

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

Entre el “desarrollo” y la diplomacia internacional: El Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (Córdoba, 1964 -1970)

MASIN, DAIANA
IIGG (UBA) – CONICET
daianamasin@gmail.com

Palabras Clave: Festivales de Cine – Modernización – Autoritarismo

El estudio de los festivales de cine se ha convertido en un campo fértil para comprender a la cinematografía como fenómeno sociocultural. Como objeto de estudio ha sido de reciente incorporación en el campo académico, ya sea debido a la proliferación de festivales en los últimos años, como por la comprensión de la importancia que adquiere la distribución hacia centros culturales concretos, vg. Cannes, como puerta de entrada a la historia del cine (Vallejo, 2014). Por otro lado, también en los últimos años, se han producido una serie de trabajos que dan cuenta de la relevancia que adquirieron los festivales cinematográficos en América Latina, por ejemplo, señalando el rol fundamental que jugaron en la institucionalización del llamado “Nuevo Cine Latinoamericano” ya sea por la construcción de una red de relaciones entre cineastas, como por la circulación de producciones y autores relevantes de la escena internacional -como John Grierson- que influyeron en la transformación del canon cinematográfico en los largos años sesenta (Amieva, 2018; Lacruz, 2018; Mestman y Ortega, 2018).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el presente es un trabajo en construcción sobre el “Festival Internacional de Cine Experimental y Documental” (FICED) realizado en la Universidad Católica de Córdoba entre los años 1964 y 1970, que se propone describir las estrategias tanto de los organizadores como de los agentes participantes (cineastas, patrocinadores, gobiernos, organismos internacionales), y analizar de qué manera se articularon con los proyectos culturales de cada gobierno del

período. En particular, las páginas siguientes se centrarán en el festival de 1964 dado que allí se prefiguran algunos lineamientos del festival y permiten pensar las condiciones de producción de esa coyuntura. Se esbozan de manera general algunas líneas interpretativas de los festivales de 1966, 1968 y 1970.

Se parte de una hipótesis más general sobre la heteronomía del campo cultural en el siglo XX en Argentina, entendiendo que si bien las reglas del campo se estructuran por lógicas propias (Bourdieu, 2005), diversos actores de los campos económicos, religiosos y políticos intervienen en la disputa por su orientación y definición, siendo el Estado un actor constitutivo del mismo. En este caso concreto, se propone que en estos FICED se promovió una visión sobre el cine vinculado al “desarrollo”, que funcionó como un significativo articulador de diferentes actores sociales (v.g. diferentes sectores del catolicismo, patriciado local y sectores transnacionalizados de la economía) y que, en particular, permitió a los distintos gobiernos (la Unión Cívica Radical del Pueblo y a la dictadura de Onganía) mostrarse como agentes de la modernización del país. En consecuencia, esta experiencia a su vez, permite pensar de qué manera se articularon o dislocaron autoritarismo, modernización y cultura durante los años sesenta.

La primer “Misa del Cine”: 1964, I Festival Internacional de Cine Experimental y Documental

El programa de actividades de hoy incluyó cuatro funciones cinematográficas (...) una “Misa del Cine”, que ofició el R.P. Jorge Camargo S.J. en la capilla de la Universidad Católica, a las 9 la anunciada mesa redonda sobre “Cine experimental”, y un agasajo ofrecido a Mc Laren en el Jockey Club Social (Clarín, 16-08-1964).

El 29 de febrero de 1964 el diario La Nación anunciaba la próxima realización del I FICED organizado por la Universidad Católica de Córdoba (UCC) en el mes de agosto de ese año. En esa nota Ana María Sinópoli, directora a cargo, declaraba que:

(...) la finalidad específica del festival es la de ‘facilitar a profesores, a estudiantes y al público el conocimiento de películas documentales de carácter científico, artístico y experimental, producidas en el país y en el extranjero, con el fin de promover la aplicación de los medios audiovisuales en la enseñanza’. (...) Las películas presentadas deberán ser totalmente prescindentes en materia política y no podrán ser exhibidas en todo el país hasta un mes después del festival. Además, su exhibición en la muestra debe constituir un estreno absoluto para la República Argentina (La Nación, 29-02-1964). [El subrayado es mío]

Así, se creaba un espacio de exhibición para ponerse “al día” con los códigos visuales del ámbito nacional e internacional, con el propósito de conocer material cinematográfico realizados con fines y usos meramente “técnicos” -educativo, pedagógico, artístico-, o por la negativa: “prescindentes en materia política”. Para garantizar ese recorte temático se compuso un “jurado de admisión” integrado por un representante del rectorado de la UCC, un crítico cinematográfico y la directora del festival. El 22 de abril el diario Los Principios, vinculado al arzobispado cordobés, mostraba las buenas repercusiones que cosechaba aún antes de su realización:

“Por el entusiasmo con que la idea de realizar este Festival en Córdoba ha sido recibida en todos los ámbitos de la actividad fílmica nacional, se descuenta que la participación de nuestro país en esta muestra será no solo sumamente numerosa sino, inclusive, particularmente importante” (Los Principios, 22-04-1964).

Efectivamente, en este primer festival del total de 78 films presentados, los argentinos aportaron la mayor cantidad de cortometrajes (16), los cuales representaban un 20% del conjunto. Los demás correspondían a 17 países, que remitían sus producciones a través de las embajadas o agregados del servicio exterior de cada país (Entrevista a Laerte Martínez, 2019).

