

La producción de cine documental de los años 60 y 70 en Santa Fe: diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas

Alejandra Cecilia Carril

Facultad de Humanidades y Ciencias–FHUC

Universidad Nacional del Litoral–UNL

Resumen

Parfraseando a Badiou (2005), podemos decir que una mirada filosófica del siglo xx no se preocuparía tanto por saber qué pasó sino que se centraría en indagar qué se pensó en esa época. Analizar expresiones culturales puede darnos indicios de esa subjetividad así como del contexto histórico de producción. Este trabajo pretende aproximarse a la producción cultural de los años 60 y 70 en Argentina sin desconocer sus diálogos y contrapuntos con tendencias artísticas latinoamericanas y europeas. Centraremos la mirada en la producción cinematográfica de la época y analizaremos en particular una selección de filmes documentales realizados en las décadas del '60 y '70 en el marco de la Escuela Documental de Santa Fe perteneciente al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En la primera parte se discuten las conceptualizaciones de cultura para definir un posicionamiento que permita indagar en torno a las

Palabras clave:

cine documental, política, arte

relaciones entre arte y política en los años 60 y 70. En el segundo apartado se plantean las tensiones y los diálogos entre regionalismo e internacionalismo presentes en las expresiones artísticas de Latinoamérica en esos años y en particular en el nuevo cine latinoamericano. En tercer lugar se analiza de qué manera se evidencia la tendencia del nuevo cine latinoamericano en un corpus de realizaciones de la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina, 1956–1976) con el fin de indagar las imbricaciones entre arte y política en los '60–'70 a nivel regional (Litoral). En el apartado cuarto se exploran las opciones estéticas y estrategias retóricas empleadas en el corpus documental y se brindan elementos para poner en debate algunas nociones como cine político y cine militante. En el último apartado se plantea a modo de pregunta si en los filmes analizados es posible hablar de una actualización de los lenguajes cinematográficos y las estéticas europeas contemporáneas sin caer en la idea de subordinación a influencias extranjeras.

Abstract

Documentary film production in the '60s and '70s in Santa Fe: dialogues and counterpoints with Latin American and European artistic tendencies

If we follow the lines of Badiou (2005) we can say that a philosophical view of the twentieth century would not worry so much about knowing what happened, but would focus on investigating what the thinking was at the time. Analyzing cultural expressions can give us indications of that subjectivity as well as the historical context of production. This work aims to approach the cultural production of the '60s and '70s in Argentina, without ignoring its dialogues and counterpoints with Latin American and European artistic trends. We will focus on the cinematographic production of the time

Keywords:

documentary, politics, art

and will analyze, in particular, a selection of documentary films made in the '60s and '70s in the framework of the *Documentary School of Santa Fe* that belongs to the Institute of Cinematography of the Universidad Nacional del Litoral. In the first part, the conceptualizations of culture are discussed to define a positioning that allows us to investigate the relations between art and politics in the '60s and '70s. In the second section, we discuss the tensions and dialogues between regionalism and internationalism present in the artistic expressions of Latin America in those years and in particular in the new Latin American cinema. Thirdly, this paper analyzes how the trend of new Latin American cinema is evident in a corpus of productions from the Documentary School of Santa Fe (Argentina, 1956–1976) in order to investigate the imbrications between art and politics in the 60s 70s at the regional level (Litoral). In the fourth section the aesthetic options and rhetorical strategies used in the documentary corpus are explored and some elements are offered to debate notions such as political cinema and militant cinema. In the last section we discuss the question whether it is possible to speak of an update of the cinematographic languages and the contemporary European aesthetics, without falling into the idea of subordination to foreign influences.

Resumo

A produção dos documentários dos anos 60 e 70 em Santa Fe: diálogos e contrapontos com tendências artísticas da América Latina e da Europa

Parafrazeando Badiou (2005) podemos dizer que um olhar filosófico do século XX não se preocuparia tanto por saber o que aconteceu, porém se focalizaria em pesquisar o que se pensava na época. Analisar as expressões culturais pode dar-nos não só indícios dessa

Palavras-chave:

documentário, política, arte

subjetividade senão também do contexto histórico de produção. Esse trabalho objetiva aproximar-se à produção cultural dos anos 60 e 70 na Argentina, sem ignorar seus diálogos e contrapontos com as tendências artísticas da América Latina e as europeias. Focaremos o olhar na produção cinematográfica da época e analisaremos particularmente uma seleção de documentários realizados nas décadas de '60 e '70 no marco da Escola de Documentários de Santa Fe que pertence ao Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional del Litoral. Na primeira parte, são discutidas as conceitualizações de cultura para definir um posicionamento que permita indagar a respeito das relações entre a arte e a política nos anos '60 e '70. Numa segunda parte, são apresentadas as tensões e os diálogos entre regionalismo e internacionalismo presentes nas expressões artísticas da América Latina naqueles anos e, especialmente, no novo cinema latino-americano. Em terceiro lugar analisa-se de que maneira é evidenciada a tendência do novo cinema latino-americano em um corpus de realizações da Escola de Documentários de Santa Fe (Argentina, 1956-1976) com o intuito de indagar as imbricações entre a arte e a política nos anos '60-'70 em nível regional (Litoral argentino). Numa quarta parte, são examinadas as opções estéticas e estratégias retóricas utilizadas no corpus documental e são fornecidos os elementos para colocar em debate algumas noções como cinema político e cinema militante. Na última parte, se questiona se nos filmes analisados é possível falar de uma atualização das linguagens cinematográficas e as estéticas europeias contemporâneas, sem pensar na ideia de subordinação às influências estrangeiras.

