

# El festival de los cinéfilos transnacionales: Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata, 1959-1970<sup>1\*</sup>

Núria Triana Toribio\*\*

Los festivales de cine atraen anualmente a críticos y académicos del cine en todo el mundo sobre todo desde los años sesenta y son el contexto en el que muchos vemos películas que no se distribuyen en nuestro país de residencia. A pesar de su importancia, es fácil darlos por hecho y concentrarnos en las películas dejando que los árboles/películas no nos dejen ver el bosque/festival. En los últimos años, el análisis del papel e importancia de los festivales de cine está ganando terreno en los estudios en el ámbito anglosajón dentro de una estrategia que extiende las competencias de los investigadores del cine más allá de los parámetros tradicionales y que es en realidad una corrección de una situación que académicos como Julian Stringer<sup>2</sup> lamentan arguyendo que las instituciones y organismos —entre los que se cuentan los festivales— desempeñan un papel mucho más activo de lo que frecuentemente se admite para la historiografía del cine:

Los estudios del cine hasta ahora no le han prestado atención al papel que juegan las instituciones culturales en la transformación de la historia del cine en patrimonio. En el albor del segundo siglo del cine, una gama de instituciones organizadoras —que incluye los museos y las salas de arte, las industrias de promoción y publicidad, el periodismo y las publicaciones sobre cine e incluso el mundo académico— se empeñan en activar y convertir en mercancías narrativas de la memoria lo que concierne al pasado de las películas en sí mismas, gloriosa y entrañablemente recordado<sup>3</sup>.

---

\* Este artículo forma parte de un proyecto financiado por AHRC (Arts and Humanities Research Council), Reino Unido.

\*\* NÚRIA TRIANA TORIBIO es profesora titular e investigadora de cultura y cine español en la Escuela de Lenguas, Lingüística y Culturas de la Universidad de Manchester. Desde 2007 es directora de la sección de estudios de español, portugués y latinoamericanos en la Universidad de Liverpool (Reino Unido). Ha publicado numerosos artículos sobre cine español y es la autora de *Spanish National Cinema* (Routledge, 2003). Dirige con Andrew Willis (Universidad de Salford) la serie para Manchester University Press "Spanish and Latin American Filmmakers" y es co-autora (con Willis y Peter Buse) de *The Cinema of Alex de la Iglesia*.

<sup>1</sup> A mis queridos Adrián Muoyo, Beatriz Zuccolillo, Fernanda Peñaloza y Marina Díaz.

<sup>2</sup> Véase Julian Stringer, "Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood" en Paul Grainger (ed.) *Memory and Popular Film* (Manchester, Manchester University Press, 2003), pp. 81-96. (Todas las traducciones del inglés son mías).

<sup>3</sup> Julian Stringer, "Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood" en Paul Grainger (ed.) *Memory and Popular Film* (Manchester, Manchester University Press, 2003), p. 82.

Esta nueva perspectiva es la que se preocupa en desviar la atención de las películas hacia los agentes u organizaciones que las permiten circular y a lo que Janet Harbord llama «culturas del cine» (*film cultures*) que abarca, por ejemplo, “la circulación del cine en los campos de la distribución, exhibición, la competición oficial y el marketing”<sup>4</sup>. Enfocar así el estudio del cine implica analizar la labor de las instituciones culturales y los espacios intermedios entre la producción del cine y su consumo por parte de los espectadores (en cualquier formato: DVD, Internet o lo que traiga el futuro). Por ejemplo, Harbord analiza los canales por los que el cine llega a los diversos públicos en espacios como la sala de arte y ensayo o los multicines y cómo también el contexto de exhibición “contribuye al valor social de las culturas del cine”<sup>5</sup>.

Antes de entrar en materia me gustaría dar unas pinceladas sobre cómo y qué aporta el estudio de los festivales a nuestro conocimiento sobre los cines nacionales y transnacionales. Estas indicaciones nos acercan al atractivo que presentan estos espacios o fenómenos paracinemáticos o «entre cinemáticos» para estudiosos como Kay Armitage, Harbord y Stringer<sup>6</sup>. Con frecuencia los festivales de cine aparecen ligados al cine «no de Hollywood» dentro de la categoría que se denomina «world cinema» (cine del mundo) en el contexto anglosajón. Los estudiosos de este cine son conscientes del poder que tienen los festivales al dar forma a la cartografía de este «cine del mundo» y al poner en el mapa ciertos territorios. Dudley Andrew explica que los festivales de cine hace tiempo que crearon un mapa básico al buscar productos de calidad que poner en competición cada año como en un concurso de Miss Universo<sup>7</sup>. Como Andrew, son varios los que apuntan o implican que “el caché nacional de una cinematografía va más a menudo de la mano de la evaluación crítica y la aparición en festivales que de la mera cantidad de películas [que produzca un país]”<sup>8</sup> pero la misión de investigadores como él es dibujar el mapa de cines del mundo que han creado los festivales y no indagar en esta función que tienen los mismos, aunque la identifiquen.

Sin embargo para Armitage, Harbord, Stringer y otros, como Yingjin Zhang, es decisivo que precisamente los festivales hayan sido el vehículo por el que parte de la cinematografía de algunos cines nacionales como los de Corea del Sur o China se hayan convertido en cine que viaja y determine el momento en que estos cines se ponen de moda y se vuelven transnacionales<sup>9</sup>. Como resume Stringer: “Los cines que no son occidentales no cuentan históricamente hasta que no han sido reconocidos por el vértice de los medios de comunicación internacionales, cuyo centro se sitúa por implicación en los festivales de cine occidentales”<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Janet Harbord, *Film Cultures* (Londres, Sage, 2002), p.2.

<sup>5</sup> Janet Harbord, *Film Cultures*, (Londres, Sage, 2002), p.39.

<sup>6</sup> Kay Armitage, “The Festival in the City: The Geo-politics of International Film Festivals”, Conferencia no publicada, Congreso “Film Studies Association of Canada” York (Ontario), mayo 2006.

<sup>7</sup> Dudley Andrew, “An Atlas of World Cinema” en Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.) *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (Londres, Wallflower, 2006), p. 19.

<sup>8</sup> Dudley Andrew, “An Atlas of World Cinema” en Stephanie Dennison y Song Hwee Lim (eds.) *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (Londres, Wallflower, 2006), p.20. Véase también el artículo de Michael Chanan en el mismo volumen y titulado “Latin American Cinema: From Underdevelopment to Postmodernism” (pp.38-51). Chanan comienza con una anécdota sobre cómo los críticos «descubren» cines del mundo en los festivales.

<sup>9</sup> Otro aspecto que interesa a los estudiosos, pero que alargaría en exceso la extensión de este artículo, es que normalmente el viajar le corresponda al cine de arte y ensayo y no al cine popular. Jean-Pierre Jeancolas, “The inexportable: The case of French cinema and radio in the 1950s” en Richard Dyer y Ginette Vincendeau (eds.) *Popular European Cinema* (Londres, Routledge, 1992), pp. 141-8.

<sup>10</sup> Julian Stringer, “Global Cities and the International Film Festival Economy” en M. Shiel y T. Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell, 2001), pp. 134-44, p. 135.

En este tipo de estudio el trabajo sobre festivales será una de las avenidas que nos lleve a tomar en cuenta cómo se lleva a cabo la visibilización de ciertas películas por el hecho de que reciban premios en festivales, como fue el caso de *Los santos inocentes* de Mario Camus en la España de los ochenta<sup>11</sup>. También nos lleva a indagar en los procesos de propagación transnacional de movimientos o en momentos cinematográficos como el neorrealismo italiano o la *nouvelle vague* francesa que se expandieron usando los festivales e influyeron sobre varios territorios, donde se acumularon asimismo influencias de otros cines nacionales<sup>12</sup>.

Dentro de esta corriente que estudia los lugares de producción del significado y los procesos que determinan la presencia de un tipo u otro de cine, lo que no sorprende pero siempre inquieta a alguien que trabaja en el estudio del cine de España y Latinoamérica, es la falta de interés en los festivales que se celebran en países que hablan español. Lógicamente esto se explica teniendo en cuenta las diferentes prioridades de los estudios del cine en ambas tradiciones académicas, pero sería lamentable perder la oportunidad de ganar un conocimiento más profundo del contexto y forma en que circulan las películas en español, particularmente cuando lo hacen de forma transnacional, como es el caso en los festivales.

