

Católicos y modernos. El I Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (Córdoba, 1964)

Por Daiana Masin*

Resumen: En este artículo trabajaremos con la primera edición del Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED), realizado en la Universidad Católica de Córdoba en el año 1964. Este festival cobra relevancia para comprender al cine como fenómeno sociocultural, ya que fue un circuito de exhibición organizado por católicos que logró reunir cortometrajes internacionales vinculados a la modernidad cinematográfica, así como también de las primeras cohortes de estudiantes y egresados de escuelas de cinematografía del país. Asimismo, esta edición contó con la presencia del cineasta Norman McLaren. Específicamente, nos interesa comprender los sentidos que adquiriría el cine de cortometraje en esa coyuntura. Sostenemos que el FICED promovió una visión sobre el cine vinculada con la educación para el “desarrollo”. No obstante, el cortometraje adquirió sentidos heterogéneos según se ocuparan posiciones dentro del catolicismo o fueran de cineastas jóvenes o consagrados. A pesar de la divergencia, en 1964 ambas posiciones podían confluir en el espacio del festival.

Palabras clave: festivales de cine, Norman McLaren, cortometraje, modernidad cinematográfica, catolicismos.

Católicos e modernos. I Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (Córdoba, 1964)

Resumo: Este artigo discute a primeira edição do Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED), realizado na Universidade Católica de Córdoba em 1964. Esse festival é relevante para a compreensão do cinema como fenômeno sociocultural, pois se trata de um circuito expositivo organizado por católicos que reuniu filmes internacionais de curta-metragem ligados à modernidade cinematográfica, bem como os primeiros grupos de alunos e licenciados das escolas de cinema do país. Além disso, tal edição contou com a presença do cineasta Norman McLaren. Interessa-nos compreender sobretudo os sentidos que o curta-metragem assumiu naquela conjuntura. Embora o FICED tenha promovido uma visão do cinema ligada à educação para o “desenvolvimento”, os curtas-metragens adquiriram significados heterogêneos a depender das posições manifestadas por diferentes setores do catolicismo, cineastas jovens ou experientes. Apesar de sua disparidade, tais posições puderam convergir no espaço da edição de 1964.

Palavras-chave: festivais de cinema, Norman McLaren, curta-metragem, modernidade cinematográfica, catolicismos.

Catholic & Modern. 1st Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED, Córdoba, 1964)

Abstract: This article focuses on the first edition of the Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED), held at the Catholic University of Córdoba in 1964. This festival allows for understanding cinema as a sociocultural phenomenon, because it was an exhibition circuit organized by Catholics that brought together short films worldwide including those produced by the first cohorts of students and graduates of film schools in Argentina. Most importantly, it included the presence of filmmaker Norman McLaren. Our objective is to explore the significance of shorts at that specific juncture. While FICED's vision associated cinema with education for "development," the shorts acquired heterogeneous meanings depending on whether they manifested the different positions espoused within Catholicism or those of young or experienced filmmakers. All of those divergent positions converged at the 1964 FICED festival.

Key words: film festivals, Norman McLaren, short film, modern cinema, catholicisms.

Fecha de recepción: 16/01/2021

Fecha de aceptación: 02/03/2021

Introducción

El estudio de los festivales de cine se ha convertido en un campo fértil para la comprensión de la cinematografía como fenómeno sociocultural. Algunos trabajos han demostrado la importancia que ha tenido la distribución hacia centros culturales concretos —v.g. Cannes— como puerta de entrada a la historia del cine (Vallejo, 2014). En el mismo sentido, en los últimos años, se han producido una serie de investigaciones donde se señala la relevancia que tuvieron en América Latina para la institucionalización del llamado Nuevo Cine

Latinoamericano, ya sea porque generaron las condiciones para la construcción de una red de relaciones entre cineastas, como por la circulación de producciones y autores relevantes de la escena internacional —como John Grierson— que influyeron en la transformación del canon cinematográfico en los largos años sesenta (Amieva, 2018; Lacruz, 2018; Mestman y Ortega, 2018).

Teniendo en cuenta estos antecedentes, nos proponemos trabajar con el Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED) realizado en la Universidad Católica de Córdoba (UCC) entre los años 1964 y 1970. Específicamente, analizaremos aquí su primera edición realizada en 1964. Nos interesa focalizar en esta edición por varios motivos: porque en ella había participado como Jurado Honorario el cineasta experimental radicado en Canadá y director de la sección Dibujos Animados del National Film Board, Norman McLaren; porque, además de exhibirse una diversidad de cortometrajes obtenidos gracias a consulados y embajadas (Laerte Martínez, 2019), reunió cortometrajes de las primeras cohortes de estudiantes y egresados de escuelas de cine del país (Gerardo Vallejo, Jorge Goldemberg, Clara Zapettini, entre otros).

Asimismo, el año 1964 es un punto de llegada, a la vez que condensa expectativas para esa nueva generación de cineastas: el Instituto Di Tella organiza la primera muestra de “Cine Corto Argentino” y se anunciaba la realización del I Festival de Film Arte del Fondo Nacional de las Artes (Cossalter, 2016; Masin, 2018). En ese sentido, detenernos en la organización del FICED en este año en particular nos permite seguir indagando en las redes, los intercambios y la heterogeneidad de discursos sobre el cine de cortometraje en esa coyuntura.

Por último, la singularidad de este festival nos permite abrir nuevas preguntas y explorar zonas menos visitadas o soslayadas en las historias de los nuevos

cines de los largos años sesenta. Concretamente, las arqueologías de los cines posindustriales hacen referencia a la emergencia de “nuevas olas”, a modalidades alternativas e independientes de realización, a la expansión generalizada de la televisión, etc. En otras palabras, trabajan a partir del supuesto de la relativa autonomía de las esferas del arte y de su ruptura posterior a partir de la radicalización política de algunos grupos de jóvenes cineastas. No obstante, ante espacios donde convergen búsquedas por nuevas narrativas y estéticas cinematográficas, experimentales y de vanguardia, bajo la organización de grupos católicos/as, algunas de nuestras certezas se ponen, al menos, en suspenso.

