

GRUPOS, PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS Y CONFLICTOS

Después de 1955, los principios de la Reforma Universitaria se reeditan, pero esta vez emparentados con los planteos desarrollistas, buscando hacer de la universidad un agente político-cultural comprometido con el desarrollo socioeconómico. A este nuevo período pos-peronista que se abre para la historia de las universidades argentinas, Beatriz Sarlo lo denominó «refundación democrática», y Tulio Halperín Donghi analizando el caso de la UBA, «reconstrucción universitaria». Una nueva cesura, a partir de 1966, se produce al instalarse la pregunta sobre el cambio en la universidad: ¿cuánto puede cambiar la universidad si no cambia la sociedad? El contexto dictatorial insta a repensar una concepción de la sociedad forjada desde el particularismo universitario, y ahora rezagada respecto de los hechos. A partir de este momento comienzan a cristalizarse diversas corrientes de opinión universitaria que se suman a las ya existentes (humanistas, científicistas, desarrollistas). Progresivamente, grupos de izquierda y adscritos al peronismo, canalizan los conflictos universitarios, fragmentando las antiguas lealtades reformistas. Ahora bien, este esquema interpretativo de una radicalización *in crescendo* de las ideas en la universidad, en el cual se parte de un colectivo de identificación cimentado en la Reforma Universitaria, para llegar a la implosión del mismo en múltiples identidades políticas, puede ser enriquecido considerando el intermedio del colectivo de identificación profesional. Al monopolizar la actividad cinematográfica profesional, al menos hasta 1972, cuando se registran colectivos de producción relativamente independientes en Santa Fe, el Instituto de Cinematografía de la UNL es

el espacio donde se puede producir cine, al ser escasas otras alternativas como la publicidad, el subsidio público o privado de proyectos individuales y la disposición de máquinas por fuera del Instituto. Tal particularidad del estado del campo audiovisual profesional santafesino, hace imprescindible controlar el deber-ser del Instituto, para asegurar las condiciones de desarrollo de la profesión por los propios profesionales. Así se expresa la diferencia irreductible entre el «nosotros» y el «ellos» que opera en todos los enunciados por parte de los profesores y alumnos del Instituto durante el conflicto que se produce en 1970:

«Consideramos que el Instituto de Cine es nuestro y que la actividad que se desarrolla en él debe tender a expresar la problemática integral de nuestra sociedad y no enmarcarse en límites fijados por los gobernantes y empleados que tratan de impedir por todos los medios una toma de conciencia de los graves problemas que por culpa de ellos padece nuestro pueblo.»⁽¹⁾

«Por no limitarse a la mostración idílica y superficial del contorno, tres guiones fueron censurados. Una escuela de cine documental debe apoyarse necesariamente en un trabajo de análisis científico de la realidad y en la revelación de sus aspectos conflictivos y problemáticos. Su obligación es encarar estos problemas aportando elementos para su debida comprensión. El tradicional conformismo burocrático tiende a impedir su tratamiento y obstruir su develación. Prefiere ocultar la causa de esos males para postergar indefinidamente su solución.

La aplicación en el Instituto de Cine de esta política excluye toda posibilidad de trabajo serio.»⁽²⁾

El plan de estudios del Instituto alberga dos campos de problemas, en relación y en tensión: los vínculos entre Cine y Literatura, y el cine como documento (o registro crítico) de su tiempo. Durante el conflicto de 1970 adquiere visibilidad un grupo que, aunque difuso, se ubica bastante claramente a un lado de la tensión. No se propone que estas fisuras tomen la forma de una bifurcación, y que ésta haya ejercido un efecto disyuntivo, como propone Beatriz Sarlo cuando hace referencia al debate birristas-antibirristas como dividiendo aguas en el Instituto.⁽³⁾ Como quedará demostrado, el debate así enunciado parece ser una versión *a posteriori*, observando los años anteriores desde la perspectiva de 1973/74, antes que una construcción que pueda describir lo más fielmente posible el desenvolvimiento histórico de la institución. Es preferible considerar la existencia de grupos de afinidad, prestando atención a los factores y móviles aglutinantes, así como a sus modos de operación en relación con las prácticas académicas, todo lo cual será útil para demarcar estos grupos.

Comprender cabalmente el funcionamiento interno de una institución —piensa Rom Harré— es posible si se parte de un supuesto básico: «Lo primero que debemos advertir es que una institución es una red relacional doble de prácticas sociales y de personas. Una oficina de correos alberga la venta de sellos, el franqueo y la clasificación de cartas, el envío de paquetes, la preparación del té; y carteros y carteras. Cada aspecto puede considerarse separadamente para observar cómo las unidades de acción se interrelacionan y cómo las unidades de gente forman grupos estructurados aunque luego deban combinarse.»⁽⁴⁾

La diversidad de combinaciones posibles multiplica los objetos de análisis. A los fines de esta investiga-

ción bastará con considerar a cada grupo como un *holón*, es decir, como un conjunto de partes que funciona como parte de un conjunto más amplio, que es la organización.⁽⁵⁾ En esa intersección entre lo específicamente académico y lo extra-académico, considerado desde la unidad de análisis del agente (individual o colectivo), se ensancha el territorio de las afinidades. Al interior del grupo, el gusto es un factor vinculante, y entre grupos es un factor de distinción. Para explicar cómo se constituyen los grupos de afinidad al interior del *Instituto de Cinematografía* puede resultar beneficioso tomar al grupo contestatario durante el conflicto de 1970 y describir cuáles son los aglutinantes que lo mantienen relativamente unido, además del conflicto mismo. Partir de este grupo que se puede identificar en los expedientes de 1971 y notas periodísticas de 1970, para hacer una retrospectiva que contribuya a comprender el proceso de su ensamblaje. En beneficio de un catastro del grupo, las fichas técnicas de los films realizados desde 1962 —que es el año de ingreso de la mayoría de los agentes del costado contestatario involucrados en el conflicto— informan sobre la conformación de los equipos de trabajo acorde con las especialidades elegidas (Dirección/ Fotografía/ Producción), y por lo tanto permiten aproximarnos a la red de gustos afines gracias a ellas. Según sabemos, sobre la oferta objetiva de aprendices con necesidad de certificar su saber-hacer-haciendo cine, los grupos de trabajo se arman por elección. Para apoyar esta fuente, por otro lado, utilizamos un sociograma construido a partir de entrevistas realizadas durante los años 2005 y 2006, y que como tal revela la trama vincular de los agentes, en forma de afectos y rechazos.

Asimismo, en esas entrevistas aparece otra información referida a un cúmulo de prácticas exclusivas — que hacen a la identidad de cineasta—, pero inclu-



so dentro de esa diferencia mayor respecto de los demás universitarios, se pueden distinguir grupos de afinidad más pequeños.

Estas diferencias continúan la tensión de los planes de estudio del *Instituto*. El resultado está a la vista si se observa el catálogo de films producidos en el *Instituto*⁽⁶⁾, entre los que existen —aunque no abundan— casos de transposición semiótica de literatura a cine, junto a los documentales que se reconocen como típicos del documentalismo social. Vale aclarar aquí que son considerados la totalidad de films realizados con algún tipo de anuencia por parte de las autoridades del *Instituto*, razón por la cual se integran los proyectos personales de egresados que agradecen en los créditos al *Instituto*, o se sabe mediante documentos de archivo que habrían solicitado ayuda técnica, aunque el film no se haya concretado.

Se observa que los grupos tienen instancias de socialización específicas, gustos literarios y cinematográficos diferentes, e incluso liderazgos distintos. En este último punto, la afinidad se presenta mediante relaciones del tipo maestro–discípulos. Seguir esta vía de análisis, se propone como alternativa a la enunciación del conflicto en los mismos términos que Beatriz Sarlo propone al pasar (birrismo/antibirrismo), que parecieran estar haciendo alusión a una situación institucional de hegemonía documentalista y contrahegemonía literaria. Antes bien, sin pretensión de invalidar tal perspectiva, se propone una explicación menos totalizante, que revele el hecho de que aquéllos que la autora refiere como antibirristas, integran grupos de trabajo junto con birristas, u obtienen respaldo de estos últimos para sus emprendimientos «independientes». Una explicación que descubra la complejidad resultante de la articulación de la trama organizacional con la trama vincular extra–académica de los agentes institucionales.

Gracias al Expediente del Sumario administrativo de 1971, se tiene el dato de cuáles docentes participaron y cuáles no en la Comisión Coordinadora integrada por estudiantes y docentes del Instituto, que actuó durante el conflicto de 1970. No parece casual que quienes hayan admitido participar en ella (Esteban Courtalon, Hugo Gola, Raúl Beceyro, Patricio Coll y Nélida Contardi) integren uno de los grupos de afinidad más sólidos del *Instituto*, quienes reconocen a Hugo Gola y Juan José Saer como «maestros» aunque Saer reside becado en Francia desde 1968. Por el contrario, son los que dicen *no* haber asistido a la Conferencia de Prensa de los docentes, ni haber participado en la Comisión (César Caprio, Dolly Pussi, Herculía Marino, Germán Romani, Domingo Calabró y Sergio Gutiérrez) los que sólo aparecen en las entrevistas eventualmente, y cuando lo hacen sólo en tanto que personal del *Instituto*. Incluso entre estos últimos se encuentran quienes reavivan el conflicto en abril de 1971, con su proyecto «*Renovador del Instituto de Cine*»: Domingo Calabró y Herculía Marino. A simple vista, esta diferencia pareciera encuadrar en el esquema antibirristas / birristas.

