

## ¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955)

Danger, Cinema! State Security and the regulations for film production and exhibition in Argentina (1914-1955)

### Gerardo Tripolone

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de San Juan

Facultad de Ciencias Sociales

San Juan, Argentina

[gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar](mailto:gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar)

 <https://orcid.org/0000-0002-6969-9847>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/on4gukk8a>

### Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las regulaciones del Estado nacional a la producción y exhibición del cine en Argentina relacionadas con la seguridad del Estado entre 1914 y 1955. Las investigaciones sobre la censura en el cine son amplias. Sin embargo, no se ha abordado la relación entre cuestiones de seguridad del Estado o defensa nacional y las intervenciones estatales al cine. En este artículo realizamos una primera aproximación a la cuestión concentrándonos en la defensa del Estado frente a asuntos internos. El periodo analizado comienza con la Primera Guerra Mundial y cierra con el golpe de Estado que derrocó al segundo gobierno de Perón.

### Palabras Claves

Seguridad del Estado, defensa nacional, cine, guerra.

---

Recibido: 14/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 24/09/2021  
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

## Abstract

### Key words

State security,  
national defense,  
cinema, war.

In this work we analyse the regulations of the national State on the production and exhibition of cinema in Argentina related with State security between 1914 and 1955. It is possible to find many investigations on censorship in movies. Nevertheless, scholars have not analyzed the relation between national security and defense matters with State's interventions in the cinema. In this article we make a first approach to the subject. We focus on the State defense facing internal matters. The period under analyse begins with the First World War and closes with the coup against the government of Perón.

## Introducción<sup>1</sup>

El objetivo de estas páginas es analizar los vínculos entre las regulaciones estatales al cine desde 1914 hasta 1955 y los asuntos de seguridad del Estado<sup>2</sup>. Esta indagación no ha sido realizada ni desde el análisis constitucional ni desde los estudios en defensa nacional, como sí ha sucedido para el caso del cine de Hollywood (Robb, 2004; Löfflmann, 2013).

Este trabajo se enmarca en un proyecto colectivo sobre la regulación del cine en la primera mitad del siglo XX. Nuestro objetivo particular dentro de esta investigación es abordar las leyes del Congreso de la Nación, decretos del Poder Ejecutivo y resoluciones de los ministerios, secretarías o subsecretarías sobre el cine que estén relacionadas con la seguridad del Estado. Gracias a la literatura histórica sobre cine argentino<sup>3</sup>, enriquecemos el análisis con material complementario como discursos e intervenciones públicas de funcionarios estatales, periodistas o pensadores.

Todo este conjunto de discursos, instituciones, reglamentaciones, decisiones administrativas y leyes conforma el dispositivo-cine (Dittus, 2013). Como “objeto ideológico por excelencia” (Grüner, 2007, pp. 139-140), el cine es, desde sus orígenes, un aparato productor de verdad mucho más eficaz de lo que había sido la pintura o la fotografía. Como hipótesis, este dispositivo produce una imagen sobre la seguridad del Estado, las amenazas al país, las fuerzas armadas, la patria y el enemigo. La pregunta es si, y de qué manera, esto fue así para el Estado argentino entre 1914 y 1955.

Asumimos para el trabajo una metodología jurídica de investigación en combinación con una perspectiva crítica de estudios en seguridad. Para el análisis de los textos legales, actividad específica de la ciencia jurídica, empleamos una metodología mixta que vincula la indagación conceptual de las normas con su contexto social y político, como sugiere Rossetti (2016). La idea es conocer las consecuencias jurídicas del orden legal del periodo sobre la producción y exhibición

---

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Cine, Estado y Constitución: la regulación de la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955)” (código S1015) financiado por la Secretaría de Investigación de la Universidad Nacional de San Juan, dirigido por Gerardo Tripolone y codirigido por Isabel Rostagno. Agradezco la lectura y discusión del borrador previo al grupo de investigación, en especial a Federico Sanna por los comentarios detallados. En el marco de las Jornadas de Historia Política organizadas por la Universidad Nacional de Cuyo, Andrés Abraham también leyó una versión previa y me brindó observaciones y sugerencias muy valiosas. De todas formas, todo lo escrito es responsabilidad exclusivamente mía.

2 Utilizaremos principalmente el término *seguridad del Estado*. Aunque es posible reconocer diferencias conceptuales, cuando, con el fin de no repetir, nos valgamos de términos como *defensa nacional* o *seguridad nacional*, los usaremos como sinónimos de *seguridad del Estado*. Para más detalles, véase el primer subtítulo.

3 Nos hemos valido especialmente de trabajos que abordan las relaciones del Estado con la producción y exhibición cinematográfica, como Invernizzi, 2014; Kelly y Trombetta, 2009; Kriger, 2007 y 2010; Luchetti y Ramírez Llorens, 2004; Maranghello, 1984; Peña, 2012. Estas obras nos han servido también para la búsqueda del material de análisis.

del cine en relación con la defensa nacional. El análisis discursivo permite identificar diversos componentes ideológicos ocultos en los discursos legales (Manrique, 2014). De esta forma, es posible comprender desde un plano descriptivo y también crítico, los valores e ideologías de las regulaciones jurídicas (Courtis, 2009). En nuestro caso, las problemáticas de seguridad del Estado que fundamentaban algunas normas sobre el cine.