La producción cultural de los '60 y '70 en América Latina

Abordar la producción audiovisual exige atravesar los debates en torno a las conceptualizaciones de cultura y arte. A lo largo de la historia se ha ido construyendo un imaginario que equipara ambos términos a «bellas artes»; aquí plantearemos algunos aportes teóricos que posibiliten la deconstrucción de ese imaginario. La utilización del concepto *cultura* quedó asociada a las artes en Europa Occidental hacia fines del siglo XVIII, cuando en el marco de la industrialización comienzan a delinearse sus contornos a partir de la oposición a las ideas de civilización y sociedad: si el término cultura venía designando un proceso que tenía que ver con el cultivo de algo (la tierra y por extensión los animales, la mente), comienza entonces a referirse fundamentalmente a los medios y productos de un desarrollo interno o espiritual (las artes, la religión, la familia y en general las prácticas e instituciones que producen significado y valores), en contraposición a un estado «artificial» derivado del cultivo de propiedades externas como la urbanidad o el lujo (Williams, 2000). Esta distinción cultura–civilización naturaliza la división entre lo espiritual y lo material, universalizando como modelo un conjunto de conocimientos y gustos que en realidad son producto de un contexto, la historia de Occidente. Al hablar del *carácter afirmativo de la cultura*, Marcuse (1967) alude

justamente a la pretensión de la burguesía de instaurar en el siglo XIX definiciones de lo bueno, lo bello y lo verdadero como valores universalmente válidos y obligatorios, ocultando las relaciones de dominación en la reproducción de la existencia y la intención de controlar los sentidos.

Los estudios culturales, en sus orígenes en la Inglaterra de los años 50, sientan las bases para una conceptualización antropológica de la cultura, que viene a tensionar la definición literaria–moral dominante hasta el momento: «Mientras que antaño cultura significaba un estado o hábito de la mente o la masa de actividades intelectuales y morales, ahora también significa todo un modo de vida» (Williams, 2001:17).

Desde la perspectiva de Raymond Williams, la cultura hace referencia al proceso por el cual los sentidos y definiciones son construidos social e históricamente —producto de un proceso de lucha por la hegemonía— y en consecuencia un análisis cultural debe ocuparse de analizar los aspectos simbólicos de todas las prácticas imbricadas. La cultura es en definitiva una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad. Todas las prácticas sociales contienen una dimensión cultural, pero no todo en esas prácticas es cultura: hay una interrelación constante entre cultura y sociedad. Solo con fines analíticos distinguimos en un primer acercamiento lo cultural de lo que no lo

es, para finalmente recomponer la totalidad y ver cómo funciona la cultura al dar sentido a las prácticas sociales y económicas. Si entendemos la cultura desde una definición sociosemiótica que exceda el ámbito de las producciones artísticas y literarias para abarcar el conjunto de procesos sociales de significación (García Canclini, 2004), podemos enunciar dos particularidades que atravesaron este campo en las décadas del '60 y '70 en el contexto latinoamericano: en primer lugar, la disolución de los límites entre arte y política; en segundo lugar, la revisión de lo que hasta el momento era considerado arte.

Con referencia al primer aspecto debe señalarse el impacto que representa a nivel latinoamericano y mundial la Revolución Cubana: cambia entonces la misma idea de política y por tanto los representantes del campo cultural pueden pensar desde otro horizonte sus propias experiencias y producciones. Si previamente la política era asociada a prácticas clientelares y reglas formales que favorecían a los sectores dominantes, a partir de los '60 y frente

a la falta de libertad de expresión y el incremento de las desigualdades sociales, la política se presenta como una necesidad imperiosa de participación en la esfera pública. Un buen número de escritores y artistas latinoamericanos se vuelcan a actividades de carácter social como educación popular, alfabetización, ayuda en barrios marginales o apoyo a los países en proceso de descolonización, a la vez que se conforman redes de circulación e intercambio de alcance latinoamericano e internacional que a través de revistas culturales y encuentros difunden sus posicionamientos políticos.¹ Respecto al segundo aspecto —y asociado directamente al anterior— hay que destacar la forma y los medios empleados por ciertas expresiones culturales de los '60 y '70 que establecen cruces o fusiones entre esferas, lenguajes y espacios antes considerados irreconciliables: las manifestaciones culturales asociadas a la conformación de una élite de artistas y que circulaba exclusivamente en museos y galerías de arte empiezan a trascender sus propias fronteras y formas de legitimación.

1 Llevado al límite este modo de concebir la relación cultura/política propia de los '60 y '70 ha conducido a pensar que la única forma de expresión es la política y que las producciones culturales y artísticas, al ser expresión de élites, quedan por fuera del espacio social y la lucha política. Esto es lo que Gilman (1997) caracteriza como *posiciones antiintelectualistas*, en tanto descalificación de la labor intelectual formulada por los propios intelectuales, en donde parece esfumarse la especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política. En verdad hay un aspecto que se escapa a este argumento: el que se pierda la especificidad no supone la desaparición de tal o cual expresión cultural o artística, sino más bien el establecimiento de vínculos con otras prácticas de significación.