En este sentido, en la organización fue clave el papel dirección de Culto y Relaciones Exteriores y la dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Por otra parte, contaron con el apoyo de organismos de turismo y cultura provinciales, medios de comunicación locales, la comisión argentina de la UNESCO, el Servicio Cultural e Informativo de Estados Unidos, “las nueve asociaciones estudiantiles de la UCC” (Catálogo, 1964), entre otros¹. En referencia, los diarios locales apuntaban:

(...) existirá un premio especial para la mejor selección argentina, que se está tratando de que sea una recompensa en efectivo donada por el Instituto Nacional de Cinematografía. La Dirección General de Cultura de la Nación colaborará con la edición de los programas y fichas técnicas del Festival. El Fondo Nacional de las Artes ha donado 300 mil pesos para su realización, calculándose el costo de ésta en el orden de los dos millones de pesos (Córdoba, 17-04-1964).

¹ Para la realización del Festival la UCC contó con el apoyo de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, la Dirección General de Cultural del Ministerio de Educación y Justicia, el Instituto Nacional de Cinematografía, Comisión Argentina para la UNESCO, Dirección Nacional de Turismo, Departamento de Enseñanza Audiovisual del Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura de la Provincia de Córdoba, Dirección Provincial de Turismo, Municipalidad de Córdoba, LRA 7 Radio Nacional de Córdoba, Servicios de Radio y Teledifusión de la Universidad de Córdoba, Telecor Canal 12, Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos (Catálogo FICED, 1964).

La UNESCO cedió material para la realización de una muestra paralela al Festival: “Historia del Cine en cien fotografías” (Los principios, 22-04-1964).

Además, durante los días en que se desarrolló el festival (13 a 17 de agosto), participaron de una comitiva de honor el Presidente de la Nación Arturo Illia; el cardenal y arzobispo de Buenos Aires, Antonio Caggiano; el Ministro de Educación y Justicia, Alconada Aramburú; el Ministro de Relaciones Exteriores, Carlos Zavala Ortiz; el Gobernador de la provincia de Córdoba, Justo Páez Molina; el Comandante del III Cuerpo del Ejército, el Gral. Víctor Salas Martínez; el secretario de la Comisión Argentina para la UNESCO, Juan Ramón Moruja; entre muchos otros que daban cuenta de la participación de toda la primera plana de las autoridades nacionales, provinciales y locales del ejecutivo, la educación, la cinematografía, las relaciones exteriores, el turismo, los medios de comunicación locales, el ejército y la Iglesia.

En la inauguración, el rector de la UCC y el interventor del Instituto de Cinematografía declaraban, entre otras cosas, los objetivos que perseguían con el apoyo a un evento de estas características:

En breves palabras, el rector de la Universidad Católica R.P Jorge Camargo, S.J. hizo consideraciones acerca de la importancia de los medios de comunicación social en la actualidad, así como la atención prestada por la Iglesia a ese tipo de manifestaciones, puesta de relieve en reiteradas oportunidades y muy especialmente en el Concilio Vaticano II. La casa de estudios, organizadora de la competencia, declaró, se adhiere mediante el festival a dicha intención, con el propósito de responder al criterio de formación integral que prima en dicha Universidad y para reafirmar la tradicional característica de la ciudad de Córdoba como centro irradiador de cultura.

Al interventor en el Instituto Nacional de Cinematografía, señor Víctor Gastón Nogues, correspondió el siguiente discurso. Fue también muy breve, y se limitó a expresar que su presencia en la muestra era índice del interés con que el Gobierno Nacional seguía los pasos del cine. En cuanto a la cinematografía nacional, declaró que el Estado protege al cine argentino, pero no lo hace en cuanto a industria, sino sólo en atención a su aspecto cultural, ya que el cine “debe ser un medio de difusión cultural que produzca bienes para la Nación”. [El subrayado es mío] (La Nación, 14-08-1964)

En este sentido, se hacía expresa la voluntad de la dirección de la institución católica por los medios y, en particular, por el uso que de ellos se realiza para la formación “integral”. El interventor proponía un matiz dentro de esa concepción: destacaba el uso del cine como medio de difusión cultural en el marco de un proyecto nacional.

La composición del jurado de la competencia puede dar cuenta también del tipo de filmografía que se buscaba alentar, en concreto: el Jurado de Honor fue Norman McLaren², el creador y director del área de Cine Animado del National Film Board de Canadá³; el presidente del jurado Jaime Potenze, se desempeñaba como crítico de cine de la revista católica *Criterio*⁴; el crítico de cine del diario “La Capital” Fernando Chao en representación de la UCC; el Jefe de la dirección de cine del Min. de Educación y Justicia, José Tapia; el director general de Cultura de la provincia, Carlos Fernández Ordóñez; más un representante del INC, y un representante de los críticos cinematográficos de Córdoba a designar por el Círculo de la Prensa (Catálogo, 1964).

En ese marco, el festival abrió con la proyección de seis cortos: “Al Martín Fierro” y “Las artes vivas del Japón” dos films dirigidos por Walmo (Luis Alberto Weksler), “La danza de los cuadrados” corto experimental de René Jodoin (Canadá), “Qué puerto rico!” corto documental de Tibor Hirsch (EE.UU), “La juventud fotografía” documental dirigido por Peter Sharamai (Alemania) y “Ferrocarriles Argentinos” corto publicitario de Gil y Bertolini. Luego hubo una función nocturna donde “miembros del Centro de Cine Arte hacían conocer (...) el N°1 de la revista especializada ‘Sombras’⁵” (Córdoba, 14-08-1964). Sobre esa primera jornada, Fernando Chao hacía una crónica para el diario *La Capital*, en la que narraba:

(...) La nota predominante fue la del cine clásico, incluso en “La danza de los cuadrados” (...). En la alemana “La juventud fotografía” es en la única cinta donde apareció una tendencia hacia el cine nuevo. (...) Sintéticamente, lo visto ayer puede resumirse así: “Al Martín Fierro” nacional dirigida por Walmo vale fundamentalmente por lo reunido en ella: los dibujos de Castagnino para “Martín Fierro” el texto de Borges, la música de Carlos Cutlia y la entonación de Luis Medina Castro. Con ello Walmo más que elaborar, muestra. Más que expresar,

² “McLaren llegó a Canadá en 1941 cuando el director inglés John Grierson, padre del cine documental, lo arrastró hasta el National Film Board, una institución oficial que no lucra con sus films” (Primera Plana, 25-08-1964). Por su parte, John Grierson además de ser considerado el padre del documentalismo británico, fue el fundador de la Unidad Cinematográfica de la Empire Marketing Board, una estructura creada para incentivar el comercio al interior del imperio británico.