En cuanto a la perspectiva metodológica de estudios en seguridad, asumimos una idea fundamental del enfoque crítico. Tanto desde el realismo como de posiciones liberales, las investigaciones sobre defensa nacional han tendido a concentrarse exclusivamente en variables estatales, especialmente en el poder militar (People y Vaughan-Williams, 2020). Estos enfoques han olvidado o dejado en un segundo plano la cultura popular como un objeto de investigación en seguridad (Löfflmann, 2013). La perspectiva crítica sugiere, entre otras cosas, superar la atención exclusiva en las fuerzas militares del Estado para indagar en ámbitos tales como los medios de comunicación, la cultura o los movimientos sociales. Adoptamos esta visión para ver si, y de qué manera, el cine entraba dentro de los cálculos estatales sobre la política de seguridad en la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

En estas páginas nos concentraremos en las problemáticas de seguridad internas a las fronteras del país, principalmente el anarquismo y el comunismo. Dejamos para trabajos futuros las amenazas interestatales y la política exterior en materia de defensa nacional.

Ahora bien, la distinción entre interior y exterior no era tan clara en el periodo tratado. Como veremos en el primer subtítulo, en el comienzo del siglo XX se dio una confusión progresiva entre asuntos de seguridad interior y de defensa nacional. El periodo de auge del cinematógrafo coincide con el de la guerra civil internacional que difumina la distinción entre interior y exterior, guerra internacional y guerra civil.

En cuanto a la dimensión temporal del análisis, partimos del inicio de la Primera Guerra Mundial. Nos interesa especialmente que, a partir de 1917, la amenaza de una revolución comunista como la que triunfó en Rusia impactó en el resto del mundo y, por supuesto, también en Argentina. Este es el punto de inicio de la llamada guerra civil internacional. Cerramos el análisis en 1955, año del golpe militar que derrocó el segundo gobierno de Juan D. Perón. La llamada Revolución Libertadora cambió sustancialmente la política estatal en prácticamente todos los aspectos, incluido el cine y la seguridad del Estado.

## **Intervenciones estatales, seguridad del Estado y cine**

Por *intervención estatal* entenderemos toda acción llevada adelante por el Estado para prohibir o desalentar la realización, o bien para cortar o modificar el argumento o ciertas partes de una película. También hablamos de *intervención* cuando el Estado alienta producciones valiosas para sus ideas o bien prohíbe la distribución de una obra ya estrenada. En cuanto a las acciones de desaliento de

una producción cinematográfica, nos referimos especialmente a la negativa del Estado de financiar ciertas películas o a la imposición de trabas para la importación de obras extranjeras.

Indagamos principalmente en las acciones públicas del Estado mediante leyes, decretos o resoluciones. Sin embargo, nos valemos de la literatura en historia del cine para analizar ciertos mecanismos de presión que corrían paralelos a las vías legales.

El otro concepto fundamental es *seguridad del Estado*. Este es un concepto polisémico y se relaciona con otros como *seguridad nacional* y *defensa nacional*. Cada Estado determina qué entiende por estos conceptos en su legislación. La defensa nacional suele definirse como la protección de la integridad territorial y la soberanía nacional frente a amenazas externas (Barrios, et al., 2009). Pion-Berlin (2016) sostiene que es la capacidad estratégica, táctica y operacional de la fuerza militar para entrar en guerra con el propósito de defender el país de un ataque exterior. La relación más inmediata que se hace del concepto de *defensa nacional* es con la guerra en sentido convencional: fuerzas armadas de un Estado atacando a otro. Con razón, esta fue la imagen clásica de la defensa. Todavía en el siglo XXI, la guerra convencional sigue siendo el eje central de planificación estatal de los ministerios de defensa.

Sin embargo, a partir de la Primera Guerra Mundial, el concepto de guerra mutó. La idea de *defensa nacional* se mezcló con la de *seguridad interior* y con el concepto que utilizaremos en este trabajo: *seguridad del Estado*. Lo escogemos porque denota un campo más amplio que el referido a la preparación para un ataque militar. No obstante, como señalamos en la nota 1, cuando nos valgamos, para no repetir, de términos como *defensa nacional* o *seguridad nacional* los utilizamos como sinónimos de *seguridad del Estado*.

Autores como Jünger (1995) y Schmitt (2004 y 2005), luego retomados por Hannah Arendt, Ernst Nolte, Giorgio Agamben y Enzo Traverso, utilizan la noción de *guerra civil internacional* para describir los conflictos suscitados no solo en Europa, sino en todo el mundo a partir de 1914 (tratamos esto en Tripolone, 2021). Este concepto abarca un nuevo tipo de conflicto que no es principalmente interestatal, sino ideológico. Las lealtades dejan de ser nacionales y rompen las divisiones que imponen los Estados nación. El combate no tiene una localización particular: el teatro de operaciones es todo el globo.

La Revolución francesa desató la primera guerra civil internacional de la contemporaneidad. Las revoluciones liberales de 1848 desencadenaron una confrontación similar en el siglo XIX (Schmitt, 2004). La lucha entre comunismo, fascismo y democracia liberal fue la primera guerra civil internacional del siglo XX, que luego se extendió a la Guerra Fría (Nolte, 1995 y 1996). El siglo XXI se presenta también con una guerra de este tipo entre Occidente y el terrorismo islámico (Agamben, 2017).