El *Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura*, realizado en medio del conflicto de 1970, reafirma la existencia de al menos dos grupos distinguibles: uno más cercano a la vanguardia estética bonaerense y otro cercano a un «cine político» más explícito. De hecho, cuando Beatriz Sarlo relata la manera en que se gestó el contacto para ese *Encuentro* con los pares bonaerenses, reconstruye los hechos gracias al testimonio de Raúl Beceyro, para el costado local del suceso. Interpretando lo sucedido en el *Encuentro*, escribe Sarlo: «Los films de **La noche de las cámaras despiertas** son la prueba de un equilibrio inestable (y condenado a desaparecer) entre la opción estética vanguardista y la acción política. Estos cortos fue-

ron un último intento (emblemáticamente destinado a la destrucción y a la pérdida) de mantener aferrados dos dimensiones: la de la experimentación estética con los discursos específicamente cinematográficos y la de la intervención política en una coyuntura, al servicio de las necesidades que emergían de ella, pero tratando de reivindicar un resto de autonomía en las elecciones formales y en las decisiones sobre los materiales. Con estos films no sucedió que la acción estética se perdiera para transformarse en acción sólo política. Por el contrario, la política los repudió precisamente porque reconoció en ellos un momento fuerte de autonomía estética.»⁽⁷⁾

Si es verdad que un tipo determinado de documental social es hegemónico a nivel institucional (lo cual no impide que pueda ser capturado por diversos discursos) esta situación de hegemonía tiene al menos una justificación —necesaria para revestir tal carácter—, como puede leerse en esta cita de la Memoria del *Instituto* de 1965: «El género documental, en su acepción más amplia —y por extensión el «film utilitario»— constituye la mejor escuela para los realizadores cinematográficos, no solamente por ser ya en sí mismo una rigurosa escuela, sino también por dar útiles pautas en ulteriores desarrollos en el llamado argumental.»

La estrategia didáctica, entonces, podría explicar la omnipresencia del género documental en la filmografía del *Instituto*. Se suponía que la confección del fotodocumental previo al film (fotografía + encuestas = *story board*), y que el film documental, eran una buena escuela para dedicarse luego a la ficción. La férrea imposición del documentalismo en el *Instituto*, entonces, desmentida ya en los hechos por la filmografía, queda matizada en los dichos. Por si quedaran dudas, puede atenderse a esta otra cita, en este caso de la Memoria del *Instituto* de 1969: «Este Departamento

entiende que la ligazón entre Instituto y alumnos no queda circunscripta al nexos corriente cátedras–alumnos, sino que se proyecta con carácter promocional al estímulo de la continuidad en la tarea creadora y de perfeccionamiento técnico, por esta razón el análisis de los guiones de trabajos independientes escapa a la simple formalidad. Este departamento considera como obligatorio en sus funciones la preparación profesional y el estímulo individual a fin de obtener para Santa Fe una posible ubicación de un movimiento cinematográfico que rompa los esquemas de la producción centralizada en Buenos Aires. Los films en ejecución **Pericota** de Julio Toledo [film argumental basado en una historia real] y **Responso** de Raúl Beyeyro [film basado en la novela homónima de Juan José Saer, sin terminar], representan una fuente de trabajo y experimentación que tiende a afirmar la existencia de un cine independiente en el interior del país. Santa Fe y el Instituto de Cinematografía de la UNL son los primeros en abrir ese camino.»⁽⁸⁾

Puede conjeturarse, dicho esto, que si existían grupos antagónicos no se materializaban en torno de la posesión de recursos, la obtención de cargos o algún otro factor material de poder. Factores materiales ineludibles para subvencionar y por ende promocionar institucionalmente al cine documental o al de ficción. Según las fuentes y las entrevistas, todo indica que la frontera lábil no pasaba por la supuesta disyuntiva ficción experimentación/documental, sino que continuaba los trazos de una red de relaciones más compleja. Así es que sigue siendo, por el momento, beneficioso considerar las afinidades y tratar con antagonismos solapados, aunque enunciado de esta manera resulte un oxímoron. Así lo escribe expresamente Luis Priamo, haciendo elocuentes asociaciones que recuerdan algunos enunciados del conflicto de 1970:



«Nunca escuché a ninguno de mis amigos cuestionar de modo genérico al cine con temática política explícita o el documental social. Lo habríamos considerado absurdo. Era la abolición grosera de toda referencia a los problemas formales específicamente cinematográficos para evaluar el valor de una película lo que recusábamos. Con esto se desdeñaban cuestiones esenciales que, en nuestra opinión, era imperativo preguntarse respecto de una obra, en primer lugar su autenticidad. Ese, creo, era el máximo punto al que llegábamos en la controversia: desmontar y criticar el pensamiento maniqueo y dogmático, reservando para los films comprometidos o políticos según esa ortodoxia, una crítica específica a partir de la lectura concreta de cada uno. Por lo demás, no teníamos una línea u opinión común más o menos programática desde el punto de vista estético, como sí lo tenían algunos de los cineastas de izquierda de la época, que proponían un cine político de factura vanguardista, asimilando el gesto rupturista en la forma cinematográfica con la acción política revolucionaria. Sosteníamos convicciones sobre principios o puntos de partida básicos para el trabajo cinematográfico (o artístico en general), que podría resumir en dos: necesidad expresiva y autenticidad. A partir de allí todas las posibilidades estaban disponibles, desde el panfleto político más crudo y directo a la experimentación formal más radical.»⁽⁹⁾

Este relato de Priamo evidencia la dificultad que plantea esquematizar el debate como birristas/antibirristas. Siguiendo la lógica de tal enunciación, se esperaría entonces que los birristas hayan producido siempre documentales sociales (como ni siquiera Birri lo hizo), y que los antibirristas denostaran cualquier iniciativa parecida, como Priamo aclara que no sucedía. Por el contrario, por debajo del orden de la denomi-

nación las prácticas se hibridan, y aquello que la denominación ofrece como clara distinción no hace sino opacar los tránsitos. La propuesta de análisis que se sostiene aquí postula los grupos de afinidad como redes laxas a las que el discurso político post '73 petrificó —como se verá luego—, y entiende que la denominación propuesta por Sarlo continúa ese debate. Entre los supuestos antibirristas, a juzgar por los grupos de trabajo relevados en las fichas técnicas de los films, se encuentran: Raúl Beceyro⁽¹⁰⁾, Esteban Courtaon, Patricio Coll, Luis Priamo, Vladimir Imsand, Julio Toledo, Nélida Contardi, Eugenio Macagno, Oscar Meyer, Mariano Martínez, Enrique Butti, Celia Pagliero, Darío Díaz, Nicolás Sarquís, Marcelo Camorino, Edgardo Russo. Todos ellos se repiten en los equipos de trabajo —asumiendo diferentes roles— de los siguientes films: **Gaitán a casa** (1964); **Al sur de Santa Fe** (1965); **Días hábiles** (1966); **Don Anselmo (Conducción sindical)** (1966); **Jardín de infantes** (1966); **Palo y hueso** (1967); **La doma** (1969); **500 millas** (1969); **La vieja ciudad** (1969); **Tambo modelo** (1970); **La casa** (1969); **Retrato** (1970); **El zapallo que se hizo cosmos** (1970); **Contradanza** (1970); **Entierro del Gato** (1973); **La noche pasada** (1973); **Acomodador** (1974); **Cuando febrero llega** (1975). Haciendo una abstracción considerable, los historiadores del cine argentino Claudio España y Ricardo Manetti distinguen tres rutas seguidas por lo que denominan «Generación del '60»: 1) la seguida por Kuhn y Kohon, afecta a mostrar la juventud de la mediana burguesía urbana bonaerense, contradiciendo las imposiciones de la edad, la clase social y la profesión; 2) la seguida por Antín, de corte esteticista y literalizante; y 3) la inaugurada por Birri, primer exponente de un acercamiento a lo social-crítico, con una curiosa y a veces irónica cartografía humana del interior del país o de los márgenes de la ciudad.»⁽¹¹⁾

Por lo que puede saberse sobre los films nombrados, recopilando relatos de los que ya no se conservan o visando los pocos con los que se cuenta, es difícil ubicar a estas producciones a uno u otro lado de las rutas propuestas por los autores. Hay conflictos existenciales próximos al cine de Kohon, como es el caso de **La noche pasada**; hay transposiciones de textos de Juan José Saer, como **Palo y hueso**, **Responso** y **Gaitán a casa**; e incluso documentales sociales, como **Jardín de infantes** o **Don Anselmo**. Se puede alegar la diferencia temporal o sostener que algunos fueron realizados respondiendo a demandas académicas específicas, para acreditarse o por encargo; no obstante, lo cierto es que cuando se produce cine por fuera del *Instituto*, como parte de un emprendimiento empresarial de profesionales, no se realizan documentales sociales.⁽¹²⁾

A juzgar por los proyectos audiovisuales concretados o no, lo que se encuentra es diversidad de temáticas y de tratamiento audiovisual, pero respecto de uno de los grupos de afinidad se advierte una tendencia que revela cierto apego a los relatos ficcionales. Continuando la empresa de tejer la trama donde esta tendencia se haga comprensible, en otro pasaje del escrito de Luis Priamo citado previamente, el autor complejiza aún más el panorama, al incluir a figuras importantes del ambiente extra-cinematográfico local, en su mayoría pertenecientes al campo de las letras, con los cuales su grupo traba relación:

«No pasó mucho tiempo y también fui parte del grupo de compañeros reunidos alrededor de Juani Saer y Hugo Gola, donde había gente de tres promociones por lo menos: la del 62, 63 y 64. Los más «viejos», es decir, los de la primera camada, fueron incorporando al grupo inicial a los que veníamos detrás mediante la selección que se producía

en el mismo Instituto para formar los equipos de filmación, y las afinidades que se descubrían y desarrollaban luego durante el trabajo y la convivencia diaria. Este grupo de amigos, alguno de los cuales nombré más arriba, es el nosotros de opinión o acción colectiva al que me voy a referir de aquí en más. Por otra parte, había personas que no pertenecían al Instituto pero que eran amigos de Juani o Hugo, intelectuales y poetas como Roberto Maurer, Jorge Conti, Gabriel Rodríguez, Juan Manuel Inchauspe y Aldo Oliva —que vivía en Rosario—, que tenían una relación estrecha con todos o algunos de nosotros, compartiendo reuniones, asados e incluso también el trabajo cinematográfico, como Maurer y Conti.»⁽¹³⁾

No sólo este grupo de afinidad se conforma como lo que los especialistas denominan «grupo-sujeto»⁽¹⁴⁾, sino que además su constitución misma trasciende el ámbito estrictamente académico. En tales condiciones, las jerarquías establecidas por la actividad académica se desdibujan al superponerse con otras, forjadas en ámbitos informales.

