



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales,
Universidad de los Andes

Ramírez Llorens, Fernando

Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968*

Historia Crítica, núm. 72, 2019, Abril-Junio, pp. 139-160

Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit72.2019.07>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81160490007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968^{2a}

Fernando Ramírez Llorens
Universidad de Buenos Aires, Argentina

<https://doi.org/10.7440/histcrit72.2019.07>

Recepción: 29 de abril de 2018 / Aceptación: 1° de octubre de 2018 / Modificación: 22 de octubre de 2018

Cómo citar: Ramírez Llorens, Fernando. "Cine, autoritarismo y política de medios en Argentina: el Festival de Mar del Plata de 1968". *Historia Crítica* n.º 72 (2019): 139-160 doi: <https://doi.org/10.7440/histcrit72.2019.07>

Resumen. Objetivo/contexto: El artículo analiza el proceso de organización del IX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1968 y su desarrollo. Se reconstruyen los objetivos que la dictadura del general Juan Carlos Onganía persiguió con la realización de este Festival, hasta entonces organizado por entidades privadas, y también se elaboran las tensiones generadas dentro de la alianza del Gobierno y con grupos del campo cinematográfico. **Originalidad:** Hasta el momento, la historiografía ha hecho énfasis en la fuerte represión cultural de la dictadura de Onganía. Sin negar esta perspectiva, el análisis de esta experiencia de apertura selectiva aporta nuevas ideas para pensar las políticas culturales y de medios de las dictaduras como estrategia de construcción de consenso interno y legitimación del gobierno en el ámbito de las relaciones internacionales, así como su reverso, el campo cultural como territorio de disputas políticas en el marco de gobiernos autoritarios. **Metodología:** La investigación fue realizada principalmente a partir del análisis de múltiples publicaciones impresas de la época. **Conclusiones:** El trabajo propone entender esta experiencia cultural como un proceso de apertura selectivo y restringido, orientado a mejorar la imagen en el exterior del Gobierno a través de la cinematografía. Sin embargo, se trató de una experiencia fallida, porque desde el momento en que se desplegó ese objetivo el Festival se politizó y se presentó como un terreno de disputas entre distintas facciones dentro del Gobierno y del Gobierno con el mundo del cine.

Palabras clave: *Argentina, dictadura, festival de cine, medios de comunicación de masas, política cultural.*

Cinema, Authoritarianism and Media Policy in Argentina: The Mar del Plata Film Festival of 1968

Abstract. Objective/context: The article analyzes the organizational process and execution of the IX Mar del Plata International Film Festival of 1968. It outlines the objectives that General Juan Carlos Onganía's dictatorship pursued with this festival, which had, until 1968, been organized by private entities. The tensions that arose between the government alliance and cinematographic groups is also discussed. **Originality:** Until now, historiography has emphasized the strong cultural repression of the Onganía dictatorship. Without denying this perspective, the analysis of this selective opening experience at the film festival brings to the fore new perspectives on how dictatorships used cultural and media policies as an internal consensus building strategy and as a tactic to legitimize the government internationally. Conversely, the cultural arena is seen as a territory for political disputes within the framework of authoritarian governments. **Methodology:** The research was conducted mainly from the analysis of multiple printed publications of the time. **Conclusions:**

^{2a} Esta investigación es resultado de los intereses investigativos del autor y no contó con financiación.

This paper proposes understanding this cultural experience as a process aimed at improving the image of the government abroad through cinematography. However, this attempt by the dictatorship failed because, from the moment that the strategy was launched, the festival became politicized and it was transformed into a terrain of disputes between different factions within the government as well as between the government and the world of cinema.

Keywords: *Argentina, cultural policy, dictatorship, film festival, mass media.*

Cinema, autoritarismo e política de meios na Argentina: o Festival de Mar del Plata de 1968

Resumo. Objetivo/contexto: O artigo analisa o processo de organização do IX Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata de 1968 e seu desenvolvimento. São reconstruídos os objetivos que a ditadura do general Juan Carlos Onganía buscou com a realização desse Festival, até então organizado por entidades privadas, assim como são elaboradas as tensões geradas dentro da aliança do Governo e com grupos do campo cinematográfico. **Originalidade:** Até o momento, a historiografia deu ênfase na forte repressão cultural da ditadura de Onganía. Sem negar essa perspectiva, a análise dessa experiência de abertura seletiva traz novas ideias para pensar as políticas culturais e de meios das ditaduras como estratégia de construção de consenso interno e legitimação do governo no âmbito das relações internacionais, bem como o oposto, o campo cultural como território de disputas políticas no âmbito de governos autoritários. **Metodologia:** A pesquisa foi realizada principalmente a partir do estudo de diversas publicações impressas da época. **Conclusões:** O trabalho propõe entender essa experiência cultural como um processo de abertura seletivo e restrito, orientado a melhorar a imagem exterior do Governo através da cinematografia. No entanto, tratou-se de uma experiência malsucedida porque, desde o momento em que surgiu esse objetivo, o Festival se politizou, oferecendo-se como um terreno de disputas entre diferentes facções dentro do Governo e do Governo com o mundo do cinema.

Palavras-chave: *Argentina, ditadura, festival de cinema, meios de comunicação de massas, política cultural.*

Introducción

Mar del Plata, cuna de los festivales cinematográficos en Argentina, fue sede de un primer evento internacional en 1954. Organizado por el Estado, su continuidad fue suprimida a consecuencia del golpe que en 1955 terminó con la presidencia de Juan Domingo Perón. A partir de 1959 volvió a realizarse todos los años, aunque con modificaciones de importancia, entre las que se destacaba que, si bien la financiación seguía corriendo principalmente por parte del Estado, la organización corría ahora por completo por parte de una asociación de críticos cinematográficos (en sucesivas ediciones se irían incorporando otros grupos de productores, actores y técnicos)¹. Luego del

1 Sobre la primera edición, en 1954, ver Clara Kriger, “Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas”. *Archivos de la Filmoteca* n.º 46 (2004): 118-131. Sobre la etapa 1959-1970 ver Núria Triana Toribio, “El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970”. *Secuencias* n.º 25 (2007): 25-45, y Ricardo Manetti y María Valdez, “El festival de Mar del Plata (1959-1970)”, en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, dirigido por Claudio España, vol. II (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005), 488-497. Un trabajo que cubre todas las ediciones de 1954 a 1970 es Julio Neveleff, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* (Buenos Aires: Corregidor, 2013).

golpe de Estado que en 1966 llevó a Juan Carlos Onganía a la presidencia, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) confirmó su renuncia a continuar financiando el Festival. Sin apoyo económico, la edición prevista para marzo de 1967 debió ser cancelada, interrumpiendo una continuidad de siete años². En junio de 1967, la recién creada Secretaría de Difusión y Turismo (SDT) anunció que el Estado ya no sólo financiaría, sino que tomaría a su entero cargo la organización de la edición de 1968. En seis meses la visión del nuevo gobierno sobre la importancia de efectuar un festival cinematográfico internacional en Argentina había cambiado por completo. En el contexto de una dictadura que instauró la Doctrina de Seguridad Nacional como política de Estado y desplegó una fuerte represión cultural basada en la concepción de que la cultura era el ámbito privilegiado de la infiltración marxista se decide organizar un gran evento cultural de carácter internacional, que inevitablemente atraería las miradas del exterior hacia Argentina y que, por caso, contaba con la participación de delegaciones y películas de Europa del Este³.

En la época, el crítico Edgardo Cozarinsky manifestó que por momentos esta edición del Festival había rozado “inéditas alturas del *pop art*”, como si la competencia internacional hubiera degenerado en involuntario y decadente *happening*⁴. Un cúmulo de hechos disruptivos deslució profundamente el evento y puso en ridículo a sus organizadores. Es preciso sin embargo evitar el reduccionismo de atribuir las dificultades a la mera incapacidad o improvisación de los organizadores, lo que implicaría dar por comprendido lo que debe ser explicado. En este sentido, De Valck afirma que entre las décadas de 1930 y 1960 los festivales cinematográficos europeos se desarrollaron persiguiendo una combinación de objetivos económicos, políticos y culturales. Los intereses de los productores cinematográficos locales, las disputas político-ideológicas y los proyectos nacionales estuvieron en la base del desarrollo de las experiencias pioneras⁵. Estas ideas nos brindan una perspectiva analítica para intentar comprender qué es lo que estaba en juego para el gobierno del general Onganía en la realización de este acontecimiento y cómo se posicionaron otros actores del aparato estatal y el campo cinematográfico en relación con ello.

2 El INC encaró un severo ajuste que incluyó la suspensión de créditos cinematográficos, despido de empleados, cierre del Centro Experimental Cinematográfico, entre otros. En ese contexto se adujeron argumentos presupuestarios para cancelar el apoyo al Festival, con plena consciencia de que sin la colaboración económica del Estado resultaba imposible su realización.

3 En un trabajo anterior desarrollé las actividades de inteligencia en el cine durante toda la década del sesenta: Fernando Ramírez Llorens, *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973* (Buenos Aires: Librería, 2016). El sistemático seguimiento de las delegaciones de Europa del Este en cada una de las ediciones del Festival de Mar del Plata habla de la importancia que se les daba a estas visitas en términos de Seguridad Nacional. El crítico cinematográfico Jorge Miguel Couselo afirma que el Festival de 1967 no se realizó porque “los militares en el poder no estaban de acuerdo con que participaran las filmografías de los países del Este”. Ver Jorge Miguel Couselo, “Un invalorable aporte cultural”, en *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*, editado por Fernando Ferreira (Buenos Aires: Corregidor, 1995), 239. Sobre la Doctrina de Seguridad Nacional y el gobierno de Onganía, ver: Carlos Altamirano, *Bajo el signo de las masas* (Buenos Aires: Ariel, 2001). Sobre la cultura como ámbito privilegiado de la infiltración marxista, Patricia Funes, “‘Secretos, confidenciales y reservados’. Los registros de las dictaduras en Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la policía de la Provincia de Buenos Aires [DIBPA]”, en *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, compilado por César Tcach y Hugo Quiroga (Santa Fe: Homo Sapiens, 2006), 199-232.