Un grupo significativo de artistas latinoamericanos de diversas procedencias plantea entonces una ruptura con las instituciones oficiales identificadas con el arte, un alejamiento de los ámbitos tradicionales donde se reproducía, comercializaba y consumía el arte. Sus acciones y sus realizaciones convocan a un público masivo y sugieren ciertas desavenencias con las formas y medios de acreditación del mercado del arte (los premios, las becas, los salones). Se trata de nuevas formas que adopta la concepción *arte*, donde las obras pasan a ser de autoría colectiva y se expresan en nuevos contextos (como sindicatos, facultades, calles, cines), buscando un mayor impacto a nivel social. Pueden mencionarse en este sentido una serie de manifestaciones en el contexto latinoamericano del período tendientes a despojar el arte de la exclusividad del llamado «arte culto»: el nuevo teatro latinoamericano de fines de los '50 y comienzos de los '60 —que se destaca por una interrelación entre público, actores y escena, así como por una exposición de cuestiones sociales— o el movimiento muralista latinoamericano, dedicado a representar las preocupaciones de los sectores populares y exaltar los valores nacionalistas, cuyas obras fueron incorporadas en los edificios públicos (cabe citar a Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo en Argentina, a David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco en México o Cândido Portinari en Brasil).

Una realización colectiva que expresa esta nueva concepción del arte y su intencionalidad de intervención política es la experiencia *Tucumán Arde* (Argentina, 1968), descrita por Ana Longoni (2004) de la siguiente manera:

En la secuencia de acciones artístico-políticas que culmina en dicha realización se alteran los lazos habituales entre el arte y la política. Al tensionar su producción artística y su reflexión estética hacia el escenario de la acción política, estos artistas pretenden lograr un espacio propio de intervención en la transformación colectiva de la esfera pública. La carga utópica que impregna de sentido sus realizaciones conlleva no sólo una oposición al régimen de facto y, luego, al orden establecido, sino también una rebelión contra los modos de producción y de circulación restringida del arte, legitimados por la institución. Estos eran impugnados y combatidos en tanto implicaban una práctica y un ámbito restrictivos, «elitizados», no públicos. (2004:390)

Las diversas acciones que se llevan a cabo en Rosario, Buenos Aires y Tucumán (campañas de afiches y anuncios en los medios de comunicación, exhibición de material audiovisual y escrito sobre la situación de los cañeros y obreros de los ingenios tucumanos, organización de muestras en sedes de la Confederación General del Trabajo) dan cuenta de las

rupturas que se operan. Por un lado, hay una finalidad manifiesta de denuncia de la represión de huelgas y supresión de los derechos gremiales llevadas adelante por el gobierno de Juan Carlos Onganía (1966–1970) y con ello una estrategia de adhesión a las luchas populares de los '60. Por otro lado, hay un propósito de separación de la obra de arte de los circuitos de exhibición propios de las instituciones oficiales y en consonancia con ello una reformulación de lo que significa la obra de arte en sí, concebida como un proceso y producto político, de carácter público.

El arte de los años 60–70 en América Latina: tensiones y diálogos entre regionalismo e internacionalismo

En la coyuntura de los '60–'70 las disciplinas artísticas estarán cruzadas por los debates en torno al regionalismo/internacionalismo: se adoptan recursos estilísticos de las experiencias de renovación artística de Europa y se busca la construcción de una identidad nacional/regional manifestada en las temáticas indígenas, africanas y de los campesinos, exacerbando los mitos originarios y los principios culturales que explican el devenir histórico (Flores, 2013). Ello puede visualizarse en el caso del experimentalismo plástico de los '60 en América Latina, que retoma tendencias transnacionales como el pop, el op, el constructivismo, el cine-tismo o el arte conceptual, asimilándolos

y adaptándolos a las preocupaciones y urgencias locales. El caso peruano da cuenta de este proceso: la incorporación de nuevos materiales y técnicas (con uso de sopletes, moldes y plantillas) que permiten lograr la apariencia de un acabado industrial es expresión del proceso de industrialización y urbanización llevado a cabo en el marco de políticas desarrollistas y evidencia el ascenso de las clases medias en detrimento de la oligarquía terrateniente. Los afiches de la reforma agraria elaborados por Jesús Ruiz Durand son claro ejemplo de un arte que se nutre de técnicas y procedimientos foráneos y que los reformula en función del contexto político local (Buntinx, 1997).

Los cambios observados en la literatura, la música, el teatro o las artes plásticas tienen su correlato en la producción audiovisual de los '60 y '70 y en ella centraremos la atención: allí se manifiesta un rechazo de temáticas de carácter universalista a favor del tratamiento de aspectos que incumben al ámbito local, la centralidad de personajes o espacios tradicionalmente considerados periféricos y la utilización del arte como instrumento de intervención en la realidad social (Flores, 2013). El llamado nuevo cine latinoamericano —tal como comenzó a conocerse a partir del 1° Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar (1967)— defiende la idea de un arte comprometido: toda utilización del lenguaje cinematográfico está puesta



Jesús Ruiz Durand (Huancavelica, Perú, 1940) Reforma Agraria, 1968–1973. Instalación conformada por 15 afiches y 15 fotografías.