Este vínculo gestado en la academia pero extensible fuera de ella, capaz de dinamizar la producción audiovisual local, presupone y cimienta grupos de afinidad basadas en algún tipo de elección. La influencia de estos docentes—maestros sobre parte del alumnado—epígono es en sí una elección, y como tal deberá ser probada. Las formas de incorporarse a la red ramificada son diversas, como indican los casos que refieren a una amistad condicionada por otra previa («estrechamos relación porque es amigo de un amigo») o el hecho de pertenecer a otras instituciones anteriormente. También son diversas las maneras de mantenerse más o menos estables dentro de la red. La literatura y algunos cineastas internacionales o corrientes cinematográficas preferidos, de similar mo-



do, vinculan y distinguen a agentes de trayectorias sociales y académicas diferentes, así como el horario de cursado nocturno distingue a los estudiantes de cine de los demás estudiantes universitarios. Las «ritualidades de pasaje» se concretan como reuniones en el bar de Osuna, en la casa de Luz Creus, o en la casa de Juan José Saer ubicada en San José del Rincón, ejemplificando esta comunión intelectual que trasciende lo estrictamente académico¹⁶⁹(15). Espacios de socialización específicos, donde se discute arte y se gestan proyectos, que son el soporte físico donde se trama una red de relaciones que supone una primera distinción respecto del resto de los universitarios, y fomenta con el tiempo una identidad profesional clara, cuando el nivel de especificación social alcanza la consideración de una «conciencia del oficio», que vemos durante el conflicto de 1970 asumir de manera expresa a Gola y Courtalon, al considerar las acciones del Director RH como agravios a la doble condición de profesor universitario y profesional del cine.⁽¹⁶⁾

Aquello que inaugura el plan de estudio y se instala como tensión en todas sus versiones previas a 1973, como se vio anteriormente, se completa con las prácticas de los agentes, capaces de vincular la academia con ámbitos socioculturales extra-académicos. La literatura, según se desprende de los relatos de los entrevistados, es el sostén de este grupo informal, como lo exponen los ex-alumnos y docentes Patricio Coll, Luis Priamo y Oscar Meyer, respectivamente:

«Yo tuve ahí dos maestros, que fueron Hugo Gola que tenía la cátedra de *Integración Cultural* y el Turco Saer que tenía la cátedra de *Historia del Cine y Crítica y Estética*, y que eran los tipos que más me dieron, realmente a mí me abrieron la cabeza... En ese entonces hacía muy poco tiempo que Gola

había traducido a Pavese, y él amaba a Pavese, y Pavese se dejaba amar.»⁽¹⁷⁾

«Para mí en el Instituto estaban básicamente dos personas, Saer y Gola, entre los profesores, pero también fueron muy importante Oliva y Camusso. Estas fueron las cuatro personas más importantes para mí, pero sobre todo Juani, y sobre todo Hugo. Hugo daba una materia que se llamaba Integración Cultural, que era una materia sumamente rica, porque relacionaba desde los inicios de la nación a la cultura y la política, esta visión dialéctica; y además, por supuesto, nos daba una visión de la cultura universal, que era muy rica, la bibliografía que ellos nos aportaban, era una bibliografía esencial, una gran bibliografía. Por lo tanto, alguien que no tenía buena lectura, pero que tenía el vicio de la lectura pudo hacerse cargo de gran literatura rápidamente (...) la pulsión por crear, la pulsión por volcar la mente hacia el mundo, esto es lo que estaba en el fondo, se llama entusiasmo, viste, esta es la cuestión (...) y esto es lo que transmitían la gente que estaba con nosotros, y por esta razón nosotros estábamos cerca de ellos. Y sigue siendo así hoy, Gola sigue produciendo, Juani murió escribiendo...»⁽¹⁸⁾

«Yo había leído algunas cosas que después ahí se leía, otras no. Otras las descubrí ahí. Qué se leía: dos profesores que teníamos cuando yo ingresé, que más bien pertenecían al campo de las letras y no del cine... se leía mucho Faulkner, Kafka, Thomas Mann. Poesía de poetas: Ferlinguetti, Pessoa, digamos, poetas que efectivamente el otro grupo no digo que no conociera, pero esa misma concepción cuando hacían el documental era un poco una especie de resultado de los escritores o los cineastas que uno prefería.»⁽¹⁹⁾

Oscar Meyer introduce un elemento más al reconocimiento de la relación maestro–discípulo, al proponer que una de las bases de la misma parece haber sido el consumo de literatura que los maestros promovían. Algunos films dan crédito a esta afirmación: **Un film sobre Juan L. Ortiz, Gaitán a casa, Palo y Hueso, Responso** (los últimos tres sobre textos de Juan José Saer); **El zapallo que se hizo cosmos** (sobre texto de Macedonio Fernández), **El acomodador** (sobre texto de Felisberto Hernández) **Idilio** (basado en un cuento de Maupassant) y **El potro salvaje** (basado en un cuento de Horacio Quiroga). **Pericota, La noche pasada y Entierro del Gato**, los tres films argumentales, son ejemplos más problemáticos, ya que no hay detrás de ellos textos literarios propiamente dichos, sino que se trata de ficciones escritas para cine.

Es importante considerar, para mejor comprender los aglutinantes de cada grupo, las trayectorias académicas de algunos de sus miembros, como casos testigo. El caso de Oscar Meyer, como el de Patricio Coll, son ejemplo de quienes comenzaron a estudiar cine luego (o a poco) de abandonar otra carrera universitaria, que para estos dos casos se trata de Ingeniería Química. Jorge Goldenberg, por poner otro ejemplo de este tipo, previamente pasó por la Facultad de Derecho en su Buenos Aires natal.

Otros, como Raúl Beceyro y Nélide Contardi, eligen la formación en cine luego de terminar sus estudios secundarios. Luis Priamo es un caso de tipo diferente —tal como Juan Oliva en 1959— ya que comienza a estudiar cine sin haber cumplimentado estudios de nivel medio, como se vio que el proyecto curricular habilitaba.

Estos datos biográficos hacen sospechar que la influencia de Saer y Gola deba ser considerada junto con otra variable, que articule las curiosas coincidencias habidas en el hecho de que la mayoría de los su-

puestos antibirristas hayan ingresado al *Instituto* circa 1962. Y, lo que es quizás más importante, se hayan convertido luego en personal docente y técnico del *Instituto*, por esta política de retroalimentación entre planta docente/técnica y egresados, a la que hicimos referencia antes. Esta otra variable es la cohorte de ingreso a la institución, contingencia que remite al proceso de socialización del agente dentro de esta, y se presenta como una red de afinidades potenciales por el hecho de compartir experiencias similares y recibir (incluye padecer) influencias de los mismos acontecimientos.

Osvaldo Gutiérrez, que ingresa al *Instituto* en 1966/7, se posiciona desde otro grupo de afinidad, y confirma la distinción con un contrapunto polémico: «Estábamos los locos de la técnica que queríamos filmar y éramos capaz de robar una lata de película y meternos a filmar y después estaban los otros grupos que se dedicaban a ver mucho más cine, concedores de todas las corrientes cinematográficas que se las veían, y se leían los libros de los cuales se habían hecho los guiones de esas películas. Eran como más cine–elitistas, y nosotros formábamos parte del clan de los más técnicos, nosotros queríamos filmar, importaba la técnica. Entonces escarbábamos, hacíamos efectos, experimentos...»⁽²⁰⁾

Por estos mismos años en que ingresa Gutiérrez, también lo hacen Rolando López y Miguel Monte, quienes junto al primero conforman otro grupo de afinidad, y desde 1973 ocuparán importantes cargos de gestión y docencia en el *Instituto*. Hacerse con los resortes materiales del poder institucional, de tal manera, corona y dinamiza un proceso de conformación de grupo iniciado antes, por los medios vistos.

Otra de las particularidades que singulariza a los films del grupo de afinidades cercano a Gola y Saer, producidos en las postrimerías de los años sesenta, es —además de que son fruto de una transposición



de literatura a cine— que las temáticas que en ellos se tratan se han «privatizado»⁽²¹⁾. Es decir, progresivamente se abandona la tematización recurrente de la miseria, en las coordenadas del sujeto colectivo, el Estado y el Mercado —lo que podría llamarse con recelo «la cuestión social»— y, en palabras de Juan F. Oliva, aparece: «Otra verdad que vos vivís en tu vida, con tu familia, en tu casa, en la calle... No la que tenés que ir a buscar allá sino la demostración de tu propia vida... eso es lo que comenzaba a aparecer.» El deíctico «allá» en el relato de Oliva, parece indicar un espacio de localización por excelencia para las problemáticas sociales, objeto de esa búsqueda: la periferia urbana y su miseria. Esto puede observarse tanto en las preguntas de las encuestas post-proyección de **Tire Dié**, en las que se indaga sobre cuáles se consideran las problemáticas más acuciantes sobre las cuales los films por hacerse deben dar cuenta; como también puede observarse en las mismas producciones previas a 1966: **Tire Dié**, **La inundación en Santa Fe**, **El hambre oculta**, **Club de barrio**, **Los cuarenta cuartos**, entre otras. La comparación recobra potencia si se los observa a contraluz de dos films realizados entrados los años setenta: **La memoria de nuestro pueblo**, de Rolando López, y **Monopolios**, de Miguel Monte. Entre aquéllos y estos últimos, cuyos realizadores se enrolan en la tradición de aquéllos, hay una suerte de hiato en el cual la diversificación de temáticas y formas de tratamiento es manifiesta. Esta tendencia a la transposición literaria y «privatización» de las temáticas es objetada por los académicos que se hacen cargo de la gestión del *Instituto* a partir de 1973, porque a juicio de estos habría debilitado del compromiso con la realidad y con la crítica de esa realidad. Este tópico de impugnación se hará común durante esta nueva gestión del *Instituto*, como veremos claramente en los documentos. Es preciso

entonces una explicación tangencial para esta nueva controversia de los cineastas en la UNL, que sea capaz de mostrar cómo la realización cinematográfica se mantiene en ese territorio de la crítica social e ideológica, ya sea ahondando en el lenguaje fílmico o tematizándola, ya sea como gesto de un grado de autonomía estética respecto de cualquier discurso que se asume como incuestionable, o como praxis política en relación con el canon del documental social, o bien concibiendo al cine como engranaje de una práctica militante «extra-textual». Las palabras de Alberto Fisherman durante su visita a la UNL de 1971, muestran una vez más el problema de hacer a un lado lo estético y al otro lo político: «Si **The player vs. Ángeles caídos** representaba el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje, “ahora hay que filmar trabajos que también descubran la realidad”...»⁽²²⁾ Esta «literaturización» del cine y «privatización» de las temáticas, por otro lado, se está dando también en las producciones de cineastas bonaerenses. Manuel Antin, por ejemplo, en palabras de María Lyda Canoso, tuvo un gran acierto en «descubrir, desde antes de empezar a filmar, la importancia del libro cinematográfico y, por sobre todo, a Julio Cortázar, algunos de cuyos relatos inspiraron tres películas, experimentales y polémicas, que fueron emblema de una estética sesentista muy nuestra.»⁽²³⁾ Si bien puede discutirse la idea de una estética sesentista «vernácula», la autora acierta en reconocer una particularidad al cine de Antin frente al cine de estudio corriente. Los films a los que se refiere son **La cifra impar** (1962), **Circe** (1964) e **Intimidad de los parques** (1965). Otro tanto hicieron René Mugica, con **El hombre de la esquiña rosada** (1962), basado en el cuento homónimo de Borges, y **El reñidero** (1965) basado en la obra teatral homónima de Sergio De Cecco; Torre Nilsson con **Un guapo del 900** (1960), sobre el texto dramá-

tico de Eichelbaum, entre varios otros casos. España y Manetti asocian gran parte de estas producciones «de autor» en una de las «rutas de la Generación del 60», como fue dicho anteriormente, de neto corte esteticista y literalizante. Lejos de postular influencias, mejor se trata de trazar un paralelo análogo con el campo cinematográfico bonaerense, sobre el cual existen varios estudios realizados.