Los medios de lucha no son estrictamente militares. En una guerra total —en el sentido que involucra “cada átomo” de la población (Jünger, 1995)—, todas las

esferas de la vida están atravesadas por el conflicto. Las industrias culturales serán, sin dudas, un espacio de confrontación. La guerra se gana en el terreno militar, pero también en las percepciones que tiene la ciudadanía sobre el conflicto. Como lo sostuvo Eisenstein (1974), el “trabajo creador y el análisis teórico” del cine “son factores” de la lucha contra el fascismo (p. 9).

Argentina no participó con efectivos militares en ningún conflicto armado entre 1914 y 1955, más allá de haberle declarado la guerra a las potencias del Eje en 1945. Sin embargo, no podía estar ajena a esos conflictos. El país era escenario de confrontaciones ideológicas que se disputaban también con las armas en el resto del mundo. La presencia de grandes grupos inmigrantes, más las adhesiones locales a las ideas políticas europeas, configuraron un terreno de confrontaciones que reproducía en parte aquellos debates (Rouquié, 1981; Halperín Donghi, 2013). Especialmente la Revolución bolchevique de 1917 fue vista como una esperanza para ciertos grupos del movimiento obrero argentino y como una gran amenaza por el Estado y grupos políticos conservadores y liberales (Camarero, 2017).

## Inmigración, nacionalismo y Estado

El contexto de surgimiento y consolidación del cine argentino coincide con la llegada de grandes contingentes de inmigrantes. Las dinámicas producidas a partir de este cambio demográfico fundamental en nuestra historia han sido abordadas por la literatura especializada, así como por los debates que generó la inmigración en la conformación de la identidad nacional (Ramella, 2004). Para nuestros fines, lo fundamental es resaltar que la inmigración fue un caldo de cultivo amenazante para el Estado y su narrativa sobre la identidad nacional (Erausquin, 2008). Los grupos inmigrantes comunistas o anarquistas fueron los enemigos principales. Ellos fundaron al menos una docena de cines en las principales ciudades del país donde se proyectaban películas favorables a sus ideas (Mafud, 2017).

El enlace entre inmigración, bolchevismo y amenaza al Estado se hizo patente durante la Semana Trágica de enero de 1919. Ciertas personas que integraban el gobierno de Hipólito Yrigoyen nombraron a los trabajadores que protestaban como “agitadores rusos, agentes revolucionarios del soviet” y promotores de una revuelta que provenía “de ultramar” (Rouquié, 1981, pp. 145-146). Este fue el primer momento en el que la guerra civil internacional penetró en suelo argentino de forma evidente.

En nombre de la argentinidad, las represalias del 11 y 12 de enero de 1919 contra inmigrantes rusos o catalanes, muchos de ellos judíos, prueban la creencia de estar viviendo un conflicto que no es solo interno, sino que está influido por acontecimientos internacionales. Tal es así que, desde el gobierno bolchevique en Moscú, se argumentó que el eje de la represión estatal habían sido los obreros de origen ruso (Camarero, 2017).

Ramón Gómez, ministro del interior, lo resaltó el 14 de enero en el Congreso: “La acción subversiva de elementos extraños a la nacionalidad que han tratado

de aprovechar estos conflictos para sus fines delictuosos, ha sido reprimida con la energía necesaria y no se ha escatimado esfuerzos para evitar sus desmanes” (Gómez en Larraquy, 2017, p. 131). Para el diputado Oyhanarte, las ideas que combatía el Estado habían “entrado por la puerta del mar” y “en estos momentos conturba todas las civilizaciones del mundo” (Oyhanarte en Larraquy, 2017, p. 131).

¿Qué rol ocupó el cine en este conflicto? La película nacional que más rápidamente se relaciona con los sucesos de la Semana Trágica es *Juan sin ropa* (Benóit, 1919), lo cual tal vez se deba a que, a diferencia de gran parte de la filmografía silente, se ha preservado. Couselo (1984) sostiene que fue inspirada por los eventos de enero de 1919. Sin embargo, la película se filmó antes (Ansolabehere, 2018). Ya en 1918 había concluido su producción y el 22 de enero se había exhibido privadamente en Chile (Mafud, 2016).

Frente a las protestas obreras durante la Semana Trágica, la Liga Patriótica auspició *El despertar de una raza* (s/d, s/f). La película está perdida, pero según la reconstrucción de Mafud (2017) a través de la prensa, el film buscaba “desagraviar” la bandera nacional y constituyó una reacción ante los “bolcheviques” que se habían manifestado en enero de 1919. El Ejército y la policía conforman las fuerzas del orden. El Estado y la Iglesia representan la unidad de la nación argentina. La “barbarie” del bolchevismo, sostenía la Liga Patriótica, debía ser enfrentada “tanto con las armas como a través de la instrucción y la propaganda nacionalista; es decir, con el cine mismo” (Mafud, 2017, p. 141, la cursiva es nuestra).

Unos años después se estrenó *El triunfo de la verdad* (Perry, 1921). En esta obra se oponen dos modelos de inmigrantes: el norteamericano emprendedor contra el ruso anarquista. Según Mafud (2017), el film refleja “la idea de un complot que se expande de manera incontenible y que es necesario neutralizar urgentemente” (p. 145). En otras palabras, la idea de que ese conflicto no se originaba exclusivamente en reclamos laborales, sino en una lucha más amplia.