³ McLaren declaraba a la prensa local que había asistido “especialmente, por provenir de una empresa que, lejos de ser comercial, se dedica a la cultura y al arte” (La Nación, 13-08-1964). En ese sentido, resulta interesante indagar en los usos sociales que hacía del cine, v.g. participó de un plan de la UNESCO sobre enseñanza de normas higiénicas en China (Iturralde Rúa, 1964).

⁴ La revista se caracterizaba por proponerse ser un medio de formación para la elite católica. A partir del Concilio Vaticano II, la revista fue un espacio que se abrió al diálogo con la modernidad, en el marco en que “la cultura pública católica argentina atestiguó un proceso de transformación, no exento de contradicciones, donde la otrora impugnación dio lugar a un diálogo con la sociedad moderna” (Pattin, 2016).

⁵ En una entrevista a Oscar Moreschi, uno de los fundadores de la revista, señalaba la referencia del título al célebre film de Cassavetes (Ramírez Llorens, 2013).

expone pero todos esos elementos componentes del films justifican los aplausos con que fue recibido. (...) (La Capital, 15-08-1964).

Señalaba, además, que “el público en su mayoría jóvenes cineclubistas, aficionados y universitarios” (Córdoba, 15-08-1964). Por otro lado, en la crónica que hacía Jorge Vázquez Rossi para el diario “El Litoral” reseñaba los films destacables de toda la edición ‘64, entre ellos: “Historia de la playa” (Dir. Joseph Kis, Brasil), “La hormiga desencantada” (Dir. Giacomo Vaccari, Italia), “El sillón” (Dir. Polonia), “Veleros” (Dir. Hattun Hoving, Holanda), “El tesoro” (Dir. Petre Sirin, Rumania), “El pintor de orfeo” (Dir. Rumania), “Suite polaca” (Dir. Polonia), “Pasión” (Dir. Jiri Trnka, Checoslovaquia), “Manos” (Dir.) “El mensaje del rey de Bohemia” (Dir. Josek Koran) (El Litoral, 18-08-1964). Entre los argentinos calificaba a “Al Martín Fierro” como “solemne y tedioso” (El Litoral, 16-08-1964).

Asimismo, se exhibieron otros films nacionales, entre los que podemos destacar los de realizadores formados en Escuela de La Plata, v.g. “Los indefensos” de Luis Fernández, “Cirugía” un documental científico de Luis Vesco, “Pejerrey” un documental de Clara Zapettini; “Más de la mitad” un corto realizado por realizadores vinculados al movimiento cineclubista cordobés: Oscar Moreschi, S. Banhos, A. Biasutto, E. Boccio y Walter Mignolo; films producidos por realizadores del Instituto Cinematográfico de Santa Fe, v.g. “Azúcar” y “Maíz” de Gerardo Vallejo, éste último realizado en colaboración con el INTA, y “Reportaje a un vagón” de Jorge Goldemberg; cortos publicitarios como “Cremar” de Raúl Rigotti, y “Sábado a la noche, Cine” de Gil y Bertolini; y otros como “Guaraní” de Mauricio Berú; “Muerte no seas orgullosa” de Jorge Prelorán; “Las manos del marqués” de Víctor Iturralde Rúa; “Delirio” experimental de Manassé, etc. (Catálogo FICED, 1964).

En el marco del festival, también se organizó una retrospectiva de la obra del escocés Norman McLaren donde se proyectaron 12 de sus cortos⁶ y, como broche, se dió cierre a la edición ‘64 con la proyección de “Canon” (1964). A su vez, estas proyecciones se complementaban con una “mesa redonda sobre cine experimental” donde el creador de este peculiar cine de animación -hecho a partir de una técnica de dibujo de imagen y

⁶ Begone Dull Care (1949), Blinkity Blank (1955), El cuento de una silla (1957), Discurso de Apertura (1961), Hoppitty Hop (1946), Líneas verticales (1959), New York Lightboard (1962), Pen point percussion, loops and dots (s/f), Rythmetic (1956), El salto de la gallina (1943), Short and suite (1959) y Vecinos (1952).

sonido en cada uno de los fotogramas, es decir, sin uso de cámaras⁷ - dialogaba con un auditorio compuesto “jóvenes generaciones interesadas en este tipo de cine” (La Nación, 13-08-1964), con cineclubistas y cineastas. También con charlas con los estudiantes de la UCC y aficionados del cine (La Nación, 16-08-1964). Por otro lado, se reunió con docentes “quienes requirieron su opinión acerca de aspectos determinados de la aplicación de los métodos audiovisuales en la enseñanza”; en el mismo intercambio, (...) “el interés más vivo de sus interlocutores se concentró, sobre todo, en torno de las características del NFB de Canadá” (La Nación, 18-08-1964). Una crónica de ese encuentro narraba:

Con respecto a esta posición tan alejada de toda trama utilitaria, McLaren aludió, en Córdoba, a una discusión entre Grierson y el primer ministro de Canadá, a propósito de su contratación: ‘¿Para qué necesitamos hombres como éste si hacemos films de guerra?’ (era en 1941). Grierson constestó entonces que, precisamente, necesitaban hombres así, capaces de no hacer más que alegres invenciones (Primera Plana, 25-08-1964).