En consecuencia, nos permite volver a pensar las condiciones de producción de esa coyuntura y preguntarnos: ¿qué sentidos adquiere la cinematografía para esta institución católica? ¿De qué modo se articulan o disputan sentidos sobre el cine desde esa posición de enunciación? ¿Cómo fue la recepción del trabajo de Norman McLaren y de qué modo se articulaba con la producción cortometrajista local?

Trabajamos con la hipótesis de que el FICED promovió una visión sobre el cine vinculado a la educación para el “desarrollo”. No obstante, el cine de cortometraje adquirió sentidos heterogéneos según se ocuparan diversos lugares de enunciación, ya fuera vinculado con diferentes sectores del catolicismo, o se tratara de cineastas jóvenes o consagrados, los cuales hacia 1964 podían confluir con cierto equilibrio. Al mismo tiempo, este festival permitió al gobierno de la Unión Cívica Radical del Pueblo, al patriciado cordobés y los sectores transnacionalizados de la economía promover una imagen de sí como agentes de la modernización del país.

Respecto de la perspectiva teórico-metodológica, asumimos un abordaje materialista de análisis del discurso (Pêcheux [1975] 2016; 1994). En ese sentido, se trata de trabajar con la propia materialidad discursiva que se

entraña en torno al festival. Así, construimos una “secuencia de referencia”¹ a partir del catálogo y los programas del FICED 64, a los cuales pusimos en serie con archivos provenientes de un relevamiento sistemático de publicaciones realizadas en diarios y periódicos de tirada local y nacional. Luego, incorporamos reportajes, notas y ensayos publicados en la edición N°1, de 1964, de *Sombras* revista del Centro de Cine Arte de la ciudad de Córdoba. Además, incorporamos análisis de los cortometrajes presentados en la retrospectiva de Norman McLaren. Finalmente, respecto a los cortos argentinos, la mayoría de ellos se encuentran perdidos o con escasa accesibilidad, por lo cual los reconstruimos a partir de las críticas y reseñas presentadas en la coyuntura de esa edición.²

De este modo, construimos un montaje narrativo que aborda las condiciones de producción del FICED; luego, abordamos la recepción de la cinematografía de Norman McLaren y, por último, analizamos la exhibición de cortometrajes nacionales y la recepción del festival en la prensa escrita.

Antecedentes y emergencia

La preocupación de los catolicismos argentinos por la cinematografía no era algo novedoso: desde alrededor de la década del 20, por distintas vías, se habían interesado por los medios audiovisuales (Cuarterolo, 2011; Maranghello, 2000; Ramírez Llorens, 2015). Concretamente, formaba parte del creciente interés que la Iglesia Católica desplegaba sobre los medios de

¹ Refiere al punto de referencia a partir del cual se construyen series de enunciados, en palabras de Courtine: “La *srd* remitirá a un sujeto de la enunciación, así como a una situación de enunciación recuperable con relación a un cierto número de coordenadas espacio-temporales y, más generalmente, circunstanciales (tiempo de la enunciación, lugar de la enunciación, circunstancias de la enunciación, que incluyen la presencia de destinatarios determinados...)” (Courtine, 1981: 7).

² Agradecemos la generosidad de Ana María Sinópoli y Laerte Martínez que nos ofrecieron su archivo personal del FICED. También, al trabajo exhaustivo y comprometido de los trabajadores de la Biblioteca de la ENERC quienes, incluso en tiempos de pandemia, atendieron nuestras consultas.

comunicación, la cual, a partir del papado de Pío XI, había tomado una postura activa frente al cine: en 1928 creó la Oficina Católica Internacional del Cine “que inició la práctica de premiar películas consideradas ejemplares en los festivales cinematográficos, y cuyos estatutos fueron modificados en 1949, 1960 y 1972, hasta convertirse en la Organización Internacional Católica de Cine y Audiovisual” (Gubern, 2020: 57).

Posteriormente, en el marco de la reestructuración sistémica a escala global de los largos años sesenta,³ la Iglesia Católica intentó responder a las nuevas exigencias del mundo moderno a través del Concilio Vaticano II (1963) (Mallimaci, 2015: 140). En ese contexto, se ocupó explícitamente de los medios de comunicación a través del decreto *Inter Mirifica*, en el que se destacaban los aspectos morales del uso de los medios, así como sus potencialidades para la evangelización (Gutián, 2011).

Específicamente, la Compañía de Jesús —la orden jesuita responsable de la Universidad del Salvador y de la Católica de Córdoba—, se preocupó por señalar el rol activo que les competía a los católicos respecto a los medios de difusión. Desde su punto de vista, el catolicismo debía garantizar su “buen uso” frente a lo que consideraban una degradación de las costumbres por la “comercialización de la cultura” y al peligro del uso “totalitario” por parte de los Estados. Así, proponían:

[...] Los medios de difusión deben ser empleados para reforzar y educar al hombre en la conciencia de su dignidad [...] La humanidad podrá, a través de este multiplicarse de relaciones culturales, prepararse para nuevos desarrollos. Si en un momento ha hecho mal uso de los mismos para masificarse, no ha

³ Esta reestructuración se caracterizó, entre otras cosas, por el enfrentamiento de las superpotencias mundiales en la llamada Guerra Fría, la emergencia de la “juventud” como nuevo estrato social, la modernización de las costumbres y la transnacionalización de la cultura de masas (Hobsbawm, 2005 [1994]; Jameson, 1997).

perdido las posibilidades de un engrandecimiento a través de ellas (Estudios, 1964: 89).

En efecto, la organización del FICED formaba parte de esa vocación cristiana por intervenir en los medios de comunicación.⁴ Ahora bien, su particularidad radicaba en que una universidad católica, articulando con organismos estatales y supranacionales —UNESCO, distintas embajadas, etc.— organizaba una exhibición de cortometrajes, muchos de ellos provenientes de las vanguardias estéticas a nivel mundial. En otras palabras, eran católicos quienes impulsaban la difusión de corrientes vinculadas a la “modernidad cinematográfica”. En consecuencia, esto nos convoca a revisar los discursos sobre los procesos de renovación del cine en Argentina, ya que esto se suele explicar desde el punto de vista de la autonomía de las esferas del arte.

