Comenzó diciendo el señor Buzzini que el optimismo que se les reprochaba hace unos años había sido ampliamente convalidado por la realidad. En efecto, la crisis por que atravesó el cine italiano en los últimos tres o cuatro años no fue de decadencia, sino una crisis de crecimiento. En cierto sentido fue también de superproducción, y ello por momentáneas razones financieras, hoy fácilmente superables.

La producción ha mejorado, no sólo cuantitativamente (y sólo la muestra con que vino, sino también en cuanto a la calidad. Otras causas de aquella crisis, según Zanini, fueron una injusta formación de los productores y las alternativas —algunas graves— de la vida política.

El mismo puede decirse de la TV, al principio significó un duro golpe, pero provocó una saludable reacción en el cine. Es interesante notar que, si bien continuó un continuo "emigrar lento" en la actualidad no influyó desfavorablemente sobre las producciones en los cines.

Un factor decisivo lo constituye el público: el gusto del espectador ha evolucionado sensiblemente en todo el mundo en todas las manifestaciones artísticas.

Un hecho interesante durante esos años de crisis, los directores dejaron de realizarse una sola película, lo que había a las órdenes de su preocupación por la calidad y no por la cantidad.

Para Aristarco, este resurgimiento no significa un renacer neorrealista; falta en las producciones actuales aquella posición del hombre frente a la vida que "forzoso" debe el neorrealismo; hay un resurgimiento de calidad, pero no necesariamente de neorrealismo. Ante una pregunta, comentó que durante el período, "ese" del neorrealismo "ya no había".



EN EL AEROPARQUE, Curd Jürgens y su esposa aguardan el momento de partir

Curd Jürgens Vuelve a su País de Origen

"Estoy Convencido del Éxito del Certamen"

Una de las figuras que más avaramente capará la atención de nuestro público —especialmente de los "cazadores de autógrafos", que lo someterán a un asedio implacable— dejó ayer la Argentina. Nos referimos a Curd Jürgens, el maduro y apuesto galán alemán, indiscutible "figura" del Festival de Mar del Plata, que ayer, desde el aeroparque, se alejó para Montevideo, de donde seguirá a Europa. Junto con él, por supuesto, viajó su delicada y bellísima esposa, Simona. Y aunque insatisfechos —tal vez— por la ausencia de palmeras y trópico que creyeron encontrarían en nuestro país, llevarán en sus retinas el recuerdo de un paisaje y de una gente que les abrió, en bienvenida, su corazón.

¿Por qué se fue Jürgens cuando el Festival no ha concluido? Para evitar malentendidos, el protagonista de "El general del Diabolo" fue explícito en sus declaraciones a la prensa.

"Regreso porque mis obligaciones de filmación me lo exigen —aclaró a los periodistas—, y ese estado de antemano preve-

convenientes temperamentales y de la buena suerte que desee a tantos amigos argentinos que me distinguieron, incluso a mí mismo, con el más cálido de los recibimientos".

Y el popularísimo actor trató de que su intérprete dejara bien aclarado el motivo de su partida. Con una frase final, dijo:

Recorte del diario *El Clarín* (lunes, 14 de marzo de 1960, p. 16), adjunto en los archivos de la DIPPBA, con reseñas que enfatizan los países visitantes.

Si bien, en un primer momento, la individualización e identificación de los asistentes al festival fue uno de los objetivos de las vigilancias, cada vez más los eventos se fueron convirtiendo en actividades de mayor importancia para las estrategias de vigilancia, porque consideraban que eran los espacios donde los sujetos de interés podían poner en evidencia sus inclinaciones ideológicas.

Los primeros recortes adjuntos en el legajo estudiado se hacían eco, en su gran mayoría, de las estrellas extranjeras y, en general, de los eventos y espectáculos que se organizaron dentro del festival. Por ejemplo, el diario *El Clarín*³⁷, el 11 de marzo de 1960, titula «Ezeiza: lluvia de estrellas extranjeras». Noticias como está se ven reflejadas en los informes policiales a manera de *collage* de artículos que dan constancia de la llegada de las delegaciones, de los encuentros entre los invitados, de las comidas, los bailes, los actos culturales. El diario *La Nación* del mismo día lleva subtítulos que hacen referencia a los paseos, fiestas y, en general, a las incidencias en el festival. De la misma manera podemos observar los recortes que se adjuntaron del diario *La Prensa* del 14 de marzo de 1960, que hacían eco de las funciones, cenas y referencias a las conferencias, los negocios y las coproducciones. En resumen, los recortes de tres medios

Festival Cinematográfico Internacional

DEL 11 al 21 de MARZO 1959

El más Brillante Certamen de Trascendencia Mundial con la Participación de:

- ALEMANIA
- ARGENTINA
- AUSTRIA
- CHECOSLOVAQUIA
- DINAMARCA
- ESPARA
- ESTADOS UNIDOS
- FRANCIA
- GRECIA
- HUNGRÍA
- INGLATERRA
- ITALIA
- JAPON
- MEXICO
- NORUEGA
- POLONIA
- RUSIA
- SEECIA
- YUGOSLAVIA

Una Selección del Mundo en la Perla del Atlántico Organizado por la Asociación de Periodistas Cinematográficos de la Argentina.