Reconsiderando lo expuesto, resta explicar la manera en que se imbrica la organización grupal y el desarrollo profesional en el marco institucional y extra-institucional. Por lo que respecta a este último, tiene que haber quedado claro que los grupos de afinidad ensamblados al interior del *Instituto*, se proyectaron externamente a través de grupos de producción audiovisual profesional «independiente», como el caso de la asociación antedicha *Courtalon, Coll Mac Loughlin y Asociados*. Esta transición entre el «adentro» y el «afuera» institucional, se explica mediante las condiciones institucionales que coadyuvaron a esas decisiones personales, como se hará seguidamente. Al interior del *Instituto*, por otro lado, la profesión académica de cineasta tiene un handicap particular desde el momento en que se produce una progresiva aparición de una oferta regular de posiciones ocupacionales.

Esto puede rastrearse desde la Política de Radicaciones, que desde 1960 planeaba que los egresados fuesen quienes ocuparan los puestos docentes y técnicos, prescindiendo de tal manera de los «profesores viajantes».

Lejos del funcionariado burocrático que tiene su cargo como profesión fundamental, en este caso, es el cargo el que permite el ejercicio de una serie de prácticas que generan costumbres distintivas, a la vez que presuponen gustos y los abonan, arribando a la configuración de una identidad profesional. En otras palabras, el ejercicio de la profesión en el

ámbito académico permite sostener un plan de obra cinematográfica sobre un plan de vida que el cargo académico permite regularizar. En paralelo al proceso de establecimiento de los cargos, se urden las condiciones de legitimidad para la ocupación de los mismos, lo cual explica el rechazo al Director «intruso», como se ha visto. La importancia del cargo respecto de la actividad profesional se visualiza en dos aspectos básicos: en la posibilidad que ofrece para sostener un plan de obra cinematográfica —realización continuada— teniendo como base un plan de vida en la profesión académica (dedicación full time o de gran parte del tiempo)⁽²⁴⁾; y, por contraposición, en lo ocurrido cuando la burocratización alcanza su límite, y los cargos comienzan a escasear, los pagos se hacen irregulares y/o escasos⁽²⁵⁾, o la filiación partidaria se convierte en prerequisite: la aparición de colectivos de producción audiovisual independiente o la migración hacia otras instituciones.

Es importante destacar que, si se observan detenidamente las fichas técnicas de los films, se da el caso de que ciertos agentes están presentes en los equipos conformados por los distintos grupos de afinidad. La mayoría de estos casos obedecen al hecho de que el agente en cuestión desempeña ese rol en calidad de docente. Tal es el caso de Carlos Gramaglia, docente y responsable del Departamento Producción, egresado en 1960; y de Diego Bonacina, Instructor de Fotografía en el departamento homónimo, egresado aproximadamente en 1962¹⁸². Por el hecho de que Producción es una de las especializaciones menos elegida por los alumnos, la falta de ellos debió hacer necesaria tal suplencia, y por tal motivo la trayectoria profesional de Gramaglia es tangencial a las nebulosas de afinidad. De todos modos, tales casos no contradicen la hipótesis explicativa que considera las afinidades como trama del vínculo grupal; an-



■ Tíre díé (1958)



tes bien, demuestra la manera en que esos vínculos están trasvasados por la trama organizacional. Tales afinidades, comenzadas a tramarse cuando alumnos, continúan durante el ejercicio docente y se prolongan hacia fuera de la universidad. El grupo de referencia, entonces, se mantiene vigente. Lo que cambia, se adelantó ya, son las condiciones sociohistóricas en las que se desenvuelven las actividades del *Instituto*.

LA CUESTIÓN UNIVERSITARIA ENTRE EL TECNOCRATISMO Y EL MODELO NACIONAL DEL SEGUNDO PERONISMO

Entre 1966 y 1976 se registra en la UNL un número importante de cambio de rectores y secretarios de gestión. Desde el *Onganiato*, pasando por el interregno democrático y hasta terminado el último proceso militar, el Poder Ejecutivo Nacional o el Ministerio de Educación y Cultura designaron diez rectores al mando de la UNL, de entre los cuales solamente uno tuvo el beneplácito intermedio del Honorable Consejo Superior⁽²⁶⁾. Esta situación de inestabilidad institucional, correlativa de los cambios operados en el Estado nacional, es el marco más próximo en el cual el conflicto de 1970 se desarrolla.

La mayor parte de la historiografía —y especialmente la abocada a tratar la cuestión universitaria en este período— presenta un esquema analítico similar, que plantea la necesidad de encontrar las líneas de fuerza de la radicalización ideológica y la activación política, sobre un fondo de tecnocratismo y teniendo como horizonte su desenlace. Entiéndase por «desenlace» al eclipse político de las especificidades profesionales; al pasaje del intelectual comprometido hacia el intelectual orgánico (o de la actividad científico-cultural a la acción política); a la peronización de las identidades políticas contestatarias; o a la opción por la vía armada.

La salvedad ineludible es que la mayoría de los estudios de referencia tienen a los intelectuales como agentes, a veces circunscriptos en alguna institución particular u otras como colectivo social menos demarcado. Porque si bien existe un abonado campo de estudios acerca de la articulación arte y política en esta época, son escasos los estudios cuyos objetos de análisis sean experiencias institucionales, como se hace aquí.

Frente a este panorama, se elige una vía distinta a la de la explicación teleológica; un atajo para describir someramente la modificación de los tópicos de debate, el ensanchamiento del espacio discursivo universitario (aunque también su progresiva «clausura») y la manera en que el desenvolvimiento institucional de la UNL y el *Instituto* los condiciona.

El enfoque microhistórico adoptado no pierde de vista que algunos rasgos generales pueden visualizarse en todos los procesos sociales de este orden, aun cuando la inscripción de sentido de los mismos sea tan diversa como universos de referencia (institucionales) existan. Por esta razón, este capítulo propone relacionar el cambio en el IC tanto con los frentes de conflicto interno en la UNL como con el contexto sociohistórico nacional. La intervención en todas las universidades nacionales funciona como un eje que permite hacer homologaciones y contrastes con otras disciplinas en otras universidades, como por ejemplo, con el campo pedagógico universitario platense, estudiado por Claudio Suasnábar. En efecto, el *Onganiato* mina la idea de representación republicana, tanto en la política nacional como en los espacios universitarios. Si el gobierno tripartito y la autonomía universitaria encontraban su base de legitimidad en el principio de representación de los claustros, una vez intervenida la institución, y, por consiguiente, designadas las autoridades por el gobierno de facto, cambian sustan-



cialmente las condiciones de legitimidad en las que se desarrollan las prácticas universitarias.

A partir de 1966 cristaliza una lógica de la guerra que no deja espacio a la política republicana. El régimen militar implementará estrategias gubernamentales para amortiguar la crisis social, que como se verá es de profundo calado tanto en la sociedad civil como al interior del régimen. En la línea de estas estrategias tienen que verse tanto los cambios de jefe de Estado de la corporación militar, como la salida pactada del Gran Acuerdo Nacional⁽²⁷⁾; el interregno constitucional del «segundo peronismo» y la vuelta a la soberanía militar. Al poder militar le cuesta estabilidad la conflictividad social, como indica el paso de Onganía a Levingston, Cordobazo mediante; o como demuestra el G.A.N. en su carácter de pacto político cuya finalidad primordial es ponerle un dique a la política clandestina y sus expresiones de violencia. La aplicación de la Ley Marcial en las provincias más convulsionadas durante mayo de 1973, de todos modos, no demuestra un cambio sustancial durante la nueva vigencia de la política republicana. Como escribe Horacio Maceyra: «En el corto lapso que medió desde principios de 1973 a fines de 1975 había tenido lugar un intenso proceso de descomposición del poder civil. Lejos de desaparecer los conflictos que anidaban en la sociedad y en el partido gobernante se habían agudizado, tendiendo cada vez más a dirimirse en forma violenta. Esto había culminado en un desgaste de una intensidad tal que una gran parte de la sociedad argentina —sobre todo los estratos medios, apegados a la seguridad— tornaban a creer en el autoritarismo como forma de solución mesiánica y garantía de orden.»⁽²⁸⁾

A grandes rasgos que se delinearán mejor luego, esta es una forma de interpretar el proceso histórico nacional de entre-dictaduras. Acotando la perspectiva a la UNL, y viendo el proceso en retrospectiva, los

cambios tanto en la cúpula del poder universitario, como en la base pesada⁽²⁹⁾ de la institución universitaria, revelan una diferencia cualitativa importante, comparada la Revolución Argentina con el Proceso de Reorganización Nacional posterior en la UNL: durante la primera, a diferencia de la segunda, la mayoría de los relevos —con la notable excepción del Director Rodríguez Horta en el *Instituto*— se hace con agentes que reúnen autoridad burocrática gubernamental a nivel del sistema político y legitimidad disciplinar a nivel de la cátedra (formación en la disciplina y trayectoria en docencia)⁽³⁰⁾. El diferencial de intensidad de injerencia del poder militar en la universidad, puede vincularse con la profundidad de la crisis social que lo antecede⁽³¹⁾, siendo en este punto de nuevo importante considerar el binomio Universidad-Sociedad. ¿Qué procesos sociales mayores se visualizan en la universidad a modo de contexto intensivo y cuáles son las zonas de contacto entre el cambio externo y el producido al interior del espacio universitario?