al servicio de la enunciación de un discurso ideológico tendiente a cuestionar la tradición del cine dominante.² Esto se evidencia no sólo en el contenido y las formas estéticas adoptadas por los realizadores, sino también en los escritos que a modo de manifiestos fueron difundidos en la época. Es el caso de *Revisao crítica do cinema brasileiro* (Brasil, 1963) —donde Glauber Rocha plantea que,

en contraposición al cine comercial, el cine de autor debe comprenderse como una política revolucionaria destinada a trasgredir la cultura capitalista— o el de *Cine, cultura y descolonización* (Argentina, 1973), donde Fernando Solanas y Octavio Getino proponen un «tercer cine» que se caracteriza por la fusión entre lo estético y lo social, la destrucción de la cultura dominante en pos de la construcción de «lo nacional» y la concepción de obra de arte revolucionaria como hecho integral que abarque la preproducción, producción y posproducción del filme. Pueden mencionarse asimismo otros ensayos que constituyeron pilares para la construcción de una teoría cinematográfica regional: *Por un cine imperfecto* (Cuba, 1970) con Julio García Espinosa entendiendo la obra cinematográfica como una herramienta revolucionaria que anula la noción de filme en tanto producto artístico, en contraposición al perfeccionismo técnico propio del cine clásico-industrial o *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Bolivia, 1980), donde Jorge Sanjinés considera el cine como un instrumento orientado a dar respuestas al pueblo sobre las causas y los culpables de la explotación, oponiéndose a un cine descriptivo, que simplemente muestre los hechos.

² Para ampliar la mirada sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, pueden consultarse los trabajos de Zuzana Pick (1978, 1993) y los más recientes de Ignacio Del Valle Dávila (2014, 2015) o los compilados por Mariano Mestman (2016).

Se vislumbra en ellos una particularidad de los manifiestos de *vanguardia*: buscan expresar de manera provocadora lo nuevo, el presente que irrumpe sobre y cuestiona lo instituido (Bürguer, 1987). Los debates llevados adelante en los años 60 y 70 por los cineastas no se remiten únicamente a cuestiones de índole estética, sino que involucran además aspectos referidos a las estrategias de distribución y difusión de los filmes o a la creación de plataformas industriales de producción propias (Flores, 2013).

Un análisis desde lo regional: la Escuela Documental de Santa Fe de la Universidad Nacional del Litoral

¿Cómo se evidencia la tendencia del nuevo cine latinoamericano en las realizaciones de la Escuela Documental de Santa Fe que funciona entre 1956 y 1976? Abordar esta producción cinematográfica, en discusión y tensión con las particularidades del llamado nuevo cine latinoamericano, permitirá analizar de qué manera se entretrejen las imbricaciones entre arte y política en los '60-'70 en el ámbito regional.³ Para ello hemos seleccionado cuatro filmes producidos en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral:

- *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965).
- *Pescadores* (Dolly Pussi, 1968).
- *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1972).
- *Monopolios* (Miguel Ángel Monte, 1974).

Estos filmes son claros exponentes de las dos variantes que, según Silvana Flores (2013), coexisten en la cinematografía latinoamericana a partir de los años 60. Dos de ellos —*El hambre oculta* y *Pescadores*— pueden enmarcarse dentro de la variante testimonial y de denuncia social: dan a conocer una situación considerada alarmante desde el punto de vista social, funcionado como registro o testimonio que desenmascara ante los espectadores esa realidad oculta; los otros dos —*La Memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios*— corresponden a la variante militante y de intervención: analizan críticamente las causas que llevaron a la problemática abordada, denunciando a los culpables y proponiendo posibles soluciones o métodos de lucha desde el compromiso político-ideológico de los realizadores. En uno de sus escritos, Jameson (1997) afirma que los '60 marcan el comienzo del llamado «Tercer Mundo» en tanto los sectores hasta entonces excluidos de

³ Respecto de las reflexiones, prácticas y realizaciones fílmicas de la Escuela Documental de Santa Fe, contamos con una significativa producción bibliográfica: Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009), Beceyro (2008), Neil y Peralta (2008), Príamo (2008), Birri (1964, 1987, 1996, 2007), Kohen (2005), Vieites y Blaustein (2004), Kriger (2003), Gutiérrez y Benito (1996), Ceccato, Maina y Feuillade (1990).

la arena de negociación política, marginados a nivel socioeconómico y cultural comienzan a hacerse oír. Esta tendencia se visualiza en algunos filmes del nuevo cine latinoamericano, y en particular en los casos de las realizaciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Las películas seleccionadas como corpus se enmarcan dentro de la tendencia del nuevo cine latinoamericano a poner énfasis en temáticas de índole local, con personajes provenientes de los sectores populares, abordando sus problemáticas.

La idea que guía el proyecto formativo en los primeros años de existencia del Instituto de Cinematografía de Santa Fe —entre 1956 y 1962— es poner las técnicas del fotodocumental⁴ y del filme al servicio de preocupaciones sociales y políticas, teniendo como referencia la experiencia del *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y su influencia neorrealista. Coincidiendo con la etapa de modernización de la Sociología en Argentina, se entiende al filme como documento de época, que permite registrar el objeto de análisis. Esta concepción del cine como instrumento de intervención social encuentra correspondencia en las prácticas de proyección llevadas adelante, que incluyen la mirada del espectador:

luego de cada proyección se realizan encuestas consultando al público respecto a lo observado (Neil y Peralta, 2007).