MAR DEL PLATA

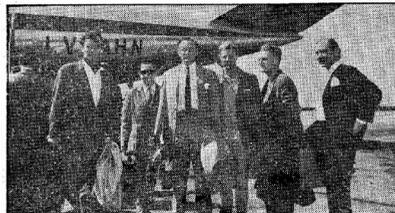
Cartel del primer Festival de Cine de Mar del Plata, organizado por la Asociación de Cronistas de la Argentina, que resalta su carácter internacional.

de comunicación adjuntos en los archivos policiales de la DIPPBA cubrían las actividades con abundante fotografía de las fiestas y las conferencias de prensa de las delegaciones desde el inicio hasta las últimas jornadas del festival de Mar del Plata de estos primeros años³⁸.

EZEIZA: Lluvia de "Estrellas" Extranjeras



REGISTRANDO
de una y a
la llegada al
del festival.
El grupo se
El grupo se
El grupo se
El grupo se



LA DELEGACION inglesa que llegó ayer a ésta, formada por Anthony Aquith —que firmó el Festival Iusate de programa se película "On such a night" — Tony Britton, Peter Baker, Paul Masie, Tony Wright y el productor George Meier.



CONCHITA MONTES, a quien recibió en Ezeiza la actriz Luisa Yaki, y Emma Penella —de grandes ojos negros—, fueron las dos representantes femeninas que envió España al festival. La primera es la protagonista de "El baile", que se proyectará en Mar del Plata. Edgar Neville, quien dirigió esa producción.

AL PIE de "Las Tres Marias" de Aaralinas, dos actrices bien conocidas en el mundo cinematográfico: Micheline Presle, la deliciosa estrella francesa de "El diablo y la dama", y el joven guión de "Y se hizo justicia" y "Manda", Michel Aicler.



—Novedades sobre el tanal marplatense. Funcionará en el Club Pueyrredón de la ciudad.

Clarín
TV
Gestio

CHARLAS DE VESTIBULO
Gestio
—Con Imperio Argentina llegaron varias bailarinas para actuar en el teatro Avenida. Al término de la temporada cumplirán por...

Los avisos se reciben normalment...
de línea a cub...
de minutos...
a 10.30 para el día...
de 10.30 a las 12...
de 12.30 a las 14...
de 14.30 a las 16...
de 16.30 a las 18...
de 18.30 a las 20...
de 20.30 a las 22...
de 22.30 a las 24...
de 24.30 a las 26...
de 26.30 a las 28...
de 28.30 a las 30...
de 30.30 a las 32...
de 32.30 a las 34...
de 34.30 a las 36...
de 36.30 a las 38...
de 38.30 a las 40...
de 40.30 a las 42...
de 42.30 a las 44...
de 44.30 a las 46...
de 46.30 a las 48...
de 48.30 a las 50...
de 50.30 a las 52...
de 52.30 a las 54...
de 54.30 a las 56...
de 56.30 a las 58...
de 58.30 a las 60...
de 60.30 a las 62...
de 62.30 a las 64...
de 64.30 a las 66...
de 66.30 a las 68...
de 68.30 a las 70...
de 70.30 a las 72...
de 72.30 a las 74...
de 74.30 a las 76...
de 76.30 a las 78...
de 78.30 a las 80...
de 80.30 a las 82...
de 82.30 a las 84...
de 84.30 a las 86...
de 86.30 a las 88...
de 88.30 a las 90...
de 90.30 a las 92...
de 92.30 a las 94...
de 94.30 a las 96...
de 96.30 a las 98...
de 98.30 a las 100...

"La H"
Tema Profundo
Argumento y
de Sinyay
Artistas Un
Angéles.
Existe en cine una
se cumple determina si
pretó y buena dirección
grupo meritorio de las
suspense logrado y por
liniero, que se disci...
episodios que, con su
llover a tierra y a...
todes viven por imperio
La guerra silenciosa
sus radiaciones y una c
propia destrucción, sin
alce por sus habitantes.

Recorte del diario *El Clarín* (viernes, 11 de marzo de 1960, p. 30) adjunto en los archivos de la DIPPBA, refiriendo la llegada de las estrellas de las delegaciones extranjeras.

Los movimientos de los invitados a estos eventos antes descritos estaban siendo vigilados. Por ejemplo, en el caso del festival de 1961 en el folio 75 de los archivos DIPPBA podemos leer la descripción de los movimientos de algunos personajes considerados sospechosos. El memorándum secreto, dirigido al Señor director de Central de Inteligencia, da cuenta de lo obtenido por el personal de la delegación de Mar del Plata. En él se puede leer que, durante la cena y baile inaugural realizados en el Hotel Provincial, se observó el total aislamiento de la delegación yugoslava que en ningún momento mantuvo contacto con otras delegaciones. Durante los mismos actos se produjo un incidente al no permitir la Comisión Organizadora la entrada del presidente de la Federación de Fotógrafos, ante lo cual sus colegas se negaron a cumplir su misión. Otro incidente lo protagonizó el llamado José Arias, representante de la peña folclórica *El Ceibo* y dirigente radical del pueblo, jefe del grupo Sabatinista³⁹, quien se indignó al enterarse de que se cobraría entrada en el acto nativista a realizarse el 12 de marzo de 1960 y decidió retirar su conjunto.

También se informa de las fiestas ofrecidas por instituciones privadas. La más esperada fue la que ofreció Uniargentina a las delegaciones extranjeras en el hotel Hermitage. En el diario *La Nación* del 14 de marzo, podemos ver fotos del evento, y

[37] En adelante los diarios impresos que se citen se encuentran como recortes adjuntos en los informes policiales del CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata* (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo n°. 12.218, 1959-1968).

[38] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, pp. 77-98.

