



Artículo: Dossier

Miradas a los públicos de cine en Latinoamérica

## El agente de inteligencia y el espectador cinematográfico en la vigilancia cultural en la provincia de Buenos Aires (Argentina)

### O agente de inteligência e o espectador cinematográfico na vigilância cultural na província de Buenos Aires (Argentina)

### The intelligence agent and the cinema spectator in cultural surveillance in Buenos Aires province (Argentina)

Paulina Bettendorff<sup>1</sup>Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina  
<https://orcid.org/0009-0003-5715-6188>

**Resumen:** La Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPBA) llevó adelante una práctica secreta de vigilancia al cine a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Su archivo –desclasificado en 2003– constituye uno de los archivos de la represión (Da Silva Catela, 2011) más extensos de Argentina. Este ha permitido conocer cómo se conformó, sostuvo y reformuló un discurso de control político-ideológico al cine que incluyó la presencia de agentes en las salas de la provincia. En esos legajos, se puede estudiar cómo se construyó un tipo particular de discurso espectral (diferente, entre otros, de la cinefilia), que tenía el objetivo de evaluar los films exhibidos y, al mismo tiempo, controlar a los otros espectadores. En el marco de una propuesta interdisciplinaria del Análisis del Discurso, que retoma también estudios de públicos, este artículo analiza cómo la comunidad discursiva DIPPBA construye en los años 60 una imagen de sí o *ethos* (Amossy, 2018; Maingueneau, 2009, 2013) para decir las funciones de cine que se identifica con un estereotipo del espectador de la opinión común. Esta imagen de sí se reformula en los años 80 como la de un observador distanciado y se olvida en los años 90 cuando el control se concentra en los espectadores que podían “alterar el orden público”. Por su parte, el público cinematográfico es en el discurso de la DIPPBA tanto objeto de vigilancia como argumento para sostener o alejar sospechas ideológicas y políticas sobre la actividad cinematográfica.

**Palabras clave:** Archivo; Discurso de control cultural; Agente de inteligencia-espectador; Vigilancia espectral.



**Resumo:** A Direção de Inteligência da Polícia da Província de Buenos Aires (DIPPBA) realizou uma prática secreta de vigilância do cinema ao longo da segunda metade do século XX. Seu arquivo – desclassificado em 2003 – constitui um dos mais extensos arquivos da repressão (Da Silva Catela, 2011) na Argentina. Esse acervo tem nos permitido compreender como se constituiu, sustentou e reformulou um discurso de controle político-ideológico do cinema, que incluía a presença de agentes em cinemas de diferentes localidades da província. Nesses documentos pode-se, portanto, estudar como foi construído um tipo particular de discurso espectral (diferente, entre outros, da cinefilia), que tinha como objetivo avaliar os filmes exibidos e, ao mesmo tempo, controlar os demais espectadores. No âmbito de uma abordagem interdisciplinar de Análise do Discurso, que também considera os estudos de público, este artigo analisa como a comunidade discursiva DIPPBA constrói, na década de 1960, uma imagem de si mesma ou *ethos* (Amossy, 2018; Maingueneau, 2009, 2013) para dizer as exhibições de filmes que se identifica com um estereótipo do espectador de opinião comum. Essa imagem de si é reformulada na década de 1980, como a de um observador distanciado e é esquecida na década de 1990, quando o controle se concentra na reação dos espectadores que poderiam “perturbar a ordem pública”. Por sua vez, o público cinematográfico é, no discurso do DIPPBA, tanto um objeto de vigilância quanto um argumento para sustentar ou dissipar suspeitas ideológicas e políticas sobre a atividade cinematográfica.

**Palavras-chave:** Arquivo; Discurso de controle cultural; Agente de inteligência-espectador; Vigilância espectral.

**Abstract:** The Intelligence Department of the Police of the Province of Buenos Aires (DIPPBA) carried out a secret practice of cinema surveillance throughout the second half of the 20th century. Its archive – declassified in 2003 – constitutes one of the most extensive archives of repression (Da Silva Catela, 2011) in Argentina. This collection has made it possible to learn how a discourse of political-ideological control over cinema, which included the presence of agents in theaters in different towns in the province, was shaped, sustained and reformulated. These files allow for the study of how a particular type of spectral discourse was developed (different, among others, from cinephilia), which had the objective of evaluating the films exhibited and, at the same time, surveilling the other spectators. In the framework of an interdisciplinary proposal of Discourse Analysis, which also considers audience studies, this article analyzes how the DIPPBA discursive community drafts in the 60s an image of itself or *ethos* (Amossy, 2018; Maingueneau, 2009, 2013) to say the cinema that is identified with a stereotype of the spectator of common opinion. This self-image was reformulated in the 1980s into that of a distanced observer, and is forgotten in the 1990s, when the surveillance was concentrated on the reaction of spectators who could “alter public order.” For its part, the film audience is in the DIPPBA discourse both an object of surveillance and an argument to sustain or remove political and ideological suspicions about film activity.

**Keywords:** Archive; Discourse of cultural control; Spectator-intelligence agent; Spectatorial surveillance.

## Introducción

La experiencia de ser espectador cinematográfico no es unívoca ni estable. Las audiencias, como ya ha sido señalado desde diversos estudios (Christie, 2012; Rosas Mantecón, 2009; Wessels, 2023), son múltiples, se configuran en interacción y articulación con otras prácticas sociales y como un proceso antes que como una realidad estática. Distintas experiencias espectatoriales y diversos públicos conviven en un momento determinado y tienen, además, una historia. Esa historia ha comenzado a ser indagada recientemente en América Latina, como lo muestran los trabajos de Rosas Mantecón (2017) y Krieger (2018). En este último, se delinea una historia de los públicos cinematográficos en Argentina desde los comienzos del cine sonoro en el país hasta los



años del cine clásico en las décadas de 1940 y 1950, a partir de historias orales de espectadores (Gil Magariños et. al., 2018), así como de la atención a los edificios de cine, en los que se apela, entre otros, a los estudios urbanos (Sasiain, 2018), o a las estrategias de la exhibición y comercialización cinematográficas (Gil Magariños, Kelly Hopfenblatt y Sasiain, 2018 y también Krieger, 2022).

A esta perspectiva, se le pueden agregar indagaciones sobre los cineclubes de la ciudad de Buenos Aires en los años 50 y 60 (Broitman, 2014), en una línea que se vincula con los estudios de cinefilia planteados por Jullier y Leveratto (2012). Se bosqueja de esta manera una historia pública de los espectadores en el cine argentino. Por otra parte, la investigación de otros archivos –entendidos como “textos escritos que no han sido obtenidos a partir de experiencias diseñadas por el investigador” (Arnoux, 2009, p. 9)– puede llevar a encontrar caminos no necesariamente previstos para considerar otros aspectos de la experiencia espectral, ya no a partir de un discurso que se afirme en la práctica de ser público o espectador, sino que permita vislumbrar cómo la experiencia de ser público está atravesada por prácticas “secretas” –en este caso de control cultural– durante la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, este trabajo aborda, desde un enfoque propio de los estudios del discurso, un conjunto de textos producidos por un servicio de inteligencia policial, en los cuales la práctica espectral aparece en dos facetas: como rol que asume el agente policial en su decir y como objeto de vigilancia.