Los excelentes trabajos de Kenneth Turan<sup>13</sup>, Stringer, Harbord o Kay Armitage, por citar las referencias que se están utilizando en este artículo, se centran con frecuencia en festivales de prestigio como Berlín, Cannes, Londres o Toronto<sup>14</sup> pero siempre aquéllos donde las



Portada del catálogo del V Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata (1963)

<sup>11</sup> Véase Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester, Manchester University Press, 1997).

<sup>12</sup> Véase Lúcia Nagib sobre la influencia sobre Francois Truffaut de la llamada «Tribe of the Sun», movimiento fílmico de Japón a mediados de los años cincuenta. Lúcia Nagib, «Towards a Positive Definition of World Cinema» en Stephanie Dennison and Song Hwee Lim (eds.) *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film* (Londres, Wallflower, 2006), pp. 30-7, p. 35. Por su parte, Kay Armitage discute el papel que el festival de cine de Toronto ha tenido en difundir los cines del sureste asiático en Canadá y la Norteamérica angloparlante en «The Festival in The City: The Geo-Politics of International Film Festivals», Conferencia no publicada, Congreso «Film Studies Association of Canada», York (Ontario), mayo 2006.

<sup>13</sup> Kenneth Turan, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made* (Berkeley, University of California Press, 2002)

<sup>14</sup> La Federación Internationale des Associations des Producteurs de Film o FIAPF es una asociación de productores de televisión y cine que proviene de una organización del mismo nombre de los años cincuenta. En su etapa presente data de 1977. Entre otras funciones, FIAPF regula las fechas de los festivales de cine, el proceso de elección de jurados, las instalaciones y evalúa su calidad. Esta organización reconoce con la categoría A a un número de festivales autorizados a ser internacionales y conceder premios en competición. Se preocupa de que no haya demasiada coincidencia en la fechas de éstos. Por orden cronológico son Berlín, Mar del Plata, Cannes, Shanghai, Moscú, Karlovy-Vary, Locarno, Montreal, Venecia, San Sebastián, Tokio y El Cairo. Desde mayo del 2003 su presidente es Andrés Vicente Gómez. Véase <http://www.fiapf.org/>

*Mi tío* (Mon Oncle, Jacques Tati) Premio Especial del Jurado en el primer festival de Mar del Plata (1959).



preocupaciones principales son inteligibles a las culturas anglosajonas. Esta ceguera hacia todo lo que no ocurre en inglés es la responsable de que festivales de clase A como Mar del Plata o San Sebastián, no hayan sido todavía objeto de estudio en estas obras.

Se va a necesitar mucho empeño de investigadores contemporáneos para reparar este vacío y este artículo es un posible inicio en un proceso largo. Es preciso destacar en este punto importantes precedentes como el trabajo de Clara Kriger sobre la edición del Festival de Mar del Plata en 1954 que publicó *Archivos de la Filmoteca* en 2004 y que es un punto de referencia imprescindible en este artículo<sup>15</sup>. Si nos remontamos a diez años atrás encontramos, en el caso de España, un estudio dentro de los parámetros de los estudios culturales del cine y anterior a todos los mencionados: el interesante análisis de caso sobre el Certamen Internacional de Cine para la Infancia y la Juventud, que se convertiría, con el tiempo, en el Festival Internacional de Cine de Gijón, en *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1960* de Valeria Camporesi<sup>16</sup>.

Como a todos estos investigadores que me preceden me interesa estudiar cómo las películas individuales o incluso las cinematografías completas de un país adquieren una pátina, un valor o prestigio cultural y social determinado a su paso transnacional por los festivales. Sin embargo, también merece atención el papel que los festivales mismos se adjudican además del que se les confiere. Éste es el objetivo principal del presente estudio. Me propongo acercarme al que se llamó Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata que se celebró entre los años 1959 y 1970 en esta ciudad balnearia, desde una perspectiva de estudios culturales, para analizar discursos en torno al festival

<sup>15</sup> Clara Kriger, «Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata». Perón junto a las estrellas», (*Archivos de la Filmoteca*, febrero 2004, no. 46), pp. 119-131.

<sup>16</sup> Valeria Camporesi, *Para grandes y chicos: Un cine para los españoles 1940-1960* (Madrid, Ediciones Turfán, 1994).

que se reflejan en publicaciones argentinas durante el festival y tras su desaparición. Me interesa indagar dentro del discurso que ha convertido a este festival (junto con el cine argentino de los sesenta) en «mítico» dentro de una manera de entender la historia de los cines nacionales como una sucesión de «movimientos» o «grandes momentos»<sup>17</sup>.

En la bibliografía sobre el cine argentino, el discurso sobre este festival lo construye como «necesario» o «mítico», adjetivos que aunque justificados necesitan interrogarse. Por un lado hay que señalar que el ensalzamiento de este encuentro es a menudo obra de historiadores y críticos que como veremos están próximos y/o parte del equipo que crea el festival. El hecho de que se repitan los nombres de Héctor Grossi primero como director de prensa del festival de Mar del Plata de 1960 a 1964, fundador y director de las *Gacetas del festival* y jurado en 1964, y luego como autor de artículos sobre el acontecimiento en 1979 tras su clausura y, de nuevo en 1995 como veremos, no se puede considerar simplemente como una feliz coincidencia que nos permite conocimiento de primera mano. El que el historiador Fernando Ferreira evoque el festival desde su perspectiva de hijo de Carlos Ferreira (Colorado) miembro de la Asociación de Cronistas y co-fundador del festival<sup>18</sup>, tampoco es un hecho sin consecuencias. La relación que tienen estos testigos/construtores de la historia con el objeto/festival necesariamente va a dictar la elección de lo que se recuerda (o se «deja de recordar») y cómo se recuerda.

Este proceso de construcción ha convertido a Mar del Plata de los sesenta en un significativo capaz de generar un pasado a reivindicar después de la dictadura. De hecho, uno de los objetivos en 1984 fue recobrar el festival y su correspondiente categoría A de la FIAPF como una actividad indispensable y necesaria para restaurar a la República Argentina a su tradicional posición de prestigio en el contexto internacional del cine.

### ¿Por dónde empezar?

Una de las mayores dificultades al estudiar el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata es por dónde empezar. Al decir esto no me refiero solamente a la cantidad de testimonios y documentos que los certámenes han generado sino literalmente, a qué festival, muestra o semana de las realizadas en la ciudad elegir como primera o como germen del fenómeno. En esta profusión de fechas y en el empeño que historiadores y periodistas ponen en aclararla se han librado batallas de nacionalismo, memoria y trauma de gran interés.

Por ahora, y para presentar el objeto de estudio, solamente quiero indicar que se celebraron o celebran cinco acontecimientos en la ciudad de Mar del Plata<sup>19</sup> que merecen la atención de los estudiosos. El hecho de que la historiografía haya construido estos cinco

<sup>17</sup> Véase, entre otros estudios que destacan el papel mítico de los sesenta, el de Silvana Díaz, "La construcción de la marginalidad en el cine argentino: La generación del sesenta y el cine de los noventa" en Ana María Lusnich (ed) *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), pp. 111-122.

<sup>18</sup> Véase Fernando Ferreira, "El día que las estrellas bajaron al mar" en Fernando Ferreira (ed) *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pp. 247-250.

<sup>19</sup> Aunque ningún texto se concenre en la causa de la reincidencia de Mar del Plata como lugar fundacional, podemos suponer que se buscó prolongar la temporada de un lugar de veraneo para las clases adineradas tal y como sugerían los ejemplos europeos de Venecia y Cannes. El hecho de que el festival se celebre en marzo parece confirmar este hecho. Couselo nos explica que "Mar del Plata había sido elegida para la realización de este festival, por un lado, por ser el lugar turístico argentino más conocido en el mundo y por el otro, porque se pensó que si bien había otros paisajes que podrían servir de escenario para estos encuentros, debía ser un lugar más o menos cercano a Buenos Aires (...)". Couselo, "Un invalorable aporte cultural" en Ferreira (ed.), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pp. 239-241, p.239.

momentos de manera desigual, al haberse interesado por algunos más que por otros, tiene mucho que ver con las prioridades de los historiadores en determinados momentos de rememoración histórica y sólo hasta cierto punto se guía por el interés intrínseco de los mismos.