4 Edgardo Cozarinsky, “Un festival de censores”, *Primera Plana*, 19 de marzo, 1968, 52-54.

5 Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2007).

Desde mucho tiempo atrás era manifiesto que se estaban acumulando tensiones, al punto que tres meses antes de su realización el secretario de Difusión y Turismo, Federico Frischknecht, declaró públicamente: “no quiero que me arruinen mi festival”⁶. Esta frase pone de relieve un segundo grupo de interrogantes: ¿Cuál era el sentido que este secretario le daba a la idea de que el festival, de algún modo, le pertenecía? ¿Qué nos puede decir esta apropiación simbólica de un festival, que para entonces iba por su novena edición, acerca de la relación entre cine, autoritarismo y políticas estatales? En definitiva, ¿cuál era el lugar de este festival en la política de medios de la dictadura y qué relación existió entre los objetivos que el Gobierno le imprimió al festival y los conflictos que surgieron?

La hipótesis de esta investigación es que, en el marco de la definición de una política comunicacional, que prestaba atención a la imagen del Gobierno tanto dentro del país como en el exterior, el Festival fue entendido como un medio para promover las relaciones internacionales con países europeos y americanos y mejorar el concepto sobre la dictadura en el extranjero. Esta politización del Festival lo transformó en un terreno de disputas por la orientación de la política cinematográfica y cultural del Gobierno, entre los grupos que conformaban la alianza de poder y entre estos y otros grupos del campo cinematográfico.

Se presenta un escollo epistemológico en el punto de partida: no existen trabajos historiográficos sobre la experiencia de la SDT (1967-1971), a pesar de haber sido una apuesta central de la política del gobierno de Onganía (1966-1970). Una pregunta básica pero que aún no tiene respuesta es cuál fue el rol de esta Secretaría en la política de medios, y específicamente cinematográfica, del período. También es relevante preguntarse cuáles son las consecuencias de este vacío en el momento de pensar en perspectiva histórica este Festival, que al escribir este artículo había tenido su última edición (la 32ª) en noviembre de 2017. Se comenzará entonces abordando las transformaciones experimentadas en el aparato estatal en 1967, que permitirán comprender cómo la SDT expresó la redefinición de los objetivos del gobierno de Perón en el campo de la comunicación y la cultura, para luego describir el trabajo de organización del Festival. A continuación, se desarrollará una relectura de algunos acontecimientos destacados del evento a partir del marco histórico construido. Por último, se revisará cómo narra hoy este pasado el propio Festival y se ofrecerán algunas conclusiones.

1. Difusión y turismo

El 6 de junio de 1967, a casi un año del golpe de Estado, Onganía firmó el Decreto 3.921/67, por el cual la Secretaría de Prensa de la presidencia de la Nación, la Administración General de Emisoras Comerciales de Radio y Televisión (organismo oficial encargado del manejo del canal estatal de televisión y de cincuenta emisoras radiales estatales), la Dirección Nacional de Turismo y el INC fueron absorbidos por la flamante SDT, dependiente directamente de la Presidencia. Poco tiempo después se expropiaron cuatro importantes talleres gráficos privados que pasaron también a formar parte del nuevo organismo, y unos meses más tarde se reestatizaría y transferiría a la SDT la agencia de noticias Télam. Finalmente, en 1969 la Secretaría lanzó la revista *Argentina*, una publicación pensada para su distribución en embajadas argentinas y en las agencias de Aerolíneas

6 “Lo dijo el secretario de D. y T.: ‘No quiero que me arruinen mi festival’”, *Heraldo del Cinematografista*, 29 de noviembre, 1967, 551.

Argentinas en el extranjero. Observada en conjunto, la SDT era el intento más importante por crear una estructura de comunicación oficial por parte del Estado desde la experiencia de la Subsecretaría de Informaciones del gobierno del presidente Juan Domingo Perón (1946-1955). Vale la pena detenerse en dos elementos que hacen de este organismo un hecho singular, demuestran la dimensión de su ambición y revelan algunos de sus objetivos.

En primer lugar, cabe destacar que otros organismos vinculados a medios de comunicación, como el Consejo Nacional de Radio y Televisión (CONART), encargado de la supervisión de las estaciones de radio y televisión privadas, o la Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico —CHCC, encargada de la calificación de películas—, quedaron fuera de la órbita de la nueva secretaría. En este sentido, la SDT no fue concebida en su origen como un gran organismo de control indiscriminado de medios de comunicación, sino como el ente encargado de articular y administrar la comunicación oficial y los medios de comunicación estatales. En este sentido, la integración en la SDT del INC, encargado de proteger y promover la producción cinematográfica privada, sólo puede entenderse a partir de dar por supuesta una clara consciencia por parte del Gobierno sobre el lugar del apoyo estatal en las condiciones de posibilidad de una producción cinematográfica local, así como la intención de vincular a los productores cinematográficos, de suyo privados, con la política de comunicación oficial. En segundo lugar, la fórmula “difusión y turismo” expresa la intención de conjugar estos dos elementos en una misma política oficial de comunicación, que atendía a la necesidad de construir consenso interno, pero que también buscaba legitimar al Gobierno en el plano de las relaciones internacionales.

Para el cargo de Secretario de Difusión y Turismo fue elegido Federico Frischknecht. No es exagerado afirmar que este empresario y docente universitario era una pieza importante de la represión cultural de la dictadura. Tras la Noche de los Bastones Largos y la intervención a las universidades nacionales⁷, Frischknecht fue designado decano de la Facultad de Ciencias Económicas en la Universidad de Buenos Aires. Si bien esta Facultad no había estado entre las que sufrieron la brutal violencia policial contra autoridades, docentes y estudiantes, se trataba de todos modos de un puesto estratégico para el éxito de la intervención, debido a que en ese entonces era la unidad académica de mayor matrícula estudiantil de la universidad más grande del país⁸. En un contexto altamente represivo, Frischknecht logró sin embargo destacarse sobre el resto de los decanos por su severidad en la gestión de la casa de estudios⁹.

7 Se conoce como Noche de los Bastones Largos al violento desalojo policial de estudiantes y profesores de las Facultades de Ciencias Exactas y de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sucedido el 29 de julio de 1966. Las unidades académicas estaban tomadas en rechazo de la anulación de la autonomía universitaria decidida por la dictadura. Luego de la represión, el Gobierno decidió el cierre de las universidades por varias semanas. Numerosos profesores y autoridades renunciaron y las protestas de estudiantes continuaron en los siguientes meses. El conflicto tuvo gran impacto en el debate público y amplia repercusión internacional, al punto que el Departamento de Estado de Estados Unidos expresó públicamente su repudio a la represión y a la pérdida de autonomía universitaria.

8 En 1966, dos de cada cinco estudiantes universitarios concurrían a la Universidad de Buenos Aires (UBA). Integrada por diez facultades, el 21,5% de los nuevos ingresantes de ese año se inscribieron en la Facultad de Ciencias Económicas. Sobre este asunto consultar: Ministerio de Cultura y Educación, *Argentina: la educación en cifras: 1961-1970* (Buenos Aires: El Ministerio, 1971), y Universidad de Buenos Aires, *Nuevos inscriptos 1966-1967* (Buenos Aires: UBA, 1968).

9 Juan Sebastián Califa, “A los golpes con el golpe. El movimiento estudiantil frente a la intervención de la Universidad de Buenos Aires, 1966”. *Conflicto Social* 8, n.º 13 (2015): 89-115.

En el organigrama de la SDT, el INC fue rebautizado como Dirección Nacional de Cinematografía (DNC), y de la lectura de la Ley 17.301 se desprende con claridad que este no era un ente autónomo. De hecho, ante el nuevo panorama, el administrador del INC, coronel Adolfo Ridruejo, canceló un viaje previamente programado al Festival de San Sebastián (en España), presentó su renuncia y negoció con Frischknecht el grado de independencia que tendría su gestión antes de decidir continuar en el cargo¹⁰. En estas conversaciones se estableció la continuidad de la autarquía financiera del INC¹¹. Sin embargo, en seguida quedó claro que a partir de ese momento habría, en el mejor de los casos, un doble comando en la política cinematográfica estatal, al punto que el 26 de junio Frischknecht y Ridruejo dieron una conferencia de prensa conjunta. En ella, Frischknecht anunció la continuidad de Ridruejo, y este mencionó los dos grandes ejes que iban a ser prioridad de la gestión de la flamante DNC. Por un lado, la sanción de una nueva ley de cine, prometida como inminente hacía ya seis meses. Por el otro, el desarrollo de una política integral para festivales cinematográficos, cuyo eje central era el relanzamiento del de Mar del Plata, y que incluía también la producción cinematográfica de filmes “de calidad, que todavía no producimos”, para participar en eventos en el exterior, que “dan la posibilidad de presentar al país”¹². La declaración de Ridruejo se producía en un contexto muy concreto. Diez días antes se había proyectado en la competencia oficial de San Sebastián *Al diablo con este cura* (Carlos Rinaldi, 1967) cosechando severas críticas, al tiempo que el INC anunciaba que se abstenía de participar en el Festival de Berlín (Alemania)¹³.

Quedaba claro que los nuevos impulsos de la política cinematográfica apuntaban al desarrollo de una producción local que pudiera ser competitiva a nivel internacional, con el objetivo de brindar una imagen moderna del país, compatible con los procesos de liberalización de las costumbres y con el desarrollo de un cine expresivo, entendido como arte, antes que como comercio. Al fin y al cabo, hasta la España franquista estaba experimentando el proceso de apertura de “inconformismo controlado”, una flexibilización que permitía expresar críticas al régimen, en la medida en que se considerara que no ponían en riesgo su supervivencia, y que dio lugar a la experiencia del nuevo cine español¹⁴. El hecho de que en ese mismo mes de julio Luis Roberto Vesco, que finalmente había

10 “Mantienen la autarquía del INC y sigue Ridruejo”, *Gaceta de los Espectáculos*, 27 de junio, 1967, 271.