En concreto, se entiende a la “modernidad cinematográfica” como un conjunto de transformaciones⁵ que convergen en la descomposición del modelo narrativo y espectacular de Hollywood y que producen el quiebre de su hegemonía en la gramática de los cines a nivel mundial (Sánchez Biosca, 2004: 25). Específicamente, en Argentina, estas nuevas estéticas y corrientes fueron introducidas, sobre todo, a partir de la extensa labor realizada por los cineclubs en los años 50 (Broitman, 2014; Couselo, 2010).

Posteriormente, luego del golpe de Estado cívico militar religioso de 1955, a la par de la proscripción del peronismo se produce la emergencia de nuevas instituciones y el fortalecimiento de impulsos renovadores dentro de las

⁴ También puede ser rastreada en la creación del canal 11 de TV de Buenos Aires, donde eran los propios jesuitas quienes estaban a cargo de la programación y ofrecían una amplia sección de películas (Varela, 2005).

⁵ Como, por ejemplo, la expansión de la televisión, la crisis de los grandes estudios, la irrupción de las tecnologías de reportaje, la estética “realista” de sonido sincrónico, las técnicas de cámara en mano —gracias a la introducción de las cámaras de 16 mm y a la alta sensibilidad de las nuevas películas—, el relevo de los cines europeos —Nouvelle Vague, Free Cinema, nuevo cine alemán y cine de autor en general—, el New American Cinema (...), entre otras (Sánchez Biosca, 2004: 25).

instituciones existentes (Sigal, 2002 [1991]; Longoni y Mestman, 2000); a la vez que se extiende la discusión sobre los modelos de desarrollo adecuados para el país (Altamirano, 2001; Grondona, 2014).

En ese marco, a partir de la sanción del decreto-ley de Cinematografía N°62/57, se institucionaliza, entre otras cosas, el fomento al cortometraje, el estímulo al cine experimental y la creación de un Centro Experimental de cinematografía para la formación de artistas y técnicos, que se concreta en 1964. Por otro lado, a través del decreto-ley N°1.224/58, se crea el Fondo Nacional de las Artes, un organismo que promovía el desarrollo de las artes otorgando becas, créditos y subsidios para “actividades artísticas”, entre las que se encontraba la cinematografía (Cossalter, 2017; Masin, 2018).

Al mismo tiempo, se crean nuevas escuelas de cine en el país: la Escuela de la Universidad Nacional de la Plata en 1955, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en 1957 y el Instituto de Cine de la UBA (ICUBA) en 1955 (Birri, 1964; Mahieu, 1961; Massari, Peña y Vallina, 2006; Robles y Bilbao, 2011).⁶

En particular, en el caso de Córdoba, además de la labor de cineclubes que se integraban a la vida estudiantil universitaria, había tenido lugar una corta experiencia de formación en el Instituto de Cine Arte (1959-1963). Si bien el espacio tuvo una precaria existencia —escaso presupuesto y recursos—, había tenido docentes destacados: Víctor Iturralde Rúa dictaba Lenguaje cinematográfico; Rogelio Parolo —un crítico cine rosarino— daba clases de Análisis y crítica cinematográfica; también un egresado reciente del Instituto de Cine de Santa Fe, Mario Grasso, estaba a cargo de la asignatura Realización y producción cinematográfica. Por otro lado, esta experiencia serviría de base

⁶ Además, desde 1946 existía el Instituto de Cinematografía de Tucumán. No obstante, recién para el año 1958 se logró filmar el primer cortometraje argumental, *El caminante*, en el que actuaban figuras del teatro vocacional (Cossalter, 2018: 11).

para la creación del Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en agosto de 1964 (Ramírez Llorens, 2013: 23-242).



La edición N°1 de *Sombras* se presentó en el marco del I FICED. Surgió como iniciativa de los estudiantes del Instituto de Cine Arte que había sido cerrado en 1963.

De esta manera, a partir de la conformación de estas escuelas, del apoyo del Fondo Nacional de las Artes y de la consolidación de un circuito de exhibición de cine alternativo —como el Festival Argentino de Film de Arte del FNA⁷ o la muestra de Cine Corto Argentino realizada por el Instituto Di Tella en el año 1964—, se propició la formación de una nueva generación de cineastas que

⁷ El primer festival se organizó en 1964 y fue reiterado en los años 1965, 1967, 1971 y 1973.

conformaron la “Generación del sesenta”,⁸ la cual se caracterizó por sus búsquedas en la renovación del lenguaje cinematográfico.

Ahora bien, en general, en la descripción de la formación de los *nuevos cines* se suele poner énfasis en los aspectos renovadores que presentaban, pero no así en las contradicciones de la coyuntura en la que se desarrollaron. En efecto, Valeria Manzano (2017 [2010]) ha demostrado que los procesos de modernización sociocultural de los años sesenta estuvieron marcados tanto por el cambio como por el autoritarismo. Desde nuestro punto de vista, es, justamente, en esa amalgama entre lo “tradicional” y lo “moderno” que se puede comprender el desarrollo de un evento como el FICED.

Particularmente, el mismo proyecto institucional de la UCC expresaba esas tensiones: había sido creada con el apoyo financiero de asociaciones belgas, holandesas y alemanas; de empresas privadas —Philips Argentina, Müller, Siemens, Grundig, etc.— y de universidades norteamericanas —Bucknell University de Lewisburg, Pennsylvania, la University of Pittsburgh, el Carnegie Institute of Technology—, las cuales, bajo la égida de la Alianza para el Progreso,⁹ se proponían colaborar “en pos del desarrollo” (Ferreyra Soaje, 2000: 47). La apuesta de la institución católica era formar elites “modernas”

⁸ Desde el punto de vista de Gonzalo Aguilar, “(...) la Generación del '60 no fue un grupo que — al modo de una vanguardia— actuó colectivamente y en torno de postulados y de un programa de acción expresados con claridad. Más bien, esta generación constituye una renovación despereja, aunque a la vez plural, en la cual coincidieron tanto realizadores como escritores, críticos, revistas especializadas, cineclubes y técnicos. (...) no es el origen ni la edad la que los une, sino la necesidad de renovar un campo y el lenguaje cinematográficos” (Aguilar, 2005: 82).