El primero aparece mencionado en la enciclopédica *Cine Argentino: modernidad y vanguardia, 1957-1983*<sup>20</sup> que editó Claudio España. Los autores de la sección "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)", Ricardo Manetti y María Valdez, nos cuentan que "[h]ubo en 1948 una primera muestra, no competitiva ni internacional, organizada por Enrique T. Susini, sólo con películas argentinas"<sup>21</sup>. A este acontecimiento se hace referencia en otros estudios como el de Fernando Madedo para la revista de cine de *Internet Senses of Cinema* ("Cinema and Politics: A Brief Historical Recount of the Festival")<sup>22</sup> pero no se menciona en algunos libros como la *Historia del Cine Argentino* de Jorge Miguel Couselo et al.<sup>23</sup>

El segundo fue un Festival al que la *FIAPF* confirió categoría B como indica Kriger, en su artículo lo cual le permitió ser internacional pero sin premios<sup>24</sup>. Se celebró con el nombre de Festival Internacional de Cine Mar del Plata del 8 al 14 de marzo de 1954 y lo organizó Raúl Alejandro Apold, sub-secretario de Información y Prensa de la Presidencia de la Nación del gobierno de Juan Domingo Perón —durante su mandato tras las elecciones de 1952 y un año antes de que perdiera el poder el Justicialismo en el golpe de estado de 1955—. Este Festival que podría presentarse como el germen de las muestras internacionales en la ciudad balnearia es objeto de lo que en términos psicoanalíticos se llama renegación (*verleugnung* en el original y en ocasiones aparece como «denegación»)<sup>25</sup> por parte de algunos historiadores como veremos. Este concepto tomado del psicoanálisis es útil para presentar una estrategia por la que la historiografía se niega a admitir algo aunque no puede negar su existencia.

El tercer es el Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata, objeto principal de este trabajo, aunque me referiré en ocasiones a los eventos anteriores y posteriores. Tuvo una continuidad de unos diez años. Se celebró casi siempre en Mar del Plata pero tuvo años en los que se llevó a Buenos Aires (1964) o no se celebró, bien por oposición de los milita-

---

<sup>20</sup> Claudio España (ed), *Cine Argentino: Modernidad y Vanguardia, 1957-1983* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000)

<sup>21</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)" en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 488.

<sup>22</sup> Fernando Madedo "Cinema and Politics: A Brief Historical Recount of the Festival" en [http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/37/mar\\_del\\_plata2005.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/37/mar_del_plata2005.html)

<sup>23</sup> Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Ricardo García Oliveri, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello, Miguel Ángel Rosado, *Historia del Cine Argentino* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992).

<sup>24</sup> Clara Kriger, "«Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata». Perón junto a las estrellas", (*Archivos de la Filmoteca*, febrero 2004, no. 46), p.119.

<sup>25</sup> Laplanche y Pontalis definen este concepto del psicoanálisis como "un modo de defensa que consiste en que el sujeto se resiste a reconocer la realidad de una percepción traumática", Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (Londres, Karnac Books, [1973] 2004), pp. 118-9, p. 118. Renegación (*disavowal* en inglés y «denegación» en otros autores) ha servido para explicar las resistencias o elisiones de ciertos recuerdos traumáticos que se producen en los textos filmicos o literarios. Elisiones que, por otra parte, no pueden evitar traer a la memoria el mismo recuerdo que causa el trauma. Los estudios sobre el cine en el entorno anglosajón hacen frecuente uso de este concepto. Por ejemplo, Jo Labanyi lo aplica a películas musicales y religiosas de la posguerra española en su "Raza, genero y denegación en el cine español del primer Franquismo: el cine de misioneros y las películas folclóricas" (*Archivos de la Filmoteca*, junio 1999, no. 32), pp. 22-42. En el caso que nos ocupa, el área en la que se produce *disavowal*/renegación es la historiografía de un festival de cine, pero la forma en la que opera el modo de defensa es la misma.



Encuentro de críticos,  
IX Festival de Mar del  
Plata (1968)

res como en 1967 o bien porque la FIAPF pensó que el sur del continente americano sólo podía mantener un festival y le tocó alternar con Río de Janeiro como sucedió 1969<sup>26</sup>.

El cuarto acontecimiento que merece atención crítica es una muestra creada en la ciudad en 1988 por la Asociación «La Mujer y El Cine» con prestigiosas fundadoras como Lita Stantic, Marta Bianchi y Beatriz di Benedetto, que como nos relata Viviana Rangil, “lleva realizados siete Festivales Internacionales de Cine Realizado por Mujeres, ocho concursos Nacionales de Corto y Video y uno Latinoamericano y del Caribe. (...) Desde 1996, La Mujer y El Cine participa como Sección en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata”<sup>27</sup>.

El quinto acontecimiento relacionado con la ciudad de Mar del Plata comenzó en 1996 con su duodécima edición con el nombre de Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina) es el contemporáneo a nosotros. Arranca como un festival con historia y se considera como una toma de contacto con un pasado en varios sentidos, como ya indiqué anteriormente.

La decisión que tomaron los organizadores de la versión del festival que empieza en 1996 ha obligado en cierta manera a revisar la forma en la que se relatan los orígenes de Mar del Plata. Cuando se retoma el festival en los noventa se decide reenumerar el festival y considerar como primero al de 1954 y llamar duodécimo al que se celebra en la democracia<sup>28</sup>. Este ejercicio es parte de una estrategia post-dictatorial de recuperación de una memoria suprimida. Como argumenta Kriger, tras 1955 y por los efectos de la censura entre otros

<sup>26</sup> Couselo explica de manera que no incluye a la FIAPF que el festival de 1967 no pudo celebrarse porque “el año anterior había caído el gobierno de Illía y los militares en el poder no estaban de acuerdo con que participaran las filmografías de los países del Este”. “Un invaluable aporte cultural” en Ferreira (ed.), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), p. 239. Véase también la versión de los hechos que implica a la FIAPF de esta decisión en:

[http://university.imdb.com/sections/awards/Mar\\_del\\_Plata\\_Film\\_Festival/](http://university.imdb.com/sections/awards/Mar_del_Plata_Film_Festival/)

<sup>27</sup> Viviana Rangil, *Otro punto de vista: Mujer y cine en Argentina*, (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2005) pp. 158-9.

<sup>28</sup> Agradezco muy sinceramente a C. Adrián Muoyo que me ayudó tanto con su amistad y sus profundos conocimientos sobre el cine argentino. Mi sinceras gracias a él y a sus compañeros de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y Centro de Documentación y Archivo de Buenos Aires.

factores se produce un proceso de deslegitimación y renegación del segundo acontecimiento, el de 1954. Kriger identifica al crítico e historiador involucrado en el Festival de los sesenta, Domingo Di Núbila, como uno de los iniciadores de esta estrategia de renegación, de querer ocultar el evento de 1954 en una narrativa que lo presenta como una maniobra política que no tenía demasiado que ver con el cine, y más que ver con el deseo de Juan Domingo Perón de codearse y agasajar a las estrellas nacionales e internacionales del momento. Sin duda, para su equipo político significó procurarse una vitrina luminosa con supuesta proyección transnacional.

Si bien durante la dictadura esta renegación continuó<sup>29</sup>, los años noventa transforman esa visión sin transmutarla del todo, como Kriger nos indica<sup>30</sup> citando el artículo de Marcela López titulado *Cine y política*, publicado en la influyente y revisionista revista *Todo es historia* en febrero de 1999. López nos alerta de que hay más detrás del festival que la supuesta mezcla de política y frivolidad, pero su artículo se concentra en la historia y los personajes que intervinieron en el evento. De hecho, ese 1954 tan embarazoso para sus inmediatos sucesores resultó ser el lugar en el que se presentaron innovaciones técnicas en Argentina<sup>31</sup> y, como no han podido dejar de admitir incluso los críticos como Di Núbila, el evento “excitó la imaginación del público pues nunca habían estado en Argentina tantas figuras prominentes del cine mundial”<sup>32</sup>.

Silvia Pinal en la portada de la Gaceta del festival, IX Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata, jueves 7 de marzo de 1968.



<sup>29</sup> Véase el número que la revista *Convicción* dedica a la memoria del festival en 1979 y que analizaré en la parte final de este estudio.

<sup>30</sup> Clara Kriger, “«Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata». Perón junto a las estrellas”, (*Archivos de la Filmoteca*, febrero 2004, no. 46), pp. 119-131, p. 131.

<sup>31</sup> Clara Kriger menciona que significó que las salas de la ciudad fueron puestas al día y se usaron avances tecnológicos como el 3D, “«Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata». Perón junto a las estrellas”, (*Archivos de la Filmoteca*, febrero 2004, no. 46), pp. 119-131, p. 127.