Fuera de las películas directamente orientadas a atacar el anarquismo, el comunismo o la inmigración, el cine local colaboró en la construcción de una imagen nacional opuesta a la penetración extranjera. Hasta la década de 1930, el Estado no tomó medidas que directamente se orientaran a este objetivo. A pesar de que la producción cinematográfica de las dos primeras décadas del siglo XX está atravesada por argumentos nacionales, como veremos más adelante, el Estado no intervino concretamente para promoverlos.

El cine, junto a la literatura y el teatro (las manifestaciones de la cultura que captaban más público), había ahondado en el “criollismo”, orientación político-artística que cumplió un papel “homogeneizador” en el “proceso de configuración de la (...) argentinidad” (Tranchini, 2000, p. 114). Funcionó como una “reconstrucción épica de los sentimientos nacionales (...) el culto nacional al coraje, los temas patrióticos, la lucha en la frontera contra el indio” (p. 199). Este es el caso, por

ejemplo, de *Nobleza Gaucha* (Cairo, et al., 2015), el primer éxito cinematográfico de la industria nacional<sup>4</sup>.

*Nobleza gaucha* es un ejemplo de un largometraje con temas nacionales filmado antes de que el Estado sea consciente de la importancia del cine para la construcción de la identidad nacional. No existe legislación nacional previa a 1933 que regule el cine. Las fuentes documentales y la literatura especializada lo constatan. Esto no significa que los agentes estatales no hayan apreciado la importancia del cine. Por ejemplo, *Mariano Moreno* y la *Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915) fue exhibida en la residencia particular del presidente Victorino de la Plaza acompañado de ministros y legisladores (Mafud, 2016).

Sin embargo, lo cierto es que durante las décadas de 1910 y 1920 no existe una política de Estado sobre el cine, ni definiciones acerca de su importancia y ni siquiera una legislación nacional para regularlo u orientar su producción. Hubo al menos un proyecto de ley presentado por el diputado radical Leopoldo Bard en 1929 que buscaba prohibir los films “antipatrióticos”. El proyecto definía estas obras como aquellas que “reniegan de los sentimientos de patria, de toda idea de gobierno y del respeto a las leyes (...) los de carácter subversivo, que siembran el odio de clases, proclaman la anarquía, la revolución social o el comunismo” (Luchetti y Ramírez, 2004, p. 16). El proyecto no se aprobó.

El cine de principio de la década de 1930 se hizo, en líneas generales, sin intervenciones o con intervenciones moderadas del Estado en los argumentos. De ahí la queja de Matías Sánchez Sorondo o Jorge Pessano sobre la falta de argumentos nacionales e incluso el menoscabo a la imagen del país que producía el cine argentino (Spadaccini, 2012; Kelly y Trombetta, 2009; Kriger, 2010). Eso iba a cambiar.

## El “natural y necesario control” del Estado

Como dijimos, el Estado comenzó a preocuparse por el cine en forma metódica desde comienzos de la década de 1930. Entre las medidas legislativas y del Poder Ejecutivo que se dictaron hasta 1955, algunas refirieron estrictamente a asuntos de defensa nacional. Estas normas revelan un grado de consciencia de los agentes estatales sobre la importancia del cine para la seguridad del Estado.

El decreto 94.178 del 12 de noviembre de 1936 reglamentó el pedido de autorización necesario para utilizar dependencias estatales para la filmación. Esta autorización estaba supeditada al “previo examen y aprobación” del argumento por el Estado. El Estado no quería poner sus instalaciones a disposición del cine si luego iban a ser usadas para desprestigiar las instituciones.

---

<sup>4</sup> Es curioso porque, por un lado, es un exponente del cine criollista que permite oponer la imagen del inmigrante anarquista y apátrida con lo nacional; por el otro, es un cine opuesto al patriciado, donde el protagonismo es de la clase dirigente. Si en la filmografía patricia solo la burguesía narra la historia, en *Nobleza gaucha* es el gaucho el centro de la escena (Alvira y Man, 2012).



Según Kriger (2010), este había sido el caso de *La muchachada de a bordo* (Romero, 1936), estrenada en febrero de ese año. El film postulaba una imagen de los miembros de la armada que no era la que quería para sí la Marina de guerra. El prestigio de las fuerzas armadas se ponía en juego y, con ello, el consenso que podía generarse alrededor de su rol en el país.

Ahora bien, la norma más importante a los fines de este trabajo es, sin dudas, la que se plasmó en el decreto 98.998 de 1937. En su artículo 1 el Poder Ejecutivo estableció que:

Las producciones cinematográficas editadas en el país, que interpretan, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional, serán sometidas a la aprobación del argumento a desarrollar y de la realización definitiva, de la Comisión .

Por su parte, el artículo 2 regulaba la exhibición de films extranjeros que traten los temas enumerados en el artículo 1. Para poder exhibirlos debían pasar por una autorización previa de la comisión. Tanto para el control de obras nacionales como extranjeras, la comisión que se encargaría de este trabajo estaba integrada por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura, el Director Técnico del Instituto Cinematográfico Argentino más los asesores que este considerara pertinentes (art. 3, decreto 98.998 de 1937). La pena por incumplir el decreto constituía el decomiso “inmediato” de la película (art. 6, decreto 98.998 de 1937).