A raíz de ese encuentro, la UCC se comprometió a generar un espacio de intercambio entre educadores y artistas para complementar saberes y experiencias prácticas. Para esta actividad la UNESCO también ofrecía su patrocinio (La Nación, 18-08-1964). Por otro lado, su presencia en la ciudad se desarrolló con una agenda de intensa actividad social, de la que seguían al dedillo los periódicos, vg.:

Esta mañana, a las 11, McLaren, el secretario de la embajada de la India en nuestro país, varios miembros del jurado oficial de la comisión ejecutiva acompañados por el rector de la mencionada universidad, reverendo padre Jorge Camargo, visitaron al gobernador de la provincia, don Justo Páez Molinas, y luego, al intendente municipal, doctor Víctor Martínez, con quien se hallaban varios de sus colaboradores (Córdoba, 08-1964).

⁷ Sobre su técnica decía: “He tratado de preservar en mi relación con el film la misma soledad e intimidad que existe entre el pintor y su tela. Esto es más bien una dificultad, pues en un caso, sólo un pincel interviene entre el artífice y el resultado final; en el otro, una elaborada serie de procesos mecánicos, químicos y ópticos. Lo cual se convierte en un perfecto campo de cultivo para la ausencia de intimidad, las frustraciones, los sentimientos enfermizos y la hostilidad entre el artista y la obra terminada. Por lo tanto, mi filosofía militante es ésta: trabajar con un pincel en la tela es un simple y directo placer. Trabajar en un film debe ser igual” (Primera Plana, 25-08-1964).

En este punto, el itinerario del cineasta escocés y de la comitiva no dista de ser muy distinto a las características de este tipo de eventos a nivel mundial en la época. En concreto, la investigadora Marijke de Valck propone que entre 1932 y 1968 estos espacios fueron circuitos negociación diplomática internacional con fuerte peso gubernamental, donde las naciones exhibían sus mejores films, los cuales no eran tratados como productos masivos sino como “logros nacionales, como transportadores de identidad cultural; como arte y como creaciones artísticas únicas⁸” (De Valck, 2007: 24).

Por último, a través de las crónicas se observa que los cortometrajes ganadores fueron aquellos que se destacaron en el tratamiento de los temas. En una reseña para el diario “La Prensa” Jaime Potenze enumeraba y comentaba las películas premiadas: mejor película “La hormiga desencantada” (Italia) de Giacomo Vaccari, que “es un experimento fascinante en torno de los límites a los que llegan los seres humanos en su ambición de poder” (La Prensa, 19-08-1964); mención especial “El sillón” (polonia) de Daniel Szczechura, mejor película de carácter didáctico “El tesoro” (Rumania) de Petre Sirin, la cual “es una excelente ilustración de la historia del mundo a través de las monedas” (La Prensa, 19-08-1964); de carácter científico “Las termitas” (Italia) de Remo Busotti; película documental: “Suite polaca” (polonia) de Jan Tominicki; experimental: “La hormiga desencantada”. Finalmente, la mejor película argentina fue “Más de la mitad” de Banhos, Biassuto, Bocio, Mignolo y Moreschi, elegida “por tratar con seriedad un tema tan profundo para el mundo como es el del hambre” (La Prensa, 19-08-1964).

En ese mismo sentido, el jurado y crítico de cine Fernando Chao remarcaba ése aspecto en un comentario global sobre el evento:

El saldo general de esta muestra en el aspecto exclusivamente cinematográfico es en mucho desconcertante. No se alcanza a distinguir con claridad un sentido preciso, a definir una dirección. Todo se mantuvo en un nivel de muestra, de acumulación de films entre los que hubo algunos buenos, otros regulares y muchos malos, sin que esta exhibición haya contribuido al conocimiento más completo de tendencias, experiencias o direcciones. Y esto porque tal vez haya faltado comprensión de las singulares características de un género al que no

⁸ La traducción es mía.

priman los que regirán la organización de un festival de cine de largometraje. (El Litoral 18-08-1964).

Con estos bemoles se cerraba esa primera experiencia de exhibición de cine experimental y documental. Interesa preguntarse entonces por las condiciones de producción en que un evento de estas características puede ser posible.

Las condiciones de producción del FICED '64

“(…) el primero a nivel mundial organizado por una Universidad Católica” (Clarín, 19-08-1964).

El epígrafe señala una autenticidad del FICED que es difícil de probar fehacientemente⁹, ya que la preocupación de los católicos argentinos por el cine no era algo novedoso: desde la década del '30, por distintas vías, habían pugnado por intervenir sobre los medios audiovisuales (Maranghello, 2000; Ramírez Llorens, 2015). Sin embargo, en el FICED eran católicos quienes se proponían como agentes organizadores y promotores de la “modernización” y “renovación” cinematográfica; y en eso el periódico de Roberto Noble lograba capturar algo de su singularidad.

Dicho de otro modo, modernización de la cinematografía, vanguardia, experimentación y catolicismo no suelen ser sintagmas que se unan por relación de concordancia. Al contrario, en los estudios sobre la genealogía de los cines posindustriales se hace referencia a la emergencia de nuevas olas, a las modalidades alternativas e independientes de realización, a la expansión generalizada de la televisión, etc. es decir, se alude a las condiciones internas del propio campo, dando por supuesto la relativa autonomía de mismo. Pero ante fenómenos como éste festival, esa intuición debería ponerse en suspenso. La pregunta acuciante es, por lo tanto, por las condiciones de producción para que un evento de estas características suceda.