<sup>32</sup> Clara Kriger “«Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata». Perón junto a las estrellas”, (*Archivos de la Filmoteca*, febrero 2004, no. 46), pp. 119-131, p. 124.



Por mucho que los críticos y los historiadores se empeñen, la naturaleza misma de fenómenos como los festivales se amotina contra sus esfuerzos por minimizar la relevancia de las distintas maneras en que son útiles y el hecho de que son muchos los grupos de interés a quienes prestan funciones. Como explican Stringer y Harbord, la fuerza de los festivales y su vigencia es claramente apreciable por estas circunstancias y reside en que son espacios de mediación, espacios híbridos en los que confluyen y se cruzan varios intereses y discursos. Stringer lo expresa así:

Los festivales funcionan como un espacio de mediación, una red o encrucijada cultural en la que se negocian los objetivos y actividades de grupos diferentes<sup>33</sup>.

Harbord detalla más esta posible definición de los festivales al explicar cuáles son algunos de los grupos de interés:

Los festivales de cine son espacios mixtos atravesados por intereses comerciales, conocimiento especializado del cine y trayectorias turísticas<sup>34</sup>.

Aunque no me voy a ocupar en este estudio de este Primer Festival de 1954, le he dedicado estos párrafos porque aportó un punto de referencia importante para la construcción del mítico Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata de 1959 a 1970 y la forma en que este acontecimiento se presentó a sí mismo. A través del discurso que genera se puede apreciar cómo los que lo crearon y lo narraron, la Asociación de Cronistas, se preocuparon por distanciarlo de la acusación de frivolidad y maniobra política que se proyectaba sobre el festival predecesor. Al crearse este festival tras el golpe de estado de 1955, se comprende que se vieron impelidos a distanciarse del periodo anterior, en parte, por motivos políticos. Pero hay otras razones que no responden exclusivamente a la política y que veremos a continuación.

### ¿Para qué sirve un festival?: El festival se narra a sí mismo<sup>35</sup>

“La década de los sesenta” —nos cuenta Paula Félix-Didier— “marca un punto de giro para la actividad crítica, que se concibe, se practica y se consume de un modo distinto”<sup>36</sup>. En su estudio titulado “La crítica en los 60” esta investigadora desentraña la posición central que tuvieron los críticos de cine en una década en la que “[c]omo nunca antes y probablemente nunca después, la crítica fue formadora de opinión, terreno de discusión y participante activa en las transformaciones del medio cinematográfico nacional”<sup>37</sup>.

El principio de que la cinefilia fue el motivo fundacional del festival y de que los cinéfilos críticos del cine, representados por la Asociación de Cronistas, estaban a cargo de este proyecto, son los factores responsables en mayor medida del carácter mítico y de la imagen

<sup>33</sup> Julian Stringer “Global Cities and the International Film Festival Economy” en Shell M and T. Fitzmaurice, *Cinema and The City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Blackwell, 2001), p. 134.

<sup>34</sup> Janet Harbord, *Film Cultures* (Londres, Sage, 2002), p. 60.

<sup>35</sup> Los documentos que menciono en esta sección fueron consultados en la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales y Centro de Documentación y Archivo de Buenos Aires con la ayuda de Beatriz Zuccolillo de Gaffet, a quien quiero agradecer compartir su conocimiento de primera mano del festival en los años sesenta, y su paciencia y amabilidad.

<sup>36</sup> Paula Félix-Didier, “La crítica en los 60” en Fernando Martín Peña (ed.), *Cine argentino independiente 60-90 generaciones* (Valencia, Festival Internacional Cinema-Jove/Ediciones de la Filmoteca, 2003), pp. 385-95.

<sup>37</sup> Paula Félix-Didier, “La crítica en los 60”, en Fernando Martín Peña (ed.), *Cine argentino independiente 60-90 generaciones* (Valencia, Festival Internacional Cinema-Jove/Ediciones de la Filmoteca, 2003), p. 385.

de «edad de oro» tan inseparablemente asociada al periodo 1959-1970. Tal percepción cuenta con el incentivo de que la imagen que permanece del movimiento transnacional de los nuevos cines de los años sesenta (*Nouvelle Vague*, *Free cinema*, Nuevo Cine español y el Nuevo Cine argentino) es la de movimientos de cine más o menos revolucionarios y comprometidos con la sociedad (dependiendo del grado de control del estado en cada país). Como nos recuerdan Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin esta era del *arthouse cinema* o cine de autor de los hijos de los sesenta, se asocia con la época dorada de la cinefilia. En aquel entonces los modelos de colaboración que se observaban entre ciertas comunidades de cineastas y críticos inspiraban a jóvenes cinéfilos a entrar en ellos o a formar nuevos encuentros y festivales a su imagen. Rosenbaum recuerda las comunidades de críticos que vio crearse entre Nueva York, Los Ángeles, Londres, París y Roma en los años sesenta y añade “soy lo suficientemente viejo como para sentir nostalgia de esos vínculos. La amistad entre ciertos directores de la *nouvelle vague* ofreció un modelo de forma de conferirse poder unos a otros”<sup>38</sup>.

En ese aspecto, Mar del Plata fue consecuente con su tiempo al ser el producto de un grupo de críticos de cine que admiraban los nuevos cines y estaban deseosos de traerlos a su país. Formaban una comunidad de apoyo trabajando abiertamente y en todas las labores organizativas del festival hasta 1966<sup>39</sup>. Tras esa fecha, la situación política del país se vuelve más inestable y las ediciones del festival se alternan con Río de Janeiro<sup>40</sup> aunque se lucha por conservar independencia del poder tras el golpe de estado que derrocó a Arturo Illia.

La cinefilia de los sesenta propició y se alimentó del estímulo a las publicaciones sobre el cine que trajeron los sesenta y se crearon una serie de posibilidades para la publicación de la nueva generación de críticos entre los que Félix-Didier menciona, por ejemplo, a Salvador Sammaritano, Ernesto Shóo, Héctor Grossi y Jorge Miguel Couselo. Los mismos nombres que se repiten una y otra vez en las publicaciones del festival.

Las publicaciones del festival, a cargo del Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Cinemateca Argentina y la Asociación de Festivales Cinematográficos y Promoción Internacional del Cine Argentino, son fuentes de conocimiento sobre el festival de gran valor. Los *catálogos del festival* presentan la programación de la semana al completo y en algunas ocasiones, sirvieron también para dar una semblanza de las diferentes cinematografías en competición, como ocurre en el catálogo del V Festival (1963)<sup>41</sup>. Las *gacetas del festival*, creadas y dirigidas en los cuatro primeros años por Grossi se publicaron diariamente del segundo festival al último<sup>42</sup>.

Stringer afirma que los catálogos y dossiers de festivales “constituyen una importante fuente de información para estudiosos de la historia del cine a la que todavía no se recurre

---

<sup>38</sup> Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, “Preface” en Rosenbaum and Martin, *Movie Mutations: The Changing World of Cinephilia* (Londres, British Film Institute, 2003), p. viii.

<sup>39</sup> Couselo nos da un detallado relato del equipo que constituyó la Asociación de Cronistas Cinematográficos en “Un invalorable aporte cultural” en Fernando Ferreira (ed.), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pp. 239-246.

<sup>40</sup> Véase nota 20.

<sup>41</sup> En este catálogo encontramos artículos dedicados a “Alemania”, “Argentina”, “Brasil” etc. en los que se habla del estado de la cinematografía en aquel momento. Además hay una sección dedicada a todos los festivales internacionales del año anterior. Véase *V festival cinematográfico Internacional Mar del Plata* (Buenos Aires, Asociación de Festivales Cinematográficos y Promoción Internacional del Cine argentino, Fondo Nacional de las Artes, 1963).

<sup>42</sup> No se conservan catálogos de todos los años en la Biblioteca del INCAA en Buenos Aires pero sí se conservan todas las *gacetas del festival* de 1960 a 1970.

# Certamen Oficial

MEXICO

MECHE 21 horas

(Domingo)

## LOS CAIFANES

Dirección: JUAN IBÁÑEZ

Argumento: CARLOS FUENTES y JUAN IBÁÑEZ

Fotografía: FERNANDO COLIN (Estimador)

Música: MARIO BALLESTE y FERNANDO VILCHES

Intérpretes:

JULISA

ENRIQUE ALVAREZ FELIX

BENIGNO GIMENEZ

OSCAR GIMENEZ

EDUARDO LÓPEZ RUIZ

ERNESTO GIMENEZ CRUZ

Producción: Cinematográfica Nono

Estudios América S. A., 1967

Carтина: N/P

Este es un episodio de Los caifanes. Los caifanes de los caifanes. Quien amargo de sueño y tiempo para caifanes. Los caifanes de amor eterno. Se le perdó la patria al Mexicano.