11 El INC financiaba su funcionamiento y la política cinematográfica de fomento y protección con un impuesto del 10% sobre cada boleto de cine y otros ingresos menores.

12 “Mantienen la autarquía del INC”, 271.

13 *Gaceta de los Espectáculos* mencionó escuetamente que “la crítica le fue adversa”, en “Presidentes con faldas en San Sebastián '67”, *Gaceta de los Espectáculos*, 20 de junio, 1967, 270. El diario *ABC* de Madrid dijo: “La historia, interpretada por Luis Sandrini, no encierra ninguna novedad, los diálogos están contruidos con frases hechas que hacen el efecto de chistes, y la realización de Carlos Rinaldi es vulgar. [...] ‘Al diablo con este cura’ ha pasado penosamente por San Sebastián”, José Luis Martínez Redondo, “Debate sobre el nuevo cine español en la presentación de un libro de Villegas López”, *ABC*, 16 de junio, 1967, 95. En Berlín finalmente participaría *El ABC del amor* (Eduardo Coutinho y Rodolfo Kuhn, 1967), que incluye el medimetro argentino *Noche terrible*, junto con otro brasileño. El film fue invitado directamente por los organizadores del Festival, no hubo delegación oficial ni financiación por parte del INC para la participación del film. Consúltese: “Contracuerdo de Nilsson y Simonetti: son socios”, *Heraldo del Cinematografista*, 3 de mayo, 1967, 169; “Argentina en Berlín con ‘Noche Terrible’”, *Heraldo del Cinematografista*, 21 de junio, 1967, 242. El anuncio de la abstención del INC en el Festival de Berlín en “INC: desmentido sobre promoción. No se va a Berlín. Conjeturas”, *Heraldo del Cinematografista*, 14 de junio, 1967, 227.

14 Román Gubern, “El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?”, en *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editado por Carlos Heredero y José Enrique Monterde (Valencia: Generalitat Valenciana, 2003), 69-78.

encabezado la delegación argentina a San Sebastián, anunciara como un éxito el haber concertado la visita a Argentina de José María García Escudero, director general de Cinematografía español, da cuenta de que España era un modelo a seguir respecto a la política cinematográfica argentina¹⁵.

2. Jaque al zar

A principios de agosto se produjeron nuevos chispazos en la relación entre la SDT y el INC-DNC. Frischknecht dispuso treinta despidos en el organismo dirigido por Ridruejo, a pesar de que la planta ya se había ajustado a fines de 1966. Esto provocó un nuevo amague de renuncia del administrador del INC¹⁶ y otra vez la paz se firmó con una conferencia de prensa conjunta. Allí Frischknecht fue taxativo al reiterar que los dos objetivos del INC eran “el desarrollo de la industria del cine” (que se lograría con la sanción de la nueva ley) y la realización del Festival de Mar del Plata “en el rango que se merece como hecho artístico y de promoción turística”¹⁷. En un contexto en el que se estaban realizando despidos en todos los organismos dependientes de la SDT, es interesante notar que se concebía que un ajuste fiscal era compatible con la aproximación a nuevos y ambiciosos objetivos.

En balances posteriores de Frischknecht sobre su gestión queda claro que una de sus mayores apuestas fue la reestructuración de los presupuestos existentes en las áreas a su cargo, antes que su mera restricción o ampliación¹⁸. Es decir que era necesario hacer un lugar en las cuentas para poder financiar el Festival de Mar del Plata, por lo que los nuevos objetivos exigían ajustes económicos en otras áreas. A pesar de que la aplicación de esta lógica de reestructuración presupuestaria generó conflictos de distinto calibre en varias ocasiones, el decisionismo —o autoritarismo— de Frischknecht lo llevó a rechazar sistemáticamente cualquier posibilidad de negociación. Por caso, el día 4 de septiembre Frischknecht viajó a Mar del Plata y anunció en conferencia de prensa la plena confirmación de la realización del Festival. En ese contexto debió enfrentarse a los trabajadores despedidos de la radio estatal local, que reclamaban la revisión de la medida. La gélida respuesta del secretario de Difusión dejó en claro que no existía ninguna voluntad de revisar lo actuado¹⁹. No por nada, en poco tiempo Frischknecht se había ganado el mote de “zar”.

De vuelta en Buenos Aires, sin embargo, un imprevisto conflicto con los antiguos organizadores del Festival lo forzaría a flexibilizar sus posiciones. El 7 de septiembre Atilio Mentasti anunció que la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF, organismo privado encargado de acreditar los festivales internacionales de cine) iba a quitar su carácter

15 “García Escudero verá a Ridruejo en Buenos Aires”, *Gaceta de los Espectáculos*, 4 de julio, 1967, 290. Al retorno de San Sebastián, Vesco, que hasta entonces se desempeñaba como asesor, fue designado subadministrador del INC. El cambio estuvo sin dudas vinculado a las transformaciones impulsadas por la asunción de Frischknecht, así como también puede tener relación con una percepción de éxito del viaje a España de Vesco. La entrevista entre Ridruejo y García Escudero se concretaría finalmente en Madrid, como veremos a continuación.

16 “30 cesantías en el INC. Ridruejo renunciaría. ¿Desmantelamiento?”, *Heraldo del Cinematografista*, 2 de agosto, 1967, 337-345.

17 “Frischknecht: No más enmiendas”, *Heraldo del Cinematografista*, 9 de agosto, 1967, 349-357.

18 “El pensamiento vivo de Frischknecht”, *Primera Plana*, 11 de marzo, 1969, 33-51; “Argentina: los odiados”, *Extra*, agosto, 1969, 65-67.

19 “A su llegada a la ciudad realizó declaraciones el Dr. Frischknecht”, *La Capital*, 5 de septiembre, 1967, 1.

competitivo al Festival de Mar del Plata²⁰. Mentasti tenía un verdadero póker de ases en la manga: era el dueño del único gran estudio cinematográfico argentino que quedaba en pie en la época: Argentina Sono Film; a la vez era presidente de la Asociación General de Productores Cinematográficos (APC), que agrupaba al resto de las productoras que filmaban regularmente (Aries y Productora General Belgrano); también era vicepresidente de la FIAPF para América Latina y había sido designado en su momento presidente del desfinanciado y trunco Festival de Mar del Plata de 1967.

Lo que Mentasti estaba insinuando era muy concreto: de sus gestiones y su voluntad dependía que la FIAPF mantuviera o retirara el apoyo al Festival²¹. Para colmo, la FIAPF se encontraba discutiendo en ese mismo momento la necesidad de restringir la asignación de la categoría A²² a los nuevos festivales cinematográficos que iban surgiendo²³, y en 1967 Brasil había sugerido organizar una nueva edición del Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro, realizado en 1965²⁴. No dejaba de ser una posibilidad que la FIAPF le asignara un reconocimiento a expensas de Mar del Plata. La categoría A era un bien escaso, y en ese contexto Mentasti se encontraba a la cabeza de quienes estaban especulando con su precio²⁵.

Sin el reconocimiento internacional, de todos modos, el evento podía efectuarse sin inconvenientes. La prueba cercana era que el Festival de Río de Janeiro de 1965 se había realizado sin ese aval. Sin embargo, Mentasti —y los empresarios cinematográficos a los que representaba— sabía bien dónde estaban golpeando al amenazar con retirar el apoyo de FIAPF. La realización del Festival, en sí misma, era a lo sumo un objetivo secundario para la gestión de Frischknecht. El esfuerzo de movilización y las concesiones del Gobierno ponen de relieve que lo que les interesaba era la jerarquía internacional del evento. No se buscaba organizar un buen festival de cine, sino estar al nivel de Venecia, Cannes, Berlín y San Sebastián.

20 Agustín Mahieu, “Se agitan las olas”, *Confirmado*, 14 de septiembre, 1967, 57.

21 “Como vicepresidente de la FIAPF para Latinoamérica no puedo avalar lo que se prepara [marginar a las entidades que hasta entonces habían organizado el Festival]. Y esta entidad me comunicó ya que retira su apoyo”, en Mahieu, “Se agitan las olas”, 57.

22 La “categoría A” (un término en rigor inexistente pero utilizado reiteradamente) implica hasta el día de hoy el reconocimiento del Consejo de Administración de la FIAPF como festival cinematográfico internacional competitivo. Era considerada la categoría más prestigiosa: debido a que la competencia está presidida por un jurado internacional. La acreditación de festivales comenzó en 1951, cuando la FIAPF se propuso enmarcar el auge de los festivales cinematográficos, para impedir su expansión desmedida. Mar del Plata había obtenido la categoría A en 1959. En el momento de la edición 1968, Mar del Plata era aún el único festival de categoría A realizado fuera de Europa. Los otros eran Cannes (Francia), Venecia (Italia), Berlín (Alemania), Locarno (Suiza), Moscú-/Karlovy-Vary (Unión Soviética/República Checa) y San Sebastián (España).

23 Mariano del Pozo, *El cine y su crítica* (Pamplona: Universidad de Navarra, 1970).

24 “Harry Stone não vê dinheiro para festival do filme”, *Correio da Manhã*, 25 de abril, 1967, 2.

25 El rumor que corría, esparcido por medios especializados, era que la Asociación Permanente de Festivales y Promoción Internacional del Cine Argentino, que nucleaba a las sociedades privadas de productores, directores, actores, cronistas, escritores, entre otros, encargadas de organizar el Festival, tenía una deuda acumulada de las ediciones pasadas que ascendía a alrededor de 18.000 dólares. Al respecto: “La última chance de MdP con FIAPF”, *Heraldo del Cinematografista*, 20 de septiembre, 1967, 419. A principios de mayo, antes de que Frischknecht asumiera y decidiera reactivar el Festival, la Asociación se había juntado para debatir qué hacer en 1968. En esa ocasión decía *Heraldo*: “el problema es uno solo (enjuagar el déficit de 6 millones de pesos que se arrastra año a año)”, en “Opción definitiva para el festival”, *Heraldo del Cinematografista*, 3 de mayo, 1967, 161. El temor concreto era que el Gobierno asumiera en exclusividad el Festival y dejara a las organizaciones privadas el saldo deudor.