Estas acciones y concepciones permiten señalar una característica de los movimientos artísticos de los años 60: buscan quebrar las barreras que tradicionalmente habían separado la instancia enunciativa de la receptora. Esto se observa en las alusiones de los realizadores cinematográficos hacia un receptor-actor que completa el sentido de los filmes y/o los determina en la creación. Con el nuevo cine latinoamericano no sólo se modifican los tópicos abordados y los sujetos que protagonizaban las obras; surge a la par una práctica de arte colectivo, realizado entre artistas de diferentes procedencias o bien en el encuentro entre artistas y espectadores. Es el caso en nuestro país del Grupo Cine Liberación, que apunta a construir un sistema integral de medios y a conformar un frente con otros cineastas a nivel nacional e internacional. Este colectivo propone la idea de filme-acto a partir de los debates originados en las proyecciones:

la relación obra-espectador impulsada por el grupo estableció una dialéctica entre filme y destinatario que implicó concebir el filme como obra-abierta, donde el diálogo con los espectadores, devenidos

⁴ Exposiciones secuenciales de fotografías, con epígrafes, concebidas por Fernando Birri y otros docentes y realizadores de la Escuela Documental de Santa Fe, como etapa previa al filme, que permitiría elaborar el guión.

actores, marcaría los perfiles de las acciones liberadoras a emprender. (Bustos, 2006:25)

Surgen en estas décadas nuevas formas de encarar la realización de películas según la coyuntura de cada país latinoamericano: por fuera de las instituciones cinematográficas, en forma clandestina por la persecución política, a través de la proyección en circuitos alternativos (barrios marginales, escuelas, sindicatos) y/o con la utilización de unidades móviles que llevan las películas a lugares alejados (Flores, 2013). A partir de la difusión del cine comercial y con la apertura de nuevas salas, se conforma en la ciudad de Santa Fe un nuevo espacio de socialización. La convocatoria en estos espacios de reunión y encuentro no se reduce a los sectores medios y altos de la sociedad: con el objetivo de alcanzar un público mayor se vuelve común realizar funciones en los barrios, en vecinales o en instituciones educativas, así como encuentros organizados en torno a los cines clubes (Neil y Peralta, 2007).

Como parte del proceso de regionalización del nuevo cine latinoamericano deben destacarse las vinculaciones que el Instituto logra a nivel latinoamericano y mundial. Mediante la figura de «producción vinculada» el filme pasa de ser una herramienta didáctica a concebirse como un servicio público. Diversas intervenciones que se producen en la década del '60 (filmaciones, becas y organización de

espacios vinculados a lo cinematográfico en países vecinos y europeos) hablan de la inserción del Instituto en el circuito latinoamericano y del establecimiento de conexiones a nivel europeo (Neil, Peralta, Príamo y Beceyro, 2007). Este proceso es interrumpido con el golpe de Estado que expulsa a Illia del gobierno nacional y la posterior dictadura de Onganía (1966–1970), momento en que se pone fin a la autonomía universitaria y se efectúan diversas intervenciones al Instituto de Cinematografía. En este contexto se produce un fenómeno de radicalización ideológica y movilización política:

La persistente influencia de la Revolución Cubana de 1959, los sucesos de Córdoba en 1969 y el creciente protagonismo de una juventud repolitizada encarnan en las universidades al establecerse nuevas alianzas entre estudiantes y trabajadores. Condición que hace lugar a una transformación fundamental en la identidad de los intelectuales universitarios cuya actividad académica queda subordinada, en gran medida, a intereses eminentemente políticos. (Neil y Peralta, 2007:54)

Un grupo de estudiantes y profesores discute entonces el proyecto documental construido en los orígenes del Instituto bajo la influencia de Fernando Birri y proponen un cambio de perspectiva respecto a lo que merece ser filmado, las maneras de hablar de la realidad y lo que

implica hacer cine. El ideario fundante de la Escuela Documental de Santa Fe es imbuido de ideologías políticas y en particular a partir del gobierno de Cámpora (25 de mayo de 1973–13 de julio de 1973) se produce una marcada peronización del cuerpo universitario, evidente en el contenido de dos de las producciones aquí abordadas, *La Memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios*.

Opciones estéticas y estrategias retóricas en el corpus documental

El análisis de los filmes mencionados intentará dar cuenta de las opciones disponibles y utilizadas por los directores para la representación de determinada situación o acontecimiento. Por ello, en función de la manera en que aparecen combinados ciertos elementos filmicos (entrevistas y comentarios, observación y montaje, contextualización y yuxtaposición de escenas), se diferenciarán las modalidades de representación, examinando en qué

medida unas predominan sobre otras o de qué manera coexisten en tensión. Éstas son: expositiva, de observación, interactiva, reflexiva (Nichols, 1997).⁵

El filme *Pescadores* se desarrolla a partir de una sucesión de imágenes en movimiento que muestran el trabajo y modo de vida de los pescadores de la zona litoraleña. Las imágenes son acompañadas por la letra de dos canciones compuestas e interpretadas por Daniel Viglietti —que hablan sobre la situación y las formas de sobrevivencia de estos trabajadores— reafirmando lo sostenido por las palabras de los actores entrevistados, denunciando la explotación por parte de los acopiadores y exponiendo su propuesta de constituir una cooperativa.⁶ Podría pensarse este filme desde una de las particularidades que, según algunos autores, poseen los documentales políticos: éstos se caracterizan por depositar en las entrevistas testimoniales todo el poder de la argumentación (Alonso, 2007:164).⁷ Raúl

⁵ La categoría modalidades de representación es introducida por Bill Nichols (1997) para hacer referencia a formas básicas de organizar textos en función de ciertas convenciones. Cada modalidad ha tenido un período de predominio en regiones o países determinados, pero las modalidades también tienden a combinarse dentro de las películas y en este sentido los filmes tienen una naturaleza impura, híbrida.