### ARGUMENTO:

Todos los caifanes a una fiesta de caifanes. Todos los caifanes para lo a los caifanes caifanes, pero Julio y Paloma también caifanes y cuando sobre sea caifanes de los caifanes. No todos caifanes para caifanes y otros caifanes. Julio trata de hacer caifanes a Paloma que es una caifanes caifanes para caifanes caifanes un momento de caifanes caifanes, pero Paloma caifanes la caifanes.



La participación de *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), recogida en el catálogo del festival

lo suficiente<sup>43</sup>. En "Raiding the Archive", Stringer desentraña el discurso que generan esos documentos sobre las prioridades de los programadores a través de una interpretación sintomática de la programación de películas del Hollywood clásico en el festival de Londres. Por su parte Armitage también cuenta con documentos producidos por el Festival de cine de Toronto y afirma en una conferencia en 2006<sup>44</sup> que los catálogos de este festival, al consistir en artículos y reseñas de las que los programadores son autores (entre los que se cuenta ella desde 1982), y no de material de publicidad enviado por las productoras regurgitado en las notas de prensa, proveen una genuina línea de opinión sobre las películas. Armitage añade que la erudición y libertad con que se expresan los programadores en estos catálogos son en gran parte responsables del prestigio que ha adquirido el festival de Toronto en la industria del cine<sup>45</sup>.

Asimismo, las *gacetas del festival* de Mar del Plata cuentan con material escrito de manera exclusiva y original para el festival por plumas como la de Aristarco, Peter Baker, Pasolini, Roa Bastos, Carlos Fernández Cuenca y José María García Escudero, como indica Héctor Grossi<sup>46</sup>. En este estudio quiero dar prioridad a las gacetas, dossiers, posters, y demás material que normalmente se ve como anexo a las películas y los actos en torno a ellas, porque estos documentos nos revelan la función en la que el festival se veía a sí mismo y realzan su prestigio. Nos proporcionan ese discurso sobre el festival que lo ha construido como indispensable a los ojos de la crítica y que ha impuesto en la generación presente la necesidad de reestablecerlo.

<sup>43</sup> Julian Stringer, "Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood" en Paul Grainger (ed) *Memory and Popular Film* (Manchester, Manchester University Press, 2003), p.82.

<sup>44</sup> Kay Armitage, "The Festival in the City: The Geo-politics of International Film Festivals", Conferencia no publicada, Congreso "Film Studies Association of Canada" York (Ontario), mayo 2006.

<sup>45</sup> Agradezco a Marina Díaz López que compartiese conmigo su colección de estos documentos, legado de Germinal Nogués.

<sup>46</sup> Véase Héctor Grossi "Los cronistas y el Festival Internacional de Mar del Plata" en Fernando Ferreira, *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995) pp. 241-7, pp. 246 y 247.

*Deus e o diablo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1965) obtuvo el Premio a la película latinoamericana del Festival de Mar del Plata.



Desde su comienzo Mar del Plata se arrogó el papel de ser un acontecimiento didáctico y auto reflexivo sobre el movimiento de los nuevos cines del país y en Nuevos Cines en general. Como tal, se preocupó de dar lugar destacado a artículos introspectivos. Por ejemplo las gacetas de 1962 recogen el debate sobre la situación de los nuevos cines, en la que participan críticos como el político, estratega y estudioso del cine español García Escudero, en un artículo titulado "Las nuevas olas"<sup>47</sup>. Desde un principio se quiere situar al festival en posición de diálogo con otros similares: en 1962 se celebra una reunión de cuatro festivales con los directores de Karlovy-Vary, Venecia y Berlín. Cuando apenas llevaban cinco años de camino Mario Lozano reflexiona sobre el festival mismo en 1963 en la XI *Gaceta del Festival* (publicada el último día del certamen en el 24 de marzo de 1963). Esta línea introspectiva, didáctica y de declaración de principios se ve continuada en 1968 en artículos como "¿Para qué sirve un festival?" donde por un lado se «reniega»<sup>48</sup> el evento de 1954 (como se hizo en la práctica totalidad de documentos) al declarar que Mar del Plata empieza en 1959, y por otro lado se subraya el carácter cinéfilo de arte y ensayo con el que quieren ser relacionados:

El festival del Mar del Plata, creado en 1959, tuvo desde su nacimiento propósitos bien definidos. Sin olvidar la necesaria presencia de figuras populares, útil más que nada para mantener un cierto clima de excitación, el acento estuvo puesto siempre en la faz cultural y en la trascendencia al plano industrial del evento. Grandes directores, importantes teóricos y críticos influyentes enriquecieron con su presencia las distintas ediciones de la muestra. Gracias a su visita, la Argentina y su cinematografía quedaron ubicadas en el lugar que merecían dentro del periodismo filmico internacional<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> *Gaceta del Festival* no.3, IV Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata, domingo 24 de marzo de 1962.

<sup>48</sup> Uso este término de nuevo en su sentido psicoanalítico.

<sup>49</sup> *Gaceta del Festival* no. 5, IX Festival Cinematográfico Internacional Mar del Plata, domingo 10 de marzo de 1968.

Estos párrafos leídos sintomáticamente nos dan una idea muy precisa de las prioridades del festival. Por un lado, suenan a despedida, o a justificación y revelan claramente que el festival estaba entonces luchando por su supervivencia bajo una situación muy precaria tras el golpe de estado de junio de 1966: la edición de 1967 no se había celebrado y tampoco se celebraría la de 1969.

Un área del discurso sobre el festival que destaca este texto es que la presencia de «figuras populares» no haya sido una prioridad. Tras esta afirmación se oculta otra parte de la realidad que fue el aislamiento físico del festival, la dificultad de llegar hasta Mar del Plata (un largo trayecto en avión y un tren que llevaba a los participantes hasta la ciudad) y el deterioro de la imagen en el exterior que la toma de control de los militares había provocado. Defender que las estrellas no son centrales al festival es una postura consecuente con la línea de antes de 1966, pero tal afirmación no es compatible de alguna manera con el discurso que construyen las gacetas mismas, ya que las imágenes que se eligen para sus portadas en 1968 son actrices fotogénicas como Silvia Pinal, Carol Baker o Toshiko Toyoura. Otras portadas anteriores reflejan las contradicciones de Mar del Plata son aquellas que combinan a los cineastas, que son la prioridad (la portada de la primera gaceta de 1962 nos muestra a Juan Antonio Bardem), con estrellas populares nacionales y estrellas Hollywood, precisamente de los cines «no de autor» que son la prioridad del festival. Una *gaceta* de 1962 en cuya foto de portada aparecen juntos Mirtha Legrand y Paul Newman es sintomática de esta contradicción de la que me ocuparé más adelante. Sólo empezará a admitirse la centralidad y función de estos elementos «frívolos» en los estudios sobre el festival en la época post-dictatorial que también analizaré más adelante.

El discurso cinéfilo se mezcla con la necesidad de capitalizar la creación de un punto de encuentro para realizadores jóvenes y críticos: desde el primer festival se dio sitio a los representantes de los nuevos cines y sus instigadores por parte de la administración para sentarse a dialogar. Por ejemplo en el caso de España, a las ideas y prioridades de José María Escudero respecto al cine se les dio amplio espacio en las gacetas del IV Festival de 1962 y el V de 1963. En la primera, en su número 10 (sábado 31 marzo 1962) se publica su artículo "Cine español y realidad" y en la segunda (n.º 9, 22 de marzo de 1963) "La batalla del cine en España".

Las gacetas de todos los festivales dan importancia de sus reuniones de críticos, mesas redondas, conferencias de prensa y entrevistas con cineastas: en 1968, por ejemplo, la no. 5 muestra una fotografía de la conferencia de prensa de la delegación húngara en la parte interior tapa y en la parte interior de la contratapa, una de una conferencia de prensa con Leopoldo Torre Nilsson. Pero a partir de 1966, los debates de los grandes temas que afectaban al cine como "La libertad de expresión en el cine" y "La censura" (que se trataron al comienzo del festival de 1961 con la participación de teóricos y cineastas Juan Antonio Bardem, Torre Nilsson, Roa Bastos, Cesare Zavattini, Morando Morandini, Peter Baker y Carlos Fernández Cuenca) no se volverían a dar.