[39] Llamados así en honor al dirigente del partido político Unión Cívica Radical de la Argentina.

un informe que dice que «la celebración se inició alrededor de las 2 de la madrugada contando con mucha concurrencia y desarrollándose dentro de un marco entusiasta». La crónica hecha de la fiesta cuenta que el baile fue la figura del día, ya que en él se sentó el interés de todas las delegaciones, que compitieron en habilidad como danzarinas y particularmente, cuando la bailarina y actriz alemana Germaine Damar salió a la pista a bailar un cha-cha-chá, primero con un acompañante de su delegación y luego sola «la famosa canción *Las piernas de Dolores* que ella la sigue rítmicamente, evolucionando en el centro de la pista sobre un torbellino de gente y el estallido incesante, deslumbrador de los *flashes*». Se dice que la fiesta se prolongó hasta las 4 de la madrugada cuando aún se veía a algunos miembros de las delegaciones camino a continuar la fiesta en los bares de los hoteles.

Así como los hoteles y fiestas privadas, los encuentros en las salas de cine donde se proyectaban las películas también estuvieron en la mira de los espías. Algunos movimientos sospechosos ocurridos en las inmediaciones del cine Ocean Rex llamaron la atención de los agentes. Uno fue el encuentro de la delegación polaca con dos jóvenes de nacionalidad argentina menores de 30 años, quienes se comunicaron de manera fluida con los visitantes. Las ordenes de la Secretaría de Información del Estado fue la de identificar a dichos jóvenes para ver que relación podían tener con la delegación polaca.

2.3. Contenido de la prensa impresa

A diferencia de años anteriores en los que se recogía información relacionada a los eventos, es a partir del FIMP de 1963 cuando podemos observar que se sumó al trabajo de los agentes la lectura y anotación de los artículos vertidos en los medios impresos, es decir, el análisis de contenido como técnica de vigilancia. Este trabajo se adjuntaba dentro de los memorándums y se remitía a la central de la DIPPBA.

Por ejemplo, se adjunta el recorte del diario *El Día* del 19 de marzo de 1963, donde se subrayaron las entrevistas al director de cine húngaro György Révész y la presentación de su película *Tierra de los ángeles* (*Angyalok földje*, 1962) obra que obtuvo el premio otorgado por el Gran Jurado a mejor película, que en este año 1963 estuvo presidido por Lucas Demare⁴⁰. Según se informa en *La Gaceta* oficial, la decisión del jurado se quiso distanciar de esta visión ideológica y la carga política que acarrea y decidió otorgarle el premio por «la calidad poética revelada por su director y por contribuir un ejemplo de autenticidad en el tratamiento dramático, al margen de todo esquematismo y retórica»⁴¹. En el recorte del medio impreso adjunto en el memorándum se puede observar subrayada la descripción del argumento de la película en mención, principalmente haciendo referencia a su solidez argumental, que además «estructura una situación general como es la vida simple, miserable y opresiva de los obreros húngaros... operando coherentemente dentro de ese gran contexto social que es

[40] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 133.

[41] Podemos encontrar información oficial del FIMP en las gacetas publicadas todos los días del festival, con algunas excepciones. En este caso en *La Gaceta del Festival*, «V Festival cinematográfico internacional de Mar del Plata» (*Festival de Mar del Plata*, n.º 11, domingo, 24 de marzo de 1963).

Cartel donde figuran los cines y las películas exhibidas en el festival de 1959.



Los colegas (Kollegi, Aleksey Sakharov, 1962).

precisamente lo que el director intenta expresar». Se adjunta también la entrevista que se hizo al director de la película; en este caso era importante al tratarse de una obra que había sido secuestrada en la aduana por su alto contenido político y que, gracias a gestiones de los organizadores del festival, pudo ser liberada.

También en el diario *El Día* del 19 de marzo de aquel año, se pudo leer información que llamó la atención de la central de la DIPPBA. En él se hace eco de las reuniones de la delegación soviética con los estudiantes de cinematografía de La Plata, Buenos Aires y Litoral. Con el subtítulo de «La voz de los cineastas soviéticos», se narra el evento y las preguntas hechas por los alumnos. Se subrayan las declaraciones dadas por el presidente de la delegación de la URSS, Víctor Sitin, y las del escritor y guionista de la película *Los colegas (Kollegi, Aleksey Sakharov, 1962)*, Vasily Aksyonov, quien se refirió a los conflictos generacionales que se vivían en ese momento en la URSS. Estas reuniones con alto contenido social y carga política fueron lo que llamó la atención de la central de la DIPPBA que ordenó su seguimiento.

Ante estos requerimientos de vigilancia, la respuesta de la delegación local de la DIPPBA de Mar del Plata, a través del memorándum número 283, informa de que no ha sido posible confirmar la misma, como tampoco individualizar a los estudiantes. Se entiende entonces que estos hechos habían pasado desapercibidos por los espías de campo y que solo se tuvo información de estos contenidos a través de los diarios de la época. No solo era importante conocer los eventos y registrar los nexos de los integrantes de las delegaciones visitantes; también lo era estar prevenido y adelantarse a los acontecimientos, participar de los acontecimientos para saber exactamente los contenidos e identificar a las personas que se requieran. La eficacia de las vigilancias no estaba siendo la óptima, pues la rapidez era una condición indispensable para un eficaz rendimiento del servicio, y sin esta eficacia y rapidez en la DIPPBA, se «veían obligados a desechar informes que pudieran haber sido muy útiles de haberse proporcionado oportunamente»⁴².

[42] Patricia Funes y Ingrid Jaschek, «Dossier de documentos. De lo secreto a lo público. La creación de la DIPPBA» (*Revista Puente*, n.º 6 (16), 2005), pp. 65-72.