Si bien desde el año 1958 la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia realizaba muestras internacionales de cortometrajes¹⁰ y, por otra parte, en 1964 también se anunciaba la realización del I Festival de Film Arte del Fondo Nacional de las Artes (Cossalter, 2016; Masin, 2018), como dijimos, lo singular del FICED radicaba

⁹ Una huella a seguir es de la Pontificia Universidad Católica, que en 1955 crea el Instituto Fílmico para la formación de documentalistas.

¹⁰ La exhibición de cortometrajes puede remontarse a 1929 en el Cine-Club de Buenos Aires (Cossalter, 2016). Pero la afirmación se comprende en el marco de que en Argentina, el derrocamiento de Perón fue visto por los propios actores del campo cultural como un parteaguas histórico, como un momento “refundacional”.

en que una Universidad Católica, articulando con organismos estatales y supranacionales, se proponía la exhibición de cortometrajes, muchos de ellos provenientes de las vanguardias estéticas a nivel mundial, con el objetivo de ponerlas al servicio del mundo educativo y del “desarrollo”. Así es la punta de iceberg para comprender cómo un entramado de agentes diversos confluyen o disputan proyectos culturales, en particular, en el cine.

Entonces, para desandar esa trama, en primer lugar, es necesario describir cuál era el marco institucional en el que se promovía: la UCC. Esta fue creada como Instituto Universitario en junio de 1956 por la Compañía de Jesús, y para 1959 se convierte en Universidad¹¹. Allí se dictaban las carreras de Ingeniería, Medicina, Filosofía y Derecho. Para 1965 tenía un total de 1766 estudiantes y hacia 1971 la matrícula crecía a 3400 estudiantes (Nouvelles, 1980).

Por otro lado, para su puesta en funcionamiento fue vital la acción del sacerdote Jean Sonet quien, para conseguir apoyo financiero, articuló con distintos grupos v.g. las “Asociaciones de amigos de la UCC”, entre los que se encontraban asociaciones belgas, holandesas y alemanas (Ferreyra Soaje, 2000). Además, para la creación de departamentos, consiguió el aporte de empresas privadas que lo hacían con el objetivo de colaborar “en pos del desarrollo”, entre ellas Philips argentina, Müller, Siemens, Grundig, etc. Asimismo, generó distintos convenios de intercambio, y “bajo la égida de la Alianza para el Progreso (...) entra en relación con EE. UU., con una noción y ejercicio del saber, útil en el mercado económico. En Junio de 1963 (...) la Bucknell University de Lewisburg, Pennsylvania, la University of Pittsburgh, el Carnegie Institute of Technology influyen en el desarrollo de la Universidad Católica” (Ferreyra Soaje, 2000: 43). Todos estos esfuerzos en pos de un proyecto,

“(...) para formar elites, no simples graduados. El religioso juzga oportuno afirmar en conciencia que ellas ejercen una influencia en las capas de la sociedad. La ascendencia de estos profesionales en el ámbito cordobés, la repercusión de su obra en el afianzamiento institucional, en la dirección del país resulta (...) el objetivo primordial, lo esencial” (Ferreyra Soaje, 2000: 47).

¹¹ Es la misma que crea en Buenos Aires la Universidad del Salvador. A partir de 1959, con la aprobación del artículo 28 de la ley 14.557 o “Ley Domingorena”, se convierte en Universidad.

Así, esta institución buscaba de forma deliberada formar una elite dirigente “moderna”, y era el ámbito donde se educaba el “viejo” patriciado local, que. Al mismo tiempo, es significativo el lugar que ocupaba este sacerdote en el ámbito empresarial cordobés y las preocupaciones que allí compartía, en palabras de Tcach:

No es ajena a esta amalgama entre lo tradicional y lo moderno la Asociación Cristiana de Dirigentes de Empresa (ACDE), a cuyas conferencias solían asistir representantes de la Fiat. El entrelazamiento de intereses entre nuevos y viejos actores tenía una lógica. Facilitaba a los primeros a hacer pie en la sociedad cordobesa y permitía a los segundos transitar una vía de prosperidad económica que hiciese honor a sus apellidos patricios. Asimismo, sus coincidencias entroncaban con una preocupación común, cual era la de armonizar las relaciones entre el capital y el trabajo en un contexto de expansión industrial. Por este motivo, tampoco era ajeno a las motivaciones de la ACDE el combate contra la influencia izquierdista o comunista. En su comida de camaradería el 25 de junio de 1963, su asesor espiritual, el padre Jean Sonet, señalaba: (...) *Córdoba la docta, la heroica, la santa capital espiritual de la nación, podría despertarse un día como Córdoba roja* (Tcach, 2012: 167- 168).

A partir de esto, podríamos decir que el FICED es parte de una apuesta cultural en el marco de un proyecto mayor de modernización impulsado por una institución “tradicional”. Más específicamente, se insertaría dentro de un diagnóstico más general que comprende la dimensión cultural como un espacio clave para combatir la infiltración del comunismo, y en particular, en el ámbito local, al peronismo (Osuna y Pontoriero, 2018). Para ello, el rol del gobierno de los EE. UU. y de la Iglesia Católica fue clave. En concreto, la “Alianza para el Progreso” fue un programa lanzado por Kennedy para la cooperación económica, política y social en América Latina, que estuvo vigente entre 1961 y 1970, con el fin de contrarrestar el influjo del comunismo y la Revolución Cubana en la región. Por otra parte, “el Vaticano también comenzó, en simultáneo, a hacerse eco de las mismas ideas. En este sentido, algunas importantes encíclicas papales de los años sesenta, tales como *Mater et Magistra* (1962) y *Pacem in Terris* (1963) y *Populorum Progressio* (1967), focalizaban en la necesidad del ‘desarrollo de los pueblos’ (Osuna y Pontoriero, 2018: 358).