⁶ La letra de la canción *Pescador* (1968) dice: «El turco nos paga poco, que el calor, que la ganancia, yo nunca me había fijado, el agua es como una estancia». La letra de la canción *Paranada* (1968) sostiene: «Aquí no hay escuela, y no hay hospital, siete horas de remo para llegar. El acopiador no se va a mojar, él quiere el pescado sin trabajar. Paraná, Paraná, para nada gano, no, el pescao desnudo, sí, y el hombre también. No es tan lindo el río, no, que nos pagan poco, sí, y el gobierno ayuda, no...».

⁷ Hay que tener en cuenta que la caracterización del documental político a partir del estatus de «verdad» otorgado a la palabra de los entrevistados empieza a ser cuestionada a partir de →

Beceyro (1997) se refiere en este sentido a un cine populista, en tanto busca hablar el lenguaje del «pueblo» dándole la palabra y lo hace de una manera idealizada, como si ese explotado fuera totalmente consciente de su explotación y como si todo lo que ese explotado dice fuese la verdad:

Lo que pasa es que ese ser explotado, que el populismo piensa ingenuamente que siempre dice la verdad y que, además, comprende el mecanismo de la explotación y sabe quiénes son los explotadores, es posible que a veces mienta y que otras veces no comprenda. En «Tire dié» hay un personaje que puede sospecharse que es un cafishio y que cuenta que mantiene a su familia haciendo anillos con los mangos de los cepillos de dientes. En «Pescadores»...el único responsable de la explotación parece ser un intermediario; al menos ésta es la opinión de los propios pescadores, que no es desmentida por el filme... Esta veneración por lo existente lo que hace es consolidar el statu-quo, dado que repite, en el plano que le compete, los datos de la ideología dominante. (Beceyro, 1997:39-40)

Siguiendo las categorías de Nichols (1997), podemos decir que el filme es

predominantemente *de observación*: hace hincapié en la no intervención de la realizadora, cediendo el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Esta producción se caracteriza por el trato indirecto: los actores se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara, representándose a sí mismos dentro del contexto histórico en que se insertan.

En *El hambre oculta* se presenta una sucesión de imágenes fotográficas y filmadas orientadas a conmocionar a sus espectadores e involucrarlos en la temática de la desnutrición, con una voz en off que enuncia datos estadísticos que dan cuenta del nivel de avance de la problemática a nivel regional, nacional y mundial, explicando los síntomas y la causa estructural que origina tal situación: la desigual distribución de la riqueza. A lo largo de la película hay un contrapunto entre estas imágenes que evidencian el estado de desnutrición y el sonido y las imágenes filmadas de un coro de niños y niñas que representan a nuestro entender los beneficios de una niñez bien alimentada. El filme adopta fundamentalmente la modalidad expositiva según las categorías de Nichols (1997): el texto se dirige directamente a los espectadores a través de

documentales como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y todo un conjunto de films producidos a principios del siglo XXI que se enmarcan dentro de lo que se conoce como documental subjetivo o documental en primera persona. Ver al respecto Kriger, 2008, Guarini, 2008 y Piedras, 2014.

la voz en off y las imágenes sirven como ilustración de lo que se narra. A través del montaje, se mantiene la continuidad en la retórica y en la argumentación, creando la impresión de objetividad. El tono contrainformativo y de denuncia se refuerza a partir de la introducción de imágenes de afiches que se declaran en contra del hambre y las palabras finales del relator que enuncia:

Para que un niño no vuelva al hospital, para que viva en condiciones físicas y químicas humanas, para que pueda ser alimentado por sus padres, para que tome leche, para que sonría, debemos exigir que las formas de vida sean iguales para todos, porque todos tienen derecho a alimentarse, a poseer salud y a educarse. Sabiéndolo, sí, sépalo usted, que los que sufren el hambre ya no esperan más, la muerte les impide esperar, y no será el cañón quien mantendrá el orden, será el pan. (*El hambre oculta*, 0:08:55)