### **El control al cine en el archivo de la DIPPBA**

En este artículo presento parte de una investigación sobre el discurso de vigilancia a las artes del espectáculo, llevada a cabo en uno de los archivos de la represión (Da Silva Catela, 2011)<sup>1</sup> más extensos en haber sido desclasificados en Argentina, el de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, DIPPBA). Este servicio de inteligencia –al que estudio, en el marco teórico-metodológico del Análisis del Discurso (Maingueneau, 2014), en tanto una comunidad discursiva (Maingueneau, 2005), en la que se imbrica el hacer con el decir– funcionó entre 1956 y 1998. El archivo incluye legajos producidos por este servicio y también

<sup>1</sup> Da Silva Catela (2011) define como “archivos de la represión” al conjunto de fondos documentales producidos con el objetivo de la persecución política y la represión por instancias legales o ilegales de las fuerzas de seguridad que actuaron en la historia reciente de América Latina.

algunos legajos previos, correspondientes a otras dependencias policiales anteriores, denominadas de “orden social” u “orden público”.

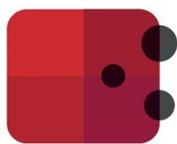
Entre los legajos que conforman el archivo, hay un grupo que trata sobre actividades cinematográficas. Un relevamiento exhaustivo, realizado a partir de palabras clave, permitió encontrar 69 legajos relacionados con esta temática: el primero es de 1950 y el último, de 1998. Si bien en lo que respecta a la cantidad de legajos, esta constituye un número reducido –si se la compara con la vigilancia teatral, por ejemplo, sobre la que se han relevado 262–, la extensión temporal muestra que el control sobre las actividades cinematográficas fue sostenido en el tiempo.

Dicho control implicó distintos aspectos: el registro de las actividades realizadas por los cineclubes de la provincia; los movimientos de los invitados de países comunistas durante el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1970;<sup>2</sup> conferencias sobre cine realizadas en universidades; polémicas que surgieron a partir de ciertas películas que se intentaban prohibir por “atacar” la religión católica; algunos pedidos de permiso para filmaciones. El estudio conjunto de estos legajos permite delinear un tipo particular de discurso en el archivo: el discurso de vigilancia cinematográfica, que se diferencia de otro discurso de control cultural, el de la censura, que ha sido investigada en Argentina, entre otros, por Maranghello (2004); Gociol e Invernizzi (2006); Invernizzi (2014) y Ramírez Llorens (2016).

A diferencia de la censura, que fue llevada adelante por instituciones especializadas que eran conocidas públicamente, el discurso de vigilancia de la DIPPBA se constituyó como parte del secreto de Estado y fue producido por agentes de inteligencia que no tenían una especialización particular en cine y que veían las películas en la sala junto con otros espectadores. La vigilancia de la DIPPBA se llevó adelante en distintas localidades de la provincia de Buenos Aires, desde su capital, La Plata, hasta otras ciudades como Bahía Blanca, Tandil o Mar del Plata, así como en localidades menos populosas, como Treinta de Agosto, y en el conurbano bonaerense, principalmente en un circuito no comercial. Como indica Wessels (2023), detenerse en este punto –la distribución geográfica de la exhibición cinematográfica– permite también

---

<sup>2</sup> García Rivas (2020 y 2021) propone una lectura que reconstruye las prácticas de vigilancia policial en el Festival de Cine de Mar del Plata en las ediciones posteriores al golpe de Estado a Juan Domingo Perón en 1955, en el contexto de la Guerra Fría, a partir del legajo principal del archivo sobre este evento (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 263), que reúne informes entre 1959 y 1958. En Bettendorff y Pérez Rial (2017), se reconstruye la vigilancia policial sobre actividades paralelas del festival en las ediciones de 1960 y 1968 en relación con dos legajos derivados del principal (Archivo DIPPBA, Mesa C, Varios, Legajo 65 y Archivo DIPPBA, Mesa C, Varios, Carpeta 13, Legajo 381). La última edición de esta época del Festival, llevada a cabo en 1970, tiene un legajo aparte (Archivo DIPPBA, Mesa C, Varios, Carpeta 13, Legajo 424).

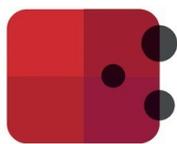


considerar las formas en que las personas interactúan con y en las salas. En la vigilancia de la DIPPBA se puede observar que la relación entre los espectadores es en algunas ocasiones más directa –se puede intuir un conocimiento cercano entre el agente de la DIPPBA y el público de algunos cineclubes–, mientras que en otros se deduce en los relatos de las funciones una interacción lejana, impersonal, como en algunos de los informes del Festival de Mar del Plata, en los que ya no se trata de un público “local”, sino en el que confluyen espectadores “extranjeros” (según palabras de la misma DIPPBA).

Además de esta extensión geográfica, los legajos de la DIPPBA permiten conocer que esa vigilancia en y a la sala de cine se concretó en tres períodos de la historia reciente argentina y en distintos modos de exhibición y expectación cinematográfica: en los años 60 y comienzos de la década del 70, en cineclubes y festivales de cine; en los años 80, es decir, en los primeros años luego del regreso de la democracia, en ciclos de cine-debate organizados por partidos políticos y a fines de los años 90, muy puntualmente en un estreno cinematográfico en salas del circuito comercial: el de la película *Evita* (1996), de Alan Parker.

Durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983), cuando la presencia de la censura silenció espacios cinematográficos y ejerció un mayor control sobre la exhibición, no se han relevado informes sobre funciones cinematográficas en el archivo de la DIPPBA. En esos años, este servicio de inteligencia generó otra forma discursiva de vigilancia: listados exhaustivos de los cines que funcionaban en las distintas localidades de la provincia de Buenos Aires con la indicación de la cantidad anual de espectadores. Se observa en esos años una cuantificación del control sobre los cines, pero al mismo tiempo un borramiento de la experiencia del sujeto en el cine que sí se encuentra en los otros períodos.

A continuación, me centro en una particularidad del discurso de la DIPPBA sobre el cine que, aunque no dice desde un yo la experiencia de ser espectador (como se reconoce, por ejemplo, en las historias orales de espectadores, que estudian Gil Mariño et. al., 2018), permite reflexionar sobre cómo se construyó un modo de expectación particular, que se articuló con una vigilancia político-ideológica del cine y que se sostuvo incluso durante gobiernos constitucionales. En este discurso, se construye una imagen particular de sí para poder decir (narrar, evaluar, argumentar sobre) las películas y también una mirada particular sobre los públicos cinematográficos que se vigilaban. Este enfoque que propongo aquí puede sumarse a otros posibles recursos para el estudio de los públicos, como propone Christie (2012) en alusión a



escritos sobre ser parte de una audiencia cinematográfica, que pueden encontrarse en autores reconocidos como Virginia Woolf o Roland Barthes. En tanto en el discurso de la DIPPBA no se reconoce una individualidad, sino que hay una enunciación subsumida a una identidad institucional, me detengo a continuación en la configuración discursiva del agente de la DIPPBA como espectador.

### La imagen de sí en el discurso espectadorial

La práctica de la vigilancia cinematográfica que llevó adelante la DIPPBA se imbrica con una práctica discursiva específica: la escritura de informes de funciones de cine. Se trata de un tipo de texto cercano temporalmente a la función presenciada por quien lo escribe, que circula internamente en la comunidad en un sentido jerárquico ascendente y que, eventualmente, es reformulado y elevado a otras instancias estatales (otro servicio de inteligencia, ministerios del gobierno provincial) en tanto recomendación de inteligencia. En estos textos, ciertas repeticiones funcionan como una suerte de “memoria discursiva” de la comunidad (Charaudeau, 2004), construida a partir de saberes, conocimientos y creencias sobre el mundo compartidos. Como parte de esa memoria discursiva, se puede reconocer la configuración de un posicionamiento enunciativo particular, que caracterizo aquí a partir de la noción de *ethos*.