Uno de los tópicos de la Revolución Argentina con que puede recorrerse transversalmente las instituciones es la idea de racionalización, que para el caso de la universidad consiste en compaginar su función (pedagógica) con su misión (social). Beatriz Sarlo sostiene que mientras duró este régimen militar, «las cuestiones de organización de la ciencia en la Universidad fueron pasadas por alto por los sectores reaccionarios y tradicionalistas que se afincaron en muchas facultades de todo el país, o fueron tomadas en consideración desde perspectivas estrechamente tecnocráticas.»⁽³²⁾ Algunas resoluciones rectorales hacen sospechar de que la UNL perfila para el segundo caso: por ellas se designan tareas de diagnóstico de la estructura académica y administrativa para la formulación de un Plan de Factibilidad de Actuación y Desarrollo a corto, mediano y largo plazo; se encar-

ga la concurrencia a la Conferencia Latinoamericana de Planeamiento realizada en Chile en 1969; y se solicita la redacción de un informe del Plan de Actualización y Desarrollo a presentarse ante el Consejo de Rectores de las Universidades Nacionales.⁽³³⁾ Conjuntamente, al tono de la Ley Universitaria 17.245 del gobierno militar, se realiza una «sana política de ordenamiento y racionalización académica y administrativa», la que incluye la creación de las Secretarías del Rectorado, para «satisfacer la necesidad de que el Rector cuente con un equipo de colaboradores de su nivel y de su plena confianza, capaz de compartir su labor y sus responsabilidades.»⁽³⁴⁾

La gestión tecnocrática⁽³⁵⁾ en la UNL está abocada a interrelacionar tres campos de saberes teórico-prácticos vinculados, o al menos eso se enuncia como necesidad en los documentos de Secretaría Académica de 1971, firmados por el Licenciado Julio De Zan. Transferencia de tecnología + investigación científica + inteligencia nacional: La Modernización de la UNL capaz de asegurar este tríptico tiene innegables paralelos con algunas de las «160 políticas nacionales» decretadas por el PEN el 17 de junio de 1970, y suscritas por los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas. En relación con «la modernización del sistema educativo» integral, se postulan necesarias revisiones de la organización de este sistema, la renovación de su administración, la tecnificación de la dirección de la enseñanza y la promoción de la investigación y la experimentación educativas, junto con la reformulación de los planes de estudio. Acotando al nivel de los estudios superiores, el Plan de Desarrollo y Seguridad 1971–1975 —consustanciado con las «160 políticas nacionales»— prevé «la activación y ampliación de los estudios de carácter tecnológico; la mayor diversificación de la enseñanza media y superior, con vistas a atender los requerimientos del mercado de empleos profesionales

(...) la enseñanza superior (...) prevé la implantación y desarrollo de carreras de corta duración, que habiliten para el acceso al mundo del trabajo.»⁽³⁶⁾

La dimensión propositiva de este proyecto modernizador en la UNL (1971) —similar al que Raúl Devoto presentara en la UBA en 1968— está en consonancia con la voluntad ya no sólo correctiva del régimen militar, transformada ahora en la necesidad de producir un cambio profundo en la sociedad argentina. Las iniciativas de la gestión de la UNL parecen encaminadas por un proyecto de país que valoriza el desarrollo estratégico de la investigación y la ciencia aplicada. El trabajo anterior de la Comisión Permanente Pro Desarrollo de la UNL⁽³⁷⁾ —integrada por universitarios y representantes de asociaciones intermedias del litoral— y la creación en 1970 de los Departamentos de Hidrología en Santa Fe, de Tecnología de Alimentos en Concordia, y de Agronomía y Producción Animal en Tezanos Pinto, lo muestran. La conexión entre esta situación y la radicalización del conflicto en el IC queda indicada por la prensa cuando difunde la noticia de que el IC no aparece en la planificación de la gestión modernizadora: ¿Qué lugar le cabe al cine en la carrera tecnológica y el desarrollo de la industria liviana? El clima tenso que propicia la pregunta, es el medio adecuado para que los rumores de cierre vistos antes resulten inflamables.

La contracara de esta voluntad de cambio es la crisis de dominación social que —en el análisis de Marcelo Cavarozzi— a partir de 1969 se superpone con la crisis del régimen militar. En términos de este autor, quien retoma a Guillermo O' Donnell: «por un lado, la [crisis] del régimen militar autoritario, crisis cuyo despliegue pasó a ser gobernado por el entrecruzamiento de los conflictos internos de las fuerzas armadas y las interrelaciones entre un gobierno cada vez más acorralado y un frente de oposiciones políticas



que fue progresivamente convergiendo en torno a la persona de Perón; por el otro, la crisis de dominación social, que se expresó a través de la incertidumbre acerca de la continuidad de prácticas y actitudes antes descontadas como «naturales» de clases y sectores subordinados. Esto puede aparecer en la caducidad de ciertas pautas de deferencia hacia el «superior» social, en diversas formas expresivas «inusuales», en cuestionamientos de la autoridad habitual en ámbitos como la familia y la escuela y como una impugnación del mando en el lugar de trabajo.»⁽³⁸⁾

El desarrollo antes expuesto sobre el conflicto de 1970 puede reconsiderarse a la luz de este planteo, ya que durante el mismo se cuestiona la autoridad institucional y se llega incluso a instituir una alternativa extra-institucional. Como puede saberse por el Digesto de 1968, los Institutos de Educación Superior de la UNL no cuentan con Consejo Directivo como las Facultades, o algún otro cuerpo colegiado similar. Las instancias que existen para la toma de decisiones son en su mayoría personales (Director / Regente / Secretario / Jefe de Departamento), y cuando se precisa congeniar una decisión se convocan los cargos individuales sin conformar una entidad aparte y por sobre ellos. La asamblea estudiantil-docente en APUL —o «instituto paralelo»— no es entonces la alternativa a una modalidad reformista de institucionalización del poder por cuerpos colegiados que cogobiernan⁽³⁹⁾. Al no existir en el *Instituto* un espacio institucionalizado para dirimir conflictos, la asamblea «de bases» no transgrede una pauta de ordenamiento institucional, sino que es parte de la institucionalización de instancias de decisión por parte de los agentes sociales vinculados que en ella participan. Desde otra perspectiva, el conflicto de 1970 es interpretado por los agentes institucionales años después, durante el interregno democrático.

Mientras que en 1970, por lo visto, toman forma una serie de prácticas y discursos en defensa del reducto académico y profesional avasallado por el orden militar y sus ramificaciones, en 1975 —un año después de la «reestructuración» del *Instituto*— este mismo conflicto se evalúa de la siguiente manera: «La reapertura de la Escuela de Cine no es una reivindicación de quienes en 1970–1971 nada hicieron para hacer del Instituto de Cinematografía un real instrumento de nuestra cultura; no es una reivindicación de quienes desviaron al Instituto de sus ejes originales.»⁽⁴⁰⁾

Expuesta queda así la brecha que comunica los dos momentos de la institución entre los cuales los agentes de la gestión 1973–1975 establecen un hiato. Tales momentos, no obstante, pueden ser interpretados como dos escaladas del proceso de radicalización de los agentes universitarios, emergentes de distintas maneras de entender la legitimidad de la autoridad institucional y de la propuesta estética, como se profundizará luego⁽⁴¹⁾.

Si una imagen puede simbolizar este proceso es la de un espiral. Cabe mejor decir que es un proceso espiralado de radicalización de los agentes universitarios, durante el cual se modifican los tópicos de debate. Así, el derrotero institucional de solución del conflicto (sumario administrativo) es una modalidad de resolución interna, pero la radicalización continúa por otra línea menos visible por los documentos, no necesariamente perpendicular a este conflicto ni con los mismos agentes⁽⁴²⁾, que se analiza como proceso de peronización de los agentes universitarios, respecto del cual 1973 es otra resolución parcial. La consonancia entre ese proceso poco visible y el «modelo nacional» vigente a partir del camporismo y reformulado por Perón, resuelve una brecha tanto como inaugura otra línea de conflictos. Los dos momentos de la radicalización indican, por un lado, la caducidad de La

Reforma como ideología legitimadora, y por el otro, el cambio de posicionamiento de los agentes universitarios ante programas externos, de partidos políticos o del Estado nacional.

El proceso de radicalización de los agentes universitarios, además, es una secuencia dentro del proceso de modernización cultural iniciado por la universidad desarrollista desde 1955. Ahora bien, puede decirse que esta radicalización obtura ese proceso de modernización cultural —como afirma Oscar Terán a propósito de la «radicalización del cambio»⁽⁴³⁾—, o se puede interpretar como un replanteo maximalista del rol social de la universidad legado por el reformismo peronista. Importa aclarar, no obstante sea una obviedad en el IC, que radicalización de los agentes universitarios y peronización no son procesos equivalentes y sincrónicos al menos hasta 1973, porque amén de la confluencia social e ideológica diversa que contiene el movimiento peronista, la paleta de los posicionamientos de los agentes universitarios la excede vastamente. Ahora bien, para comprender el proceso de radicalización de los agentes universitarios en la UNL, se lo debe articular con las políticas del gobierno nacional y de la gestión universitaria. Es preciso tener en cuenta las líneas principales que dibuja la tensión al interior del espacio universitario, y cómo incide el peso de la tradición reformista en la universidad ante este contexto adverso para ella como es la Ley Universitaria N° 17 245/68⁽⁴⁴⁾. Una primera distinción puede encontrarse entre la gestión de José Luis Cantini y la de Gustavo Malek en el Ministerio de Educación y Cultura de la Nación. Entre ellos marca la diferencia una sustancial conquista del movimiento estudiantil, que logra que Malek —el ministro de Lanusse— acepte incorporar una módica presencia estudiantil al reducido cogobierno universitario⁽⁴⁵⁾. Este cambio es parte del concierto de medidas del equipo del Ge-

neral Lanusse para contener a los sectores radicalizados. No puede probarse que esto haya repercutido sustancialmente en la UNL, y algunos indicadores claves dan más bien la impresión de que, por el contrario, la situación se tornó más tensa y se ampliaron los frentes de conflicto. Uno de estos indicadores es la movilización estudiantil contra el cierre del comedor universitario, denominada «Huelga por el comedor», que comenzó el 7 de julio y se prolongó hasta el 18 de septiembre de 1971, paralizando la mayor parte de las actividades académicas que involucraban a estudiantes.⁽⁴⁶⁾

El problema al que se enfrenta la investigación en este punto es que no se han encontrado documentos que relacionen a los estudiantes del *Instituto* con las luchas estudiantiles del movimiento organizado local o nacional⁽⁴⁷⁾.