Los filmes *La memoria de nuestro pueblo* y *Monopolios* pueden analizarse desde una caracterización del *cine militante*: la subordinación de la teoría —la estética de la imagen— a la praxis, es decir, al discurso y la acción revolucionaria. En otras palabras, en estas películas parece primar el contenido por sobre la forma por medio de la cual se lo transmite (Schwarzböck, 2007). Dirigiéndose a los espectadores a través de voces e intertítulos, ambos filmes adoptan como

modalidad preponderante la *expositiva*: las imágenes y las entrevistas aportan pruebas a la argumentación. La voz en off que hilvana el relato fílmico en *La memoria de nuestro pueblo* corresponde a la perspectiva de un trabajador fabril en huelga que sufre la explotación y participa junto a sus compañeros de trabajo de una asamblea gremial. Se anexas grabaciones de archivo correspondientes al 16 de junio de 1955, cuando los trabajadores se expresan en defensa del gobierno de Perón y noticias periodísticas que dan cuenta de la huelga y la represión llevadas a cabo. En *Monopolios* se contraponen imágenes filmadas que representan a los «explotados» (niños cargando agua en un barrio pobre, gente revisando basura o haciendo cola en la entrada de un hospital) e ilustraciones en forma de caricatura animada representando al «pueblo» y al «imperialismo capitalista» junto con representaciones de empresas monopolistas, de un trabajador que denuncia los monopolios y argumenta el porqué del paro agrario en la región, del bombardeo de Plaza de Mayo en 1955 y de noticias de diarios que hablan de la proscripción del peronismo. Estos segmentos son superpuestos con intertítulos que contienen frases de Juan D. Perón acerca de la lucha contra el imperialismo, a favor de la soberanía y la emancipación de los trabajadores; fragmentos de discurso que aparecen como las respuestas a los interrogantes planteados por la caricatura

que representa el pueblo. Una pregunta se constituye en el hilo conductor de la argumentación: ¿a qué se debe la pobreza de nuestro pueblo? La película denuncia la asociación del imperialismo capitalista a los golpes de Estado en Latinoamérica y la imposición de modelos culturales y formas de vida norteamericanos (modas, gustos, estereotipos) a través de discos, filmes, revistas, publicidad.

En *La memoria de nuestro pueblo y Monopolios* se hace evidente la construcción de identidades políticas contrapuestas: peronistas/antiperonistas. Ambos filmes contribuyen a legitimar un determinado estado de cosas y empleando palabras, sonidos e imágenes construyen una imagen del «nosotros», por contraposición al «otro». La construcción de un adversario es inherente a la constitución del campo discursivo de lo político⁸: todo discurso político define —y se dirige simultáneamente a— un «otro positivo» y un «otro negativo». El enunciador comparte una creencia (las mismas ideas, valores y objetivos) con el *otro positivo* —en otras palabras, ambos se identifican con un mismo colectivo—, y el *otro negativo* representa exactamente lo opuesto a esa creencia: lo que es verdadero, bueno o sincero para el enunciador será respectivamente falso, malo o de

mala fe para el otro. En las películas mencionadas nos encontramos con la identidad conformada por «nosotros, los peronistas», frente a lo que se considera el oponente, denominado «ellos, los antiperonistas» identificados como la burguesía, la oligarquía, los partidos liberales, los imperialistas, la izquierda cipaya. Por otra parte, el enunciador se relaciona con un tercer destinatario, los llamados *indecisos*: sectores de la ciudadanía que se mantienen por fuera del juego político. A ellos se los apela utilizando entidades que, al igual que el colectivo de identificación, se enuncian en plural y son por tanto divisibles: los obreros peronistas, los trabajadores, los compañeros. Se puede hacer referencia a «algunos» obreros, «muchos» o «pocos» trabajadores, «tales» y «determinados» compañeros: ello permite al relator construir un destinatario susceptible de escuchar y comprender los propios argumentos, pasible de convertirse a la propia causa y hacerse peronista (Verón, 1987).

¿Actualización de las estéticas europeas al contexto local?

Las producciones audiovisuales latinoamericanas de los años 60 y 70 proponen una ruptura con las viejas formas de hacer y pensar el cine: cambian las estructuras

⁸ Eliseo Verón (1987) habla de campo discursivo en lugar de discurso haciendo referencia a la existencia de diversos procesos y estrategias de intercambio, así como a las variaciones que se producen a lo largo del tiempo.

narrativas (se rechaza la trama novelesca), los procedimientos rítmicos (se rechaza el devenir coherente y armónico de la historia), la presencia de la cámara (se explicita la figura de actores y actrices a partir de la mirada a la cámara) y los mensajes ideológicos (en una variante se recupera el potencial estético y su independencia respecto a la política partidaria, en otra variante avanza un cine funcional a las causas militantes). Si bien estas realizaciones poseen diferencias provenientes de sus contextos de producción, puede afirmarse que son parte de un nuevo cine de producción nacional, como reacción a la importación masiva de producciones hollywoodenses (Bustos, 2006).

Muchos de estos quiebres en los modos de narrar y filmar encuentran puntos de contacto con transformaciones en los lenguajes y las estéticas de las cinematografías europeas del siglo xx. Puede pensarse, por ejemplo en la economía de recursos técnicos y estilísticos propia del neorrealismo italiano surgido en la post Segunda Guerra Mundial, con exponentes como Roberto Rosellini, Vittorio de Sica y André Bazin. El análisis puede detenerse también en ciertos aspectos que remiten al legado de Serguei Eisenstein y al cine soviético silente: la concepción del espectador como sujeto activo —capaz de crear conceptos a partir de la asociación de imágenes—, la presencia de protagonistas colectivos y actores no profesionales, o la utilización

didáctica y expresiva de intertítulos. Pero plantear una actualización de las estéticas europeas al contexto local puede resultar problemático en tanto sea entendido en términos de subordinación a influencias extranjeras.