Maingueneau (2009, 2013) define el *ethos* como la concepción de un enunciador “encarnado”. Es la construcción de una imagen discursiva de sí, que se conecta con un origen enunciativo a través de un “tono”, asociado a un conjunto de determinaciones físicas y psíquicas adjudicadas por las representaciones colectivas al “garante” –figura del enunciador que construye el lector a partir de indicios textuales–. Estas implican “una complexión corporal, pero también a una manera de vestirse y de moverse” (Maingueneau, 2009, p. 91), que se vinculan con representaciones sociales en las que se apoya la enunciación. El *ethos*, entonces, involucra una cierta disciplina del cuerpo: la *manera de decir* remite a una *manera de ser*, una manera específica de inscribirse en el mundo. La imagen de sí, por tanto, está determinada por un imaginario sociodiscursivo (Charaudeau, 2007), estereotipos que circulan en los discursos sociales.

Estos estereotipos se relacionan con roles que entran en juego en interacciones sociales, como retoma Amossy (2018) al vincular el *ethos* con la microsociología de Goffman (1970). En este punto, podemos considerar cómo ser público es también asumir un rol social –que se implica en la identidad discursiva–, como



desarrolla Rosas Mantecón (2009) en su definición. Esta autora afirma que “el rol de público es (...) una posición en un contrato cultural” (p.179), que “asume modalidades que varían históricamente” y considera que “el rol se vuelve un referente identitario y de adscripción (brinda respuestas a las inquietudes sobre quiénes somos y a dónde pertenecemos), a partir del cual los públicos se relacionan con lo que se produce en el campo, con otros agentes del campo (artistas, críticos, otros públicos, etc.) y al exterior del campo, trascendiendo a la relación con las ofertas culturales e impactando otras dimensiones de la vida social” (Rosas Mantecón, 2009, p. 179).

En los informes de las funciones de cine de la DIPPBA, el agente policial no se nombra a sí mismo como espectador (relata la función en tercera persona), pero se muestra como tal en su decir, i.e., asume ese rol en su reseña. Siguiendo esta propuesta, se puede postular un *ethos* espectral en su discurso, es decir, una imagen de sí en la que el sujeto enunciador se posiciona para decir el espectáculo en relación con una corporalidad particular: la de un cuerpo afectado de espectador cinematográfico, y un cierto tono, modos de decir que señalan modos de ir al cine. La corporalidad del *ethos* del agente de inteligencia, que se configura predominantemente en el discurso de la DIPPBA como si fuera, en cierto modo, incorpóreo –solo un punto focal y de traspaso de datos–, es encarnada en los informes de funciones de espectáculos en un *ethos* que se muestra como participante del acontecimiento espectral en la sala de cine.

En la escenografía enunciativa (Maingueneau, 2009) de los informes, se perfila el *ethos* de un yo que rememora una experiencia muy próxima, en la que aquello que se experimentó toma fuerza de autoridad en la descripción o argumentación sobre el espectáculo. En este *ethos*, se alterna una construcción de sí como espectador individual y también como parte de una *comunidad de expectación* –con la que se identifica o se separa, a veces en un mismo informe, el enunciador de la DIPPBA–, siguiendo un imaginario sociodiscursivo propio de ciertas décadas de la segunda mitad del siglo XX, en el que se configura una “situación de cine” *dóxica*. Esta se puede caracterizar como una experiencia compartida, en la que hay una atención tensionada entre la pantalla y los otros espectadores con los que se “ve-escucha” simultáneamente.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En el ensayo *Salir del cine*, Barthes (1986) describe una manera de ir al cine que se vincula con esta propuesta sobre el espectador. Allí detalla un modo de ver cine que implica una doble “fascinación”: “por la imagen y por el entorno de ésta, como si se tuvieran dos cuerpos a la vez: un cuerpo narcisista que mira, perdido en el cercano espejo, y un cuerpo perverso, dispuesto a fetichizar ya no la imagen sino precisamente lo que se sale de ella: el ‘grano’ del sonido, la sala, la oscuridad, la masa oscura de los otros cuerpos, los rayos de luz, la entrada, la salida; en resumen, para distanciarme, para ‘despegarme’, complico una ‘relación’ usando una ‘situación’” (Barthes, 1986, p. 354). En Barthes, esta es una propuesta de distanciamiento ante la fascinación e identificación fílmica, pero se podría considerar que esa primera fascinación es un olvido de la situación de cine, que implica esta doble atención corporal: hacia la pantalla



El *ethos* del espectador cinematográfico, por tanto, no se configura como la imagen de quien simplemente mira una película, sino como quien ha participado en una *situación de cine*, un espacio otro al cotidiano (y esto diferencia su *ethos* del espectador de televisión o, con mayor actualidad, de *streaming*, e incluso de otras configuraciones como la del espectador teatral),<sup>4</sup> en el que se “mira con” otros y otras. Ese mirar-con configura entonces una comunidad de la que el espectador forma parte efímeramente y que reseña en algunos informes.

### El agente de inteligencia como espectador en los cineclubes y los festivales

En los años 60, en los que se suceden en Argentina gobiernos constitucionales y gobiernos dictatoriales, predomina en la vigilancia de la DIPPBA una *doxa* propia de la Guerra Fría: la vigilancia a los espectáculos (no solo al cine, sino también al teatro y los conciertos y recitales de música) estaba orientada por la búsqueda de develar una orientación ideológica, específicamente el comunismo, que estos supuestamente ocultaban. Según la DIPPBA, la cultura era un medio de “infiltrar el comunismo” en la sociedad. Estos documentos, por tanto, como indica García Rivas (2020), permiten abrir una mirada para un estudio diferente de la cultura durante la Guerra Fría. Específicamente, los agentes de la DIPPBA compartían la experiencia cinematográfica con el público que acudía a ciertas funciones que no formaban parte del circuito comercial y que, por lo tanto, podían evadir algunas restricciones de la censura. En el caso de los cineclubes, las películas que proyectaban podían ser una prueba de que el grupo organizador era comunista y quería “infiltrar” esas ideas en los espectadores, por lo cual se vigilaba de forma extensa su actividad (Bettendorff, 2021). Esta misma presunción rige los informes de los cuatro legajos del archivo sobre el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Por otra parte, con menor incidencia cuantitativa, también se controlaron unas pocas funciones puntuales en las que se exhibió (o se pretendió exhibir) películas relacionadas con el peronismo, partido político

---

y entorno a la sala.

<sup>4</sup> En tanto involucran estereotipos sociales, estas maneras de configurarse discursivamente como espectador no implican una identidad estable del sujeto espectador. Volviendo a los planteos de Rosas Mantecón (2009, p. 183), ella afirma que los públicos “se forman y transforman permanentemente por la acción de la familia, los amigos, la escuela, la comunidad circundante, los medios de comunicación, las ofertas culturales, los intermediarios culturales, entre otros agentes que influyen (...) en las maneras cómo se acercan o se alejan de las experiencias de consumo cultural”. Esta se constituye como una posición del sujeto, que se construye en una interacción con otros modos de ser espectador.



que se encontraba proscrito en este período. En los informes escritos por esos agentes en tanto espectadores, el foco de atención se alterna entre la pantalla (para “develar” el comunismo o la inclinación ideológica del film presenciado) y los espectadores.

El legajo del Cine Club Berisso, que está integrado por dos informes –el primero del 25 de abril de 1960, a propósito de una función en el cine Odeón, sobre la cual no se especifica la película proyectada, y el segundo del 9 de abril de 1961, que refiere la exhibición de *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960)<sup>5</sup>, permite entrever cierto conocimiento entre los espectadores de las funciones del cineclub y los agentes de policía que los firman, aunque su identidad civil esté encriptada.<sup>6</sup> En ambos informes hay una argumentación que apunta a separar a quienes concurren a las funciones del cineclub de posturas comunistas o, al decir de los textos, “izquierdistas”, que podría comprenderse como una categoría más abarcadora que la primera, incluso si la película que miran, según la DIPPBA, lo sea.