En relación a ALPRO, una de las formas que asume es la del “mecenazgo industrial”, esto es: empresas de capital estadounidense que apuestan a un modelo de

consenso moderno y “por encima de todo, de introducir en el ámbito latinoamericano las pautas culturales que el ‘mundo occidental’ asume como propias en el nuevo marco de la guerra fría” (Linari, 1997: 133). En particular, en la promoción del arte experimental argentino las industrias Kaiser tuvieron considerable injerencia, así como grupos de industriales locales como la UIA, la Cámara Argentina de la Industria Plástica, la sociedad siderúrgica y el paradigmático Di Tella. La apuesta era generar en el ámbito local una producción cultural a la altura del de los países altamente industrializados, lo cual implicaba una renovación de los códigos visuales, tecnologías y teorías del arte.

En relación a la Iglesia, en el marco del II Concilio Vaticano (1963) se había ocupado explícitamente de los medios de comunicación, a través del decreto “Inter Mirifica”, donde se destacan los aspectos morales del uso de los medios así como potencialidades para la evangelización¹² (Guitián, 2011). Más aún, un antecedente directo de esa vocación por los medios puede ser rastreado en la creación del canal de TV 11 de Bs. As. por la misma orden de jesuitas, donde sacerdotes estaban a cargo de la programación, ofreciendo una amplia sección de películas (Varela, 2005; *Ámbito*, 01-07-2019).

Ahora bien, cuando más arriba presentaba el proyecto institucional de la UCC, no se ponía de relieve que, luego del Concilio Vaticano II se produce una dislocación en el mundo católico, en particular, con el llamado “diálogo entre católicos y marxistas”. En ese punto, la UCC no es ajena a ese proceso, ya que al menos dentro del ámbito estudiantil existían “asociaciones” humanistas y marxistas con activa participación política (González, 2006). Si bien resta investigar toda esa zona de intercambios, quizás dentro de esta clave es posible leer cómo estéticas neorrealistas y documentales con preocupaciones por lo social eran bien recibidos dentro del festival, así como la recepción del cine ruso por parte de ese sector católico. Una aclaración es pertinente, la circulación de cine ruso y de los demás países detrás de la cortina de hierro no era una novedad en festivales argentinos¹³, por el contrario, los países comunistas participaban regularmente y eran muy bien recibidos, a la vez que eran reconocidos por su influencia en la modernización de la escena cultural vernácula (Galván y Zourek, 2017). Pensar

¹² Ya en 1936 el papa Pío XI se había ocupado del cine en la encíclica “Vigilanti cura”, señalando el rol activo que los católicos podían hacer en su producción, distribución y consumo.

¹³ En el I Festival Internacional de Cine de Mar del Plata contó con la participación delegaciones rusas convocadas por el sueño de Artkino, Argentino Vainikoff. A partir de los años 1957 y 1958 Jrushchov encara una política de penetración cultural hacia América Latina (Galván y Zourek, 2017).

entonces cómo se articulan modernización estética y preocupación por lo social dentro de una agenda cristiana del momento.

Ahora bien, éste vínculo con las cinematografías comunistas no era visto con buenos ojos por los sectores pro-norteamericanos. Francis Edwards, un cronista de la agencia Associated Press señalaba enfáticamente:

(...) si las restricciones del gobierno argentino se hubieran aplicado plenamente, el festival Internacional de Cine Experimental y Documental que ha tenido lugar aquí se le habría prohibido mostrar algunos de los mejores cortometrajes ahora hechos en el mundo aquellos de los países detrás de la cortina de hierro. Fue sólo dos semanas atrás que el festival fue autorizado por el Ministro de Relaciones Exteriores para exhibir films cortos provenientes del bloque comunista (Associated Press, 17-08-1964).

Aquí entonces se abre un interrogante acerca de la política internacional y de la política cultural del gobierno de la UCRP. En concreto, es amplia la bibliografía que señala a este núcleo político como un espacio de ferviente antiperonismo, sin embargo, ése espacio distaba de ser homogéneo. El presidente Arturo Illia, llegó a ese cargo luego de haberse erigido en líder de la fracción radical del postsabattinismo cordobés - caracterizada por ser una tendencia que reivindicaba el yrigoyenismo y un programa socialdemócrata-. Por su parte, el Ministro de Educación Carlos Alconada Aramburú, era un abogado platense que había sido Ministro del Interior del aramburismo, como parte del sector de la UCRP más fervientemente antiperonista de la UCR -el balbinismo- que compartía su caracterización respecto del peronismo y la “democracia”. Por su parte, Carlos Zavala Ortiz, el Ministro de Relaciones Exteriores, había sido un miembro destacado del radicalismo cordobés, particularmente, del ala unionista - alvearismo-. Durante el gobierno de Aramburu, suscribió al intento de reforma constitucional, pues entendía que se trataba de generar “una nueva arquitectura institucional para eliminar definitivamente el virus peronista” (Tcach, 2012: 57). En ese sentido, lo que queda fuera de duda es el diagnóstico común de la necesidad de erradicar al peronismo de la cultura, pero resta investigar qué proyectos culturales promovieron durante ese gobierno y cómo se articularon con estos espacios cristianos. En especial, carecemos de un trabajo en profundidad sobre la política del Instituto de Cinematografía del momento, en el que Julio Alfredo Grassi se desempeñaba como jefe de

departamento de cortometrajes que le dió un significativo impulso a su producción (Grassi, 2015).