Como surge de la fundamentación de la norma, la idea de esta regulación provino del consejo del Instituto Cinematográfico Argentino, cuyo director técnico era Pessano. Al frente de la Comisión Nacional de Cultura se hallaba Sánchez Sorondo. Del texto de la fundamentación se extraen algunas ideas valiosas sobre cómo el Estado concebía al cine en ese momento.

El cine no ingresaba en la protección del derecho de libertad de prensa consagrado en el artículo 14 de la Constitución Nacional. No se dice esto expresamente, pero se deduce del “natural y necesario control” que debe ejercer el Estado, según la fundamentación, y que, como vimos en los artículos citados, es “previo” a la exhibición o producción de la película. Esto contrasta con la prohibición constitucional de la censura previa en el caso de la prensa.

Esto es un reflejo de lo que Carl Schmitt (2009) exponía en 1927. Por entonces existía un debate acerca de si el cine debía considerarse como un dispositivo equivalente al resto de los medios de comunicación existentes en el momento (básicamente la prensa y la radio) o como algo cualitativamente distinto. Para este decreto, el debate estaba saldado en favor de la segunda opción. Por tanto, el cine no debía considerarse protegido por el derecho de libertad de prensa. La intervención estatal quedaba habilitada incluso en forma previa.

Esta posición contrasta con la del jurista argentino Satanowsky (1948), autor de una de las primeras obras sobre derecho y cine. Para él, “el gobierno no tiene derecho a oponerse” a la exhibición de películas que hagan propaganda de “doctrinas extremistas” (Satanowsky, 1948, IV, pp. 273-274). Estas solo podían ser juzgadas por la “opinión pública”. En el caso de que se cometiera un delito penal, solamente

un juez podría prohibir la exhibición del film (Satanowsky, 1948). Es decir, excluye al Poder Ejecutivo de cualquier intervención.

Por otra parte, la fundamentación del decreto expresa la concepción educativa que tenía el cine para el Estado. “Por su difusión, su popularidad y su influencia sobre los espectadores –dice el texto que motiva el decreto 98.998 de 1937–, constituye un poderoso elemento de educación cívica, patriótica, estética y moral”. Frente a esta capacidad de influencia, el cinematógrafo “debe llevar, tanto a los públicos del país, como del extranjero, una digna y auténtica expresión de la vida nacional” (decreto 98.998 de 1937). El Estado se propone regular el contenido de las ideas que se van a transmitir por medio del cine. Le preocupa tanto lo que verá la audiencia local como la internacional, ya que la imagen del país en el exterior debe resguardarse.

En la misma línea, el 3 de abril de ese año, el Poder Ejecutivo dictó el decreto 102.549 que estableció que las producciones de reparticiones nacionales “con fines de educación general y propaganda del país en el exterior” se tenían que someter a la misma comisión dispuesta por el decreto 98.998 (art. 1, decreto 102.549 de 1937). Para la exhibición se contemplaba algo similar: no podían proyectarse películas de carácter oficial sin la autorización de la comisión (art. 2, decreto 102.549 de 1937).

Hasta aquí la norma reglamentaba las producciones estatales. Sin embargo, el artículo 3 del decreto establecía que “a la misma aprobación quedan sometidas desde la fecha las películas oficiales o *pertenecientes a empresas particulares*, de cualquier metraje, que lleven la representación cinematográfica del país a los certámenes o exposiciones internacionales” (decreto 102.549 de 1937).

Es decir, las obras con proyección internacional pasaban a estar reguladas como filmes oficiales. Lo más interesante en términos de seguridad del Estado es que el artículo 6 establecía que “los ministerios de Guerra y Marina quedan facultados para dar cumplimiento al presente decreto, en aquellos asuntos que juzguen conveniente” (decreto 102.549 de 1937). Entre las facultades de las carteras presidenciales dedicadas a la defensa nacional se hallaba la de valorar los argumentos de películas.

Esto puede resultar sorprendente para la mentalidad del siglo XXI en nuestro país. Sin embargo, el involucramiento de los ministerios dedicados a la guerra en el cine debe entenderse en el contexto de actividades desarrolladas por las instituciones militares desde la organización nacional. Estas excedían por mucho lo que se entiende por *defensa nacional* en sentido estricto. El Ejército participó en campañas de alfabetización, nutrición, investigación científica, petrolera, entre otras (Rouquié, 1981; Finer, 2002). No resulta extraño que, en la primera mitad del siglo XX, se haya involucrado también en el cine.

Obras como *Cadetes de San Martín* (Soffici, 1937) o *El cañonero de Giles* (Romero, 1937) sufrieron amenazas de prohibiciones o intervenciones estatales para modificar su argumento. La razón fue la imagen negativa que producían las fuerzas armadas y de seguridad. Pero es la intervención en *Con el dedo en el gatillo* (Moglia Barth, 1940) la que demostraría la preocupación que el Estado tenía

todavía en 1940 por el anarquismo, una de las amenazas principales de las décadas de 1910 y 1920.