Frischknecht, que había planteado públicamente que el Festival lo organizaría el Estado en exclusividad, parecía estar cediendo en este punto. Entre septiembre y noviembre existió una danza de nombres de entidades gremiales (productores, directores, actores, escritores) que se mencionaban como posibles miembros de la comisión organizadora del Festival. Finalmente, Mentasti, por APC, y Daniel Tinayre, por la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), otorgaron a Ridruejo sendos poderes de representación, para que viajara a París a negociar con la FIAPF los términos en que se realizaría el Festival de 1968. Sin embargo, es posible que exista algún elemento más en este conflicto que falte comprender, porque Ridruejo llevó consigo un tercer poder, correspondiente al recientemente creado Instituto do Cinema do Brasil. En pleno conflicto con las organizaciones gremiales arribó al país Antonio Moniz Vianna, presidente del flamante ente brasileño, para la firma de convenios de coproducción con el INC.

El viaje estaba previsto de antemano y no incluía originalmente debatir la coordinación de un festival conjunto. De hecho, ya en Buenos Aires, Moniz Vianna realizó declaraciones a favor de que Argentina y Brasil tuvieran cada uno su propia competencia, al punto que fundamentó su rechazo en la experiencia —a su entender fallida— de la alternancia entre los festivales de Karlovy Vary y Moscú. Y hasta propuso un calendario tentativo: *la perla del Atlántico* tendría su festival en marzo, la *Cidade Maravilhosa* en septiembre²⁶. *Gaceta de los Espectáculos* expresaba que al margen de pelear por el doble reconocimiento ante la FIAPF, la idea de las autoridades era alternar festivales para transformar Mar del Plata en bianual, por motivos económicos²⁷. No existen razones para dudar que este haya sido un argumento de peso. Pero no habría que omitir que, si esa articulación se podía producir, es porque había una relación previa entre Argentina y Brasil respecto al cine, sobre la cual basar este acuerdo.

Estos intercambios previos, que sabemos que existieron, no han sido trabajados aún en profundidad y podrían brindar pistas sobre si el acuerdo argentino-brasileño fue realizado al margen de la disputa con los productores, o si al contrario estos tuvieron alguna incidencia²⁸. Lo que podemos decir es que aquí aparece en escena Jaime Weremkraut, veterano crítico cinematográfico argentino, que residía desde la década de 1950 en Brasil, donde había representado a empresas productoras argentinas y al propio INC; además de haber formado parte del equipo que había organizado el Festival de Río de Janeiro de 1965, dirigido justamente por Moniz Vianna. Por supuesto, en su función de representante del INC en Brasil, había tenido un rol central en la concreción del convenio de coproducción. Weremkraut simbolizaba la imbricación de intereses privados y estatales entre los dos países²⁹. Simultáneamente con la concreción del acuerdo con Brasil fue nombrado Jefe de Promoción del INC y partió a París acompañando a Ridruejo para defender la alternancia Mar del Plata-Río de Janeiro.

26 “El A B del cine”, *Confirmado*, 12 de octubre, 1967, 59.

27 El artículo dice textualmente: “[...] reservadamente no se habría descartado la posibilidad de que, una vez reconocidos ambos en A, Mar del Plata y Brasil se pongan de acuerdo para una alternación bienal”, “Mar del Plata y Río en ‘A’”, *Gaceta de los Espectáculos*, 3 de octubre, 1967, 463. Teniendo en cuenta la posición pública de Moniz Vianna en contra de la alternancia, cabe suponer que esta era la posición del INC.

28 Un avance en este sentido es Cecilia Gil Mariño, “Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta”. *Adversus* XI, n.º 27 (2014): 74-101, pero no llega hasta este período.

29 “Ridruejo defiende hoy en París la ‘A’ de Mar del Plata y Río”, *Gaceta de los Espectáculos*, 10 de octubre, 1967, 478. Weremkraut, polaco de nacimiento, se había iniciado en la crítica cinematográfica durante la década de 1930. Se afincó en Brasil en algún momento de la década de 1950 que aún no he podido confirmar. Fue designado secretario general ejecutivo de la Cámara de Comercio Argentina do Rio de Janeiro en 1964, y en 1966, antes del golpe de Estado, fue nombrado representante del INC en Brasil.

Estas especulaciones sobre la articulación entre gobiernos y empresarios argentinos y brasileños tienen interés por el hecho de que en noviembre, un mes después de que la misión parisina lograra éxito en la retención de la categoría A para el Festival —otorgando la mitad del reconocimiento a Brasil—, Ridruejo anunció que se volvía a la idea original de que el Estado se encargara en exclusividad de la organización del evento, y, como se ve al principio, Frischknecht se refería al evento de Mar del Plata como “mi festival”. Esta vez, sin embargo, los productores no protestaron, y la interpretación más plausible es que los términos en los que finalmente se resolvió el acuerdo les resultaban satisfactorios, porque, como se verá a continuación, hubo nuevos conflictos entre organizaciones gremiales y Gobierno, pero este tema nunca se reeditó. Las organizaciones cinematográficas se incorporarían finalmente de manera periférica en el comité organizador (sólo tuvieron representantes en puestos de vocales). La única excepción a esto fue Mentasti, que fue nombrado vicepresidente 2º del Festival.

3. De Mar del Plata a Europa

De París, Ridruejo pasó a Roma y Madrid. Regresó a Buenos Aires a fines de octubre, pero unos días más tarde salió para Brasil. En noviembre debía estar de nuevo en su oficina, dado que se concretaría un encuentro importante programado desde hacía casi un año antes, con Jack Valenti, el nuevo presidente de la Motion Picture Association of America. En cuanto finalizó ese compromiso partió de nuevo, esta vez con rumbo a México, acompañado de Mentasti. De allí retornó a Buenos Aires por pocos días, para volar a Estados Unidos. El coronel Ridruejo, que no había salido de su despacho desde que asumió la dirección del INC, en julio de 1966, pasó entre octubre y diciembre de 1967 más tiempo fuera que dentro del país. De pronto parecía haberse convertido en un verdadero embajador del cine argentino³⁰. Visitó personalmente seis de los trece países occidentales que participarían en el Festival. Su actividad en el exterior no se limitó a publicitar el evento, sino más bien a la inversa: la proximidad del Festival habilitó a Ridruejo a concretar reuniones y acuerdos sobre otros tópicos (según el propio coronel, el objetivo principal de su gira era promover las coproducciones). En sus palabras: “La circunstancia del próximo Festival de Mar del Plata y los acuerdos con Brasil, firmados recientemente en Buenos Aires, fueron base de partida para realizar gestiones en el exterior”³¹. Según la información difundida por el propio INC, Ridruejo tuvo en Europa una decena de entrevistas con dirigentes de oficinas cinematográficas estatales, asociaciones gremiales y productores cinematográficos³². En México participó en el Festival de Festivales de Acapulco —incluso, aunque Argentina no participaba con ninguna película, ni tampoco participaba Mar del Plata como festival por no haberse llevado adelante ese año—³³. El rumor era que Valenti le

30 Como ya se mencionó, Ridruejo tenía planificado viajar a San Sebastián en junio de 1967, pero finalmente envió a Vesco. Fue el único viaje de gestión dispuesto desde que Ridruejo asumió en julio de 1966 hasta octubre de 1967. El anuncio realizado a la vuelta de San Sebastián de que García Escudero visitaría Argentina confirma que para entonces aún no estaba planificada la gira por Europa realizada en octubre por Ridruejo —oportunidad en la que finalmente se concretó el encuentro entre ambos.

31 “Coproducción, fórmula clave de la reciprocidad, dice Ridruejo”, *Gaceta de los Espectáculos*, 7 de noviembre, 1967, 524.

32 El detalle puede encontrarse en “Coproducción, fórmula clave”, 524.

33 Acapulco era una reseña de festivales cinematográficos. Las películas participantes eran las premiadas en los otros festivales.

“abriría” puertas en Acapulco y Estados Unidos a Ridruejo, aunque no ha sido posible reconstruir en detalle estos viajes³⁴.

Frischknecht no se quedó atrás y realizó una gira por Europa y Estados Unidos en febrero de 1968. El viaje tuvo, al menos en España, una intensa actividad protocolar. Allí, además de pasar varios días con Manuel Fraga Iribarne, el ministro de Información y Turismo español, Frischknecht se entrevistó con el general Francisco Franco, quien lo condecoró con la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil³⁵. A su partida de Europa anunció haber avanzado en acuerdos editoriales, televisivos y cinematográficos que incluían la realización de coproducciones³⁶. Este último aspecto se reiteró con motivo de su retorno de Estados Unidos³⁷. Sin embargo, la clave para comprender la gira de Frischknecht no está, a mi entender, en el contenido de las negociaciones, necesariamente ampliadas y de una mayor jerarquía en comparación con las de Ridruejo, por las mayores incumbencias y altura de su cargo. Al igual que sucedía con el administrador del INC, para Frischknecht el Festival era una carta de presentación en el exterior. La dictadura argentina había pasado por un momento de gran impugnación pública interna, debido a una sucesión de conflictos por la postura moralista del Gobierno.

Entre julio y agosto de 1967 se sucedieron la cancelación por parte de la intendencia de Buenos Aires del estreno en el teatro Colón de la ópera *Bomarzo* (Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez, 1967), la prohibición de la puesta teatral local de *La vuelta al hogar* (*The Homecoming*, Harold Pinter, 1964), a cargo de Leopoldo Torre Nilsson, y la prohibición de la película *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1967). Eran tres escándalos de proyección internacional, teniendo en cuenta los realizadores involucrados, que se sumaban a los frondosos antecedentes represivos que había acumulado el Gobierno en su primer año. En este contexto, el propio presidente Onganía había salido a apoyar públicamente la censura, lo que da una dimensión de lo desafiante que se presentaba la cuestión para el Gobierno.³⁸ Al margen de reafirmar la censura fronteras adentro, la revista *Confirmado* daba cuenta de la preocupación del presidente por la imagen del Gobierno en el exterior, así como el involucramiento directo de Frischknecht en la búsqueda de soluciones al problema. En esta dimensión no sólo estaba en juego la cuestión del puritanismo gubernamental, aunque estos elementos aportaban a la percepción de una imagen “pueril, ingenua, políticamente primaria” del Gobierno en la prensa y la dirigencia política extranjera³⁹.