No hay pruebas de una relación orgánica, de algún vínculo estable mantenido entre ambos. Tampoco se ha encontrado hasta el momento más que datos aislados acerca del Centro Único de Estudiantes del Instituto de Cinematografía, y todos los encontrados son anteriores al período que aquí se trata. Por lo tanto, la referencia al movimiento estudiantil tiene como objetivo describir un estado de situación general, para dimensionar la magnitud de la crisis social que ocupa al poder universitario y al Estado nacional. En efecto, el estado asambleario generalizado, la participación de estudiantes en grupos armados, las tomas de facultades y las marchas estudiantiles, indican un panorama difícil en cuanto a las relaciones entre el movimiento estudiantil y el gobierno universitario local (tanto como con «la dictadura»), que a juzgar por los partes de prensa se mantuvo durante todo el año académico⁽⁴⁸⁾. En este contexto, los conflictos en el *Instituto* y del personal no docente⁽⁴⁹⁾ que eclisaron en 1970, son momentos de una tensión en



el espacio universitario que va in crescendo. Sobre este telón de fondo puede advertirse una progresiva transformación de las identidades de los agentes universitarios⁽⁵⁰⁾, de la cual resulta lo que da en llamarse la «nueva izquierda», emergente de esa crisis de dominación omniabarcativa que se marcó antes. Es de interés desentrañar este proceso ya que es el marco dentro del cual aquella profesión defendida en 1970 por parte de los alumnos y docentes del *Instituto*, encontrará otra forma de realización. Igual suerte le tocará a la propuesta estética, como se sostendrá luego. Por las fuentes históricas disponibles, resulta difícil seguir el derrotero del grupo contestatario una vez terminado el episodio del conflicto, si no es por el sumario administrativo donde la calidad de la información es muy distinta a la publicada por la prensa. Sin embargo, se puede contar con algunos datos de peso como para dar cuenta de un proceso de peronización de envergadura que no es unitario: mientras en 1973 en el *Instituto* se filma **Monopolios**, un film cuyas didascalías contienen citas directas de discursos de Perón, que puede enrolarse dentro de la categoría «cine militante»; al mismo tiempo, de manera relativamente independiente, ex integrantes de la Comisión Coordinadora están filmando **La noche pasada y Acomodador**, dos films inclasificables dentro del género documental, por fuera del *Instituto*.

El contraste es elocuente si se tiene en cuenta la «refundación» del *Instituto* que se está produciendo, a partir de la asunción del cineasta Miguel Monte como Director (20/08/1973). Detrás de esa pretendida vuelta a los orígenes, que los agentes llaman «reestructuración», se encuentra un juicio negativo acerca de las «experiencias formales y esteticistas» patrocinadas por algunas cátedras de «formación cultural» (Gola y Saer), cómplices del gobierno y la universidad durante la Revolución Argentina —se afirma en el balance

del año 1974—. Estos profesores, se recordará, son reconocidos por los protagonistas del Conflicto del '70 como sus «maestros». La «reestructuración» llega incluso a proponer La escuela documental de Santa Fe como parte del temario de la cátedra Comunicación y Cultura I, que forma parte del folleto publicitario de la oferta académica del IC impreso en agosto de 1975. Cuando Monte exhorta a los «Compañeros», y afirma en su discurso de asunción que el *Instituto* ha sido recuperado para la clase trabajadora y el pueblo peronista, su filiación es explícita. Ante este momento particular en el orden del discurso universitario cabe preguntarse: ¿Cuáles condiciones institucionales posibilitan el cambio hacia una identificación explícita con un discurso incuestionable?

Para responder a este interrogante hay que engarzar varios frentes: por un lado, atender a los cambios de posicionamiento que se están produciendo en un sector del movimiento peronista respecto del peso de la universidad como agente político durante el «trasvasamiento generacional»; y al mismo tiempo atender a las condiciones institucionales que promueven el arraigo de esa metamorfosis, que vuelta a imperar la Constitución Nacional será hegemónica en la universidad. A la par de esto, observar cómo el discurso universitario se ensancha reconsiderando la especificidad de algunos reclamos anteriores, pero al mismo tiempo se clausura y petrifica en una ideología que hace de la universidad una cuña, entre otras, en la conquista de una «sociedad socialista».

Respecto del giro ideológico, a nivel nacional, hay considerable distancia entre el «Mensaje a los compañeros» de Justino Farrell, publicado por Envío en 1971, donde afirma que conquistar una facultad es una actitud mezquina y dilapida esfuerzos mientras el pueblo continúa oprimido; y la Declaración del Congreso Nacional de Estudiantes Peronistas de

1972 —publicada por el mismo medio gráfico— donde se plantea «decisiva la elaboración de una Política Universitaria Peronista y Combativa para hacer frente a la situación especial de la Universidad y de los Estudiantes.»⁽⁵¹⁾ Que Perón puede volver del exilio es cada vez más factible, y entretanto se hace necesario organizarse para cuando eso suceda, transformar el número en fuerza, articular un proyecto común cuya oportunidad está dada por la definición de las candidaturas nacionales prevista en el marco del G.A.N. Conquistar la universidad —los propios agentes modalizan menos su discurso al proponerse «quebrar el reformismo»— pasará a ser parte del mismo compromiso con el movimiento de masas que se sostiene por fuera de ella. La militancia universitaria, de tal modo, es un eslabón más del «movimiento nacional»: antes que universitarios, «peronistas en la universidad», declararán integrantes del FURN en 1972. Las declaraciones de Jauretche instando a encontrar la solución en el caudillo, en un Paraninfo atestado de público, apuntan en la misma dirección de rearticular la resistencia bajo el ala del líder exiliado; esas declaraciones reverberan en el plano local lo que sucede a nivel nacional.

Para estos mismos años, en esta misma línea revisionista, Rolando López produce **La memoria de nuestro pueblo**, entre 1971 y 1972, film en el cual el relato en primera persona de un militante procedente de un barrio periférico, aúna la cuestión de la representación popular y la resistencia peronista desde la proscripción en 1955. No es por casualidad que esta realización se haya acreditado como film de tesis recién en 1975, mientras está vigente la gestión del *Instituto* explícitamente identificada con el Modelo Nacional del segundo peronismo.

Analizando las condiciones de posibilidad de la peronización universitaria, escriben Ana María Barletta

y Cristina Tortti: «Para la nueva generación universitaria, al peso «culpabilizador» ejercido por el recuerdo del papel de las clases medias y las izquierdas en la Unión Democrática, se sumaba, ahora, otro más cercano y directo: el cumplido por el movimiento universitario en la «desperonización», en 1955». Este clima de ideas, sumado a la vigencia de una revolución posible en Latinoamérica⁽⁵²⁾ y los resultados de los movimientos sociales en el territorio nacional (de entre los cuales el Cordobazo es un símbolo de la alianza obrero–estudiantil capaz de derrocar a un General), son el ambiente propiciador de la mudanza de identidades de los agentes universitarios. Sobre todo a partir de 1966 la velocidad se incrementa, porque la proscripción les cabe a todos, es decir, no está destinada sólo a los peronistas. Esta condición semejante promueve una instancia dialógica que será bien capitalizada, porque desgastado el discurso reformista otros buscarán recomponer la red discursiva.

Los cambios que se están operando en los sectores juveniles nacionalistas y católicos, confluyen en el movimiento peronista a modo de dique, junto con jóvenes que hacen sus primeras experiencias de militancia política. La cohesión la provee una hermenéutica de la palabra del líder exiliado capaz de fundamentar posiciones contrapuestas, razón por la cual «izquierda» y «derecha» son posiciones lábiles, cuestiones de táctica. La liberación nacional y la cuestión social son tópicos comunes, la disputa se establece cuando se trata de proponer formas y encargados de la implementación. No puede sostenerse, sin embargo, que todos devienen peronistas⁽⁵³⁾; porque si es innegable la transformación de las identidades en el *Instituto*, hay que analizar si ocurre por una mudanza ideológica de los agentes en función ó por un cambio de elenco. Por los casos analizados sobre todo de profesores⁽⁵⁴⁾, por lo que sucede luego del sumario



administrativo y por los relatos acerca de la selección del plantel de la gestión Montes, es plausible la segunda opción.

LAS TRANSFORMACIONES IDENTITARIAS: DEL CINE A LA POLÍTICA A TRAVÉS DEL CINE

La vuelta pactada al orden constitucional mediante elecciones democráticas inaugura un nuevo período para el país, y especialmente para la universidad. El giro ideológico visto antes en parte del movimiento peronista, encuentra ahora las condiciones institucionales que le dan arraigo en el espacio universitario. Este nuevo período que comienza en 1973, no obstante, estará marcado por un clima de componendas entre facciones internas del heteróclito movimiento peronista⁽⁵⁵⁾. La designación del peronista histórico Alfredo Taiana en la cartera educativa y la de Rodolfo Puiggrós como rector interventor de la UBA, expresan la parcelación y distribución de espacios en el terreno educativo, entregando la universidad a los sectores radicalizados del peronismo; a cambio de una figura de mayor aceptación por gran parte del movimiento peronista en el ministerio.