Homero Manzi, uno de sus guionistas, manifestó su desacuerdo con los cambios de guion del Instituto Cinematográfico Argentino (Ansolabehere, 2018). Ansolabehere (2018) no aclara cuáles fueron las modificaciones que pidió el Instituto. Sin embargo, es posible elaborar una hipótesis, ya que el film traza una imagen bastante digerible del personaje principal, Salvador Di Pietro (interpretado por Sebastián Chiola), basado en Severino Di Giovanni, anarquista famoso muerto en 1931. Peña (2012) sostiene que Manzi “no podía ignorar que en 1931 el encargado de fusilar a Di Giovanni había sido precisamente Sánchez Sorondo, entonces ministro de Uriburu” (pp. 83-84) y que, por lo tanto, su influencia impondría cambios al proyecto.

Peña (2012) tampoco aclara cuáles fueron esos cambios. En cualquier caso, al Estado todavía le preocupaba la imagen que podía construirse del anarquismo desde el cine y actuó en consecuencia. Una de las amenazas a la seguridad más importantes debía combatirse también con la intervención de producciones del cine nacional. La profundización en la investigación tal vez permita hallar otros ejemplos como estos en un futuro.

## Cine, nueva arma en la nueva guerra

La relación entre el cine y la defensa nacional encontró una teorización desde un actor político central durante el peronismo. Arturo Sampay (2019), principal artífice de la Constitución de 1949, argumentó que, para el año de la reforma constitucional, la guerra había cambiado. Sostuvo que

Este es el tiempo de las ‘quintas columnas’ y de los quislings, de la propaganda tendenciosamente dirigida desde afuera mediante las agencias noticiosas y el cinematógrafo, de la penetración subversiva en los medios obreros y en las tropas de los ejércitos (p. 400).

Sampay coloca al cine, junto a las quintas columnas y los medios masivos de comunicación, como una herramienta de ataque. En el contexto de su alocución sobre la defensa nacional, el cine está presente. El constitucionalista sostiene que Argentina debía afrontar un panorama de lucha por la civilización, cuyo enemigo más importante era el comunismo, pero también el fascismo. Para combatirlos había que superar al liberalismo burgués. Este liberalismo, agotado según Sampay, engendraba la democracia cesarista y autoritaria de los totalitarismos europeos (Tripolone, 2020).

La preocupación de Sampay por las ideas foráneas que avalaran el “liberalismo burgués” a través del cine debe relacionarse con la presencia enorme que tenían las producciones de Hollywood en las salas de cine argentinas (Kriger, 2010). Algunos años antes, en 1934, el diputado Villafañe afirmó al presentar un proyecto de ley para regular el cine extranjero que “las cintas inmorales o de color subido nos vienen de Norte América, calculadas para destruir el pudor en la mujer y pervertir a los

niños". A su vez, los films de "carácter subversivo, se sabe de dónde vienen –de Rusia– y tienen el propósito de sembrar el odio de clases y prender la llama de la anarquía y de la revolución social entre nosotros" (Villafañe en Luchetti y Ramírez, 2004, p. 15). Si Estados Unidos representaba la decadencia moral, Rusia era la amenaza política.

Ni antes ni después de la reforma constitucional hubo cambios legislativos sobre el cine fundados explícitamente en razones de seguridad del Estado (Satanowsky, 1948). Sin embargo, la Dirección de Espectáculos Públicos dictó en 1950 la resolución 9-A destinada a elevar el "nivel cultural y artístico" de las películas. Estas debían representar la "verdadera ideología" y el progreso del pueblo argentino y no mostrar "problemas sociales" que afecten el "elevado nivel moral y cultural" del pueblo (Invernizzi, 2014, pp. 114-116).

Ahora bien, la consecuencia normativa más expresa que hemos encontrado hasta el momento es la resolución 78 de la Dirección de Espectáculos Públicos dictada en 1950 que prohibió que la distribuidora Artkino trabajara en el país. Según Invernizzi (2014), esto se hizo para prohibir el cine soviético. Aunque el autor no lo aclara, es posible pensar que la medida se pone en línea con lo que venimos viendo a partir de la década de 1930 y con el discurso de Sampay: las ideas foráneas transmitidas a través del cine que pueden afectar la seguridad nacional, como las provenientes de un país comunista, deben ser evitadas.

La intervención del Estado en *Las aguas bajan turbias* (Del Carril, 1952), "la obra de crítica social más importante del periodo" (Karush, 2013, p. 239), debe colocarse en este marco. La historia es bastante conocida. El film se basa en *Río oscuro* de Alfredo Varela, un militante comunista. En 1952 estaba detenido y solo con la intermediación de Hugo del Carril, hombre cercano al peronismo, es que pudo filmarse la obra (Invernizzi, 2014).

El film muestra la explotación de los trabajadores en los yerbatales a orillas del río Paraná. Los trabajadores se rebelan frente a la autoridad y se agrupan para combatir la opresión. En materia de construcción de personajes, el centro del film es el líder rebelde surgido desde los trabajadores y a quien se le une el "pueblo-masa" (Aisemberg, 2009). La narración es "enjuiciadora" de la realidad que se está viviendo (p. 225). Ahora bien, todo sucede, según el cartel que el Estado obligó a colocar al comienzo del film, en un pasado ya superado del país. Hoy hay progreso y civilización, donde antes había maldición y castigo.

El Estado obligó a colocar este aviso previo. Este es un ejemplo de intervención en una obra que, aunque dirigida por alguien cercano al peronismo, se basaba en una novela comunista. Los ideales revolucionarios debían acallarse y lo que primaba era la concepción de un pasado en que fue importante esa lucha, pero que ya estaba superado. La revolución ya no debía hacerse y menos bajo ideas comunistas.