Como observamos, en los recortes de la prensa impresa adjuntos a los memorándums como parte de una estrategia de vigilancia podemos diferenciar los primeros años en los cuales vemos claramente que estuvieron enfocados en los eventos que se realizaban dentro del festival, poniendo foco en las estrellas invitadas. Aquí ya percibimos un interés específico en los detalles de las reuniones que se organizaron entre los invitados de países pertenecientes a la denominada *cortina de hierro*. Además, estos recortes y subrayados servían para hacer el resumen del contenido de estos encuentros, del contenido de las películas exhibidas y obtener la opinión de los cronistas, quienes tenían mejor conocimiento y manejo del lenguaje cinematográfico.

rompe a cantar una tonada bajo su "dirección". Una carcajada de los curiosos presentes subrayó la salida del astro mientras el fotógrafo, causante del hecho, podía por fin disparar su cámara.

La voz de los cineastas soviéticos

En un clima muy cordial tuvo lugar una reunión de estudiantes de cinematografía de La Plata, Buenos Aires y Litoral con representantes de la delegación soviética. La misma se desarrolló en medio de los inconvenientes lógicos determinados por las dificultades idiomáticas, y el desconocimiento casi absoluto, del medio cinematográfico por parte del intérprete oficial de la delegación. Luego de las presentaciones de rigor, se iniciaron las preguntas que correspondieron al siguiente orden:

—¿Cuál es el sentido principal de la actual producción cinematográfica en la URSS? Respondió el presidente de la delegación doctor Victor Silin que actualmente existe en su país una producción cercana a las doscientas películas, de las cuales aproximadamente la mitad son cortometrajes. La preocupación esencial de los encargados de su producción gira en torno a un sentido ético-pedagógico en lo que hace a los cortos y una definida tendencia a analizar el ámbito del hombre soviético a través de una óptica, que responde a los intereses de la juventud en los largometrajes.



Serge Reggiani, en un pasaje de "El soplán", de Jean Pierre Melville, que representa a Francia en el torneo

El realismo, Chabrol y Truffaut, en la opinión del húngaro Gyorgy Révész

MAR DEL PLATA (De un envío especial). — Cuello deliberado, un estilo que contiene cada secuencia del film por su centro de interés y deja de proporcionar al espectador otros datos suplementarios sobre la acción? —Exactamente, porque creo que no es necesario decir todo para facilitar la comprensión, y que al final todos los elementos se ordenan y clarifican. —¿Las baladas que se escuchan son auténticas, o fueron compuestas para el film? —Fueron compuestas para el film. —¿Debe entenderse, pues, que su intención era utilizarlas para comentar, a la manera de Bertold Brecht, la historia y las acciones de los personajes? —No precisamente. En Brecht, el comentarista no participa de la trama de la obra, no le pertenece totalmente, y está un poco fuera de la acción. En "Tierra de los ángeles" me interesaba que esa intervención comentaradora estuviera integrada totalmente a la narración, perteneciera, como lo hace, a uno de los personajes de la anécdota. —¿Reconoce alguna influencia cinematográfica en esta

—¿Ha presentado otras obras en festivales?, inquirió entonces otro de los presentes. —Sí. "Medianoche", exhibido en el Festival Mundial de Bruselas, y algún film en el Festival de Londres de hace algunos años. —¿Qué tipo de obras prefiere realizar?

finalmente, la reunión de todas sus funciones "existenciales" en un sólo edificio, y allí se dirige el empuje crítico y periodista. ¡Se imagina, — exclamó al despedirse— que no me divierte nada tener que hacer dos cuadros para lavarme los dientes después de cada comida...

pero nada "Marienbad", a quien no entiendo. —¿Qué piensa de Bergman? —He visto sólo tres películas, y no de las mejores, por lo que considero que no lo conozco. —¿Y de Antonioni?

—Antonioni me interesa enormemente, y aunque a veces me aburre en sus films no puedo luego dejar de pensar en lo que dice en ellos. La entrevista tocó ya a su fin. No obstante, una última pregunta fue lanzada al señor Révész:

—¿Ha visto cine argentino? —He podido ver algunas obras como "Las aguas bajan turbias" y "Zafra"—murmuramos entre los presentes— y también algunas de Lolita Torres, que es muy popular. Francas risas de la concurrencia.

Alguien agradeció a los ama-

HUNGRÍA Y FRANCIA
 ★ **MAR DEL PLATA** (De un envío especial). — La solidez constructiva de "Tierra de ángeles" se impone inmediatamente al espectador. Gyorgy Révész, su director, desarrolla con absolu-

Recorte del diario *El Día* (19 de marzo de 1963), donde se observan las anotaciones de los agentes subrayando los acontecimientos de interés. El artículo refiere a la conferencia de prensa de la delegación soviética.

2.4. Vigilancia del contenido de las películas

A partir de 1966, observamos una ruptura en la calidad y el contenido de los informes policiales, un cambio en la información que se brinda y que se puede identificar claramente en los informes realizados durante el festival de Mar del Plata desde aquel año. En el informe del departamento A del 4 de marzo de 1966, número 151, se informa de la inauguración oficial llevada a cabo en el Teatro Auditorio del Casino Central, en el que se apunta, escuetamente, que se dio por inaugurado el festival con una cena al término de las proyecciones nocturnas. Además, se adjunta el cronograma de proyecciones oficiales anunciadas por la organización. Hasta aquí podemos ver que la información no varía de acuerdo a los informes de años anteriores. Lo que sí llama la atención es cuando se extiende en informar lo que se hará en los siguientes memorándums.