En ese contexto, un festival cinematográfico de primer nivel, en el que Argentina invitara a presentar la producción cinematográfica de los países participantes sin ningún tipo de restricciones, realizando una muestra paralela, encuentros de críticos y, en definitiva, habilitando la posibilidad de debate y disenso, podía revertir en parte esa imagen negativa. El viaje del secretario en el marco de los preparativos del Festival podía reforzar esta tendencia:

34 “El reciente visitante Jack Valenti (Motion Pictures) sería su introductor para conferencias de alto nivel, a tocar el tema coproducción y diligencias para el inminente Festival de Mar del Plata”, en “Ridruejo en Acapulco: disipar recelos de México. Operativo M-d-P. El 10 a USA”, *Heraldo del Cinematografista*, 23 de noviembre, 1967, 535.

35 Agencia estatal, *Boletín Oficial del Estado*, “Decreto 377/1968”, *BOE*, 4 de marzo, 1968, 3267.

36 “El secretario argentino de turismo, a Nueva York”, *ABC*, 27 de febrero, 1968, 34.

37 “The end”, *Gaceta de los Espectáculos*, 5 de marzo, 1968, 104.

38 “Onganía: el arte no debe corromper las costumbres. Johnson: intelectuales sin preconceptos decidirán”, *Heraldo del Cinematografista*, 23 de agosto, 1967, 373.

39 “Los puntos críticos”, *Confirmado*, 12 de octubre, 1967, 14-15.

“[La promoción del Festival] estuvo a cargo no sólo del coronel Adolfo Ridruejo, interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, sino del mismo doctor Federico Frischknecht, Secretario de Difusión y Turismo. Ambos proclamaron en Europa que éste sería un certamen serio y que el Gobierno se hacía responsable de esa seriedad”⁴⁰.

4. La ley del verano

A fines de diciembre de 1967 el INC realizó su última tanda de despidos, al no renovar los contratos de cien empleados que cesaban y representaban un 70% del total de la planta remanente. Sin embargo, esta vez no se trataba de un nuevo ajuste, sino de las consecuencias del retraso en la sanción de la nueva ley de cinematografía. Sencilla y burocráticamente se decidió no renovar a los contratados a término, esperando la definitiva sanción de la norma que establecería cuánto personal y en qué funciones se precisarían⁴¹.

La lentitud en la promulgación de la ley estaba alterando los planes del propio INC y provocando tensiones en todo el campo cinematográfico. En agosto de 1967 la propia SDT generaba expectativas respecto a la pronta promulgación de la norma, al punto que *Heraldo del Cinematografista* lo anunció con el titular “Ley inminente”. Cinco meses después, en enero de 1968, la misma publicación reiteró el mismo titular. En ese lapso, la revista había dedicado espacio a dar cuenta de los avances en la gestión de la norma en una de cada dos ediciones. Algo similar ocurrió con *Gaceta de los Espectáculos*. Sin embargo, detrás de los esfuerzos y promesas que Frischknecht y Ridruejo reiteraban, y de las expectativas que se generaban, se vislumbraban las dificultades que el “zar” y el coronel estaban experimentando para lograr el apoyo de otros sectores dentro del Gobierno. Probablemente no sea posible reconstruir con claridad la interna política que se jugó respecto a este tema, pero fueron recurrentes los rumores de que el borrador de la ley iba y venía entre el Ministerio de Economía, el del Interior y la Presidencia. Frischknecht no estaba pudiendo sacar la ley que había prometido al sector. La interacción entre la ley y el Festival comenzaba a ser evidente:

“A un mes y medio del Festival, y con 38 funcionarios (hubo 100 cesantes) el INC no puede trabajar normalmente. Ridruejo estuvo 12 horas ‘empujando’ la Ley en Gobierno el viernes 12. El lunes 15 regresaba Onganía del Sur y se descuenta que de esta semana no pasará”⁴².

El 30 de enero APPA y APC vuelven a amagar con retirar su apoyo al Festival, esta vez en señal de protesta por la ley. Rápidamente la Asociación Argentina de Actores (AAA), Directores Argentinos Asociados (DAC) y la Sociedad General de Actores (Argentores) doblaron la apuesta: le daban plazo al Gobierno hasta el 12 de febrero para que concretara la promulgación. *Heraldo del Cinematografista* reconstruye en detalle los días más álgidos del conflicto. El día 21, sin novedades, las asociaciones manifestaron públicamente la decisión de no participar en el Festival, exigiendo ser recibidas por el propio Onganía como condición para rever su actitud. Ridruejo y Vesco intermedieron con el presidente, pero volvieron con una respuesta tajante: no habría ley bajo presión,

40 Cozarinsky, “Un festival de censores”, 52.

41 Luego de la promulgación de la ley 17.741 se nombrarían 140 empleados, incluso por encima de la cantidad declarada prescindente en diciembre de 1967.

42 “Ley inminente”, *Heraldo del Cinematografista*, 17 de enero, 1968, 17.

el general no los recibiría y si no deponían su actitud el Festival se cancelaría⁴³. No hay modo de averiguar si el Gobierno estaba realmente decidido a dar este paso, aunque es posible que hayan considerado que el Festival podía efectuarse de todos modos, dado que la consecuencia concreta de este boicot no pasaba de la ausencia de películas argentinas en la competencia oficial. Como sea, la amenaza resultó suficiente para hacer desistir de la medida a Argentores y DAC.

En cuanto a los productores, siempre según *Heraldo del Cinematografista*, nunca habían estado realmente convencidos de llevar adelante el boicot⁴⁴. Ellos, que habían sido los primeros en poner en duda la realización del Festival en septiembre, y que habían impulsado este nuevo movimiento, ahora mostraban que no estaban dispuestos a hacer causa común con el resto de las agremiaciones en un tema que resultaba evidente que el Gobierno no tenía la menor voluntad de negociar. Durante el primer año de la gestión de Ridruejo habían vivido la eliminación de los premios en efectivo a las mejores producciones del año, la suspensión de los créditos y la limitación de los montos de la recuperación industrial —subsidio por entrada vendida—. A eso sumaba el incumplimiento de la promesa de la nueva ley, que ofrecía incluir nuevos beneficios para los productores, y cuyo texto se había consensuado con ellos hacía ya un año. Pero es claro que no tenían ningún interés en enemistarse con el presidente. La actitud colaborativa era condición necesaria para usufructuar los beneficios del fomento cinematográfico, como quedaría en evidencia durante el Festival. Los únicos que se mantuvieron firmes en la medida fueron los actores.

En la elección del filme argentino para la competencia internacional confluyeron todas las tensiones que estaban madurando. Entre enero y febrero de 1968 se fueron recibiendo las películas que enviaban los países participantes, pero Argentina no lograba definir la propia. Recién el 28 de febrero, una semana antes del inicio del Festival, se anunció que estaba lista la primera copia de *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), candidata a representar al país⁴⁵. También se mencionaban *El dependiente* (Leonardo Favio, 1968), *El bulín* (Ángel Acciaresi, 1969), *Las pirañas* (Luis García Berlanga, 1967) y *El andador* (Enrique Carreras, 1967). Las dos primeras estaban aún en posproducción y no llegarían a finalizarse a tiempo para la competencia. Las últimas dos habían sido estrenadas en Buenos Aires hacía más de seis meses y no constituían verdaderas novedades, al punto que *El andador* había formado parte de un listado de películas candidatas a festivales, junto con *Al diablo con este cura*, en abril de 1967, tales su antigüedad y toda el agua corrida bajo el puente desde entonces.

El año 1967 había sido malo para la producción cinematográfica, al menos en comparación con los anteriores y los siguientes, pero estaba lejos de los momentos de mayor crisis. A la fecha del Festival estaban en producción doce largometrajes, un número nada menor para los volúmenes de producción tradicionales⁴⁶. El problema seguía siendo, como había sucedido en Cannes hacía casi ya nueve meses, que eran escasas las películas que ofrecían un nivel de originalidad tal que aseguraran un desempeño decoroso ante el jurado de un festival. Los productores utilizaban la política de fomento cinematográfico para la realización de películas que tuvieran buenas perspectivas comerciales; el INC estaba logrando concretar el festival, pero no la política integral de producción

43 “Ley: la espera continúa”, *Heraldo del Cinematografista*, 14 de febrero, 1968, 45; “El festival de Mar del Plata se salvó”, *Heraldo del Cinematografista*, 28 de febrero, 1968, 63.

44 “El festival de Mar del Plata se salvó”, 63.

45 “Candidatas argentinas”, *Heraldo del Cinematografista*, 28 de febrero, 63.

46 “Producción nacional al día”, *Heraldo del Cinematografista*, 17 de enero, 1968, 24. Desde ya, *Heraldo* no cuenta a *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968).

de “calidad artística” que se había propuesto y podía hacer que el evento fuera sustentable. *Tute cabrero* había sido realizada por fuera de la política oficial de fomento a la producción local, y por tanto, sin ninguna intervención del INC, pero podía evitar a Frischknecht y Ridruejo el mal trago de, una vez más, no tener nada relevante para ofrecer en representación del cine argentino.

Sin embargo, dos de los actores de su trío protagonista, Juan Carlos Gené y Pepe Soriano, eran representantes gremiales del sindicato de actores y los responsables más visibles del boicot de los actores al Festival. Elegir la película implicaba aceptar dar un lugar central en el Festival a quienes se habían animado a enfrentarse al Gobierno. De todos modos, nunca se hizo público el motivo por el cual este filme fue reemplazado por *Los traidores de San Ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1967), película ya estrenada en Argentina, menor en el marco de la filmografía del director, filmada en el extranjero con mayoría de actores foráneos y parcialmente hablada en inglés, que nunca antes había sido mencionada como posibilidad para competir en el Festival⁴⁷.