Por último, destacar que para los años sesenta, la Ciudad de Córdoba se presentaba como un centro industrial moderno, en el que “una sensación de cambio acelerado parecía gobernar la ciudad” (Tcach, 2012: 165). Un indicador era la transformación acelerada en los medios de comunicación, v.g. en 1960 se inauguró el Canal 12, primer canal televisión del interior del país; en 1962 inició sus transmisiones Canal 10 dependiente de la UNC, y el diario “La Voz del interior” incorporaba un servicio de radiofotos por el éter. Por otro lado, tenía una intensa actividad cultural, en la que la acción de los cineclubes se integraban a la vida de estudiantil universitaria ávida de estos productos culturales (Ramírez Llorens, 2013).

1966- 1970 El FICED entre las dos almas de la “Revolución argentina” y las dos caras de la provincia mediterránea

El golpe de 1966 liderado por la fracción azul del ejército tuvo entre su base de apoyo el núcleo de intelectuales reunidos en la Universidad jesuita del Salvador, que tenía entre sus miembros destacados a Mariano Grondona; es decir, de la misma orden de la UCC. Lo que es más, el núcleo del patriciado cordobés católico¹⁴ formaba parte del gobierno nacional, y particularmente, el elenco del gobierno provincial se nutría casi exclusivamente de aquel círculo, que se solapaba con el ejercicio docente en dicha casa de altos estudios; el caso paradigmático de esa imbricación es el interventor de la provincia, el abogado Carlos Caballero, quien era titular de la materia Doctrina Social de la Iglesia en la UCC. En palabras de Tcach:

Ciertamente, desde el punto de vista del elenco gubernamental se constata una relación de continuidad sociológica con las administraciones precedentes. Los tres interventores federales que hubo en Córdoba entre 1966 y el Cordobazo en 1969 - Martínez Zuviría, Ferrer Deheza y Caballero- se nutrieron de idéntica extracción social: un patriciado enraizado en el estado provincial -cuyo control de los recursos estatales había sido su fuente de poder tradicional- y que en los años sesenta, al compás de la modernización económica y cultural de Córdoba, se hibridó con el

¹⁴ La “aristocracia de toga” cordobesa (...) estaba integrada más por “patrones del estado” que por “patrones de estancia”. Su imbricación con los militares y, sobre todo a partir de los años sesenta, con el gran capital nacional y extranjero renovó su fe en el rol dominante y dirigente que tradicionalmente creía haber tenido asignado. (Tcach, 2012: 222)

gran capital industrial y financiero. Esa hibridación -que se añadía a sus íntimos nexos con la iglesia católica y la guarnición militar local- constituía el secreto de su revitalizado protagonismo político.

Por otra parte, el decreto-ley 16.192 de 1966 por el que se intervenía las universidades, suprimió la autonomía universitaria. Se partía del diagnóstico de entender a la cultura y a las universidades en particular como los “focos de irradiación del comunismo”. Además, los rectores de las universidades Católica y Nacional de Córdoba formaron parte de un organismo una “Comunidad de Inteligencia” junto a oficiales del III cuerpo del Ejército, existente antes del Cordobazo (Tach, 2012). Sin embargo, al mismo tiempo, crecía la actividad política de los sectores estudiantiles, siendo un punto de quiebre el 1969, donde al calor de los sucesos del “cordobazo”, el rector jesuita es abucheado por los estudiantes de esa casa.

En todo ese arco que va de 1966 a 1970, resta investigar cuáles son las transformaciones del FICED y sus vínculos con la dinámica cultural y política del momento. Someramente, se puede decir que el segundo festival se realizó en el marco de los festejos conmemorativos de los 10 años de la Universidad Católica y presentó un espacio de formación en torno al “Cortometraje como escuela de cine”. En 1968, el III festival tuvo como jurado de honor a Jan Lenica, quien dictó la conferencia “El cine experimental, ¿puede ser un documento?” en el marco de una Jornadas sobre cine documental. En 1970, en la IV edición se organizó una retrospectiva sobre Cine Documental Social, que contó con la presencia del Jurado del Festival de Cine Documental Latinoamericano. En dicho encuentro se organizaron las jornadas de estudio “Cine para el desarrollo”, en la que definían:

“En el festival internacional se admite, como único tema de género documental, el desarrollo. Entendiéndolo como desarrollo total del hombre, desarrollo integral, desarrollo que signifique liberación y capacitación de hombre para ser sujeto activo de la transformación social” (Catálogo FICED, 1970).

A primera vista, parecería mostrar los signos de la radicalización de época, no obstante, al mismo tiempo, se exhiben cortometrajes de propaganda del gobierno de Onganía, como lo son los cortometrajes de Ricardo Alventosa “El principio del fin”, “El mal de los rastrojos”, “Operativo agua” y “Salud rural”. Es decir, conviven dos tipos de apuestas concretas en el uso social de este formato. A pesar de ese guiño a la

dictadura de Onganía, este último festival fue intervenido por el Ente de Calificación Cinematográfica por la exhibición del corto argentino “Muerte y pueblo” (Nemesio Juárez, 1969) y los chilenos “Desnutrición infantil” (Álvaro Ramírez, 1969) y “Herminda de la Victoria” (Douglas Hübner, 1969) (Ramírez Llorens, 2016).