Los objetivos son claros con respecto al enfoque que van a tener los futuros memorándums; es decir, que, en adelante, los espías no solamente buscaran información a través de las técnicas de vigilancia utilizadas hasta este momento, sino que entramos en un nivel de análisis del argumento de las películas con el objetivo de buscar escenas que arrojen proyecciones de corte político. Esto, como vemos, no ocurre de un momento a otro, sino que ya lo veníamos viendo en los análisis de contenido que hacían los espías de la información que se podían encontrar en los recortes periodísticos⁴³.

El uso del lenguaje especializado de los espías para describir el contenido de las películas es muy significativo. Como podemos observar, se utilizan nociones cinematográficas como secuencias, argumentos, diálogos, fotografía y escena como unidades que permitían describir de mejor manera algún argumento que tuviese inclinaciones políticas de izquierda. Podemos considerar el buen nivel de preparación y de libertad de estos agentes para poder discernir del contenido de las películas hasta qué punto podían contener argumentos de corte artístico, social o político.

Por ejemplo, en el memorándum número 158 enviado por el comisario Derlis Luppo, jefe de la delegación DIPPBA de Mar del Plata, se informa de las proyecciones del día previo a la inauguración del festival, se detalla el lugar, nombre de la película, el país de origen y la cantidad de personas asistentes. Hasta aquí, el informe es muy parecido a los años anteriores. Sin embargo, en este primer informe que hace referencia al contenido de una película se observa información adicional acerca del argumento del film. En el caso de la película de origen alemán *Busco un marido* (*Ich suche einen Mann*, Alfred Weidenmann, 1966) se señala que «no se apreciaron en el argumento de la película notas de carácter político o racial»⁴⁴. Como vemos en este caso, aunque las películas exhibidas no tengan argumentos de carácter *político o racial*, de igual manera se hace un informe donde se detallan los 200 asistentes, el Teatro Auditórium como lugar de la presentación y la categoría no competitiva del film.

En el caso de la película soviética el *Último mes de otoño* (*Posledniy mesyats oseni*, Vadim Derbenyov, 1965), podemos observar que el agente no solo se limita



Busco un marido (*Ich suche einen Mann*, Alfred Weidenmann, 1966).

[43] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 197.

[44] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 210.

a analizar si el argumento contenía o no un corte político o racial, sino que también tenía la facultad de calificar si era o no una obra de corte simplemente artístico. En este caso, sobre la película soviética se comenta que solamente era considerada como «una mera muestra de arte cinematográfico»⁴⁵. Entonces los espías no solamente informaban de cosas prácticas y observables, sino que también hacían uso de sus subjetividades, conocimientos y opiniones para considerar el nivel artístico de una obra cinematográfica.



Último mes de otoño (*Posledniy mesyats oseni*, Vadim Derbenyov, 1965).

Los espías, por estos años, podían interpretar las películas y sacar conclusiones de lo que observaban en sus visualizaciones de acuerdo al contexto social en el que vivían. Han adquirido experticia, lo que no resulta parecer extraño si entendemos el continuo aprendizaje que los ha llevado hasta este punto. Es decir, por un lado, la lectura detenida de los artículos recortados que, en su gran mayoría, eran análisis de argumentos cinematográficos realizados por los cronistas de la época y, por otro, la constante capacitación que se les brindaba a los agentes de la DIPPBA.

La película *El domingo a las seis* (*Duminica la ora 6*, Lucian Pintilie, 1966), presentada al certamen en representación oficial de Rumania, fue programada para el día 10 de marzo y tuvo la asistencia de 700 personas. El análisis que hace el agente sostiene que el argumento de la muestra rumana desarrolla la acción en el citado país a fines del año 1940, en pleno régimen fascista, y que los actores principales encarnan a una pareja que toma parte en la lucha clandestina contra el régimen imperante y en pro del socialismo⁴⁶. Como vemos, el análisis del espía se estructura en: el lugar donde ocurren los hechos, la fecha en la que está ambientada, las circunstancias en el que suceden los hechos y los hechos o acciones de sus personajes principales para lograr algo, en este caso la lucha contra el régimen imperante y en pro del socialismo. Si observamos el resumen que se hizo en *La Gaceta* oficial número 2 del 1966 de la película en cuestión, la información es muy similar, con la diferencia de que en *La Gaceta* se dice: «esta película es un alegato de los sentimientos fuertes y de las verdades sin engaños, un alegato contra el cinismo». Estas diferencias son muy significativas para

[45] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 210.

[46] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 215.



El domingo a las seis (Duminica la ora 6, Lucian Pintilie, 1966).

obtener otra lectura del argumento que no se encontraba en la información oficial del festival de Mar del Plata. Los espías, en este caso, tenían que haber entrado a ver toda la película para poder realizar una apreciación del argumento basado en cuestiones ideológicas. Esto, además, se sustenta en que todos los informes de las películas que se mencionan en los memorándums incluyen la hora y el minuto de inicio, y de igual manera la hora y minuto final.

Aquel año ganó el premio del Gran Jurado la película checoslovaca *¡Que viva la República! (At' zije Republika, Karel Kachyna, 1965)* de la cual también se hace un informe:

Sobre esta muestra es dable hacer notar que el argumento se basa en secuencias de la Segunda Guerra Mundial en las partes finales de la proyección, siempre referido a su trama, se vitorea el nombre del jerarca ruso desaparecido José Stalin junto con el de la Unión Soviética y el Ejército Rojo⁴⁷.