El informe de 1961 sobre *Los de la mesa 10* tiene como objetivo demostrar que los espectadores del cineclub no son comunistas, a pesar de que le dan un premio a la película. La sospecha de comunismo de los espectadores se fundamenta a partir del hecho de que la película “está basada en el libro del mismo nombre siendo su autor el escritor DRAGÚN, conocido de ideas extremistas” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Berisso, Legajo 114, p. 4; mayúsculas en el original). Además, se agrega a mano, en otro lugar del texto, que Osvaldo Dragún, quien participó también en el guion, es comunista. En el informe no se menciona al director, Simón Feldman, aunque en el legajo hay un recorte periodístico que anuncia una charla que iba a dar en La Plata (ciudad con la que colinda Berisso). Se reconoce en el informe una concepción literaria de la autoría fílmica (que no tiene en cuenta al director como autor) que sirve de argumento para la clasificación ideológica de la película. Este encadenamiento argumentativo (el autor es comunista, por lo tanto la obra es comunista, entonces los espectadores también lo son) es un lugar común en el discurso de la DIPPBA. Sin embargo, en este informe, se intenta demostrar lo contrario.

La negación del comunismo de los espectadores se justifica de dos modos: por un lado, por su adscripción partidaria;<sup>7</sup> pero por otro, porque coinciden con el

<sup>5</sup> Para una reconstrucción de los problemas que enfrentó esta película para su exhibición por la calificación B por parte del Instituto Nacional de Cine, ver Ramírez Llorens (2016, p. 111-112).

<sup>6</sup> Al final de los informes, los agentes se identifican con letras y números: el informe de 1960 está firmado por E 65 y el de 1961, por BE 61.

<sup>7</sup> Se afirma en este informe que “los integrantes del cineclub son todos jóvenes radicados y nacidos en la zona en su mayoría estudiantes y todos con ideas de neto corte democrático ya que todos son militantes del Radicalismo del Pueblo o de U/C/R/I [Unión Cívica Radical Intransigente]” (Archivo



enunciador en el juicio reprobatorio del film. Dice el agente BE 61 que “durante la exhibición de la película los concurrentes no demostraron entusiasmo de aprobación” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Berisso, Legajo 114, p. 4). La respuesta, mejor dicho, la falta de reacción positiva ante la película, es igual por parte de todos los espectadores según esta versión: la comunidad espectral (que es también una “comunidad de interpretación”, noción propuesta por Juillier y Leveratto, 2012, en relación con la cinefilia) se abstiene en conjunto de exteriorizar su valoración, pero – según el agente– están en desacuerdo con ese premio, que se justifica en el informe porque los miembros de la comisión directiva son amigos de uno de los productores de la película.

No se puede comprobar un conocimiento entre el agente policial o informante y los miembros del cineclub, pero se puede postular una cercanía entre el enunciador y los otros espectadores. En el texto, se construye la desaprobación de la premiación a partir de la identificación del *ethos* con la mayoría de los espectadores, entre los cuales no termina de quedar claro si se encuentran o no los miembros de la Comisión Directiva. Se recurre, en definitiva, al lugar común de la cantidad: si la mayoría no concuerda con la valoración de la película, la premiación estaría justificada por razones extrafílmicas, en este caso, personales (la amistad con el productor). Este lugar común en el cine para desaprobación a partir de que al público no le gustó se podría denominar como “tópico de la taquilla”, argumentación esgrimida en la *doxa* propia de un cine del circuito comercial antes que por el discurso de la cinefilia y que señala, por lo tanto, a un “espectador de la opinión común”.

Y este espectador con el que se identifica el *ethos* de la DIPPBA y que, además, es un espectador que no busca en el cine la política es caracterizado en estos informes como “normal”. Así se describen las funciones del cineclub Berisso en el informe de 1960: “Es de hacer notar que la finalidad que persiguen los directivos con dicho ciclo es netamente ilustrativo sin intervenir para nada factores políticos e ideológicos y desarrollándose los actos por otra parte en forma completamente *normal*” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Legajo 114, p. 2; las cursivas son propias). Y también la actividad de un cineclub en Chivilcoy, en 1967: “el día dos de mayo de este año [1967] el Cine Club ha iniciado sus actividades en el Teatro EL CHASQUI de esta

---

DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Berisso, Legajo 114, p. 4). Esta afirmación permite hipotetizar un conocimiento por parte del agente que escribe el informe de las personas con las que compartió la función de cine. No solo las ubica por su localía, sino que reconoce también su afiliación partidaria sin recurrir a la confección de antecedentes (como aparece en otros legajos).



ciudad pasando ese día y el día 15 de junio *ppdo*, películas en forma *normal* sin haber hecho ninguna clase de propaganda ni comentarios durante la proyección de las mismas” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Chivilcoy Legajo 111, p. 9; las cursivas son propias).

Esta forma de expectación se diferencia de otra en la que sí se desarrollan comentarios y que se diferencia de la manera en la que el sujeto policial se invisibiliza en la sala. En el legajo sobre el Grupo Cine de Tandil –cineclub que sufrió un episodio de censura en 1968– se indica que allí la DIPPBA observó “algunos debates luego de las proyecciones, que se circunscribían a la calidad de ellas [las películas], en cuanto a dirección, fotografía, etc.” (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Factor Social, Tandil, Legajo 133, p. 3). Este comentario del informe señala la configuración en ese cineclub de un modo propio de una “cinefilia erudita” (Jullier y Leveratto, 2012; Broitman, 2014), que desarrolla un discurso espectral especializado (el Grupo Cine publicó una revista propia).

Por el contrario, el *ethos* espectral de la DIPPBA se sustenta en una *doxa* que concibe que lo “normal” del público es la observación silenciosa. Se podría relacionar la “normalidad” de la situación cinematográfica tal como aparece en el discurso de la DIPPBA no solo con aquel espectador que no va al cine a ver política (en los informes se repite una técnica argumentativa que separa arte y política), sino también con una imagen social del espectador en tanto cuerpo silente que comparte un espacio dominado por una “oscuridad anónima” (Barthes, 1986, p. 351).

El *ethos* espectral de la DIPPBA se encuentra también en algunos informes incluidos en uno de los legajos sobre el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que abarca las ediciones que se extienden entre 1959 y 1968. Las reseñas cinematográficas están principalmente en los informes de la edición de 1966, llevada a cabo en marzo de ese año, durante la presidencia constitucional de Arturo Illia. De los catorce informes que constan en el legajo para ese año, en doce se narran funciones efectivamente presenciadas por quien lleva adelante la vigilancia. En el relato del film que se acaba de ver,<sup>8</sup> se reconoce la visión de un “espectador de la opinión común”, que mira principalmente la diégesis de la película –García Rivas (2021, p. 21) observa que predomina en estos informes sobre las películas una atención de los agentes policiales al “contenido” del film–, tiende a fijar su atención en los actores y reconoce la “normalidad” de la función.