⁹ La Alianza para el Progreso (programa vigente entre 1961 y 1970) promovió formas de mecenazgo industrial con el fin de contrarrestar el influjo del comunismo y la Revolución Cubana en la región. Así, las empresas de capital estadounidense apostaron a un modelo de consenso moderno y “por encima de todo, de introducir en el ámbito latinoamericano las pautas culturales que el ‘mundo occidental’ asume como propias en el nuevo marco de la guerra fría” (Linari, 1997: 133). En particular, en la promoción del arte experimental argentino las industrias Kaiser tuvieron considerable injerencia, así como grupos industriales locales como la UIA, la Cámara Argentina de la Industria Plástica, la sociedad siderúrgica y el paradigmático Di Tella. La apuesta era generar en el ámbito local una producción cultural a la altura de los países altamente industrializados, lo cual implicaba una renovación de los códigos visuales, de las tecnologías y las teorías del arte.

para la dirección del país, en un espacio en el que asistían miembros del patriciado cordobés.

Por otro lado, la Iglesia Católica se veía fuertemente atravesada por las tensiones que desencadenó el proceso del Concilio Vaticano II.¹⁰ En concreto, a partir de su realización se delinearon, al menos, tres corrientes: una conservadora e integrista, otra social cristiana o moderada, y una progresista y radical (Moyano Walker, 1992: 375).¹¹ En ese punto, la UCC no era ajena a este proceso: en el ámbito estudiantil existían grupos humanistas y marxistas con activa participación política (González, 2016).

En consecuencia, en los años sesenta, la UCC promovía una modernización cultural con características cristianas, en la que articulaba con los intereses del patriciado cordobés y de las empresas transnacionalizadas. Por otro lado, se producía un fuerte proceso que acercaba a los estudiantes a posiciones que cuestionaban el orden social imperante. En ese sentido, “desarrollo” y “modernidad” eran significantes que podían adquirir sentidos diversos, según las posiciones que se tomaban en esa coyuntura. No obstante, en 1964, todavía podían articular a distintos grupos de interés. Y esto es particularmente notable en el caso del FICED.

En concreto, la iniciativa había surgido de la propuesta de un grupo de estudiantes de la UCC. Entre ellos, se encontraba Ana María Sinópoli, una estudiante oriunda de la ciudad de Rosario (Santa Fe), que había participado activamente de la actividad cineclubística de esa ciudad y que, luego de incorporarse a la carrera de Derecho en la UCC, organizó ciclos de cine

¹⁰ Se impulsa como respuesta a los cambios producidos durante la Guerra Fría, cuyos lineamientos –que promovían el “desarrollo de los pueblos”– fueron plasmados en las encíclicas *Mater et Magistra* (1962), *Pacem in Terris* (1963) y *Populorum Progressio* (1967) (Mallimaci y Donatello, 2012).

¹¹ De este modo, para algunos, este proceso significó comenzar a nombrar al “tercer mundo”, la “dominación imperialista”, el “cambio de estructuras”; en ese sentido, “el marxismo se presenta como blanco inicial de apertura y diálogo. Sin embargo, algunos se acercan progresivamente a lo nacional” (Habbeger citado en Moyano Walker, 1992: 377).

experimental entre los años 1962 y 1963. Esa corta experiencia había causado creciente interés tanto en el estudiantado como en el área de Extensión Universitaria (Laerte Martínez, comunicación personal, 2021).

Así, ante la propuesta estudiantil de realizar un festival, la UCC puso a disposición su estructura administrativa para impulsarlo. Este respaldo sería clave para obtener cortometrajes internacionales mediante la gestión de la dirección de Culto y Relaciones Exteriores y de la dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Asimismo, sería fundamental para obtener el apoyo de la Embajada de Canadá, la cual otorgó ayuda económica para que Norman McLaren pudiera participar como invitado de honor de esa primera edición (Laerte Martínez, comunicación personal, 2021).

De esta manera, gracias a la confluencia de estos esfuerzos, el 29 de febrero de 1964 el diario *La Nación* anunciaba la próxima realización del I FICED en el mes de agosto de ese año. Allí, Ana María Sinópoli, directora a cargo, declaraba:

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

En una entrevista para la primera edición de la revista *Sombras* se explayaba sobre el punto de vista del festival:

[...] Además hay un importante servicio para la escuela y Universidad argentinas; es conocida **la importancia que tienen los medios Audiovisuales en la**

educación, y lo inexplorados que se encuentran en la escuela argentina en todos sus niveles. **Quiere decir que haremos conocer a nuestros maestros y profesores, el material tan accesible que tienen a mano y que no usan por desconocerlo [...].**

[...] de los fines del Festival, que posee en sí, varios. [...] hablamos de dos: **un fin de servicio efectivo a la comunidad**, [...] de facilitar al público que está lejos y que no tiene medios para ir hasta la ciudad de obtener las mismas cosas o sus equivalentes.

Además de eso [...] **posee un interés de unión entre los hombres** [...] deseamos transmitir [desde] la Universidad su impronta como apertura; **no solamente buscar motivos de unión entre los pueblos del mundo, sino entre nosotros mismos. Por tal motivo hemos invitado a los países comunistas [...].** Y además de esta apertura al diálogo, o de esta buena voluntad hacia el diálogo, hay algo que es doloroso: **la Iglesia era mecenas en las artes, pero la Iglesia quedó muy atrás y de ello es culpable.** [...]

De esta manera la Universidad, no solamente como tal, sino como católica, hace alusión a unas palabras que dijo Pablo VI a los artistas hace muy poco, y que nos fueron de aliento en un principio: "Hagamos las paces, aquí ahora". Eso mismo, como católicos, queremos hacer nosotros. **Que la Universidad Católica haga ver una presencia católica dispuesta a receptar opiniones, méritos, ejemplos, de los demás.** Ese es uno de los ideales más grandes, uno de los fines hacer que la Iglesia recupere en parte, un tiempo perdido (*La Nación*, 29-02-1964: 35-36). [El destacado es mío]

Por su parte, en la inauguración, el día 17 de agosto, el rector de la UCC daba cuenta de los objetivos institucionales que perseguían con el apoyo de un evento de estas características:

En breves palabras, el rector de la Universidad Católica, R.P Jorge Camargo, S.J. hizo consideraciones acerca de **la importancia de los medios de comunicación social en la actualidad, así como la atención prestada por la Iglesia a ese tipo de manifestaciones**, puesta de relieve en reiteradas oportunidades y muy especialmente en el Concilio Vaticano II. La casa de

estudios, organizadora de la competencia, declaró, se adhiere mediante el festival a dicha intención, **con el propósito de responder al criterio de formación integral** que prima en dicha Universidad y para reafirmar la tradicional característica de la ciudad de Córdoba **como centro irradiador de cultura** (*La Nación*, 14-08-1964). [El destacado es mío]

Además, durante los días en los que se desarrolló el festival (13 al 17 de agosto), participaron de una comitiva de honor el presidente de la Nación, Arturo Illia; el cardenal y arzobispo de Buenos Aires, Antonio Caggiano; el ministro de Educación y Justicia, Alconada Aramburú; el ministro de Relaciones Exteriores, Carlos Zavala Ortiz; el gobernador de la provincia de Córdoba, Justo Páez Molina; el comandante del III Cuerpo del Ejército, general Víctor Salas Martínez; el secretario de la Comisión Argentina para la UNESCO, Juan Ramón Moruja; entre otros. El discurso de apertura mostraba que el gobierno nacional se interesaba especialmente por este evento y por los sentidos que se forjaban a su alrededor:

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

En este punto, no escapaba a las características de este tipo de eventos a nivel mundial. En concreto, la investigadora Marijke de Valck propone que entre 1932 y 1968 estos espacios fueron circuitos de negociación diplomática internacional con fuerte peso gubernamental, donde las naciones exhibían sus mejores films, los cuales no eran tratados como productos masivos sino como

“logros nacionales, como transportadores de identidad cultural; como arte y como creaciones artísticas únicas” (De Valck, 2007: 24).

De esta manera, se observa que el FICED articulaba una heterogeneidad de sentidos sobre la cinematografía: la experimentación estética, el compromiso social, la formación cristiana y la promoción de la cultura e identidad nacional. En consecuencia, la introducción de estéticas renovadoras se entramaba aquí con la promoción de usos sociales del cine-arte, tanto desde una racionalidad “humanista” y cristiana como de una racionalidad estatal que lo concebía como soporte de la identidad nacional. Ahora bien, sería a través de la visita del realizador Norman McLaren que se harían explícitas las rispideces que causaba una mirada utilitaria sobre el cine.

La singular recepción de Norman McLaren en Córdoba

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

No era la primera vez que McLaren arribaba a la Argentina. Su primera visita se había producido con motivo del I Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en el año 1954. Allí no sólo había sido recibido por la primera plana del gobierno peronista, sino también por los miembros de la cinefilia local: la revista *Gente de Cine* le dedicó una extensa nota a cargo de Iturralde Rúa (N°30, marzo de 1954); asimismo, Agustín Mahieu le realizó un reportaje para la revista de impronta surrealista *Letra y Línea* (N°4, julio de 1954). En otras palabras, la trayectoria del cineasta era ampliamente conocida por los grupos cinematográficos locales y era notable su influencia en el cine de Iturralde Rúa

—cineasta que participaba activamente en el medio cordobés—. En ese sentido, la visita del artista canadiense consolidaba el interés creciente por su método de trabajo y su filmografía, que combinaba experimentación visual y sonora con una particular técnica de dibujo de imagen y sonido en cada uno de los fotogramas, que prescindía del uso de cámaras.



Fotograma de *Begone Dull Care* (1949)

En el marco del festival, se organizó una retrospectiva de su obra en la que se proyectaron 14 de sus cortos: *Begone Dull Care* (1949, 7'), una animación de colores vívidos que se transforman al compás de notas de jazz; *Hoppitty Hop* (1946, 1'), *Blinkity Blank* (1955, 5'), *Short and suite* (1959), *Loops* (1940, 2'), *Dots* (1940, 2'), cortos que presentaban ejercicios de experimentación con figuras abstractas, el juego cromático y el montaje sonoro. *Líneas verticales* (1959, 5') experimentaba con procedimientos del serialismo y automatismo; *Pen point percussion* (1951, 6') presentaba un particular trabajo con el sonido de los films. *El cuento de una silla* (1957, 9') y *Discurso de Apertura* (1961, 6') exhibían un trabajo con objetos que cobraban vida, produciendo efectos cómicos. *New York Lightboard* (1961, 7'), mostraba el impacto que causaba en los transeúntes americanos una publicidad animada hecha para la oficina de turismo de Canadá. *Rythmetic* (1956, 8') exhibía un ejercicio de matemáticas simples con animación sonora. Asimismo, *Vecinos* (1952, 8') daba muestras de las influencias surrealistas en el maestro de la animación. Finalmente, se dio cierre a la edición 64 con la proyección de *Canon* (1964) un corto de estreno mundial, que experimentaba con juegos ópticos y ejercicios teatrales.



Fotograma de *Canon* (1964)

Estas proyecciones se complementaban con mesas redondas sobre cine experimental donde McLaren dialogaba con un auditorio compuesto por “jóvenes generaciones interesadas en este tipo de cine” (*La Nación*, 13-08-1964), con los estudiantes de la UCC y con aficionados al cine (*La Nación*, 16-08-1964). Además, se organizaron charlas del cineasta destinadas a docentes “quienes requirieron su opinión acerca de aspectos determinados de la aplicación de los métodos audiovisuales en la enseñanza [...]” (*La Nación*, 18-08-1964). A raíz de ese encuentro, la UCC se comprometió a generar un espacio de intercambio entre educadores y artistas para complementar saberes y experiencias prácticas, para lo cual la UNESCO también ofrecía su patrocinio (*La Nación*, 18-08-1964).

Por otro lado, su presencia en la ciudad se desarrollaba con una agenda de intensa actividad social, que era seguida al dedillo por los periódicos:

Esta mañana, a las 11, McLaren, el secretario de la embajada de la India en nuestro país, varios miembros del jurado oficial de la comisión ejecutiva acompañados por el rector de la mencionada universidad, reverendo padre Jorge Camargo, visitaron al gobernador de la provincia, don Justo Páez Molinas,

y luego, al intendente municipal, doctor Víctor Martínez, con quien se hallaban varios de sus colaboradores (*Córdoba*, 08-1964).