Nuevamente podemos observar el uso de palabras técnicas como argumento, secuencia y trama. El enriquecimiento del conocimiento cinematográfico en los espías se va haciendo cada vez más evidente. Pero mucho más evidente es el interés de la DIPPBA por obtener información en primera persona, directamente de la fuente: de los argumentos de las películas. Es decir, el contenido de las obras cinematográficas ha ido tomando un papel importante como herramienta para dar cumplimiento a los primeros dispositivos de eficacia que se establecieron en la creación de la DIPPBA.

Este interés en el contenido se percibe no solo en los memorándums que anteriormente se han analizado como ejemplo, sino se observa en la cantidad de informes que hacen referencia a las películas proyectadas dentro del festival de 1966. Entre ellas podemos nombrar: la española *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1966), la americana *La vida en un hilo (Speed to Spare, William Berke, 1948)*, la francesa *¡Viva María! (Viva María!, Louis Malle, 1965)* y la película sueca *El fuego (Syskonbädd 1782, Vilgot Sjöman, 1966)*⁴⁸, entre otras.

[47] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 218.

[48] N.d.E. En España se estrena con el título *Mi hermana, mi amor*.

3. Consumo de las vigilancias: censura dentro del FIMP

El golpe de estado de 1966 que puso en la presidencia a Juan Carlos Onganía, como señala Ramírez Llorens, «generó un clima de ofensiva moralizadora» en varias de las provincias argentinas, lo que llevó al cierre de cines y teatros y el secuestro de revistas, entre otros sucesos⁴⁹. En 1968, el festival de cine de Mar del Plata se desarrolló bajo la Doctrina de Seguridad Nacional⁵⁰ como política de represión ideológica impuesta por la dictadura de Onganía, quien tenía al Ministerio del Interior a su servicio y éste a su vez a la CHCC, organismo encargado de aplicar la censura a los contenidos de las películas.

Como dijimos anteriormente, en 1968 el festival fue por primera vez organizado por el INC, institución que nombró a exmilitares en la presidencia y en el comité organizador. El coronel en retiro Adolfo Ridruejo, que a su vez era administrador del INC, ocupó la presidencia del FIMP en aquel año. Ridruejo tuvo que viajar a Europa y asegurar ante el Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos que el Festival de Mar del Plata no tenía fines propagandísticos para engrandecer la imagen del dictador. Aun así, en los archivos de la DIPPBA de 1968 podemos observar que las solicitudes del Servicio de Inteligencia del Estado para llevar a cabo las vigilancias no se hicieron esperar.

La presencia por primera vez en el Festival de 1968 del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, desde su creación en 1963, que como dijimos anteriormente, era el «organismo estatal que estaba encargado de calificar las películas por edades y tenía potestad para ordenar cortes»⁵¹, ocasionó muchos momentos de tensión, ya que exigió el corte de planos de la película dinamarquesa *La gente se encuentra y música dulce siente el corazón* (*Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat*, Henning Carlsen, 1967), película que fue presentada ante el Gran Jurado sin la asistencia de público. Ante estos hechos, Raimundo Calcagno, que aquel año fue presidente del Jurado Internacional de la Crítica, se pronunció en representación de los demás miembros que lo integraban y dio lectura a una declaración en la que ponía de manifiesto su malestar por la actuación de la CHCC. Consideraban la actuación como «un atentado contra la libertad creacional y de expresión en el cine, agravado en este caso por las características de una muestra de relevancia internacional»⁵². Estas declaraciones no fueron bien recibidas por las autoridades del festival, pero sí «entusiastamente aplaudidas por los integrantes de las distintas delegaciones y por todas las personas presentes»⁵³. Ante estos hechos, el director de la película en mención, Henning Carlsen, no consintió los cortes realizados y decidió retirarla del festival. Los organizadores del festival no podían poner límites a la CHCC porque esta dependía del Ministerio del Interior y no del INC, institución organizadora del evento.



Cartel de *La vida en un hilo* (*Speed to Spare*, William Berke, 1948)

[49] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 179.

[50] La Doctrina de Seguridad Nacional es un concepto que sirve para definir las características que tuvo las políticas aplicadas por los EE. UU. en los países de Latinoamérica, con la finalidad de garantizar la seguridad regional que se veía amenazada por los movimientos revolucionarios. Los militares de los países latinoamericanos eran instruidos con técnicas de contrainsurgencia en la Escuela de las Américas. Podemos encontrar más información al respecto en José Comblin (1977).

[51] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 153.

[52] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 261.

[53] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 261.



La gente se encuentra y música dulce siente el corazón (Människor möts och ljuv musik upps-tår i hjärtat, Henning Carlsen, 1967).

3.1. Abucheos en el Festival Internacional de Mar del Plata (FIMP)

La exhibición de la película *Los traidores de San Ángel* (1968) del director Leopoldo Torre Nilsson en el festival del 68 ocasionó que el público presente se manifestara, provocando disturbios y desorden con silbidos destemplados que, según los espías, «gracias al clima de cordialidad y la prudencia y educación de la mayoría atemperó considerablemente». Las manifestaciones de descontento se incrementaron cuando apareció en pantalla el nombre del director. Torre Nilsson al término de la proyección llamó a una conferencia de prensa⁵⁴, en la que reconoció haberse visto «obligado a ceder su película a cambio de la concreción de un crédito para su próximo filme»⁵⁵. Con estas declaraciones quedaba claro cómo el INC, organizador del festival, manipulaba a productores y realizadores con la concesión de las ayudas públicas a la cinematografía argentina.