El agente de inteligencia-espectador muestra en estas reseñas un objetivo

<sup>8</sup> En los textos aparecen referencias temporales que marcan la cercanía entre la experiencia de ver la película y la escritura: “anoche”, “la víspera”, “el día de ayer”, “hace unos momentos”.



definido: identificar aquellas en las que hay “temas políticos o raciales”. En general, la comprobación es negativa. Por ejemplo, se dice sobre la película polaca *Mañana México* (1966), de Aleksander Ścibor-Rylski, y la argentina *Castigo al traidor* (1966), de Manuel Antín, que “en cuanto al argumento de ambos films, no se desprende en ninguno de los casos secuencias de carácter político o racial, siendo simplemente muestras artísticas y de orden social” (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 12218, p. 212). En estos informes se narra con más detalle y expansión una película argentina, *El ojo de la cerradura* (estrenada luego como *El ojo que espía*, 1966), de Leopoldo Torre Nilsson, en la que sí se identifica un tema político, aunque no de izquierda, sino de derecha:

El argumento muestra al actor principal como a un fanático miembro de un grupo de terroristas, con marcada tendencia nacionalista. En una de las secuencias se observa un acto de desagravio a Domingo F. Sarmiento y posteriormente se aprecia un atentado contra el creador del acto que hacía la apología del prócer. Sin hacer mención expresa se deja entrever en el argumento una inclinación favorable al grupo “Tacuara”<sup>9</sup> (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 12218, p. 215).

A la identificación entre actor y personaje que aparece en la primera línea citada (“el argumento muestra al actor principal como a un fanático”), que se relaciona con un modo de ver el cine que se puede asociar a un espectador que se deja atrapar por la diégesis del film (en continuidad con la actualidad política) y que equipara actor y personaje, se suma en el mismo informe otro dato que señala –a partir de un error que surge por asociación– la primacía de los actores en la mirada cinematográfica de quien refiere la película. Se indica antes de este párrafo que el film “contó con la dirección de LEOPOLDO TORRE NILSON [sic], sobre un argumento del nombrado con la colaboración de BEATRIZ TAIBO” (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 12218, p. 215; mayúsculas en el original). La coguionista de este film, colaboradora habitual en las películas de Torre Nilsson, es Beatriz Guido. Por su parte, Beatriz Taibo era una actriz

<sup>9</sup> Senkman explica que el Movimiento Nacionalista Tacuara (MNT) surgió después del golpe de Estado de 1955 y que era una “banda paramilitar representativa de los sectores clericales más violentos, con base en las escuelas secundarias”, formada por “jóvenes estudiantes de las familias tradicionales, desclasados, fervientemente católicos, anticomunistas y antisemitas” (Senkman, 2001, p. 287-288).



principalmente de comedias, que ni siquiera forma parte del elenco de la película comentada. El error remite a otro cine, tal vez más conocido por este espectador: el de las producciones industriales, de las que los “autores” de los años sesenta (España, 2005) –entre los que se cuenta Torre Nilsson– buscaban diferenciarse. El agente de la DIPPBA no se muestra, sin embargo, distinto a los otros espectadores con los que comparte la sala “en un clima de absoluta normalidad”, según la frase que cierra todos los informes del festival de ese año.

Por otra parte, el quiebre de esa “normalidad”, es decir, cuando se vuelve audible la copresencia, es registrado por la DIPPBA como un acontecimiento. De hecho, la única función que se reseña en el siguiente festival (que tuvo lugar en 1968) es también de una película de Torre Nilsson, pero no se la destaca por la diégesis, sino por los silbidos que despierta en el público:<sup>10</sup>

Las versiones circulantes donde se decía que en oportunidad de exhibirse la película argentina “LOS TRAIADORES DE SAN ANGEL”, cuyo director es LEOPOLDO TORRE NILSSON, traería aparejado algunos desórdenes, se manifestó únicamente con algunos silbidos destemplados que gracias al clima de cordialidad y la prudencia y educación de la mayoría atemperó considerablemente.- La animosidad que se preveía se puso de relieve cuando apareció en la pantalla el nombre de su director, quien advertido de estas reacciones convocó de inmediato a una conferencia de prensa sin limitaciones de ninguna naturaleza, sin embargo nadie cuestionó en profundidad su obra ni la designación habiendo preferido la actitud anónima y el desorden en la obscuridad, dando lugar con esto que las delegaciones extranjeras recogieran una impresión muy lamentable. (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 12218, p. 247; mayúsculas en el original)

<sup>10</sup> La reacción de los espectadores en la sala ante esta película, en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1968, está motivada, por otra parte, en que con esta proyección Torre Nilsson estaba rompiendo el boicot llevado adelante por la Asociación Argentina de Actores al evento general, dada la falta de sanción de una ley de cine que protegiera los intereses de la industria cinematográfica (ver Neveleff, Monforte y Ponce de León, 2013, y Ramírez Llorens, 2019).



El relato del agente presenta una imagen de sí más preocupada por una “impresión” nacional ante parte del público extranjero del Festival que por la película misma, adoptando un tono de defensa de la organización del evento y de disyunción o separación con los otros espectadores presentes en la oscuridad de la sala, quienes no siguen el comportamiento “normal”.

La “normalidad” del comportamiento espectral aleja sospechas ideológicas por parte de los espectadores también en el caso de las pocas películas peronistas que vigila la DIPPBA en los años 60 y comienzos de los 70. En abril de 1972, hay un informe producido por la delegación de la ciudad de Pehuajó sobre una función publicitada con el título *Ayer y hoy*. Esta se llevó a cabo en la localidad Treinta de Agosto, en un cine llamado La Castellana, a partir del ofrecimiento de dos personas que recorrían la provincia proyectando un compilado de películas que se describe en el informe como “una película tipo ‘popurri’ musical, juntas deportivas, espectáculos de circo, documental de viajes a la luna...” (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 15799, p. 2), por lo tanto un modo de exhibición que se alejaba de las funciones comerciales y también de los cineclubes que en la provincia de Buenos Aires tenían su propio circuito de exhibición. El informe reseña la función con mucha exactitud en cuanto a los horarios.

En este texto se configura un *ethos* de espectador de la opinión común en situación de cine, que se detiene en la diégesis fílmica y evalúa la película a partir de la reacción de los otros espectadores. En la reseña se describe un noticioso en el que se ve a Juan Domingo Perón y a Eva Perón a partir de las acciones que se perciben en las imágenes.<sup>11</sup> En el informe, se enuncia aquello que se ve por medio de gerundios que dependen de un verbo de percepción: Juan Domingo Perón y Eva Perón *aparecen* “botando un buque, presenciando carreras automovilísticas, desfiles”, etc. La acción del agente que describe está entonces limitada a mirar un punto, la pantalla; sin embargo, su atención se vuelve también hacia los otros espectadores: “el público asistente en la sala no hizo demostración ni exclamaciones de euforia. No dándole importancia al noticioso en marras; tampoco se registró novedad a la salida del cine” (Archivo DIPPBA, Mesa Referencia, Legajo 15799, p. 3).

El *ethos* del informe se muestra atento a la situación de cine en su doble faz: ante aquello que “aparece” enfrente en la pantalla y la sala que se “percibe”. La *no* reacción del público se muestra, por un lado, como propia de la caracterización de la “función normal”, en la que los espectadores forman parte de un cuerpo silencioso

<sup>11</sup> No se precisa el año del noticioso, pero se puede inferir que corresponde a la primera presidencia de Perón, entre 1946 y la muerte de Eva Perón en 1952.



durante la proyección, pero también es destacable en cuanto a otra respuesta posible, una que demostrara las afinidades políticas de los espectadores. Así, la respuesta espectral define la relevancia de este espectáculo para la DIPPBA: la indiferencia de los espectadores en la sala le quita importancia. Aunque se trata de una película política por lo que muestra, por la reacción de los espectadores, no se trata de un acto político.

### El agente de inteligencia como espectador en el cine-debate

El *ethos* espectral tiene poca incidencia en los informes de funciones de los años 80, luego del regreso de la democracia. En tanto pocos espectáculos son efectivamente vigilados por agentes de la DIPPBA, también es escasa la escenografía enunciativa que vuelve a traer el *ethos* espectral a los informes de funciones. La vigilancia se concentra principalmente en funciones de cine-debate que se clasifican en lo que la DIPPBA llama “factor político” –se trata de ciclos de cine organizados por agrupaciones políticas, como la Juventud del Partido Intransigente o la Juventud Peronista, sobre todo en el conurbano bonaerense–. Así, la vigilancia al cine por la DIPPBA se restringe en estos años a un circuito muy específico de exhibición fílmica, que no implica a un público cinéfilo, sino a otra comunidad espectral, un público que mira cine para debatir, informarse, construir una memoria política.