5. Resistencias en la aldea

Indignado por los abucheos de la concurrencia, Ridruejo se levantó de su butaca para solicitar el desalojo por la fuerza del público que protestaba en la sala al inicio de la proyección de *Los traidores de San Ángel*. Si bien el director del INC finalmente fue persuadido⁴⁸, la sola idea de que los asistentes a la exhibición de una película de la competencia oficial de un festival internacional podían ser reprimidos por la policía, debido a su comportamiento, resume la lógica con la que el Gobierno se había embarcado en la realización del evento y la superficialidad con la que había asumido la idea de que podía mostrarse plural y racional, o en los términos que habían utilizado en Europa, “serios”. Por caso, Torre Nilsson no tuvo problemas en admitir públicamente que se había visto obligado a ceder su película a cambio de la concreción de un crédito para su próximo filme.

De esta manera, en pleno Festival hacía explícitas las presiones a las que el INC podía someter a los productores a cambio de los beneficios del fomento cinematográfico. Ahora era Torre Nilsson el que acataba esa imposición, como antes las asociaciones gremiales que habían desistido de exigir la ley por la fuerza. En dos años —golpe de Estado de por medio— el aparato estatal había pasado de financiar la iniciativa de cineastas privados que realizaban un festival de cine, a coaccionar a los cineastas para que apoyaran la realización de “su” festival. Por su parte, *Tute cabrero*, filmada sin apoyo estatal y marginada de la competencia, ponía en evidencia que por más moderno que se mostrara el Estado, la renovación estaba en otro lado, divorciada de las oficinas gubernamentales.

47 No se ha podido acceder al reglamento de esta edición del Festival. Lo más aproximado que logró consultarse fue el reglamento de 1965, donde se establece, entre otras restricciones, que las películas que participan en competencias no deben haber sido estrenadas comercialmente en Sudamérica. Por su parte, en la asamblea de la FIAPF, realizada en Bruselas en 1958, se estableció que la categoría “festival internacional” correspondía exclusivamente a aquellos que presentaran películas inéditas. Sobre este tema: Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films, *Annuaire de l'industrie cinématographique internationale 1958-1959* (Roma: Edizioni Cinematografiche Internazionali, 1958). Si bien las publicaciones de la época no lo señalan, es altamente probable que la inclusión de *Los traidores de San Ángel* en la competencia haya incumplido el reglamento del Festival, y lo que es seguro es que iba contra la tradición.

48 “En medio del pataleo, el interventor del Instituto Nacional de Cinematografía, coronel Adolfo Ridruejo, se alzó de su butaca y, airado, masculló entre dientes: ‘¡Voy a llamar a la policía!’”. Tras él se lanzó una mujer angustiada, impetrandole: ‘¡No, mi general, que va a ser peor!’ Quien de tal manera otorgaba al coronel algunos grados más en el escalafón era —con su inocultable voz ronca— la escritora y esposa de Torre Nilsson, Beatriz Guido (40)”, en “Confusión”, *Primera Plana*, 19 de marzo, 1968, 51.

Mucho más conflictivo aún resultó el impacto de las peleas internas de Gobierno que, intuitas en las idas y vueltas del proyecto de ley de cinematografía, estallaron en pleno Festival. El Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico (CHCC), organismo estatal que, como se mencionó, estaba encargado de calificar las películas por edades y tenía potestad para ordenar cortes, irrumpió durante los días de realización del evento exigiendo revisar las películas que se iban a proyectar en público. Luego de evaluarlas reclamó la eliminación de escenas en cuatro de los diecinueve filmes de la competencia oficial, además de multar a Ridruejo por exhibir cintas sin calificar. El estupor causado por la situación fue acompañado de un rechazo masivo de organizadores, directores y críticos, que transitaba la idea de que el CHCC estaba actuando de manera caprichosa e incoherente. Sin embargo, este Consejo de Censura no había intervenido en ninguno de los tres festivales realizados desde que la oficina había sido creada, ni siquiera en el que se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires, donde el organismo tenía sede. Es decir que se abstuvo de actuar cuando el Festival fue realizado por privados, y en cambio lo hacía ahora que era organizado desde el propio aparato estatal. Más aún, un artículo periodístico de diciembre de 1967 deja entender que INC y CHCC habían acordado previamente el lugar de la censura en el Festival, lo que implica que los censores, en efecto, habrían buscado sorprender y sabotear⁴⁹.

Desde el golpe de Estado de 1966, el CHCC respondía al Ministerio del Interior, la misma cartera de la que dependía en última instancia la aprobación de la eternamente pendiente ley del cine⁵⁰. En este marco, que la irrupción haya sido parte de una disputa interna entre el ministro del Interior, Guillermo Borda, y el secretario de Difusión y Turismo es apenas una especulación. Pero se conoce con certeza que existía una disputa entre el ministro y el secretario por el control de la censura cinematográfica: Borda se interesaba personalmente en el funcionamiento de la comisión censora, al punto de que participaba personalmente en algunas sesiones, a la vez que Frischknecht había manifestado públicamente su intención de incorporar al CHCC la estructura de Difusión y Turismo y, puntualmente, volver a ponerlo bajo la órbita del INC, tal como había funcionado hasta 1963⁵¹.

A pesar de que ciertamente se efectuaron los cortes a los films —salvo en el caso de *La gente se encuentra y música dulce siente el corazón* (*Människor möts och ljuv musik uppstår i hjärtat*, Henning Carlsen, 1967)—⁵², el triunfo del CHCC no fue pleno. El paro de actores provocó que cobrara mucha relevancia la participación en el Festival de los pocos que lo desobedecieron: los actores

49 “The end”, *Gaceta de los Espectáculos*, 19 de diciembre, 1967, 586.

50 El Estatuto de la Revolución Argentina, cuerpo normativo que sentaba las bases jurídicas de la dictadura 1966-1973, establecía que el presidente de la nación detentaba las facultades legislativas. El mecanismo para la sanción de las leyes incluía la elevación de los proyectos al presidente por parte de un ministro. Difusión y turismo no dependía de ningún ministerio, sino que respondía directamente a la presidencia. Sin embargo, Frischknecht, como secretario, no podía elevar proyectos de ley. Por su parte, la ley de ministerios 16.956 establecía la competencia del Ministerio del Interior en relación con medios de comunicación y difusión. Desde este punto de vista era razonable que representara a Difusión y Turismo. De hecho, el texto definitivo de la ley de cine 17.741, sancionado finalmente en mayo de 1968, fue elevado a Onganía por Borda.

51 Sobre la actitud de Borda hacia la CHCC: “Más cortes que nunca”, *Gaceta de los Espectáculos*, 4 de julio, 1967, 279; “Censura, ¿un ente sobre el ente?”, *Heraldo del Cinematografista*, 7 de mayo, 1969, 231. La declaración pública de Frischknecht en “Frischknecht, no más enmiendas”, 349-357.

52 El director se opuso a los cortes. Por esa razón, la película fue evaluada por el jurado en función privada pero no se exhibió al público. Según Cozarinsky, los organizadores intentaron infructuosamente que Bertil Ohlsson, productor del largometraje, firmara un comunicado expresando que retiraba el filme de la exhibición por voluntad propia. Cozarinsky, “Un festival de censores”, 53.

Pablo Palitos e Isabel Sarli. Pero mientras el primero se dedicó a despotricar contra sus propios colegas, la actriz, junto con el director Armando Bo, apuntaron hacia las estructuras estatales del cine, dando una conferencia en la que reivindicaron sus películas y, puntualmente, los desnudos que contenían. Bo mencionó con nombre y apellido al director del CHCC, Ramiro de Lafuente, que en ese momento lo tenía demandado por incumplimiento del pago del mismo tipo de multas que acababa de recibir Ridruejo, comentando anécdotas que lo hacían quedar en ridículo. Cuando reivindicó que no veía nada malo en “mostrar el culito de Isabel”⁵³, estaba disparando de un modo directo contra el CHCC, pero también contra el INC, dado que Ridruejo ya había intentado retirar los beneficios del fomento estatal a las películas con contenido sexual (campana que intensificaría luego de la sanción de la ley, en mayo de 1968).

El balance del Festival generalizaba entonces un rechazo —y por momentos, una resistencia activa— a distintos aspectos o al conjunto de la política cinematográfica del Gobierno desde el campo cinematográfico argentino y, al menos en cierta medida, desde el exterior. Así lo dejaba entrever Cozarinsky:

“Ante el estupor de delegaciones que habían sido invitadas a un certamen de seriedad internacional, la censura hizo lo posible por denigrar públicamente la imagen de la Argentina [...]. La gente que he conocido es tan inteligente, llena de inquietudes, brillante —comentó la actriz y productora francesa Macha Meril—. ¿Cómo se explica que vivan en este estado de cosas?”⁵⁴.

No menor es que la propia política cinematográfica y este Festival como expresión puntual de ella se ofrecían como campo de disputa dentro del propio Gobierno. Onganía no negociaba con las entidades cinematográficas por las razones que fueran, a diferencia de lo que había hecho Frischknecht respecto al reconocimiento de la FIAPF. Pero, en cualquier caso, el presidente no podía resolver de manera expeditiva el problema de la sanción de la ley sin avivar las disputas que existían dentro del Gobierno. Y la irrupción del CHCC en el Festival muestra hasta dónde estaban decididos a llevar esta disputa algunos de los miembros del Gobierno.

6. La continuidad institucional

“Desde entonces [1959] se realizaron hasta 1970 diez ediciones. Una de ellas, la del año 1964, en la ciudad de Buenos Aires y luego, en 1967 y 1969, se alternó con el Festival de Río de Janeiro. Los festivales fueron los acontecimientos culturales-cinematográficos más importantes de la época [...] Luego de 26 años, en los que el festival no se realizó, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales —INCAA—, tomó la iniciativa de gestionar ante la FIAPF, el reingreso de la República Argentina al circuito de festivales internacionales de cine”⁵⁵.