Sin embargo, a este tipo de actividades frecuentes en los festivales, se le sumaban otras que presentaban características singulares: por un lado, las propias de una institución católica (la “misa del cine”, etc.), pero también, las que ponían de relieve la heterogeneidad de sentidos sobre la producción de cine de cortometraje. Una reseña sobre el creador, publicada en la revista *Sombras*, mostraba cómo convivían diversos sentidos:

Quizás quede aún por preguntar, qué pretende con sus pequeños films [...]; obras cortas que llegan hasta nosotros como un colorido torrente, llenas de buen humor, de alegría, y de belleza. Más la obra [...] **trasciende el plano puramente estético**, para dejarnos **su significativa visión de la humanidad**; su canto de paz; a la libertad; su lucha por la realización del hombre, aún cuando él solo afirma proponerse, “Dar un descanso al intelecto” (*Sombras*, 1964: 9).

Es decir, se destacaban los aspectos artísticos al tiempo que se subrayaba la función social del cine de McLaren. Como vimos anteriormente, era ese aspecto humanista y educativo el que promovía el FICED. Sin embargo, el cineasta parecía más bien situarse en una concepción del cine interesada en el hecho artístico “puro”. Una crónica de ese encuentro narraba:

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

De esta manera, se hacía explícita la convivencia de sentidos divergentes sobre cinematografía: desde la organización, se enfatizaban las características

educativas que el medio ofrecía; de parte del artista, se remarcaba una posición sobre el cine como lenguaje autónomo. A pesar de la divergencia, en la coyuntura de 1964 ambas podían confluir en el espacio de un festival.

La programación del FICED y la exhibición de cortometrajes argentinos

El FICED se presentaba, entonces, como un circuito de exhibición de cortometrajes con fines educativos, pedagógicos y artísticos, o por la negativa, “prescindentes en materia política”. Del total de 78 films que se presentaron, los argentinos aportaban la mayor cantidad de cortometrajes —16, un 20% del conjunto—; los demás correspondían a 17 países, que remitieron sus producciones a través de las embajadas o agregados del servicio exterior de cada país (Laerte Martínez, comunicación personal, 2019).



Portada del catálogo FICED del año 1964

El festival abrió con la proyección de seis cortos: *Al Martín Fierro* y *Las artes vivas del Japón*, dos films dirigidos por Walmo (Luis Alberto Weksler); *La danza de los cuadrados*, un corto experimental de René Jodoin (Canadá); *¡Qué puerto*

rico!, un film documental de Tibor Hirsch (EE.UU); *La juventud fotografía*, un corto documental dirigido por Peter Sharamai (Alemania) y *Ferrocarriles Argentinos*, un film publicitario de Gil y Bertolini (Catálogo FICED, 1964).

Asimismo, se exhibieron films breves procedentes de las distintas escuelas de cine del país. Por un lado, los realizados en la primera etapa de la Escuela de Cine de La Plata:¹² *Los indefensos* (1963, 18'), de Luis Fernández, que presentaba el tema del trabajo infantil y adolescente, y el problema de la continuidad de esos niños en la educación primaria (Massari, Peña y Vallina, 2006); *Cirugía* (1960, 14'), un documental científico de Luis Vesco que exhibía sus principales etapas con todo el detalle, un montaje preciso y sintético, con una banda sonora filmada en la misma sala y sin comentarios adicionales (Massari, Peña y Vallina, 2006: 45). Por último, se exhibió *Pejerrey* (1964, 12'), un documental de Clara Zapettini.

Por otro lado, estudiantes y graduados recientes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral exhibieron sus trabajos. Esta escuela era reconocida por la producción de documentales sociales, debido a la impronta que le puso su fundador: Fernando Birri.¹³ No obstante, los documentales que se presentaron en el FICED pertenecían a la segunda etapa de la escuela, cuando tomó su dirección Adelqui Camusso quien le imprimió un carácter más esteticista a la formación (Cossalter, 2018: 16). Concretamente, Gerardo

¹² Esta carrera se inició en el invierno de 1955, unos meses antes del golpe de estado, cuando el fotógrafo, titiritero y director de teatro, Cándido Moneo Sanz, realizó un taller de aproximación a la cinematografía en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes. Posteriormente, en 1956 se institucionalizó el Departamento de Cinematografía y, desde 1958, ofrecía la carrera de Realización, con la posibilidad de optar entre las orientaciones de Cine documental (que incluía una orientación pedagógica y la científica) o Dibujo animado.

¹³ El cineasta se había formado en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Cinecittà de Italia. A su regreso a Argentina, en septiembre de 1956, el Dr. Josué Gollán, rector de la Universidad Nacional del Litoral lo convocó a dictar seminarios para el Instituto Social de la universidad. Allí, se produjeron una serie de fotodocumentales con los que trataban de exponer la realidad cultural de forma crítica a través de un estilo neorrealista. Luego, a partir de esta experiencia, en abril de 1957, surgió la posibilidad de crear el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral con el objetivo de formar cineastas bajo su dirección. No obstante, hacia 1962, con la censura del cortometraje *Los cuarenta cuartos*, de Juan Oliva, y la intervención económica del Instituto, el cineasta se alejó de la institución (Birri, 1964).

Vallejo presentó *Azúcar* (1963, 15'),¹⁴ un documental social en el que aspiraba a “expresar la explotación histórica que padecían los trabajadores de las zafras” (Vallejo, 1984: 110); y también presentó *Maíz* (1964), su “primera película por encargo [...] de la Estación Experimental de Pergamino [...]” (Ibídem, 116).¹⁵ Asimismo, Jorge Goldemberg presentó *Reportaje a un vagón* (1963, 24'),¹⁶ un documental cuyo tema era el viaje en tren de una mujer cuya familia debe regresar al campo por problemas laborales (Cossalter, 2014).

Por su parte, los realizadores cordobeses Oscar Moreschi, Simón Banhos, Miguel Biasutto, Eduardo Boccio y Walter Mignolo, formados en el Centro de Cine Arte e impulsores de la revista *Sombras*, presentaron su primer cortometraje *Más de la mitad* (1964, 12'). También, Mauricio Berú, uno de los miembros fundadores de la Asociación de Cine Experimental, presentó *Guaraní* (1963, 35'); en la misma categoría se presentó un corto experimental de Manassé, *Delirio* (1964, 4'), y *Las manos del marqués* (1964, 4'), de Víctor Iturralde Rúa. Asimismo, se exhibieron los cortos publicitarios *Cremer*, de Raúl Rigotti, y *Sábado a la noche, Cine*, de Gil y Bertolini.