Estos espacios conllevan a veces también un pasaje de un tipo de pantalla a otro: de la televisión a una sala en la que se vuelve importante el “mirar con”. Así la DIPPBA se ocupa, por ejemplo, de una proyección pública en el Ateneo Político y Social de la ciudad de Chivilcoy en abril de 1985 del documental *Nunca Más*, que había sido emitido el 4 julio de 1984 por el Canal 13 de la televisión argentina. En el informe de la DIPPBA se omite el relato de la película, pero se comentan con detalles la presentación y los comentarios finales, así como la identificación de quienes participaron del público. En estos informes de la década del 80, el *ethos* espectral de la DIPPBA se construye como una suerte de observador del acontecimiento cinematográfico, como si no formara parte de este a pesar de su presencia en el lugar.

Este *ethos* se puede identificar, por ejemplo, en un informe sobre un cine debate en el partido de Almirante Brown en 1985. Este sigue una organización textual habitual en los informes de la DIPPBA: la ubicación en lugar y tiempo de la función, la indicación del partido político que lo organiza, la síntesis temática del documental y un cierre sobre el debate (que no se lleva a cabo). Este es el texto completo del informe:



Llevo a conocimiento del Sr. Director General, que en la fecha y siendo las 20.00 hs., dio por comienzo en el local de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, ubicada en calle Rosales nro. 1.500 de Adrogué, un cine-debate organizado por el Partido Justicialista de Almirante Brown, contando con la presencia de aproximadamente 70 personas. Con respecto a la documental, se presentó con el título “MALVINAS EL NEGOCIO Y LA PELEA”, del director Julio Enrique Grossmann; la misma trataba sobre el “Imperialismo; El golpe militar; La represión; El mundial 78; Las madres de Plaza de Mayo; El caso Astis; Las huelgas obreras; Los beneficios de la comisión trilateral, ante la derrota argentina; Undimiento [sic] de buques Ingleses [sic]; Las empresas del ex ministro del interior NICANOR COSTA MENDEZ, y su vinculación con el imperialismo”. Siendo las 22.30 hs., se dio por finalizada la reunión, aclarando que no hubo oradores y su desarrollo fue normal (Archivo DIPPBA, Mesa DE, Carpeta Varios, Legajo 543, p. 110; mayúsculas en el original).

Este informe presenta una escenografía en la que un enunciador en primera persona transmite una información (“llevo a conocimiento”) sobre una función de cine-debate que se narra en una tercera persona impersonal (“se presentó”). Hay en el relato indicios de la presencia del agente en la función: el informe enumera los temas tratados en el documental,<sup>12</sup> el enunciador se distancia en la exposición de los temas a partir del uso de las comillas y puede dar cuenta del desarrollo “normal” del cine-debate en el que no hubo oradores, sin que esto implique una contradicción. El enunciador no se involucra subjetivamente en el relato, se mantiene a lo largo del texto el *ethos* mostrado de un observador. Este distanciamiento en tanto espectador conlleva, además, una suerte de suspensión de la evaluación sobre la función, no hay aquí una opinión o valoración de la película.

<sup>12</sup> El volante adjunto en el legajo, que anuncia una función de cine-debate en la que se va a pasar esta misma película en Avellaneda, organizada también por la Juventud Peronista, solo incluye su título y un dibujo de una mano en puño agarrando billetes y otra abierta sosteniendo las islas Malvinas, por lo cual se puede conjeturar que la información no está copiada, como ocurre en otros legajos.



El mismo tono distanciado y lacónico se reconoce en el informe sobre una función organizada por la Juventud Demócrata Cristiana en Banfield en 1986. Allí se relata el evento vigilado del siguiente modo:

1-1 Fecha 20 Hs. realizóse local J.D.C. [Juventud Demócrata Cristiana] calle Rincón y Alsina localidad de Banfield Partido de Lomas de Zamora Cine Debate con la proyección de la película NO HABRA MAS PENAS NI OLVIDO, asistieron a la misma alrededor de 40 personas– algunas ese lineamiento, otras Federación Juvenil Comunista, Partido Intransigente, Peronismo Revolucionario, y Miembros de los Derechos Humanos, finalizando a las 23.30 Hs. siendo su desarrollo y desconcentración normal.

1-2 Se tocaron en temas generales, la actual política de los Derechos Humanos en la Argentina, el desmantelamiento del aparato represivo, el trabajo realizado por organismos de solidaridad de los distintos establecimientos carcelarios, el papel de la Juventud en la vida política argentina y en forma particular en las circunstancias pasadas que le tocó vivir en forma muy especial a dirigentes que dieron su vida por la liberación, la difícil situación económica que está atravesando el país en estos momentos y los errores cometidos por parte de algunos parlamentarios elegidos por el pueblo. “SIC” (Archivo DIPPBA, Mesa A, Legajo s/n, “Juventud Demócrata Cristiana de la Provincia de Buenos Aires”, p. 27; mayúsculas en el original).

La narración del acontecimiento cinematográfico se enfoca en los momentos que rodean al film: la hora de inicio de la función, la cantidad de espectadores y su filiación política, la “desconcentración” (como si se tratara de un acto político); la película está elidida, solo se la nombra por su título, y se destaca el momento posterior a la proyección: el debate que se entabla entre los espectadores, que se podría considerar como la reacción espectral. Según este informe, este versa sobre “temas generales” de la política argentina, vinculados en algunos casos con la diégesis fílmica (“el papel de la Juventud en la vida política argentina”), mientras que otros se enfocan en hechos



de la actualidad sin esa conexión (“la difícil situación económica que está atravesando el país”). La vigilancia se presenta como un accionar rutinario de la comunidad discursiva.

En tanto el *ethos* implica una disciplina del cuerpo, el tono del informe da indicios de una corporalidad que se define solo por la actividad de observación, de percepción, como si no estuviera afectado por la participación con otros con los que comparte la situación de cine. En estos primeros años del regreso de la democracia, permanece de modo residual la vigilancia a la política en el cine por parte de la DIPPBA, ya no como una intención velada sino explícita. El *ethos* espectral se muestra distante de la comunidad efímera de la que forma parte. Su mirada no se confunde con la de los otros: relata como un observador ajeno, separado, el acontecimiento del que, no obstante, participa.

### Vigilar la experiencia espectral

En los años 90 ya no hay informes de funciones de cine propiamente dichas en el archivo de la DIPPBA, y desaparece también el *ethos* espectral. Una película genera dos legajos, uno en 1996 y otro en 1997: *Evita* (1966), de Alan Parker. El primero se centra en la filmación que se realizó en Argentina; el segundo, trata sobre su estreno. Este último se titula “Incidentes estreno película ‘Evita’” y compila informes sobre distintas localidades de la provincia de Buenos Aires. El pedido de esta información se justifica por el ataque a un cine ante su estreno en la ciudad de La Plata, la capital de la provincia, y por varios pedidos de censura que hicieron agrupaciones peronistas. Esto justifica, en cierto modo, la ubicación del legajo en el “factor político”, al igual que los ciclos de cine-debate vigilados en la década anterior. Sin embargo, la vigilancia del estreno en salas de *Evita* ubica a los agentes de inteligencia en otro circuito de exhibición: los cines comerciales. Y lo que se controla no es el film, sino a los espectadores y el espacio público del cine.