Como vemos, para 1968 el festival de cine de Mar del Plata se había convertido en una de las instituciones represoras. Si podía llegar a coaccionar a uno de los más importantes directores de cine de la Argentina, los más pequeños o independientes no tenían opciones de luchar contra estos tipos de manipulación y censura para acceder a los beneficios del fomento al cine argentino. Es así como estos cineastas perdieron este espacio que, como veníamos diciendo, se constituyó en sus primeros años en el lugar independiente donde se podían expresar abiertamente sobre temas que en otros lugares no podían hacerlo.

[54] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 247.

[55] CPM-FONDO DIPPBA, *Festival Internacional de Mar del Plata*, p. 247.

Conclusiones

La intervención que vivió el FIMP por las políticas represoras transformó y eliminó un espacio donde individuos relacionados con el cine podían tener la sensación de libertad para expresar ideales de orden social y artístico. La vigilancia por aquellos

años se generalizó y ocupó todos los espacios obligando a reconocidos cineastas a doblar sus principios ante las políticas censoras.

La censura del contenido de las películas que se exhibieron en el FIMP de 1968 no fue un simple fenómeno de aplicación de políticas censoras del gobierno argentino, sino que éste se fue estructurando desde las primeras disipaciones para el buen funcionamiento de las vigilancias policiales dadas en el año de 1957. Estas vigilancias, con el afán de ir mejorando su efectividad, fueron abarcando y dirigiendo su enfoque hacia objetos que no estuvieron en el plan inicial. En este proceso, hemos podido diferenciar cuatro etapas en los 10 años que abarca este análisis:

En los primeros años de la década del sesenta, las vigilancias tenían como objetivo principal la individualización; es decir, se procuraba saber la identidad, la ideología y la forma de conducirse de los asistentes al festival con la finalidad de catalogarlos. Se reconoce una segunda etapa, en la cual las vigilancias se enfocaron en los eventos del festival con la finalidad de registrar las interacciones entre los asistentes, situación que fue posible gracias a las facilidades que brindaba un evento, como son los festivales de cine, que logra reunir en un mismo espacio y tiempo a los individuos objetos de vigilancia. Se observa una tercera etapa de transición, donde las estrategias de vigilancia se dirigen hacia los contenidos de los diarios, de los cuales se recoge información de entrevistas a directores de cine y crónicas de las películas exhibidas.

Para 1966 se observa una cuarta etapa, donde las estrategias de vigilancia se enfocan en el contenido de las películas. Los informantes asisten a las exhibiciones y realizan un análisis cinematográfico del contenido, detallando si el argumento tiene tintes de carácter político o no. Se advierte el uso de términos que aluden a conceptos cinematográficos.

Como hemos visto, el traslado de las vigilancias de los espacios, individuos y medios de comunicación impresos hacia el contenido de las películas abrió un nuevo campo y transformó el espacio de la industria cinematográfica argentina. En esta metamorfosis de la vigilancia policial se pueden observar las herramientas o medios en que se apoyó la tecnología disciplinaria. Entre los elementos que podemos enumerar dentro de esta red de vigilancia encontramos organismos gubernamentales, organizaciones privadas, medios de comunicación, directrices de inteligencia y los propios individuos asistentes al festival. Estos elementos confluyeron en un momento histórico determinado dentro de una relación de medios y fines, es decir, en un proceso de formación destinado a la censura del contenido cinematográfico. Esta situación marginó de la industria a los cineastas independientes, como refiere Ramírez Llorens⁵⁶, con vetos y secuestros de sus películas, premios manipulados, calificaciones en la categoría B, trabas sindicales y la marginalización de los festivales internacionales.

Este breve relato nos muestra la potencialidad de los archivos de la DIPPBA, documentos que nos abren sucesos que estuvieron ocultos y que ahora, gracias a su desclasificación, podemos analizar y aportar al inmenso trabajo que vienen realizando los investigadores de la Comisión por la Memoria de la Argentina. Además, a través de su reflexión y su análisis, podemos entender el conjunto de técnicas de las que se vale la red de vigilancia y represión ideológica para su funcionamiento, no solo en el pasado, sino también en las distintas formas que adquiere y que se camufla en el presente.

Asimismo, la coincidencia de estos acontecimientos locales con el nacimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano —nombrado así por primera vez en el Festival de Viña del Mar de 1967— nos plantea la importancia de seguir estudiando en

[56] Fernando Ramírez Llorens, «Noches de sano esparcimiento», p. 153.

profundidad las pequeñas historias locales ocurridas en toda Latinoamérica, con el fin de poder esclarecer si estas se conforman como las distintas procedencias de un gran acontecimiento de la historia del cine, como lo fue el Nuevo Cine Latinoamericano.

FUENTES

- CPM-FONDO DIPPBA, «Informaciones que se requieren para el normal desenvolvimiento» (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo n.º 25, Central de Inteligencia. Departamento C, 1957).
- , «Festival Internacional de Mar del Plata» (División central de documentación, Registro y Archivo, Legajo N.º 12218, 1959-1968).
- Revistas *Tiempo de Cine*, *La Gaceta del Festival de Mar del Plata* y *Catálogo del Festival de Mar del Plata*. Depositadas en la Biblioteca de la ENERC (INNCA) de la ciudad de Buenos Aires.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Catálogo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

MACDONALD, Dwight, «Encuentro de teóricos y críticos» (1963)

La Gaceta del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata

CORRAL, Rodolfo, «Encuentro de teóricos» (n.º 11, 27 de marzo de 1965).

DI NÚBILA, Domingo, «Perspectivas del cine argentino para 1961» (n.º 9, 1961).