Por esta razón, el film fue removido de la cartelera. En el contexto de la Guerra Fría, donde el peronismo, a pesar de su tercera posición, se hallaba en definitiva en el campo Occidental (véase Tripolone, 2017 y 2020), no era inocuo que la reivindicación de la lucha de los trabajadores provenga del comunismo.

## Conclusiones

En este trabajo hemos analizado las regulaciones estatales al cine en relación con las amenazas a la seguridad del Estado dentro del territorio. Las amenazas más importantes entre 1914 y 1955 fueron las posiciones anarquistas y comunistas, en especial en el contexto de los conflictos obreros de fines de la década de 1910 y con el auge de la Guerra Fría en la segunda posguerra.

El Estado no intervino directamente en el cine por estas razones hasta la segunda mitad de la década de 1930. Un proyecto de ley de 1929 que no fue sancionado demuestra el interés de ciertos legisladores por el cine antes de 1933, año de sanción de la ley de propiedad intelectual que incluía regulaciones al cinematógrafo. Sin embargo, no hemos encontrado rastros sobre una consideración del cine como elemento peligroso para la seguridad nacional desde el Estado con anterioridad a 1937. En ese año el Poder Ejecutivo dictó el decreto 98.998 que obligó a un control previo de argumentos de películas que refirieran a asuntos de defensa nacional, entre otros.

El proceso de intervención estatal en el cine comenzó con la gestión de Pessano y Sánchez Sorondo en el Instituto Cinematográfico Argentino y en la Dirección Nacional de Cultura respectivamente. Para asuntos de seguridad del Estado, el control se ejercería también desde los Ministerios de Guerra y Marina. Visto en el contexto de la guerra civil internacional de ese momento, el cine constituía un arma en una confrontación ideológica que trascendía el combate puramente militar.

El discurso de Arturo Sampay en la Convención Constituyente de 1949 explicita esta concepción del cine como arma de ataque en un nuevo tipo de guerra. Mediante una resolución posterior, el Estado prohibió la distribución del cine soviético. En el marco de la guerra civil mundial entre comunismo y capitalismo, Argentina se aliaba con el bando occidental y el cine era parte de los cálculos estatales.

La concepción de Pessano, Sánchez Sorondo y Sampay solo puede comprenderse en el contexto de mutación conceptual en la guerra, devenida en guerra civil internacional, que incluía al cine como arma de defensa y ataque. Este artículo mostró que dicha idea se plasmó en legislación y en intervenciones del Estado a la producción y distribución cinematográfica.

## Referencias

### Bibliografía

- Aisemberg, A. (2009). La redefinición de los personajes en el cine social del período clásico-industrial. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Una historia del cine política y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 209-228). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Alvira, P. y Man, R. (2012). Inmigración y subalternidad en el cine argentino: *Nobleza Gaucha. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Chaiers*, 23. Recuperado el 2021, 19 de octubre de <https://journals.openedition.org/alhim/4263>.
- Agamben, G. (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer II.2* (R. Molina-Zavalía, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ansolabehere, P. (2018). *Homero Manzi va al cine*. Buenos Aires: Librería.
- Barrios, M. A. (Dir.) et al. (2009). *Diccionario latinoamericano de seguridad y geopolítica*. Buenos Aires: Biblos.
- Camarero, H. (2017). *Tiempos rojos. El impacto de la Revolución Rusa en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Couselo, J. M. (1984). El periodo mudo. En J. M. Couselo et al., *Historia del cine Argentino* (pp. 11-45). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Courtis, C. (2009). Detrás de la ley. Lineamientos de análisis ideológico del derecho. En C. Courtis (Comp.), *Desde otra mirada. Textos de teoría crítica del derecho* (pp. 343-396). Buenos Aires: Eudeba.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos.info*, 33, pp. 77-87.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine* (N. Lacoste, trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Erausquin, E. (2008). *Héroes de película: el mito del héroe en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Finer, S. (2002). *The man on horseback. The role of the military in politics*. Nueva York: Transaction Publishers.
- Grüner, E. (2007). *Las formas de la espada. Miserias de la teoría política de la violencia*. Buenos Aires: Colihue.

- Halperín Dongui, T. (2013). *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jünger, E. (1995). La movilización total. En E. Jünger, "Sobre el dolor" seguido de "La movilización total" y "Fuego y movimiento". Barcelona: Tusquets.
- Karush, M. B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de la Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly, A. y Trombetta, J. (2009). Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Eds.), *Historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 251-267). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Kruger, C. (2007). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kruger, C. (2010). Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943). *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, 10(10), pp. 261-281.
- Larraquy, M. (2017). *Argentina. Un siglo de violencia política, 1890-1990: de Roca a Menem*. La historia de un país. Buenos Aires: Sudamericana.
- Löfflmann, G. (2013). Hollywood, the Pentagon, and the cinematic production of national security. *Critical Studies on Security*, 1(3), pp. 280-294.
- Luchetti, F. y Ramírez Llorens, F. (2004). *Mirar la realidad: vínculos entre el cine y el Estado entre 1926 y 1944*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mafud, L. (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo.
- Mafud, L. (2017). La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922). *Izquierdas*, 33, pp. 135-153.
- Manrique, M. S. (2014). Análisis del discurso. Aportes para la comprensión de las situaciones de enseñanza. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Maranghello, C. (1984). La pantalla y el Estado. En J. M. Couselo et al., *Historia del cine Argentino* (pp. 89-107). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nolte, E. (1995). *Después del comunismo* (J. Adsuar Ortega, trad.). Barcelona: Ariel.