Finalmente, la excepción de esta competencia (ya había tenido proyecciones) fue la presentación de la tesis de graduación de Jorge Prelorán en la University of California: *Muerte no seas orgullosa* (1961, 18'); un film que se basaba en el décimo Soneto Sagrado del poeta isabelino John Donne y presentaba una composición antibélica en la que un soldado aterrorizado huye de una batalla a través de un bosque, pero la guerra lo alcanza (Taquini, 1994).

¹⁴ En su libro autobiográfico, Gerardo Vallejo comenta que fue su primer trabajo financiado por el Instituto de Cinematografía de Santa Fe, el cual fue la primera aproximación al trabajo con la familia del Viejo Reales (Vallejo, 1984: 109).

¹⁵ Vallejo, además, organizaría en esta estación del INTA Pergamino un centro productor de cine didáctico.

¹⁶ Si bien sabemos que este corto se encuentra disponible en la Universidad del Litoral, no pudimos acceder por las restricciones sanitarias de público conocimiento en 2020.

Entre esos cortometrajes argentinos, sólo uno de ellos resultó ganador: *Más de la mitad*, elegido “por tratar con seriedad un tema tan profundo para el mundo como es el del hambre” (*La Prensa*, 19-08-1964). Como nota general, en las crónicas se observa que los cortometrajes ganadores fueron aquellos que se destacaron en el tratamiento de los temas.¹⁷ Así, por ejemplo, en una reseña para el diario *La Prensa*, Jaime Potenze enumeraba y comentaba las películas premiadas: mejor película, *La hormiga desencantada* (Italia), de Giacomo Vaccari, que “es un experimento fascinante en torno de los límites a los que llegan los seres humanos en su ambición de poder” (*La Prensa*, 19-08-1964); mención especial a *El sillón* (Polonia), de Daniel Szczechura; mejor película de carácter didáctico, *El tesoro* (Rumania), de Petre Sirin, la cual “es una excelente ilustración de la historia del mundo a través de las monedas” (*La Prensa*, 19-08-1964); de carácter científico, *Las termitas* (Italia), de Remo Busotti; película documental, *Suite polaca* (Polonia), de Jan Tominicki; en la categoría experimental, *La hormiga desencantada* (Italia), de Giacomo Vaccari.

De este modo, los premios eran congruentes con la propuesta más general, donde el hecho cinematográfico no siempre coincidía con la propuesta de los artistas. Quizás en esto radicaba su importancia: permitía un espacio de intercambios y discusiones sobre los sentidos de la cinematografía.

A modo de cierre

A lo largo de este artículo describimos las condiciones de producción del primer FICED en el año 1964, la recepción de Norman McLaren y la exhibición de

¹⁷ La composición del jurado de la competencia puede dar cuenta también del tipo de filmografía que se buscaba alentar, en concreto: el Jurado de Honor fue Norman McLaren; el presidente del jurado, Jaime Potenze, crítico de cine de la revista católica *Criterio*; el crítico de cine del diario *La Capital*, Fernando Chao, en representación de la UCC; el jefe de la Dirección de Cine del Ministerio de Educación y Justicia, José Tapia; el director general de Cultura de la provincia, Carlos Fernández Ordóñez; un representante del INC y un representante de los críticos cinematográficos de Córdoba, designado por el Círculo de la Prensa (Catálogo, 1964).

cortometrajes argentinos de jóvenes cineastas y de consagrados cortometrajistas como Iturralde Rúa y Jorge Prelorán.

Tratamos de dar cuenta de la materialidad discursiva desde la que se concibió el festival y la heterogeneidad de puntos de vista que logró articular. Señalamos que promovió una visión del cine en función de las características educativas y pedagógicas que ofrecía como medio.

Al mismo tiempo, mostramos cómo la visita de Norman McLaren consolidó un núcleo de tendencias estéticas que se venían produciendo en el país, a la vez que habilitó un espacio de intercambio entre los jóvenes cineastas. Entendemos que en ese intercambio pueden encontrarse algunas claves para comprender la definición del canon cinematográfico alternativo al modelo de Hollywood que emergería en la época.

Sin embargo, también advertimos que se premiaron cortometrajes que han quedado por fuera de la definición canónica. En consecuencia, esto nos abre preguntas sobre el modo de narrar las historias del cine latinoamericano y nos marca la necesidad de desprendernos de procedimientos que tiendan a mostrarlo como efecto de procesos lineales para, más bien, atender a la heterogeneidad y a las distintas racionalidades desde la que se trató de construir sentido en torno a la “modernidad cinematográfica”.

Finalmente, se podría objetar que este festival tuviera un carácter extraño o marginal dentro del circuito cinematográfico, por lo cual, carecería de interés preguntarse por los efectos de sentido que habilitó. Sin embargo, creemos que, incluso si fuera así, nos convoca a poner atención en una dimensión que los estudios sobre religiosidades tienen muy presente: no es posible pensar los procesos latinoamericanos sin comprender el rol clave que jugaron los catolicismos.

De este modo, nos convoca a seguir indagando en sus próximas ediciones (1966 a 1970), ya que nos abre una nueva serie de preguntas, especialmente sobre los efectos de sentido que produjeron las tensiones en el seno mismo de esa institución católica respecto de la concepción del dispositivo cine y, en particular, en qué medida el proceso de “dislocación social” que se produjo en su interior nos permite también explicar cómo algunos grupos comienzan a pensar este medio no en función del “desarrollo” de los pueblos, sino como “un arma cargada de futuro”.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. (2005). “La Generación del '60. La gran transformación del modelo” en Claudio España (director), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957-1983* (Vol. I y II). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Altamirano, Carlos (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

Amieva, Mariana (2018). “¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades” en *Revista Cine Documental*, número 18, pp. 8-36. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/como-el-uruguay-no-hay-la-participacion-del-festival-de-cine-documental-y-experimental-del-sodre-en-las-redes-de-festivales-y-sus-particularidades/> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

Birri, Fernando (1964). *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento UNL.