Los informes del legajo refieren una observación de los alrededores de la función por parte de agentes de policía que no penetran en la sala, y que delegan la evaluación del film en los críticos especializados, cuya reseña periodística se incluye en el legajo como adjunto. A continuación, un fragmento del informe de la delegación de Junín, fechado el 21 de febrero de 1997:



Como dato de interés, puede mencionarse que la sala del Cine Teatro Italiano de JUNIN, donde se está exhibiendo la película “EVITA”, tiene una capacidad para trescientos treinta (330) espectadores, y el público asistente en la función de las 19:00 hs. de la fecha fue de veintitrés (23) personas. Estimándose que podría incrementarse durante los días de fin de semana, aunque no resultaría significativo. Es preciso mencionar que la Jefatura Regional JUNIN, ha dispuesto mediante Orden de Servicio (circular SDR. 160) la afectación durante las 24 hs. de un servicio de seguridad en el mencionado Cine con paradas fijas y patrullajes en las inmediaciones, con personal de organismos descentralizados, incluyéndose a esta Delegación, por lo que se dispuso de un efectivo de este Elemento para cubrir tal evento (Archivo DIPPBA, Mesa A, Factor Político, Legajo 35, p. 37; mayúsculas en el original).

Quien informa lo hace en tercera persona, con frases impersonales (“puede mencionarse”, “estimándose”, “es preciso mencionar”). La acción que asume el *ethos*, por lo tanto, se relaciona con el decir, con la transmisión de información, y se diferencia de la actividad de vigilancia que realiza “personal de organismos descentralizados, incluyéndose a esta Delegación”. El *ethos* se muestra como un garante externo que informa datos reunidos por ese personal. En esta escena relatada, el agente queda ubicado fuera de la sala de cine, observador periférico del acontecimiento cinematográfico, por lo tanto, ya no parte del público.

En el informe de Dolores, a la explicitación de los cines donde se exhibe *Evita* en Chascomús, Villa Gesell y San Clemente del Tuyú, se le agregan tres puntos en los que se describe lo ocurrido a partir de negaciones que señalan, en cierto modo, a la memoria de la comunidad discursiva sobre la “función normal”: “Hasta el momento no ha despertado ningún tipo de expectativa. No ha ocurrido ningún tipo de declaración o manifestación al respecto” (Archivo DIPPBA, Mesa A, Factor Político, Legajo 35, p. 41). El *ethos* se construye como una instancia de observación no solo de aquello que pasa, sino también de lo que no sucede. Esto mismo se puede observar en el informe de la delegación de la Capital Federal:



2- En el día de ayer 20 de febrero en el Atlas Lavalle antes de comenzar la película se recibieron varios llamados telefónicos con amenazas de bomba, que fueron falsa alarma.

Siendo las 14.00 al comenzar la proyección, los acomodadores percibieron dos pastillas de gamexane que fueron retiradas del lugar rápidamente, *sin* provocar disturbios *ni* inconvenientes.

Siendo las 17.00 hs se agruparon en las inmediaciones de las calles Lavalle y Florida manifestantes de la Juventud Peronista de la Plata y Capital junto con la Fundación Eva Perón, procedieron a repartir volantes informando sobre la verdadera vida de Eva Perón. En el cine de Santa Fe hubo una pequeña concentración en la cuadra pero *no* hubo problemas y se proyectó igual el film (Archivo DIPPBA, Mesa A, Factor Político, Legajo 35, p. 45; las cursivas son propias).

El agente que informa observa los hechos (o la falta de ellos a partir de las negaciones) en las inmediaciones de los cines. Aquí, el *ethos* se constituye en tanto instancia incorpórea que transmite información y observa sin participar. A este mundo ético (Maingueneau, 2013) corresponden, en el imaginario sociodiscursivo, escenas que ya no corresponden al ser espectador, sino a la del espía que mira a los otros mientras se oculta, que informa en secreto y también con la impersonalidad del burócrata.

### Consideraciones finales

La escritura de los legajos de la DIPPBA responde a un discurso burocrático-policia que relata de modo impersonal, en el que el *ethos* se presenta como un transmisor de información que “lleva a conocimiento” o “eleva” datos. Sin embargo, esa impersonalidad institucional de la DIPPBA se ve modificada en aquellos informes en los que aparece el *ethos* espectadorial. En estos documentos, escritos por agentes de policía o tal vez informantes<sup>13</sup> que mantienen el anonimato propio de los servicios de

<sup>13</sup> Los informantes están definidos en el legajo 287 de la Mesa Doctrina del archivo de la DIPPBA como “individuos del lugar” que tienen experiencia en información. Si bien algunos de ellos son referidos como



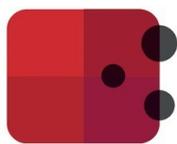
inteligencia, el enunciador asume el rol de espectador para decir la función en la que participó en tanto público. El decir de la DIPPBA dentro de la sala, inscripto en la situación de cine, difiere de la observación constativa cuando se refieren sucesos desde fuera del cine, como ocurre en los años 90. Si bien los agentes de inteligencia no van al cine como aficionados sino como parte de un trabajo que implica controlar (y develar en ciertos casos) la ideología de una película y el comportamiento de los espectadores, en su decir de las funciones se comprueba un posicionamiento como público, no solo como agentes de inteligencia *entre* el público.

Y es en la situación de cine, en la que la atención se divide entre la pantalla y la sala, que la DIPPBA clasifica los públicos. La DIPPBA identifica cierto modo de ir y de estar en el cine como “normal”. La “normalidad” del público se construye en la memoria discursiva de los informes a partir de una *doxa* u opinión común que lo describe por su número, como un cuerpo colectivo silente en la oscuridad de la sala, que no hace comentarios, que no debate, que aprueba o desaprueba un film en relación con la opinión de la mayoría. En contraposición, destaca –y se separa– de otras maneras de ser espectador, particularmente de aquel que discute el film como parte de la función, ya sea desde la cinefilia cineclubista (que no forma parte del interés explícito de la vigilancia ideológica que llevaba adelante la DIPPBA, aunque el control a los cineclubes es permanente entre fines de los años 50 y el regreso de la democracia en 1984, incluso para constatar que ya no funcionan) o desde la política partidaria (que es el objeto principal de la vigilancia). En esa tensión entre modos de ser espectador, la DIPPBA se configura como parte de ese público que la institución nombra como “normal” y que caracterizo, por mi parte, como “de la opinión común”.

La “experiencia de audiencia” (Wessels, 2023) que se delinea en el discurso de la DIPPBA entre los años 60 y fines de los 90 del siglo pasado en la provincia de Buenos Aires podría permitir también otro camino de análisis para pensar el cine político, ya no desde las declaraciones de los cineastas o desde el análisis del film, sino a partir de ciertas prácticas de los públicos cinematográficos. El afán de la vigilancia policial por “develar” el comunismo en las películas proyectadas en un circuito que se salteaba los controles de la censura cinematográfica en los años 60 y 70 o en su control a las actividades de grupos políticos (ya sea que organizaran funciones de cine en locales propios o llamaran a boicotear una película estrenada en el circuito comercial) –y que lleva la vigilancia a circuitos que no suelen ser estudiados en las historias del cine–, traza

---

fuentes de los datos; algunos también escribían informes.



en el archivo de la DIPPBA otro mapa del cine político que tiene en el centro para su determinación las prácticas del público en las salas. Es la práctica grupal de expectación, en la que las personas comparten la experiencia de ver películas con otros como una actividad comunal (Wessels, 2023, p. 294), en ciertos ámbitos específicos, la que hace que el cine sea político. La vigilancia más extensa que lleva adelante la DIPPBA en tanto policía secreta de la provincia de Buenos Aires no se realiza entonces sobre los films, sino sobre un público que es el que vuelve político el cine en su práctica grupal de expectación.