En la UNL, la designación recae en el Ing. Roberto Ceretto, quien al asumir el cargo de Rector Interventor⁽⁵⁶⁾ diagnostica la situación imperante en términos críticos, describiendo tres aristas principales: crisis de autoridad, en la estructura académica y en la investigación. Este estado de la cuestión universitaria queda subsumido a la antinomia Liberación o Dependencia, forma nominal con poder explicativo para los agentes, en la cual, a un lado, se encuentra un plan orgánico para la Universidad, acorde al modelo nacional del compañero Cámpora o de Perón; y del otro, la «anarquía organizativa» signada por el derroche de recursos y funcional a la Dependencia.

Tal formulación comienza a ser una constante en la mayoría de los discursos, variando entre ellos la significación y la dimensión programática. A continuación se expone un cuadro donde se organizan las ideas más significativas de la propuesta académica de 1973 para la UNL⁽⁵⁷⁾, copiadas textualmente:

CAOS	ORDEN
<ul style="list-style-type: none"> -Supremacía intereses sectoriales. -Repetición de recursos. -Enclaustramiento profesionalista del saber científico. Estructuración unilineal e inflexible de los currícula y plan de estudios. -Anarquía en la organización. -Problemas de organización en las dependencias del Rectorado. -Facultades autónomas. -Ausencia de una distribución orgánica de tareas. -Falta de una estructura universitaria capaz de absorber innovaciones sin yuxtaponer organismos. -Feudalismo. -Estructura compartimentada de cátedras-asignaturas. -Elitismo profesionalista / Cientificismo. 	<ul style="list-style-type: none"> -Liberación científico-tecnológica. -Nacionalismo cultural. Satisfacción profesional de las necesidades del pueblo. -Complementación entre Unidades Académicas. -Organización por áreas: Reagrupamiento de recursos humanos según afinidades académicas. Flexibilidad / Eficacia / Rendimiento/ Ahorro de recursos humanos -Desaparece la sujeción al titular de cátedra. -Función docente totalizadora. -Reorientación vocacional. -Saber teórico que fundamenta el "saber-hacer".

Se observa en esta propuesta que el Modelo Nacional produce un «efecto paraguas», es el dispositivo capaz de organizar los términos en que se piensa la cuestión universitaria. Esta adhesión a una propuesta generada fuera de la Universidad implica abandonar una estrategia propia como la que por momentos representó la Reforma; sin embargo —tal como aclara Sigal— la primacía de lo político no supone un abandono del trabajo intelectual o artístico a los dictámenes del sistema político nacional sino un síntoma de autonomía, la puesta a punto de un rol en el drama nacional. Sin dejar de reconocer los problemas institucionales específicos y sin apartarse totalmente de los planteos

tecnocráticos de la racionalización académica, quienes gestionan ahora el aparato burocrático-organizativo de la UNL se colocan al cejo de otra coordenada interpretativa: ¿cuánto le falta a la institución para cumplir lo que el Modelo Nacional solicita?

Una selección de pasajes de discursos pronunciados el día de la asunción del cargo por los flamantes ocupantes, aclara este *ethos* de *spirit de corps* fundador de una nueva comunidad de identificación⁽⁵⁸⁾:

El Dr. Pedro Vallejos, asumiendo el cargo de Decano de la Facultad de Derecho, el 28/06/1973, sostiene:

«La Universidad tendrá en el futuro un alma, un espíritu y también una filosofía y una política: servir al proceso de liberación en la gran empresa nacional y argentina que votó el pueblo en las elecciones del 11 de marzo, que no deberá interpretarse como la imposición de mezquinas ideologías partidistas, ya que la causa de la reconstrucción nacional es la causa de toda la Nación.»⁽⁵⁹⁾

Respecto del tema estudiantil, reconsiderando los reclamos previos sobre la participación en el gobierno universitario —aclara el Decano—, se les dará lugar «a través de un diálogo que será institucionalizado». La Secretaria de Cultura Popular, Sra. Mercedes Gagneten de Trevignani⁽⁶⁰⁾, por su parte, figura el cambio por hacerse, utilizando la forma nominal «revolución cultural»: «Que haga factible acceder a una genuina cultura nacional, la cual sólo puede ser gestada desde el seno del pueblo mismo.»

En el organigrama de la UNL, el *Instituto* queda bajo la dependencia directa de esta Secretaría, dependiente a su vez del Rectorado. La isotopía Liberación o Dependencia, enunciada por el Rector, vuelve a aparecer pero ahora acotada al trabajo específico de esta Secretaría: «La cultura popular, es evidencia de

la contradicción fundamental: pueblo-antipueblo, liberación o dependencia.»

Se hace presente incluso una propuesta temática y de enfoque:

«Tendremos por objetivo, brindar apoyatura técnica, acompañar y aportar decididamente todo lo que la Universidad dispone en función de la creación de la cultura popular, no sólo contando con la experiencia de nuestro propio pueblo, sino también aunando éstas, con todo el acervo (*sic*) cultural de nuestros pueblos hermanos de América Latina, que libran la misma guerra por la liberación.»

«A tal fin se intentará volcar con mayor énfasis, los recursos humanos y técnicos de los 5 Institutos que dependerán de la misma, cuales son: LT 10, Instituto de Cinematografía, Imprenta, Instituto Superior de Música y Departamento de Extensión Universitaria, ya que son los órganos más idóneos para dar la cara hacia afuera de una Universidad comprometida con la liberación de nuestro país.»

Las palabras del Director Montes⁽⁶¹⁾, nuevamente, reconocen la dependencia de esta Secretaría y actualizan las fórmulas:

«En el día de hoy este Instituto de Cine, por medio de la Secretaría de Cultura Popular de la Universidad Nacional del Litoral, ha sido recuperado para la clase trabajadora y el pueblo peronista.

A Este Instituto de Cine, que durante años se encontró ausente en las luchas que libró el pueblo peronista. Que mientras la clase obrera se desangraba en la resistencia, discutía la problemática formal europea y elaboraba films esteticistas...»



Como programa estético-político, prosigue el Director:

«...Realizar junto a los trabajadores, un cine de los trabajadores, que realmente aporte a la cultura política, porque la cultura, tan tergiversada en el concepto liberal-burgués es sólo la cultura política del pueblo, es sólo la consecuencia de las luchas libradas por nuestro pueblo para la emancipación nacional...»

Fundando una nueva «comunidad de identificación», característica del «cine militante», e inscribiendo al futuro del *Instituto* en una tradición a recuperar, Montes afirma:

«Este Instituto, que rescatamos en sus primeros años de vida, por la inquietud testimonial-documental, manifestada en films como **Tire-Dié**⁽⁶²⁾, **Las Cosas Ciertas** y **Los Cuarenta Cuartos**, además de sus últimas manifestaciones, **Pescadores** y **La Memoria de Nuestro Pueblo**; debe retomar esa línea y profundizarla a la luz del análisis político de nuestra realidad, asumiendo la problemática de la sociedad argentina en la resolución de su contradicción fundamental, Liberación o Dependencia...»
«...La práctica cinematográfica, al igual que cualquier otra actividad humana, puede desarrollarse según una concepción política determinada. Una concepción burguesa elitista. Una concepción pequeño-burguesa de “compromiso” paternalista o seguidista; o una concepción revolucionaria, que subordina la necesidad creativa a las necesidades político-ideológico-organizativa del pueblo...»
«...En estas tareas tendrán participación todos los compañeros, pero honestamente queremos afirmar que no negociaremos programas. Que al calor de las luchas hemos ido elaborando nuestros ins-

trumentos, nuestros proyectos. No desde una torre de cristal. Sino desde el seno mismo del pueblo.»

La organicidad de los discursos amparados bajo el Proyecto Nacional simboliza e inaugura un momento sustancialmente diferente para la UNL.

En el nivel macroinstitucional cambia el modo en que se anudan el poder cultural y el poder académico; y como parte de ello la definición de legitimidad. En el nivel microinstitucional del *Instituto*, la «reestructuración» afecta el curriculum íntegramente, y por consiguiente a la propuesta estética y a la profesión académica, que es lo que nos ocupa. Los nodos críticos del debate intelectual más general son la profesión, la ciencia y la ideología, entramado que puede visualizarse en otras experiencias institucionales que no pertenecen a la UNL. El dilema entre el esteticismo y el documental social que veremos más claramente enunciado ahora, por ejemplo, tiene zonas de contacto con el conflicto que en la carrera de Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata enfrenta a los pedagogos en un debate acerca del cientificismo.⁽⁶³⁾ Las zonas de contacto, vale aclarar, no contradicen el hecho de que cada discusión tenga una historia particular en su campo específico, sólo demuestran la fuerza de la «sobredeterminación» de un discurso asumido como incuestionable.

La configuración de la autoridad burocrática gubernamental a nivel del sistema político y legitimidad disciplinar a nivel de la cátedra es diferente a la vista anteriormente. Ahora lo que prima es la adscripción al movimiento, antes que la trayectoria en la Universidad o en algún cargo homologable.

Así es como se entiende la presencia de gremialistas y militantes haciéndose de cargos directivos en la UNL, lo cual es reconocido expresamente en sus discursos públicos. Tal es el caso del Lic. Ángel Piag-

gio (Decano de la Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas) y de la Prof. Susana Froy de Boeykens (Decana de la Facultad de Ciencias de la Educación), quienes se disculpan porque su condición jerárquica y su fervor por la tarea que comienzan no tengan correlato en su trayectoria universitaria. Son universitarios sin *cursus honorum* en la UNL, al igual que Miguel Montes, quien relata que se encontraba en Buenos Aires al ser convocado para el cargo. Aun cuando la pertinencia académica esté asegurada (todos cumplimentaron la formación universitaria en su especialidad), la carencia de trayectoria en la profesión académica local indica que este requisito ha sido suplido por la lealtad al régimen peronista.

Asimismo, otra es la relación entre poder cultural y poder académico del *Instituto*, que antes vimos peligrar, sino su existencia, al menos el status del cine como profesión académica específica. La voluntad de redistribuir y transformar cargos y sueldos para el personal, reposicionándolo con respecto del resto de las dependencias universitarias, amerita ser interpretada en estos términos.⁽⁶⁴⁾ Tal como se expresa en el discurso de la Secretaria Gagneten, el *Instituto* tiene un lugar especial en el proyecto de la Secretaría de Cultura Popular. Sirva como ejemplo la contribución realizada al trabajo de esta secretaría en los barrios de emergencia de Santa Fe y zona norte de la Provincia —especialmente en la Cuña Boscosa— con el objetivo declarado de articular el movimiento sindical allí existente. Así lo rememora Rolando López en el año 2005, quien fuera Encargado de la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo en el IC a partir de 1973:

«Un equipo de la Escuela Documental de Santa Fe se encontraba realizando una nueva película (1974/1975). Se filmó en la cuña boscosa donde había reinado La Forestal, en zonas ganaderas y en fri-

goríficos de Santa Fe y Entre Ríos, como así también en zonas fabriles del sur santafesino. El equipo avanzaba en su proyecto de investigación y filmación, orientados por un libro *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano, recién aparecido (...) Este texto ya se podía apreciar en voz de Coco Domínguez, voz relato del filme, cuya grabación se realizó una noche en LT 10 Radio Universidad (...)»