Otro tema que les interesaba debatir era la formación de jóvenes cineastas. Carlos Fernández Cuenca, que había sido profesor de historia del cine en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, participa en el "Debate sobre escuelas de cine" que tiene lugar en 1965 (según se reseña en la gaceta número 11 [27 marzo 1965]). En ese mismo año la gaceta publica un artículo sobre el papel que cumplen los cineclubs en crear y alentar a los cinéfilos de Salvador Sammaritano, fundador del influyente cineclub Núcleo.

Debates sobre este tipo de actividades que iban arraigándose en varios territorios estaban alentados por el deseo de ser transnacionales entre los nuevos cines. Como ya apunté anteriormente y como recuenta Maranghello la generación de los sesenta en Argentina

“eran aplicados espectadores de la *nouvelle vague*, el posneorrealismo, el *New American Cinema*, el *Free Cinema* inglés, el *Cinema Novo* brasileño y los nuevos cines español, japonés, soviético, polaco y checoslovaco”<sup>50</sup>. Pero el internacionalismo se combina con nacionalismo y cinefilia, que se unen en el sentido de la responsabilidad en la representación del cine nacional a los de fuera que denotan las Gacetas. Hay secciones llamadas “Historia del Cine argentino” en las gacetas del festival de 1960 y en 1962 se publica un artículo llamado “Imágenes del Pasado del Cine Argentino”. Otra importante función de las gacetas es dar constancia de que los festivales de Mar del Plata fueron uno de los escenarios en los que los jóvenes cinéfilos de la época se ponían en contacto con sus interlocutores en otros movimientos del nuevo cine, no sólo de España y América Latina, sino de otras filmografías europeas y americanas. Por ejemplo, el nuevo cine polaco vino de la mano de, entre otros, el productor Néstor Gaffet ya en la edición de 1959, regularmente y se imprimían documentos que informaban sobre la historia de la producción en los países que se presentan al festival.

### Discurso sobre el festival en plena dictadura

No se olvidó el festival durante la época de la dictadura, ni durante el breve retorno del peronismo y el golpe de estado de junio de 1976, que trajo consigo una fuerte censura para el cine y la prensa<sup>51</sup>. El festival dejó de celebrarse por la negativa de los militares a que se presentasen películas de más allá del telón de acero, pero bajo la dictadura se mantiene la interpretación de que el festival fue independiente y creado por y para el cine, por lo menos en lo que concierne a textos escritos por los que tomaron parte en él.

Un documento significativo es el número que dedica la revista *Convicción* al desaparecido festival al cumplirse los veinte años del primer certamen en 1979 y que, como indica el título refleja, es la “Historia de los diez certámenes”<sup>52</sup>. El responsable es Héctor Grossi (que como hemos visto fue director de prensa del festival y creador de la *Gaceta*). Solamente podemos imaginar la melancólica frustración que debía provocar en la industria del cine argentino esta reseña sobre una época dorada y más libre, en un momento en el que estaba sometida a censura y cortes por parte de los militares.

Por ello, quizás se destaca la independencia del festival “fundado y organizado por una entidad de críticos absolutamente privada y sin aporte gubernamental” recuerda Carlos Ferreyra (Colorado) —que fue presidente de la Asociación de Cronistas y co-fundador del festival—<sup>53</sup>. Se enfatiza que fue un festival de cinéfilos destacando la conexión con la alta cultura y figuras de prestigio literario (en su artículo introductorio Grossi provee un lista de figuras a recordar como Ernesto Sábato, Victoria Ocampo y Cesare Zavattini). Pero lo que más destaca es la adopción de un discurso nacionalista de un tono mucho más conservador del que se adoptaba generalmente en los documentos producidos durante el festival. La vocación transnacional de los que querían un diálogo con otros nuevos cines aparece aquí representada como un deseo de mostrar el festival como producto del que puede estar orgullosa la historia argentina. En un confuso párrafo, en ocasiones críptico, Grossi muestra su juicio sobre el festival usando un discurso de orgullo nacionalista no exento de lugares comunes:

<sup>50</sup> César Maranghello, *Breve historia del cine argentino* (Madrid, Laertes, 2004), p.165.

<sup>51</sup> César Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, (Madrid, Laertes, 2004), p. 209.

<sup>52</sup> VVAA. “Historia de los diez certámenes”, (Suplemento de *Convicción*, Buenos Aires, 21 marzo de 1979), pp. ii-xii.

<sup>53</sup> El apellido aparece en esta publicación como “Ferreyra” pero en otras ocasiones como “Ferreira”.



El bulín (Ángel Acciaresi, 1968)

El cine y el festival de cine nacieron mucho después de la fundación del país. No son la salvación ni la clave de la salvación de otros episodios de trascendencia nacional. Pero sumaron, como pocos, a otros hechos y etapas precedentes, algo que tenemos conversado con algunos insomnes amigos. Junto a las expectativas y necesidades de que la Argentina sea grande y fuerte, soberana y cachorra —gracias a Dios— más allá de los discursos, declaraciones conjuntas o singulares, puede darse que también nos propongamos planificadamente o no, ¿acaso el festival de cine nació de la programación matrimonial de intereses meditados? ser también una potencia cultural (sic)<sup>54</sup>.

El festival de 1954, en coherencia con el momento político y las actitudes de los creadores del festival, se ve reducido a una mención despectiva: “(frecuentemente confundido con el que se realizó con fines eminentemente políticos en el año 1954)” nos dice entre significativos paréntesis Ferreyra<sup>55</sup>. Y como en ocasiones anteriores esta renegación tiene el efecto de traer el fenómeno reprimido al discurso sobre el festival. Pero esta publicación celebratoria encierra otro acto de renegación más importante, se tiene que cerrar sin poder acometer la tarea de explicar su cancelación después de 1970, a la que se alude vagamente.

### **La suerte que sufre Mar del Plata a manos de la democracia**

Se podría argumentar que el discurso más rico en niveles sobre Mar del Plata de 1959-1970 se produce en las publicaciones en la época post-dictatorial. Una de las maneras en que el relato del festival en la época post-dictatorial evita la frivolidad, pero concilia Peronismo y

<sup>54</sup> Héctor Grossi, “Con pasión cachorra: Historia de una realización nacional”, (Suplemento de *Convicción*, Buenos Aires, 21 marzo de 1979), p. iii.

<sup>55</sup> Fernando Ferreyra, “Así nació el festival imaginado por los cronistas de cine”, (Suplemento de *Convicción*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1979), p. iv.

los logros del periodo 1959-1970, es poniendo de relieve que los que organizan el festival de los sesenta son profesionales del cine que se encuentran en un país transformado:

Cuando los cronistas retomaron la idea en 1959, echaron al olvido aquel de 1954 y llamaron «primero» al que organizaron entre el 11 y el 21 de marzo de 1959. Negaron la muestra anterior pero no pudieron oponerse a la base del discurso peronista de 1959: Mar del Plata había dejado de ser el paraíso de la aristocracia para convertirse en un lugar posible para el esparcimiento veraniego de la clase media<sup>56</sup>.

También se destaca la seriedad y preparación de sus organizadores en el capítulo que Jorge Miguel Couselo dedica al festival que se titula significativamente "Un invaluable aporte cultural"<sup>57</sup>. Couselo nos cuenta que:

Mar del Plata había sido elegida para la realización de este festival, por un lado, por ser el lugar turístico argentino más conocido en el mundo y por el otro, porque se pensó que si bien había otros paisajes que podían servir de escenario para estos encuentros, debía de ser un lugar más o menos cercano a Buenos Aires porque ya era suficiente la distancia que tenían que recorrer las delegaciones internacionales para llegar hasta acá. Así fue que en el año 1959, organizado exclusivamente por el Asociación de Cronistas, comenzó el Festival Cinematográfico de la Argentina en Mar del Plata.<sup>58</sup>

Ya en este párrafo Couselo nos revela, que como analiza Harbord con respecto al festival de Berlín<sup>59</sup>, las localizaciones de los festivales no se explican solamente aludiendo a los intereses de la cinefilia sino también a imperativos turísticos. Stinger y otros nos cuentan que el origen de Venecia y Cannes se explica con una serie de factores entre los que destaca el de prolongar la temporada turística a ambos lados del verano.<sup>60</sup> Couselo, tras insistir en la preparación e integridad de los organizadores vuelve a traer a colación la parte menos relacionada con la cinefilia cuando explica cómo se financiaba el festival: "En el aspecto económico había aportes del Instituto, de la Dirección Nacional de Turismo, de los hoteleros marplatenses que ofrecían rebajas interesantes"<sup>61</sup>.