Con ello se daba por cerrada esta experiencia de formación y exhibición en torno al cortometraje experimental y documental. En ese amplio recorrido, los FICED lograron imponerse como un espacio de prestigio en la escena local. Por allí habían pasado Jorge Prelorán, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer, Gerardo Vallejo, importantes realizadores independientes y que formaron parte del circuito de cine militante de la época. Por otro lado, desde el punto de vista de Ramírez Llorens (2016), a través de los FICED se puede observar las estrategias de apertura y modernización que impulsó la dictadura de Onganía, lo cual complejiza la caracterización de la misma como “tradicional” y “autoritaria”.

A modo de cierre

A lo largo de este artículo nos abocamos particularmente a describir el surgimiento y desarrollo del primer FICED en el año 1964. Se buscó dar cuenta de las condiciones de producción del festival, mostrando el entramado de actores sociales que participaron en su realización. Señalamos que en esa primera etapa éstos se articularon en torno a un consenso sobre los usos sociales del cine, en particular por características educativas y pedagógicas que el medio ofrecía. A su vez, remarcamos que jugó un rol importante en la consolidación y profesionalización de la actividad cortometrajista, generando un espacio de intercambio clave para la definición del canon cinematográfico de la época.

Por otra parte, sugerimos que, hacia 1966 con el recambio de gobierno, la caracterización de un cine pensado en su rol pedagógico y educativo parecería tener continuidad, ya que se realizan jornadas de formación en torno a la enseñanza, el desarrollo, etc. En ese sentido, resta describir de qué modo se articularon políticas culturales nacionales con ese tipo de propuestas, ya que en todos los casos se pone en el centro de atención al rol de Estado en la producción de películas, ya sea poniendo en foco a Norman McLaren representante del organismo de cinematografía nacional de Canadá, la National Film Board; o sobre el lugar de las escuelas en la formación, etc.

Finalmente, quedó pendiente la descripción de los festivales durante el gobierno de Onganía. Al respecto, una hipótesis de trabajo es que para comprender la clausura y

censura del festival en 1970 es necesario dar cuenta de las tensiones que se venía desarrollando en el seno mismo de esa institución católica, ya que allí convivieron dos modos de pensar el rol del catolicismo en la sociedad; una divergencia de visiones que habilitó la entrada de films que no coincidían con aquellas finalidades o usos sociales del cine: al darle lugar a las producciones que provenían de colectivos de cineastas que fueron permeando su práctica estética al calor de la creciente radicalización político, el consenso se quiebra, porque ya el cine no se piensa como un dispositivo al servicio de la “educación” de los pueblos sino como “un arma cargada de futuro” o para “contribuir a liberación de los pueblos”.

Bibliografía

Ámbito.com (01-07-2019) Héctor R. García: una cinemateca pionera en la TV.

Amieva, M. (2018) ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades. En revista Cine Documental N°18. Año 2018. Págs.: 8-36. ISSN 1852 - 4699

Cossalter, J. (2016) El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976). Tesis para optar por el título de Doctor. Posgrado Filo: UBA. Disponible en repositorio institucional.

Ferreya Soaje de Perea, V. (2000). Jean Sonet, S.J. : un peregrino de la fe. Córdoba: Ediciones del Boulevard.

Galván, M. V. y Zourek, M. (2017) Propaganda comunista en Latinoamérica. El impacto cultural del cine de los países socialistas en Argentina (1954-1970). Iberoamericana Pragensia; Lugar: Praga; Año: 2017

Grassi, J. A. (2015) Una vida entre cuadros y celuloide: vida y obra. Bs As: Librería.

González, M. B. (2006). Una historia con sentido : los primeros 50 años de la Universidad Católica de Córdoba, 1956-2006. Córdoba : EDUCC.

Gutián, G (2011) El Vaticano II y los medios de comunicación: a los cincuenta años de «Inter Mirifica». En revista: SCRIPTA THEOLOGICA / VOL. 43 / 2011 / 621-643 ISSN 0036-9764

Lacruz, C. (2018) 1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur. En Revista Cine Documental N°18. Año 2018. ISSN 1852 - 4699

Peluffo Linari, G (1997) Instituto General Electric de Montevideo: medios masivos, poder trasnacional y arte contemporáneo. En Oteiza, E. (coord.). Cultura y política en los años '60. Bs As: Instituto de Investigaciones Gino Germani. FSOC-UBA. Oficina de publicaciones del CDC-UBA.

Maranghello, C. (2000) “Del proyecto conservador a la difusión peronista” En: Cine argentino. Industria y clasicismo Vol. III (1933/1956).

Mestman, M. y Ortega, L (2018) Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica. En Revista Cine Documental N°18. Año 2018.

Patin, S. (2016) Criterio, revisitando una fuente compleja (1928-1966). Entre una polémica historiográfica, la relación con la jerarquía y una propuesta metodológica. En Revista Electrónica de Fuentes y Archivos Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”

Córdoba (Argentina), año 7, número 7, 2016, pp. 67-86.

Osuna. M.F. y Pontoriero, E. (2018) El impacto de la Doctrina “de la Seguridad Nacional” en la Argentina durante la Guerra Fría (1955-1983), Izquierdas, 49, febrero 2018:352-364

Ramírez Llorens, F. (2013) “Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70”. En: Entrevistas Año 2 | N° 2 | 2013. Buenos Aires: Rehime.

----- (2016) Cortometraje independiente y documental estatal durante el gobierno de Onganía. En Revista Cine Documental N° 13. Año 2016.

Tcach, C. (2012) De la Revolución libertadora al cordobazo. Córdoba el rostro anticipado del país. Bs As: Siglo XXI.

Vallejo, Aida (2014), “Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica”, en Secuencias. Revista de Historia del cine, 39.

Varela, M. (2005) La televisión criolla : desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969). Buenos Aires : Edhasa.