A partir del análisis y contextualización de los filmes seleccionados del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral pueden mencionarse rasgos que evidencian diálogos y relaciones con vanguardias europeas. En *El hambre oculta* y *Pescadores* identificamos ciertos recursos narrativos y estilísticos orientados a revelar una realidad silenciada y preocupante, que alejan estas realizaciones de los presupuestos del cine industrial: Dolly Pussi filma en espacios reales y no en *sets* de filmación, con presencia de protagonistas reales de los hechos y no actores profesionales. En *Monopolios* y *La memoria de nuestro pueblo* se emplean ciertas tácticas que direccionan la interpretación: el carácter fuertemente normativo de las voces off/over (los narradores, los entrevistados), la enunciación de consignas ideológicas por medio de intertítulos (de carácter partidario, con filiación peronista) y la estética propia de los *spots* publicitarios (con empleo de estrategias técnicas persuasivas tales como cámara lenta, acelerados *zooms*, planos de detalle). Quizá el producto de estos diálogos y relaciones, que ponen ante la mirada particularidades y necesidades propias del marco regional y local,

pueda ser conceptualizado como parte de un proceso de *hibridación*, que no es uniforme ni homogéneo: se entrecruzan estructuras y prácticas sociales, en condiciones asimétricas y desiguales relaciones de poder (García Canclini, 2002).

Referencias bibliográficas

- ALONSO, M. (2007). Los rubios: otra forma, otra mirada. En Sartora, J. y Rival, S. (Comps.). *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino* (pp. 157–170). Buenos Aires: Librería.
- AIMARETTI, M; BORDIGONI, L. y CAMPO, J. (2009). La escuela documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896–1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BECEYRO, R. (2008). Catálogo de películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En AA. VV. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- BIRRI, F. (1964). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe: Documento UNL.
- ——— (1987). *Pionero y peregrino*. Buenos Aires: Contrapunto.
- ——— (1996). *Por un nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Cátedra.
- ——— (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- BUNTINX, G. (1997). Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana. En Oteiza, E. *Cultura y política en los años '60* (pp. 267–287). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- BÜRQUER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisual de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.

- CECCATO, G; MAINA, M. y FEUILLADE, P. (1990). El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1957 – 1975. En *Cuadernos del INCERC*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- DEL VALLE DÁVILA, I. (2014). *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Buenos Aires: Cuarto Propio.
- ——— (2015). *Le Nouveau Cinéma latino-américain (1960–1974)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- FLORES, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2002). Hibridación. En Altamirano, C. (Dir.). *Términos críticos de Sociología de la Cultura* (pp. 123–126). Buenos Aires: Paidós.
- ——— (2004). La cultura extraviada en sus definiciones. En *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (pp. 29–39). Buenos Aires: Gedisa.
- GARCÍA ESPINOSA, J. (1970). Por un cine imperfecto. *Hablemos de cine*, 55/56, 37–42.
- GILMAN, C. (1997). La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. En Oteiza, E. *Cultura y política en los años '60* (pp. 171–186). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- GUARINI, C. (2008). De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina. En Russo, E. (Comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina* (pp. 347–362). Buenos Aires: Paidós.
- GUTIÉRREZ, I.E. y BENITO, L.A. (1996). *El instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Rosario: Amsafe.
- JAMESON, F. (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- KOHEN, H. (2005). Fernando Birri, el «film-manifiesto», realidad y ficción. En AA. VV. *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II.
- KRIGER, C. (2003). Tire Dié. En Paranaguá, P.A. *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

- ——— (2007). La experiencia del documental subjetivo. En Moore, M.J. y Wolkowicz, P. (Eds.). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33–50). Buenos Aires: Librería.
- LONGONI, A. (1997). La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani/Oficina de Publicaciones del CBC, UBA. Recuperado de: <http://www.caia.org.ar/docs/Longoni.pdf>
- ——— (2005) Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta. Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital, Séptimas jornadas de artes y medios digitales. Córdoba–Argentina.
- MARCUSE, H. (1967). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En *Cultura y sociedad* (pp. 45–78). Buenos Aires: Sur.
- MESTMAN, M. (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2007). 1956–1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- ORELL GARCÍA, M. (2006). *Las fuentes del nuevo cine latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- PICK, Z. (1978). *Latin American film makers and the third cinema*. Ottawa: Films Studies Program, Carleton University.
- ——— (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press.
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- ROCHA, G. (1963). *Revisao crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- PRÍAMO, L. (2008). Relato con fotos fijas y *raccontos*. En AA. VV. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.

- SANJINÉS, J. y GRUPO UKAMAU (1980). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- SCHWARZBÖCK, S. (2007). Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base. En Sartora, J. y Rival, S. (Comps.) *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*. (pp. 71–84). Buenos Aires: Librería.
- SOLANAS, F. y GETINO, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- VERÓN, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En Verón, E. et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. (pp. 10–26). Buenos Aires: Hachette.
- VIEITES, M.C. y BLAUSTEIN, D. (2004). *Fernando Birri. La primavera del patriarca*. Buenos Aires: Altamira.
- WILLIAMS, R. (2000). Cultura. En *Palabras clave*. (pp. 87–92). Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2001). Introducción. En *Cultura y sociedad* (pp. 12–18). Buenos Aires: Nueva Visión.