Se desconoce la autoría de la cita anterior. Así, textual, la he tomado de la versión actual de la página web de la última edición del Festival, la 32^a, llevada a cabo en noviembre de 2017. Pero una búsqueda en Google realizada en marzo de 2018 arroja veintiséis sitios web actualmente en línea

53 La cita textual es “mostrar el c... [lo dijo en diminutivo] de Isabel”, en Cozarinsky, “Un festival de censores”, 54.

54 Cozarinsky, “Un festival de censores”, 54.

55 “Historia”, 32^a *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*, 19 de marzo de 2018, <<http://www.mardelplatafilmmfest.com/es/seccion/festival/historia>>.

que la reproducen de manera idéntica o muy similar, e incontables páginas que la ofrecen con variaciones de mayor o menor importancia. Este mismo texto se repite en la web desde la edición 28^a, de 2013. Es posible encontrar una redacción parecida en el reglamento de la edición 24^a, con una modificación sustancial, aquí los veintiséis años de interrupción que van de 1970 a 1996 se deben a “diversas razones”. El texto se repite en lo esencial en el proyecto de declaración de interés del 23° Festival por la Cámara de diputados de la Provincia de Buenos Aires. Más atrás en el tiempo se siguen encontrando los elementos principales en otras redacciones, pero con cambios de forma y sentido más profundos.

Bien se podría suponer que lo que ocurrió con este texto fue que en los años siguientes al período 1967-1970 se fue construyendo un relato institucional por parte del propio INC, que tendió a acomodar la memoria sobre lo sucedido en estas ediciones y se fue instalando como sentido común, al menos dentro del propio Instituto. Su traslación a un texto escrito que se multiplicó exponencialmente terminó de consolidar esta memoria institucional como historia oficial del Festival. Con independencia del origen del texto, resulta relevante detenerse en él, dado que la organización del Festival lo ha producido o lo ha hecho suyo para presentarse. Resulta relevante problematizarlo porque sigue operando, desde el presente, sobre las interpretaciones del pasado.

En principio, el texto contiene un error puntual que reproducen todas las menciones que he enumerado: como se vio, el acuerdo con Brasil para la alternancia del Festival se efectuó en 1968. En 1967 no sólo Mar del Plata no alternó con Río de Janeiro: no hubo festival carioca en lo absoluto⁵⁶. El texto produce un efecto muy concreto en términos de borrar los rastros de un momento clave, como es la cancelación de 1967, consecuencia directa de la instauración por parte de la dictadura de una política represiva hacia la cultura, inventando una continuidad inexistente. Tampoco dice nada respecto a la cancelación definitiva en 1970 —hecho que es preciso todavía comprender en profundidad—, como si se tratase de algo irrelevante. Al contrario, a pesar de estas dos interrupciones, a las que debe sumarse la primera de todas —de 1955 a 1958, con motivo del golpe de Estado—, la presentación que el Festival promociona de su propia historia reafirma insistentemente la idea de continuidad:

“Permanencia y fortalecimiento a través del tiempo. Esto es, justamente, lo que hace a la 32^a edición del Festival aún más especial. Hace 63 años, por iniciativa del presidente Juan Domingo Perón, se apostó a la cultura cinematográfica y se generó un espacio de fomento y de promoción del cine nacional”⁵⁷.

De esta manera los quiebres asumen apenas el sentido de pausas. No resulta menor que el renovado reconocimiento de la FIAPF en 1996 es presentado como el puente que articula las experiencias anterior y posterior a la interrupción. Por supuesto, resulta difícil de aceptar la idea de permanencia tratándose de un festival de periodicidad anual que en 63 años de existencia recién va por su 32^a edición. Pero no es la menor de las falsificaciones. La insistente referencia a Perón, mencionado dos veces en el texto, convive, aparentemente sin conflicto, con la elusión a cualquier problematización de la interacción entre cine y política, elemento que se presenta central para comprender la historia de un Festival que sufrió tres interrupciones ligadas a golpes de Estado y

56 La mención a la supuesta alternancia con Río de Janeiro en 1967 también aparece en Manetti y Valdez, “El festival de Mar del Plata”, 488-497.

57 “Historia”.

crisis políticas severas, y que encuentra en la estatización del Festival en 1968 —que continúa hasta hoy y que es ignorada por completo en esta reseña histórica del Festival— uno de los puntos más altos en relación con este cruce.

Es preciso poner de relieve las lógicas de Estado, entender qué objetivos persigue al ponerse al frente de un hecho cultural que es llenado de contenido de modo casi exclusivo por personas particulares y empresas privadas. Y es en este sentido puntual que vale la pena preguntarse por las continuidades. De hecho, desde esta perspectiva las interrupciones sufridas por el Festival también pueden ser pensadas como parte del problema, y como otro modo de continuidad de la serie de tensiones entre cine y política. Problematicar los cruces entre política y cultura en el pasado destaca las preguntas sobre el presente. Entre ellas, la más sustancial es, sin dudas, por qué el Festival en tiempo presente borra las huellas de su pasado.

Conclusiones

¿Qué impulsaba a la dictadura a explorar en los límites de su autoritarismo? Un primer elemento fuertemente contraintuitivo es que, por más fantástico que resulte, los colaboradores cercanos a Onganía se autopercibían como parte de un gobierno abierto. Rouquié menciona que los militares se consideraban a sí mismos agentes de modernización⁵⁸. Como gobierno “azul” se concebían tolerantes en términos políticos, y era verdad a condición de que el punto de comparación fueran los aún más intolerantes colorados⁵⁹. En la medida en que la dictadura se presentaba a sí misma como quien lograría “el final de los enfrentamientos entre peronistas y antiperonistas”, quedaba en evidencia la continuidad de un ejercicio del autoritarismo político, que atravesaba las democracias restringidas y dictaduras de los años previos⁶⁰. Visto en ese espejo, el gobierno de Onganía no se asustaba de su autoritarismo. Por otra parte, la ya mencionada experiencia de apertura franquista, donde solía abreviar la dictadura argentina, habilitaba a pensar en la posibilidad de impulsar procesos de apertura selectivos y restringidos. Al fin y al cabo, el gobierno de Franco también había recurrido

58 Alain Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, vol. 2 (Buenos Aires: Hyspamérica, 1986).

59 Hacia principios de la década se intensificó la división interna en las Fuerzas Armadas entre los oficiales que abogaban por una salida militar que diera por tierra con el sistema representativo de gobierno y los que apoyaban un gobierno civil que integrase de manera restringida a una parte de la dirigencia peronista con la que consideraban que el diálogo era posible. Los primeros fueron llamados colorados, y los segundos, azules. Azules y colorados protagonizaron dos importantes enfrentamientos armados en septiembre de 1962 y abril de 1963, con sendos triunfos azules, lo que provocó que se consolidara la figura de Onganía, líder de los azules, como jefe militar y político.

60 Roberto Roth, *Los años de Onganía* (Buenos Aires: La Campana, 1980), 224. Roth, colaborador cercano a Onganía y biógrafo de su gobierno, presenta al general como un presidente moderado y amplio. Ideas similares surgen de la boca de numerosos funcionarios civiles y militares del Gobierno, entrevistados por Robert Potash, y cuyos testimonios se encuentran en los papeles del investigador disponibles en los archivos de la Universidad de Massachusetts (Estados Unidos). Por caso, una mirada retrospectiva del coronel Luis Premoli, hombre de trato directo con Onganía: “[...] él [Onganía] pensaba que podía... era uno de los pocos, probablemente la única persona que tenía prestancia y liderazgo militar exclusivamente profesional y que no tenía ningún compromiso político. Entonces él, honestamente y —o digo, ingenuamente también— pensó que él era la figura para hacer la soldadura peronismo-antiperonismo”, en Luis M. Premoli, “Luis Premoli Oral History with Robert A. Potash, December 5, 1983. Robert A. Potash Papers (FS 020)”, *Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries*, <<http://credo.library.umass.edu/view/full/mufs020-bav3-i012>>.

desde la década de 1950 al Festival de San Sebastián como plataforma internacional para exaltar una imagen positiva de la dictadura⁶¹.

En los últimos años hemos avanzado en el conocimiento de las dictaduras, al caracterizar como cívico-militares-religiosas a las interrupciones del orden constitucional en Argentina⁶². Pero el propio término pone de relieve la trama compleja de alianzas que constituye este tipo de gobierno. Lo que se llama habitualmente Onganiato fue en rigor un armado notoriamente heterogéneo, donde confluyeron muy diversos sectores que tenían diferencias de enfoque en distintos temas, entre ellos el grado de disidencia y activismo político que la dictadura debía tolerar. Tomando en conjunto la influencia franquista, el efecto de demostración de sectores más autoritarios fuera del Gobierno y la articulación de diversos sectores en la alianza de poder, se puede pensar que el aperturismo político formaba parte del repertorio ideológico del régimen, una posibilidad, un recurso, disponible en caso de considerarse necesario.

Desde esta perspectiva, la monopolización de la organización del Festival, que barrió con la tradición de que fuera llevado adelante por organizaciones cinematográficas privadas, las rivalidades dentro del gobierno provocadas por la política cinematográfica y la relación de tensión entre Gobierno y mundo del cine están vinculadas con los estrechos límites en que se desarrolló esa apertura. La negativa a negociar la ley de cine parece haber tenido que ver más con las disputas internas del gobierno, que con un rechazo genético a cualquier resolución dialogada de conflictos. La dictadura efectivamente ejercía el poder de manera autoritaria y se presentaba indolente en muchos temas, como la censura o los despidos de empleados estatales. Pero no se debe partir del supuesto de que el autoritarismo significa siempre imposición. No sólo porque no siempre es así, como vimos en relación con la negociación de la categoría internacional del Festival, sino porque aun si es el caso, resulta preciso no tratarlo como un dato dado, sino explicitar los fundamentos por los que se elige esa estrategia y los mecanismos por los cuales esa imposición se hace efectiva. Los autoritarismos se imponen, pero cómo y por qué no son preguntas ociosas.