Broitman, Ana (2014). “Aprender mirando. Los cineclubes y sus revistas como espacios de enseñanza-aprendizaje del cine en las décadas del 50 y 60” en *Toma Uno*, número 3, pp. 233-245.

Cossalter, Javier (2014). “El testimonio en el cortometraje documental argentino de los años sesenta y setenta. Identidades marginadas y nuevas voces” en *Revista Cine Documental*, número 10. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-testimonio-en-el-cortometraje-documental-argentino-de-los-anos-sesenta-y-setenta-identidades-marginadas-y-nuevas-voces/> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

____ (2016). *El cortometraje en Argentina y su relación con la modernidad cinematográfica (1950-1976)*. Tesis de doctorado. Buenos Aires: Posgrado Filo: UBA. Disponible en repositorio institucional.

____ (2017). "El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino: Modernización cultural y estética" en *Revista Sociohistórica*, número 40. La Plata: UNLP. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8077/pr.8077.pdf (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

____ (2018). "Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno" en *Folia Histórica del Nordeste*. Chaco: IIGHI, Universidad Nacional del Nordeste, número 32, pp. 7-33. Disponible en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/3493> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

Couselo, Jorge (2010). *Los orígenes del cineclubismo en Argentina y La Gaceta Literaria*. Buenos Aires: Ed. del Cardo.

Courtine, Jean (1981). "Analyse du discours politique" en *Langages*, número 62.

Cuarterolo, Andrea (2011). "El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etno-geográficos en los primeros travelogues argentinos" en *Revista Cine Documental*, número 3. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_05.html (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

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

Estudios (1964). "El desarrollo de una cultura" en *Estudios*, número 552, pp. 83-90.

Ferreya Soaje de Perea, Viviana (2000). *Jean Sonet: un peregrino de la fe*. Córdoba: Ed. del Boulevard.

Goity, Elena. (2005). "Medios y críticos, entre 1957 y 1960" en Claudio España (compilador) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Grondona, Ana (2014). *Saber de la pobreza. Discursos y subclases en la Argentina entre 1956-2006*. Buenos Aires: Ediciones del CCC F. Gorini.

Gubern, Roman (2020). *Un cinéfilo en el Vaticano*. Barcelona: Cuadernos de Anagrama.

Guitián, Gregorio (2011). "El Vaticano II y los medios de comunicación: a los cincuenta años de «Inter Mirifica»" en *Scripta Theologica*, volumen 43.

Jameson, Frederic (1997). *Periodizar los sesenta*. Córdoba: Alción.

Lacruz, Cecilia (2018). "1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur" en *Cine Documental*, número 18. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1965-contra-el-desconocimiento-mutuo-en-el-cono-sur/> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

Linari, Gabriel (1997). "Instituto General Electric de Montevideo: medios masivos, poder trasnacional y arte contemporáneo" en Enrique Oteiza (coordinador), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. FSOC-UBA. Oficina de publicaciones del CDC-UBA.

- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Mahieu, Agustín (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Editorial Documento UNL.
- Mallimaci, Fortunato (2015). *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, política y Estado*. Buenos Aires: CI.
- Mallimaci, Fortunato y Donatello, Luis (2012). "El catolicismo liberacionista en Argentina: praxis liberadora y opción por los pobres. Acción y presencia en las masas" en Juan Renold (compilador), *Miradas antropológicas III*. Buenos Aires: Cicus.
- Manzano, Valeria (2017). *La era de la juventud. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maranghello, Cesar (2000). "Del proyecto conservador a la difusión peronista" en Claudio España (director), *Cine argentino. Industria y clasicismo Vol. III (1933/1956)*. Buenos Aires: FNA.
- Massari Romina, Fernando M. Peña y Carlos Vallina (2006). *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. La Plata: Editorial UNLP.
- Masin, Daiana (2018). "Un proyecto para la cinematografía nacional. La crítica de cine arte en Revista Artes y Letras Argentinas, boletín del Fondo Nacional de las Artes (1958-1964)" en *Revista Actas de Periodismo y Comunicación Social*, vol. 4, N° 3. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/93642/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Acceso en: 5 de marzo de 2021).
- Mestman, Mariano y María L. Ortega (2018). "Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica" en *Revista Cine Documental*, número 18. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/cruces-de-miradas-en-la-transicion-del-cine-documental-john-grierson-en-sudamerica/> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).
- Moyano Walker, Mercedes (1992). "Organización popular y conciencia cristiana" en María Cristina Liboreiro et. a.I, *500 Años de cristianismo en Argentina*. Buenos Aires: CEHILA.
- Pêcheux, Michel [1975] (2016). *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- ____ (1994). "Ler o arquivo hoje" en *Orlandi et al. Gestos de leitura: a história no discurso*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Ramírez Llorens, Fernando (2013). "Un espacio interminable de intercambios culturales. Conversaciones con Oscar Moreschi sobre el cine en Córdoba en las décadas del 60 y el 70" en *Entrevistas Rehime*, año 2, número 2. Buenos Aires: Rehime.
- Robles, Nadia y Sofía Bilbao (2011). "Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires". *IX Jornadas de*

Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.aacademica.org/000-034/514> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

Sánchez Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.

Sigal, Silvia (2002 [1991]). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Taquini, Graciela (1994). *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: CEAL.

Vallejo, Aida (2014). "Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica" en *Secuencias. Revista de Historia del cine*, número 39. Madrid: UAM. Disponible en <https://revistas.uam.es/secuencias/issue/view/579> (Acceso en: 5 de marzo de 2021).

Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*. Buenos Aires: El cid editor.

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

* Diana Masin es socióloga (Facultad de Ciencias Sociales UBA), Docente auxiliar en la cátedra "Historia Social Argentina" en esa casa de estudios e investigadora en formación con beca doctoral de CONICET. Estudia temas que vinculan teoría del discurso y archivo con el análisis de cine e historia argentina de mediados de siglo XX. Actualmente, está finalizando la Maestría en Análisis del Discurso (Facultad de Filosofía y Letras UBA). Desde 2013 integra el Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Desde el año 2020 participa del Núcleo de Estudios Althusserianos del Departamento de Estudios Políticos del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. E-mail: daianamasin@gmail.com