- Nolte, E. (1996). *La guerra civil europea, 1917-1945. Nacionalismo y Bolchevismo* (S. Monsalvo, trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- People, C. y Vaugan-Williams, N. (2020). *Critical Security Studies: An introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Pion-Berlin, D. (2016). *Military Missions in Democratic Latin America*. North Carolina: Duke University.
- Robb, D. L. (2004). *Operation Hollywood. How the Pentagon shapes and censors the movies*. Amherst: Prometheus Books.
- Ramella, S. (2004). *Una Argentina racista. Historia de las ideas acerca de su pueblo y su población (1930-1950)*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.
- Rouquié, A. (1981). *Poder militar y sociedad política en Argentina. I. Hasta 1943*. Buenos Aires: Emecé.
- Rossetti, A. (2016). Interpretación constitucional: aspectos teóricos, metodológicos y prácticos. En G. Lariguet (Comp.), *Metodología de la Investigación Jurídica. Propuestas contemporáneas* (pp. 403-413). Córdoba: Brujas.
- Satanowsky, I. (1948). *La obra cinematográfica frente al derecho*. Buenos Aires: Ediar.
- Schmitt, C. (2004). Interpretación europea de Donoso Cortés [1950]. En H. O. Aguilar (Ed.), *Carl Schmitt, teólogo de la política*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schmitt, C. (2005). Die Wendung zum diskriminierenden Kriegs begriff. En C. Schmitt, *Frieden oder Pazifismus? Arbeiten zum Völkerrecht und zur internationalen Politik 1924-1978* (pp. 518-566). Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, C. (2009). *Teoría de la Constitución* (F. Ayala, trad.). Madrid: Alianza.
- Spadaccini, S. (2012). Carlos Pessano, de la opinión a la gestión. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 5, pp. 1-25.
- Tripolone, G. (2017). Schmitt, Perón y la relación entre política y guerra. *POSTData. Revista de Reflexión y Análisis Político*, 22(1), pp. 87-109.
- Tripolone, G. (2020). La defensa nacional en la Constitución de 1949. *Revista de Historia del Derecho*, 59, pp. 107-139.



Tripolone, G. (2021). *La nostalgia por el orden. Carl Schmitt y el derecho internacional*. México D. F.: Tirant lo Blanch.

## Filmografía

- Benoít, G. (Dir.) (1919). *Juan sin ropa* [largometraje]. Argentina: Benoit Film.
- Cristiani, Q. (Dir.) (1917). *El apóstol* [largometraje]. Argentina: Federico Valle.
- Cristiani, Q. (Dir.) (1918). *Sin dejar rastros* [largometraje]. Argentina: s. d.
- Del Carril, H. (Dir.) (1952). *Las aguas bajan turbias* [largometraje]. Argentina: Barbieri.
- García Velloso, E. (Dir.) (1915). *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* [largometraje]. Argentina: Talleres Cinematográficos Max Glüksmann.
- Litvak, A. (Dir.) (1939). *Confessions of a Nazi Spy* [largometraje]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Moglia Barth, L. J. (Dir.) (1940). *Con el dedo en el gatillo* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.
- Perry, H. (Dir.) (1921). *El triunfo de la verdad* [largometraje]. Argentina: Estrella Film.
- Romero, M. (Dir.) (1936). *La muchachada de a bordo* [largometraje]. Argentina: Lumiton.
- Romero, M. (Dir.) (1937). *El cañonero de Giles* [largometraje]. Argentina: Lumiton.
- Soffici, M. (Dir.) (1937). *Cadetes de San Martín* [largometraje]. Argentina: Argentina Sono Film.

## Fuentes

- Presidencia de la República Argentina (1936, 12 de noviembre). Decreto 94.178. Por el cual se reglamenta el pedido de autorización necesario para utilizar dependencias estatales para la filmación.
- Presidencia de la República Argentina (1937). Decreto 98.998. Por el cual se reglamenta la aprobación estatal del argumento de aquellas películas que

interpretan asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional.

Presidencia de la República Argentina (1937, 3 de abril). Decreto 102.549. Por el cual se reglamenta el pedido de autorización para realizar películas oficiales de propaganda en el exterior y la autorización de obras de empresas privadas que participen en certámenes o exposiciones internacionales.

## Biografía

### Gerardo Tripolone

Abogado (Universidad Nacional de San Juan). Doctor en Derecho y Ciencias Sociales (Universidad Nacional de Córdoba). Investigador Asistente del CONICET con lugar de trabajo en la Facultad de Ciencias Sociales (UNSJ). Docente en el Departamento de Ciencias Jurídicas (FACSO-UNSJ). Director del proyecto "Cine, Estado y Constitución. Las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en la Argentina (1914-1955)" (FACSO-UNSJ).

Contacto: [gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar](mailto:gerardotripolone@unsj-cuim.edu.ar)

---

#### Cómo citar este artículo:

Tripolone, G. (2021). ¡Peligro, cine! La seguridad del Estado y las regulaciones a la producción y exhibición cinematográfica en Argentina (1914-1955). *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35793>.