Más complejo resulta comprender por qué la gestión de Frischknecht eligió promover un evento cultural como el Festival de Mar del Plata. Se ha esbozado que la dictadura tenía una mala imagen en el exterior, pero hasta el momento no existen estudios que aborden esta cuestión en profundidad, por lo que nos faltan elementos para precisar este problema⁶³. Lo que sí se puede afirmar es la percepción del propio gobierno de Onganía sobre el problema de la imagen argentina fronteras afuera. La apuesta a la fórmula “Difusión y Turismo”, que fue muy intensa en los dos años que van de mediados de 1967 a mediados de 1969, planteó un cambio de eje con respecto a las propagandas oficialistas de gobiernos anteriores. Difusión y Turismo ponía en igualdad de condiciones y en interacción a las dos caras de la imagen del Gobierno: hacia adentro y en el exterior. Esto dialogaba bien con la potencialidad que el Gobierno percibía en el Festival de cine, en términos de intercambio cultural internacional. En este sentido, resultaba clave el aval que podía

61 Mar Diestro Dórido, “Film Festivals, Cinema and Cultural Exchange” (Tesis de doctorado, Queen Mary University of London, 2014).

62 Fortunato Mallimaci, “El catolicismo entre el liberalismo integral y la hegemonía militar (1900-1960)”, en *Quinientos años de cristianismo en Argentina*, editado por varios autores (Buenos Aires: Nueva Tierra, 1992), 197-365.

63 Una excepción puede ser el trabajo de Leandro Morgenfeld, “Argentina y Estados Unidos, golpe a golpe (1966-1976)”. *SAAP* 8, n.º 2 (2014): 521-554, que desarrolla las difíciles relaciones entre la dictadura argentina y el Gobierno de Estados Unidos, incluso a pesar de los gestos de aproximación de Onganía y del apoyo estadounidense a los gobiernos anticomunistas de la región.

otorgarle la FIAPF: siendo un país periférico, sólo la obtención de un reconocimiento exterior permitía aspirar a una cierta igualdad de estatus en relación con otros festivales internacionales.

El Gobierno, disconforme con la producción nacional, ensayó un festival como alternativa para mostrarse en el exterior a través del cine. La idea de que el evento salió mal alcanza su sentido más profundo justamente en el fracaso de la propuesta en términos de este intercambio cultural. El Gobierno fue incapaz de presentar una imagen de una política cultural en armonía con los intereses de los productores culturales locales. Por el contrario, en la medida que la cita de Macha Meril mencionada arriba pueda haber expresado un sentido común más o menos compartido, una imagen que habría ofrecido el Festival a los extranjeros era la de productores culturales con aspiraciones renovadoras coexistiendo con una política cultural aldeana.

El relato que el propio Festival hace sobre su pasado, y las consecuencias que esto tiene en la interpretación de la edición 1968, importan menos en sí mismos que en relación con otras narrativas sobre lo sucedido que pudieran, desde otras posiciones, disputar su sentido. Y lo destacable es que esas otras narraciones sencillamente no existen. Si bien los trabajos sobre festivales cinematográficos son relativamente recientes —lo que podría justificar la falta de trabajos profundos sobre Mar del Plata—, la política de medios, y específicamente cinematográfica del gobierno de Onganía, tampoco ha sido abordada en profundidad⁶⁴. Así, la memoria institucional del Instituto de Cinematografía, escrita desde una posición que pretende reivindicar, destacar, promover, es casi la única narrativa existente sobre el Festival. Los objetivos políticos postulados por Frischknecht no se alcanzaron, debido en buena medida a que desde el momento en que se desplegaron esos objetivos el Festival se politizó, ofreciéndose como un terreno de disputas dentro del Gobierno y con el Gobierno. Así, provocó el efecto contradictorio de generar las condiciones de su propio fracaso. Sin embargo, el relato institucional actual funciona como una reivindicación de la política cinematográfica en dictadura.

Stringer advierte que las historias sobre la distribución del cine a menudo son enmascaradas como historias de la producción cinematográfica⁶⁵. Esta afirmación es válida también para problematizar el modo en que se concibe la interacción entre políticas culturales y campo cinematográfico. La política cinematográfica estatal no se orienta sólo a la producción de películas. En el caso abordado, ante un momento crítico de la producción local, caracterizado por la reducción del fomento estatal y la disconformidad gubernamental con el tipo de películas que producía el empresariado, existió una búsqueda activa de estrategias alternativas para legitimar al Gobierno a través del cine, que desembocaron en esta experiencia del Festival de Mar del Plata. Este artículo muestra también que, al menos a partir de determinado momento, en la primera mitad del siglo XX, el estudio de la política estatal cinematográfica no puede omitir el contexto de la política de medios más amplia que la contiene sin correr riesgos de sesgar los resultados del análisis.

64 Me temo que la ausencia de investigaciones no es privativa de esta etapa, y tiene su origen en los modos en que se ha escrito y pensado la historia del cine en Argentina, ignorando o disociando la política cinematográfica estatal de las narrativas sobre realizadores y películas, que es en lo que se han concentrado la historiografía y la crítica cinematográfica tradicional. De todos modos, incluso en los estudios que se dedican a la política cinematográfica o la tienen en cuenta, la omisión de este período es notoria. Una excepción a esto es César Maranghello, "Cine y política. Las nuevas leyes de cine", en *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y vanguardias*, dirigido por Claudio España, volumen II (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005), 338-357.

65 Julian Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy", en *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice (Oxford: Blackwell, 2001), 134-144.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo:

1. Luis M. Premoli. "Luis Premoli Oral History with Robert A. Potash, December 5, 1983. Robert A. Potash Papers (FS 020)", *Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries*, <<http://credo.library.umass.edu/view/full/mufs020-bav3-i012>>.

Documentación primaria impresa:

2. Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films. *Annuaire de l'industrie cinématographique internationale 1958-1959*. Roma: Edizioni Cinematografiche Internazionali, 1958.
3. Ministerio de Cultura y Educación. *Argentina: la educación en cifras: 1961-1970*. Buenos Aires: El Ministerio, 1971.
4. Universidad de Buenos Aires. *Nuevos inscriptos 1966-1967*. Buenos Aires: UBA, 1968.

Publicaciones periódicas:

5. *ABC*. Madrid, 1967-1968.
6. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 1968.
7. *Confirmado*. Buenos Aires, 1967.
8. *Correio da Manhã*. Río de Janeiro, 1967.
9. *Extra*. Buenos Aires, 1969.
10. *Gaceta de los Espectáculos*. Buenos Aires, 1967- 1968.
11. *Heraldo del Cinematografista*. Buenos Aires, 1967-1968.
12. *La Capital*. Mar del Plata, 1967.
13. *Primera Plana*. Buenos Aires, 1968-1969.

Página web:

14. "Historia". 33° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, <<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia>>.

Fuentes secundarias

15. Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
16. Califa, Juan Sebastián. "A los golpes con el golpe. El movimiento estudiantil frente a la intervención de la Universidad de Buenos Aires, 1966". *Conflicto Social* 8, n.º 13 (2015): 89-115.
17. Couselo, Jorge Miguel. "Un invalorable aporte cultural". En *Luz, cámara... memoria*, editado por Fernando Ferreira. Buenos Aires: Corregidor, 1995, 239-241.
18. De Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
19. Del Pozo, Mariano. *El cine y su crítica*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1970.
20. Diestro Dópidio, Mar. "Film Festivals, Cinema and Cultural Exchange". Tesis de doctorado, Queen Mary University of London, 2014.
21. Funes, Patricia. "'Secretos, confidenciales y reservados'. Los registros de las dictaduras en Argentina. El Archivo de la Dirección de Inteligencia de la policía de la Provincia de Buenos Aires [DIBPA]". En *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, compilado por César Tcach y Hugo Quiroga. Santa Fe: HomoSapiens, 2006, 199-232.

22. Gil Mariño, Cecilia. “Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta”. *Adversus* XI, n.º 27 (2014): 74-101.
23. Gubern, Román. “El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?”. En *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, editado por Carlos Heredero y José Enrique Monterde. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, 69-78.
24. Kriger, Clara. “Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas”. *Archivos de la Filmoteca* n.º 46 (2004): 118-131.
25. Mallimaci, Fortunato. “El catolicismo entre el liberalismo integral y la hegemonía militar (1900-1960)”. En *Quinientos años de cristianismo en Argentina*, editado por varios autores. Buenos Aires: Nueva Tierra, 1992, 197-365.
26. Manetti, Ricardo y María Valdez. “El festival de Mar del Plata (1959-1970)”. En *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983*, volumen II, dirigido por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, 488-497.
27. Maranghello, César. “Cine y política. Las nuevas leyes de cine”. En *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y vanguardias*, volumen II, dirigido por Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, 338-357.
28. Morgenfeld, Leandro. “Argentina y Estados Unidos, golpe a golpe (1966-1976)”. *SAAP* 8, n.º 2 (2014): 521-554.
29. Neveleff, Julio, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León. *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*. Buenos Aires: Corregidor, 2013.
30. Ramírez Llorens, Fernando. *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955-1973*. Buenos Aires: Librería, 2016.
31. Roth, Roberto. *Los años de Onganía*. Buenos Aires: La Campana, 1980.
32. Rouquié, Alain. *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, volumen 2. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.
33. Stringer, Julian. “Global Cities and the International Film Festival Economy”. En *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, 2001, 134-144.
34. Triana Toribio, Núria. “El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970”. *Secuencias* n.º 25 (2007): 25-45.



Fernando Ramírez Llorens

Profesor vinculado al Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). Licenciado en Sociología de la Universidad de Buenos Aires, Magíster en Sociología de la Universidad de la República y Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Director del grupo de investigación Ubacyt “Las aperturas de los 80’ en los medios de comunicación y la construcción de un nuevo orden democrático”. Es autor del libro *Noches de sano esparcimiento. Estado, empresarios y católicos en la censura al cine en Argentina (1955-1973)* (Buenos Aires: Librería/INCAA, 2016) y de los artículos “Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina”. *Latin American Research Review* 52, n.º 5 (2017): 824-837, y “So Close to God, so Close to Hollywood. Catholics and Cinema in Argentina”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 23, n.º 4 (2014): 325-344, <https://doi.org/10.1080/13569325.2014.958141>. framirezllorens@sociales.uba.ar