EICHELBAUM, Edmundo E., «La censura» (n.º 8, 16 de marzo de 1960), pp. 2-3

—, «Bienvenidos» (9 de marzo de 1960), p. 1.

Tiempo de Cine

FENIN, George N., «El festival de Mar del Plata visto por un huésped» (n.º 5 febrero-marzo, 1961), p. 18.

MAHIEU, José Agustín, «Mar del Plata», (n.º 5 febrero-marzo, 1961).

—, «Libertad de expresión» (n.º 5 febrero-marzo, 1961), p. 9.

—, «Otra vez la censura» (Año IV, n.º 16, 1964), p. 3.

—, «Censura y más censura» (Año V, n.º 18 y 19, 1965).

—, «De la República Argentina» (Año V, n.º 18 y 19, 1965).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, «¿Qué es un dispositivo?» (*Sociológica* n.º 26, 2011), pp. 249-264.
- AMIEVA, Mariana, «El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional» en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Montevideo, Irrupciones, 2018), pp. 87-113.
- BAZIN, André, «The Festival Viewed as a Religious Order», en *Dekalog, On Film Festivals* (London, Wallflower Press, 2009), pp. 151-165.
- BUELA, Álvaro, GANDOLFO, Elvio, y MARTÍN PEÑA, Fernando (Idea, investigación y compilación), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo II-B* (Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2010).
- , (Idea, investigación y compilación), *Homero Alsina Thevenet- Obras Incompletas Tomo II-B* (Buenos Aires, 27º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2012).

- CAMPOS, Minerva, «Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina» (*Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 17, 2018), pp. 4-11. Disponible en: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1441/1315>> (15/12/21).
- CASTRO, Edgardo, *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores* (México, Siglo XXI, 2019).
- COMBLIN, José, *Doctrina de seguridad nacional* (San José, Editorial Nueva Decada, 1988).
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals* (Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- DELEUZE, Gilles, «¿Qué es un dispositivo?» en *Michel Foucault, filósofo* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1990) (traducción Alberto Bixio), pp. 155-163.
- ELENA, Alberto, *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India* (Barcelona, Paidós, 1999).
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2006).
- FUNES, Patricia, y JASHEK, Ingrid, «La Creación de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires [DIPBA]» (*Revista Puentes*, Año V, n.º 16, 2005).
- GADDIS, John Lewis, *Nueva historia de la Guerra Fría* (México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2011).
- GARCÍA FANLO, Luis, «¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben» (*A Panta Rei*, n.º 74, 2011). Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> (15/12/21).
- GARCÍA RIVAS, Carlos, «Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960» (*Comunicación y Medios*, n.º 42, 2020), pp. 85-95. Disponible en: <<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57282>> (15/12/21).
- GRANDIN, Greg, JOSEPH, Gilbert, y ROSENBERG, Emily (eds.), *A Century of Revolution* (North Carolina, Duke University Press Books, 2012).
- GRASSI, Alfredo, «El Instituto Nacional de Cinematografía y el Cine Argentino» (*La Gaceta del Festival*, n.º 5, 21 de marzo de 1965).
- HOLDEN, Robert, «Securing Central America against Communism: The United States and the Modernization of Surveillance in the Cold War» (*Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, n.º 41, 1999), pp. 1-30.
- IORANOVA, Dina, «The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence» en Marijke de Valck, Brendan Kredell y Skadi Loist (eds.), *Film Festivals, History, Theory, Method, Practice* (New York, Routledge, 2016), pp. xi-xvii.
- JOSEPH, Gilbert, y SPENSER, Daniela (eds.), *In from the Cold* (North Carolina, Duke University Press Books, 2008).
- KOSAK, Daniela (ed.), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata* (Buenos Aires, 30º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015).
- KRIGER, Clara, «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata: Perón junto a las estrellas» (*Archivos de la Fimoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, n.º 46, 2004), pp. 118-131.
- MARTÍN PEÑA, Fernando (ed.), *Generaciones 60-90. Cine argentino independiente* (Valencia, Ediciones de la Fimoteca, 2003).

- , «Aquello que amamos» en Daniela Kosak (ed.), *La imagen recobrada: la memoria del cine argentino en el Festival de Mar del Plata, Buenos Aires* (Buenos Aires, 30° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2015), pp. 43-55.
- MESTMAN, Mariano, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires, Akal, 2016).
- MESTMAN, Mariano, y ORTEGA, María Luisa, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018). Disponible en: <<https://revista.cinedocumental.com.ar/tag/maria-luisa-ortega/>> (23/7/21).
- MOINE, Caroline, *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig 1955-1999* (Paris, Publications de la Sorbonne, 2014).
- LUSNICH, Ana, y PIEDRAS, Pablo, *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2011).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003).
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Noches de sano esparcimiento»: estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina (1955-1973) (Buenos Aires, Librería, 2016).
- TORIBIO, Nuria, «El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 25, 2007), pp. 25-45.
- TRABUCCO, Sergio, *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano* (Santiago, Lom Ediciones, 2014). Disponible en: <https://es.scribd.com/read/430432833/Con-los-ojos-abiertos#_search-menu_474546>.
- VALLEJO, Aida, «Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 39, 2016), pp. 13-42. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>> (15/12/21).
- ZOLOV, Eric, «Introduction: Latin America in the Global Sixties» (*The Americas*, n.º 70, 2014), pp. 349-362.

Recibido: 15 de junio de 2021

Aceptado para revisión por pares: 30 de julio de 2021

Aceptado para publicación: 16 de diciembre de 2021