### Referencias

AMOSSY, Ruth. **La presentación de sí: ethos e identidad verbal**. 1 ed. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

ARNOUX, Elvira. **Análisis del Discurso**. Modos de abordar materiales de archivo. 2 ed. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

BARTHES, Roland. Salir del cine. *In*: \_\_\_\_\_. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 1986, pp. 350-355.

BETTENDORFF, Paulina. La cinefilia vigilada. *In*: BETTENDORFF, Paulina; CHIAVARINO, Nicolás. **Discurso y control cultural en Argentina**. Literatura, teatro, cine. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2021, pp. 197-233.

BETTENDORFF, Paulina; PÉREZ RIAL, Agustina. Mal de archivo: inteligencia y vigilancia policial en el Festival de Cine de Mar del Plata. *In*: RODRIGUEZ, Alejandra; Elizondo, Cecilia (comps.). **Tiempo archivado**. Materialidad y espectralidad en el audiovisual. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2017, pp. 161-179.

BROITMAN, Ana. Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas de los 50 y 60. **Toma Uno**, n. 3, p. 233-245, 2014. Disponible en: <https://doi.org/10.55442/tomauno.n3.2014.9306>. Accedido en : 8 jul. 2025.

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. *In*: BOYER, Henri (dir.). **Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène**. Paris: L'Harmattan, 2007, v. 4, pp. 49-63.

CHARAUDEAU, Patrick. La problemática de los géneros. De la situación a la construcción textual. **Signos**, Valparaíso, v. 37, n. 56, pp. 23-39, 2004. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342004005600003>. Accedido en: 17 feb. 2025.

CHRISTIE, Ian. Introduction: In search of audiences y what do we really know about film audiences? *In*: CHRISTIE, Ian (ed.) **Audiences**. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2012, pp. 11-23 y 225-235.



DA SILVA CATELA, Ludmila. El mundo de los archivos. *In*: REÁTEGUI, Félix (ed.). **Justicia transicional**: manual para América Latina, Brasilia y Nueva York: Comisión de Amnistía. Brasilia: Ministerio de Justicia de Brasil/Centro Internacional para la Justicia Transicional, 2011, p. 381-403.

ESPAÑA, Claudio (dir.). **Cine argentino**. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. 2 vols. 1 ed. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

GARCÍA RIVAS, Carlos Daniel. Estrategias de vigilancia policial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata entre 1959 y 1960. **Comunicación y Medios**, v. 29 n. 42, 2020, pp. 85-95. Disponible en: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57282>. Accedido en: 10 jun. 2025

GARCÍA RIVAS, Carlos Daniel. Breve historia de censura en Argentina: resistencia, intervención y políticas censoras en Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 1959-1968. **Secuencias**, n. 54, 2021, pp. 51-74. Disponible en: DOI:10.15366/secuencias2021.54.003. Accedido en: 10 jun. 2025

GIL MAGARIÑOS, Cecilia; KELLY HOPFENBLATT, Alejandro; SASIAIN, Mónica. Clemente Lococo y la exhibición cinematográfica en la ciudad de Buenos Aires en los comienzos del cine industrial (1933-1942). *In*: KRIGER, Clara. (comp.). **Imágenes y públicos del cine argentino clásico**. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, pp. 163-174.

GIL MAGARIÑOS, Cecilia; ARAS, Joaquín; GURMAN, Marina; VILLAR, Milagros; VELASCO, Soledad. Ir al cine en Buenos Aires en los años del cine clásico. Apuntes para la construcción de un archivo de los públicos. *In*: KRIGER, Clara. (comp.). **Imágenes y públicos del cine argentino clásico**. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, p. 219-232.

GOCIOL, Judith; INVERNIZZI, Hernán. **Cine y dictadura**. La censura al desnudo. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de la interacción**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

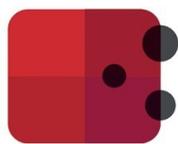
INVERNIZZI, Hernán. **Cines rigurosamente vigilados**: censura peronista y antiperonista. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

JULLIER, Laurent; LEVERATTO, Jean-Marc. **Cinéfilos y cinefilias**. Buenos Aires: La Marca, 2012.

KRIGER, Clara (comp.). **Imágenes y públicos del cine argentino clásico**. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

KRIGER, Clara. Negocios cinematográficos y formación de públicos en la Buenos Aires del período clásico. **Dixit**, vol. 36, n. 2, 2022, p. 142-148. Disponible en: <https://doi.org/10.22235/D.V36I2.3128>. Accedido en: 18 jun. 2025.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análisis de textos de comunicación**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.



- MAINGUENEAU, Dominique. L'èthos: un articulateur. **CONTEXTES**. Revue de sociologie de la littérature, n. 13, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>. Acessado em: 17 fev. 2025.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Discours et analyse du discours**. Paris: Armand Colin, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. Comunidad discursiva. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Diccionario de análisis del discurso**. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu, 2005, pp. 101-103.
- MARANGHELLO, César. La censura cinematográfica en la Argentina (1932-1962). **Cuadernos de historia, crítica y teoría**, Buenos Aires, n. 1, pp. 11-30, 2004.
- NEVELEFF, Julio; MONFORTE, Miguel; PONCE DE LEÓN, Alejandra. **Historia del Festival de Cine de Mar del Plata**. v. 1. [Primera época: 1954-1970. De la epopeya a la resignación]. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando. Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968. **Historia crítica**, n. 72, pp. 139-160, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.7440/histcrit72.2019.07>. Acessado em: 12 fev. 2025.
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando. **Noches de sano esparcimiento**. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina. 1955-1973. Buenos Aires: Librería, 2016.
- ROSAS MANTECÓN, Ana. ¿Qué es el público? **Poiésis**, v. 10, n. 14, 2009, pp. 175-215. Disponible en: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.173-213>. Acessado em: 8 jul. 2025.
- ROSAS MANTECÓN, Ana. **Ir al cine**. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas. México: Gedisa/UAM, 2017.
- SASIAIN, Mónica. Construir una Buenos Aires moderna, entre lo material y lo imaginario. Espacios y agentes modernizadores en el surgimiento del cine industrial (1933-1942). In: KRIGER, Clara (comp.). **Imágenes y públicos del cine argentino clásico**. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018, pp. 139-162.
- SENKMAN, Leonardo. La derecha y los gobiernos civiles, 1955-1976. In: ROCK, David. *et al.* **La derecha argentina**. Nacionalistas, neoliberales, militares y clericales. Buenos Aires: Ediciones B, 2001, pp. 275-319.
- WESSELS, Bridgette. How Audiences Form: theorising audiences through how they develop relationships with film. **Participations**. Journal of Audience & Reception Studies, v. 19, n. 2, 2023, pp. 285-303. Disponible em: <https://www.participations.org/19-02-16-wessels.pdf>. Acessado em: 8 jul. 2025.



---

<sup>1</sup> Paulina Bettendorff

Doctora en Lingüística, Magíster en Análisis del Discurso, y Licenciada en Letras y en Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA).

E-mail: paulinabettendorff@gmail.com

### Información sobre el artículo

#### Resultado de proyecto de investigación:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado desenvolvido no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires.

#### Fuentes de financiamiento:

Proyecto de investigación UBACyT 20020190100276BA. *Memorias discursivas encontradas, ethos y antiethos en vigiladores y vigilados. El archivo 'Prefectura', el de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y testimonios del Archivo Oral – Comisión Provincial por la Memoria*".

#### Consideraciones éticas:

No aplica.

#### Declaración de conflictos de interés:

No aplica.

#### Presentación previa:

No aplica.

Artículo recibido: 19/02/2025; aprobado: 25/06/2025.