La sombra no cinéfila del evento de 1954 y Juan Domingo Perón del que se empeñan los historiadores y críticos en separar al festival de los sesenta si se entremezcla con el hecho de que la industria turística proporcionaba indispensable infraestructura y apoyo se hace aún más poderosa; los elementos no cinéfilos empiezan a amotinarse. A esta admisión se suma el que la historiografía más reciente no es tan temerosa de la contaminación con los

<sup>56</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)", en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 488.

<sup>57</sup> Jorge Miguel Couselo, "Un invaluable aporte cultural" en Fernando Ferreira, *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pp. 239-250.

<sup>58</sup> Jorge Miguel Couselo, "Un invaluable aporte cultural" en Fernando Ferreira (ed.), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), p. 239.

<sup>59</sup> Janet Harbord, *Film Cultures*, (Londres, Sage, 2002), pp.59-75.

<sup>60</sup> Julian Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy" en M. Shiel y T. Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford, Backwell, 2001), p.135. Stringer se basa en el estudio de Marla Susan Stone, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy* (Princeton NJ, Princeton University Press, 1998).

<sup>61</sup> Jorge Miguel Couselo, "Un invaluable aporte cultural" en Fernando Ferreira (ed.), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), p. 240.



elementos «frívolos» y siempre menciona que una de las actividades asociadas con asistir al Festival de Mar del Plata es el juego en su famoso Casino<sup>62</sup>.

En las publicaciones post-dictatoriales Héctor Grossi, como ya hizo en 1979 para la revista *Convicción*, defiende la seriedad del festival de manera enfática pero en esta ocasión al hacerlo deja que regresen más elementos reprimidos además de la presencia del festival peronista:

La invención, en 1959, del Festival de Mar del Plata, no tuvo una motivación ajena al cine mismo. Al cine como expresión artística y cultural, con las inevitables relaciones industriales y del comercio. (...) No fue un festival semejante al precedente argentino que organizó el gobierno del general J.D. Perón, concebido con astucia política y de propaganda agónica. Tampoco fue una creación para la venta de terrenos y de presentación del hermoso balneario de Punta del Este<sup>63</sup>.

Como nos desvela Grossi, Mar del Plata servía a los intereses de los cinéfilos pero también a los del comercio del cine, a los de los constructores y al de los hoteleros.

Este empeño en recordar al festival como serio, cinéfilo, sin escándalos ni frivolidad oculta y milita en contra de una parte indispensable para la supervivencia de cualquier festival. Kay Armitage argumenta que si bien ostensiblemente los festivales siempre han estado ahí para prestar un servicio a la audiencia cinéfila la primera industria del festival es el festival mismo<sup>64</sup>. Para sobrevivir, el festival de Mar del Plata tuvo que generar atención mediática y no sólo en revistas serias como *Tiempos de Cine*, sino también en los periódicos y revistas populares como *Radiolandia* o *Antena*<sup>65</sup>. Para ser mediáticos los festivales han necesitado siempre elementos que la *Asociación de críticos* sin duda vería como superficiales, pero que a su vez mantendrían a sus *sponsors* en Mar del Plata contentos. Como dije anteriormente, los festivales son redes en las que se entrecruzan intereses muy diversos y los contenidos que se reniegan aparecen ante nuestros ojos precisamente en este acto de renegación. Es en los análisis del festival que se escriben en la democracia en los que podemos ver alusiones a estos elementos vitales que, como nos dicen Manetti y Valdez, “tampoco estuvieron ausentes”<sup>66</sup>.

## Las estrellas viajan en tren

Echando la vista atrás en lo relatado en este artículo, quiero volver a la portada de esa gaceta de 1962 que lucía una foto de Myrtha Legrand y Paul Newman sonrientes y glamourosos. Esta foto ha pasado a la posteridad ligada para muchos a la imagen del festival para los que

<sup>62</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, “El Festival de Mar del Plata (1959-1970)”, en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 492. Véase también Antonio Isasi-Isasmendi, *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de un cine español* (Madrid, Ochoymedio, 2004), pp144-6.

<sup>63</sup> Grossi, “Los cronistas y el Festival Internacional de Mar del Plata”, en Fernando Ferreira (ed), *Luz, Cámara, Memoria: Una historia social del cine argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1995), pp. 241-246, p.241-2.

<sup>64</sup> Kay Armitage, “The Festival in the City: The Geo-politics of International Film Festivals”, Conferencia no publicada, Congreso “Film Studies Association of Canada” York (Ontario), mayo 2006.

<sup>65</sup> De hecho, la ilustración junto al texto de Manetti y Valdez “El Festival de Mar del Plata (1959-1970)” en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 488, es una portada de la popular *Radiolandia* anunciando el festival.

<sup>66</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, “El Festival de Mar del Plata (1959-1970)” en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 488.

no lo vivieron ya que es la que aparece reproducida en *Historia del Cine argentino* una publicación de 1992 que cuenta entre sus autores algunos de los estudiosos del cine argentino más conocidos<sup>67</sup>. Su papel como imagen del festival no puede desestimarse ni puede simplificarse el entresijo de discursos que contiene la fotografía. Por un lado nos recuerda lo ya señalado: todos los festivales necesitan para su supervivencia, a pesar de las protestas de los cinéfilos, ese circo mediático que sólo podían aportar las estrellas que se desplazaban hasta Mar del Plata.

Esta portada escenifica una paradoja que merece la pena intentar desentrañar. Los nuevos cines compartieron todos una característica: la de rechazar al cine que los precedía y los rodeaba ya lo llamaban *cinéma du papá* o de otra manera. En el caso de Argentina, este cine era el cine popular con sus géneros tradicionales (entre otros comedias, melodramas y musicales) y la industria que lo sostenía. Manetti y Valdez nos cuentan que Lautaro Murúa al recibir el premio por *Sbunko* (1963) en el festival de aquel año, atacó públicamente esta industria "que necesita de gente joven para sacarla de su estado de postración"<sup>68</sup>. Convencer a la administración del anquilosamiento de ese cine popular fue también el empeño de invitados del festival como el español José María García Escudero<sup>69</sup>. Sin embargo, Myrtha Legrand debe su posición en la portada de la gaceta a ser una actriz que la audiencia asociaba a esos géneros populares, a películas como *Soñar no cuesta nada* (1941) y a directores como Luis César Amadori.

Por otro lado, un factor determinante en el avance de estos nuevos cines fue el deterioro y la desaparición del *studio system* de Hollywood. Como indica Ginette Vincendeau fue en parte esta debilidad de Hollywood la que dio a los nuevos cines la oportunidad de promover estilos nacionales<sup>70</sup>. Este cine de Hollywood fue con el que los nuevos cines y sus industrias mantuvieron una relación de amor/odio y que, ciertamente en términos de competición por audiencia, presentaba una amenaza para los defensores del cine como arte tan o más poderoso que el cine popular nacional. Paul Newman, aunque dentro de Hollywood se le pudiera asociar aquel año de 1962 con una película innovadora como *El buscavidas* (*The Hustler*, Robert Rossen, 1961), aparece en calidad de figura reconocida y emblemática de Hollywood.

Hay otro aspecto que viene de la mano de estrellas como Miller y las otras actrices que se collocaban en las portadas de las *Gacetas*. Si bien es cierto que los nuevos cines exploraron nuevos modos de expresión e introdujeron una extensión social en sus protagonistas, con la que renovar la producción nacional, es también un hecho que no hicieron mucho por abordar el estatus de las mujeres a uno u otro lado de la cámara. Como explica Ginette Vincendeau sobre el nuevo cine que sirvió de modelo a muchos otros, la *nouvelle vague*:

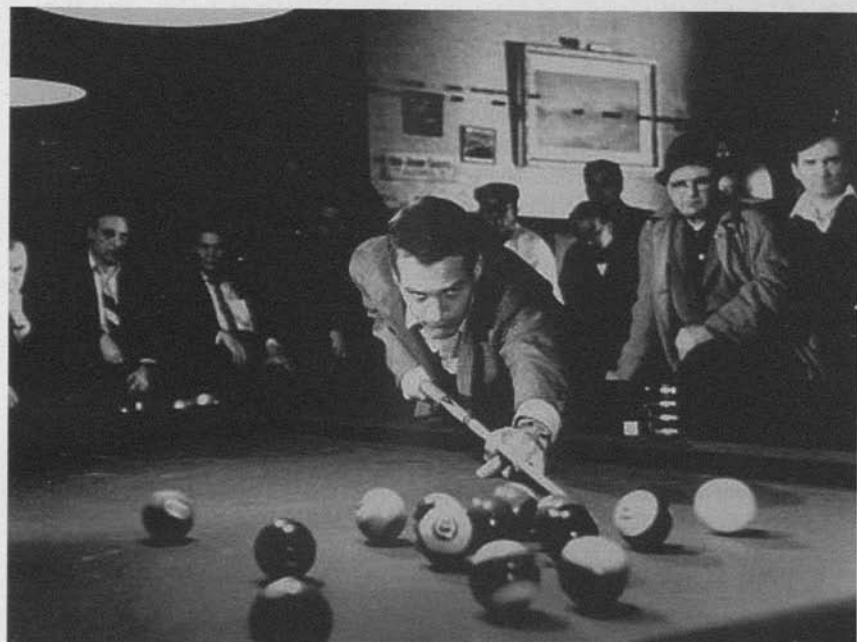
[L]a novedad de la *nouvelle vague* raramente afectó a las mujeres y la explosión de nuevos directores las dejó de lado por entero (Varda y Yannick Bellon son anteriores al movimiento). Aunque algunas películas presentaron heroínas «poco convencionales» representadas por las estrellas emergentes Bernadette Laffont,

<sup>67</sup> Jorge Miguel Couselo, Mariano Calistro, Claudio España, Ricardo García Oliveri, Andrés Insaurralde, Carlos Landini, César Maranghello, Miguel Ángel Rosado, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992).

<sup>68</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, "El Festival de Mar del Plata (1959-1970)" en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p.491.

<sup>69</sup> Véase José María García Escudero, *Cine español* (Madrid, Rialp, 1962).

<sup>70</sup> Véase Ginette Vincendeau, "New Wave" en Annette Kuhn con Susannah Radstone *The Women's Companion to International Film* (Londres, Virago Press, 1990), pp. 292-3.



*El buscavidas* (The Hustler, Robert Rossen, 1961)

Stéphane Audran, Jeanne Moreau o Anna Karina, las películas de la *nouvelle vague* en conjunto, cuando no eran abiertamente misóginas (como *Les Bonnes Femmes*, Chabrol) se concentraban en las tribulaciones románticas de sus héroes masculinos —*A bout de Souffle*, *Les 400 coups*— y perpetuaron, de manera más contemporánea y sexualmente explícita, los viejos mitos del patriarcado acerca de las mujeres: la mujer como musa, la madre castradora, la seductora traicionera o la expresión o metáfora de la angustia masculina<sup>71</sup>.

El festival de los sesenta fue otra arena en la que se escenificó esta perpetuación de los mitos del patriarcado. Aquello que el público veía en la pantalla tenía continuidad al salir del cine a la playa de Mar del Plata. Se seguía posicionando a las estrellas en su *to-be-looked-at-ness*, una expresión creada por Laura Mulvey<sup>72</sup> y de difícil traducción que podemos explicar como «cualidad de haber sido creadas para ser miradas». Relatan Manetti y Valdez que “En la playa un detalle a todos impactó: el dos piezas con bikini de dos volados, chinelas amarillas y turbante amarillo que modeló Elsa Martinelli”<sup>73</sup>. Varios actos durante el festival confirman estas prácticas patriarcales. Por ejemplo, se creó un «premio a la simpatía» —dotado con un valioso anillo— que se disputaban las actrices asistentes.<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Ginette Vincendeau, “New Wave”, en Annette Kuhn con Susannah Radstone *The Women's Companion to International Film* (Londres, Virago Press, 1990), p.293.

<sup>72</sup> Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jancovich, *The Film Studies Reader* (Londres, Arnold 2000 [1975]), pp. 238-48.

<sup>73</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, “El Festival de Mar del Plata (1959-1970)” en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 492.

<sup>74</sup> Ricardo Manetti y María Valdez, “El Festival de Mar del Plata (1959-1970)” en Claudio España (ed), *Cine Argentino (1957-1983): Modernidad y Vanguardia* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000), p. 492.

De estos acontecimientos, premios y bikinis no hay reseña en las *gacetas del festival* ni en los catálogos ni en las reseñas que se ocupan de los festivales hasta la llegada de la democracia. Estos son detalles que los críticos cinéfilos podrían considerar periféricos o frívolos, de ahí su ausencia de los documentos oficiales. Pero son los entresijos por los que se pueden ver, por un lado, los elementos y acontecimientos mediáticos que ayudaron al festival a mantenerse en la prensa y, por otro, las exclusiones operadas por una forma de entender el cine y la creación artística como una actividad llevada a cabo por hombres (los directores, los críticos, los miembros del jurado son hombres, salvo contadas excepciones) y que presenta a las mujeres desde lugares estereotipados y limitados dentro y fuera de las pantallas.

Estas prácticas de los sesenta dan un nuevo significado en el que Mar del Plata es también el foro desde el que, a finales de los ochenta, Lita Stantic, Marta Bianchi y Beatriz di Benedetto, mujeres muy centrales a la industria del cine en Argentina, deciden reivindicar el papel de éstas dentro de la industria. Crearon el cuarto acontecimiento antes mencionado que no ha recibido la atención crítica que se merece. La muestra organizada en la ciudad balnearia en 1988 por la Asociación «La Mujer y El Cine», los siete Festivales Internacionales de Cine Realizado por Mujeres, los ocho concursos Nacionales de Corto y Video y el Festival Latinoamericano y del Caribe contribuyeron a situar a las mujeres en el cine argentino en papeles distintos de los tradicionales que se les asignaba en los sesenta. El hecho de que desde 1996, «La Mujer y El Cine» sea una sección fija en el contemporáneo Festival Internacional de Cine de Mar del Plata indica que ha habido un cierto cambio en el status post-dictatorial de las mujeres en la industria de cine. Hasta donde llega su capacidad de influir en la industria puede ponerse en duda al interpretar esta decisión como una forma de corrección política, que otorga a las mujeres una zona reservada para que el festival pueda ocuparse de cosas más «generales» (i.e. masculinas).

### Conclusión

Al observar de cerca los discursos en torno al festival que se reflejan en publicaciones argentinas durante el festival, y tras su desaparición, podemos constatar que como en todas las historias de la cinematografía nacional, cada generación escribe la historia y decide como leer y elegir los «movimientos» o «grandes momentos». El discurso que ha convertido en mítico al Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina en Mar del Plata (1959-1970) junto con el cine argentino de los sesenta, es otro ejemplo de que la historiográfica no es una actividad inocente ni fuera de la ideología a la que debemos acercarnos con el «distanciamiento cauteloso» que recomendó Walter Benjamin. Como observó este pensador:

Quienquiera que haya emergido vencedor participa hasta el día de hoy en la procesión triunfal en la que los gobernantes de ahora pisan sobre los que yacen postados. De acuerdo con la tradición, en esta procesión se lleva el botín de batalla. Se llaman tesoros culturales y el historiador materialista los ha de observar con un distanciamiento cauteloso. Porque, sin excepción, los tesoros culturales que observa tienen un origen que no se puede contemplar sin horror. Deben su existencia no sólo a los esfuerzos de las mentes preclaras que los crearon sino también al trabajo anónimo de sus contemporáneos<sup>75</sup>.

Esta cita repetida una y otra vez sirve para inspirarnos a indagar en el estatus mítico de tesoros culturales como el festival de los sesenta y otros hitos en la cinematografía argenti-

<sup>75</sup> Walter Benjamin, *Illuminations* (Nueva York, Schocken Books, 1978 [1955]), p. 256.

na, y al hacerlo, mirar la historia a contrapelo y descubrir áreas menos dignas de celebración. Solo así se puede empezar a desentrañar fenómenos tan entrecruzados de intereses diferentes y con legados tan contradictorios y duraderos como los festivales de cine y pensar más allá de lo que se hizo en Mar del Plata y en lo que queda por hacer.

**ABSTRACT.** This article considers the role and importance of the International Film Festival of the Argentine Republic at Mar del Plata which took place between 1959 and 1970. The mythic status of this event and its influence on Argentine cinema are interrogated through concentrating on the discourses that the event generated in its own time and on those which were created around it subsequently. The aim of this questioning is order to reveal what is disavowed and what is underlined in the constructions of the event. Moreover, this case study aims to provide a possible line of research on film cultures and the spaces of circulation of cinema such as film festivals. What these interstitial spaces can tell us about the history of national and transnational cinema is invaluable and rare since as a resource, these events are generally yet untapped. 🔄