«El grupo de documentalistas se desplazaba en un automóvil particular, ya que semanas anteriores el vehículo oficial había sido maltratado por personal de seguridad, que incluso llegó a detener e inmovilizar sus movimientos y llamar a una patrulla cuyo presunto responsable quería detener a uno de los integrantes del equipo aduciendo que portaba armas, y el otro tenía captura recomendada, además estaba prohibido filmar en establecimientos fabriles. El automóvil de los cineastas pudo llegar hasta la puerta de entrada, e identificarse “Equipo de filmación / Instituto de Cine Universidad”. Un guardia exterior aseveró: “no van a poder entrar no dejan entrar a nadie del exterior, ni a los periodistas”. El automóvil avanzó y los obreros le permitieron ingresar.»⁽⁶⁵⁾

El relato es a propósito de otro momento histórico, cuando el Rectorado de la UNL queda a manos del Dr. Julio Argentino García Martínez y el Cnel José Hipólito Nuñez⁽⁶⁶⁾, delegados del peronismo «verticalista y pretoriano» —para decirlo en términos de César Tcach⁽⁶⁷⁾— que escala posiciones luego de la muerte de Perón, alrededor de la figura de su viuda.

De igual manera, se está refiriendo a ese proyecto de «reestructuración» iniciado en 1973. La clasificación y fichaje del material audiovisual disponible en el *Instituto*, realizada de manera apócrifa para la Secretaría de Cultura Popular —fecha en agosto de 1973— también demuestra la organicidad de objetivos que sedi-



menta la dependencia institucional, o al menos habla a las claras de las expectativas que traba la relación entre política y medios audiovisuales en la UNL. Por la clasificación propuesta y los criterios que orientan las sinopsis de los films, podría inferirse que la productividad del material se piensa en relación con la construcción de subjetividad política del público al que se orienta. Se puede observar, además, cómo reaparece la brecha esteticismo/compromiso político, y la manera en que se clausura discursivamente —según la perspectiva de Bhabha que asumimos— la política⁽⁶⁸⁾. A modo de ejemplo se extraen los siguientes fragmentos que se copian textualmente:

1. Tierra para niños [Dirección: Hugo Abad, 1961] (...) Este documental comienza haciendo una alusión a la niñez abandonada y el peligro que implica para su moral. Luego recoge las tareas de la escuela granja «San Isidro», donde estos niños sin hogar aprenden oficios, tienen un techo, etc. No es crítica pues muestra un parche dentro de la sociedad o soluciones aisladas, sin atacar la causa fundamental: El sistema es el que abandona a sus integrantes.

2. Santa Fe La Vieja [Dirección: Nélica Contardi, 1969] (...) Es un film que no pasa de ser una mala reseña histórica porque es en definitiva para quien no conoce Cayastá o El Museo, no dice nada. Muestra parte del museo pero de tan mala forma que no llega a mostrar lo que verdaderamente interesaría. La cámara marcha sin detenerse en nada en concreto por lo que en realidad no muestra nada. En definitiva no cuenta la historia verdadera, la que interesaría y tendría sentido ver y escuchar, la que no nos muestra los libros ni los maestros.

3. La doma [Dirección: Juan Patricio Coll, 1969] (...) Documental sobre esta actividad campestre pero sin interesarse en el aspecto socio-político de la explotación a que se ven sometidos quienes afrontan tan riesgosa actividad. El film está muy bien logrado técnicamente y puede servir como complemento de otro film. No tiene orientación política ni crítica.

4. Las 500 millas [Dirección: Raúl Beceyro, 1969] (...) El tema del film es la carrera que se realiza todos los años en Rafaela. Trata en unas secuencias el problema del gasto realizado, pero no llega a tener fuerza de crítica social, por carecer de comparación con la realidad en que viven los desposeídos, ni de fundamentos valederos de este aspecto. En definitiva, no tiene connotación política ni social.

5. La mosca de la fruta [Dirección: Bernardo Uchitel, 1968] (...) Puede ser de utilidad para apoyar una campaña contra esta plaga de las frutas. Muestra los medios para combatirla y como prevenirla.

6. Idilio [Dirección: Osvaldo David, 1971] (...) Narra el encuentro de una nodriza que viene de amamantar a un niño y un joven hambriento. Inician una charla luego ella come delante de él, sin reparar en su estado. Luego de horas de viaje ella se siente descomponer por la gran cantidad de leche acumulada, el muchacho se ofrece a aliviarla y ella acepta. Cuando ella dice que se siente mejor y agradece, él dice que el agradecido es él, en cierta medida había saciado su hambre. Es un film estético.

7. Cirujas [S/D] (...) Después de plantear la división entre una Santa Fe «cordial» y otra «marginal», se entra de lleno en el «como», «donde», «desde cuando» y «porque» del ciruja. Se hace referen-

cia a los gobiernos posteriores a los del Gral. Perón mostrando la manera en como enajenaron nuestra economía y reprimieron a nuestro pueblo a través de prohibiciones, persecuciones y detenciones. En el final se plantea que la garantía de mantener conquistas obtenidas está en la continuación de la lucha y en la organización enmarcada en la etapa de Reconstrucción Nacional.

8. La casa [Dirección: Enrique Butti, 1969] (...) Típica expresión burguesa, decadente y elitista del «arte». Constituye una afrenta al Cine Documental y Popular. Imposible siquiera intentar una explicación del argumento ya que el «estado» de los «realizadores», producido por la ingerencia de drogas, hace a las imágenes totalmente incoherentes a los ojos del espectador «normal». Ciento veinte metros de película, que equivalen a \$ 300.000, m/n, robados al pueblo trabajador, para satisfacción de un grupo de cineastas engendrados y mantenidos por un sistema que se nutre de las actividades de estos individuos.

9. Las cosas ciertas [Dirección: Gerardo Vallejo, 1966] (...) Esta película tiene como eje central «el trabajador golondrina» y muestra la impotencia del hombre «solo» para cambiar la realidad en que vive, desde aquí surge (no muy claro) el planteo de la necesidad de la lucha común para el cambio de esta situación. Es rescatable como planteo político el hecho de que con un solo hombre que tome conciencia y que no se una a los demás no se arregla nada: necesita por lo tanto la unidad y la organización. Es un film lento, con lo que remarca la monotonía de la vida de pobre, esta lentitud es necesaria para cumplir la finalidad de este corto. Otro planteo concreto es el de la inmigración: «Los hermanos se fueron a Bs. As. a trabajar, aquí que-

daron los viejos y nosotros dos». También tiene en cuenta el problema de la propiedad privada: «La caña de azúcar es del Ingenio, el campo es del Ingenio, la casa es del Ingenio y el Ingenio es de una Sociedad Anónima. Es válida para el análisis político. En una de sus secuencias da a entender que su situación (golondrina) no es culpa suya sino de gran parte del pueblo (los indiferentes).⁽⁶⁹⁾

La cita extensa, por un lado, refuerza la hipótesis ofrecida anteriormente: es en este momento cuando cuaja el constructo binario que divide entre esteticistas o «antibirristas» y documentalistas sociales o «birristas», que Beatriz Sarlo entiende presente ya en 1970. Las películas políticamente denostadas en la cita son justamente las realizadas por quienes participaban de esa red de afinidades antes descrita como la menos apegada al documental social. Por otro lado, la cita muestra la manera en que el discurso universitario se ensancha al tiempo que se clausura: cuando la «clase obrera» se hace un *topoi* novedoso y recurrente en el discurso universitario, ocurre el interdicto de la autonomía intelectual y artística debido a la pregnancia de un discurso asumido como incuestionable.⁽⁷⁰⁾ Puede inferirse de las sinopsis, que el concepto de «lo político» que asoma en ellas opera como una hermenéutica capaz de inscribir lo particular en lo general, acorde con la causación externa del Partido o Pueblo que garantiza la verdad indiscutible (en este caso el Proyecto Nacional al que venimos haciendo referencia). Toda crítica resuena en las citas-tiene que ser sistémica. «Aquí no hay fórmulas, no hay lugar para el tremendismo, tampoco para el escepticismo. Sólo hay conciencia nacional y necesidades», se asegura en 1975. En el *Segundo Encuentro de Escuelas de Cine Universitario* realizado entre el 20 y 23 de junio de 1974 en Vaquerías (Córdoba), los asistentes delegados de



la UNL, Miguel Montes, Rolando López y Carlos Gramaglia, firman un manifiesto del que se extrae el siguiente fragmento (SIC):

«Las Escuelas e Institutos de Cine de las Universidades Nacionales deben reconocer su quehacer en las luchas de la clase trabajadora y el pueblo, en contra del imperialismo, la oligarquía antinacional, la burguesía cipaya y los intelectuales colonizados. Asumen por lo tanto, esas luchas para reflejar así su más alto nivel de conciencia: el Peronismo, y desde allí ir desarrollando en forma concreta, las expresiones cinematográficas que reafirmen la lucha política por la liberación nacional y social, como la máxima manifestación de Cultura en nuestra Patria.⁽⁷¹⁾»

Este discurso, leído a la luz de las sinopsis citadas, esclarece a qué público se destinan las producciones audiovisuales y cuál es el campo de acción del cineasta. Este último es distinto de aquél que en el conflicto de 1970, siendo sustancialmente diferentes las circunstancias, se proponía como un campo profesional avasallado. Ahora, la reactualización del binomio Patria–Pueblo Peronista, establece una serie de jerarquías valorativas continuadoras de consignas básicas: creencia en la bondad y sabiduría propias de las clases populares; privilegio de la praxis sobre el saber libresco y del hombre de acción sobre el contemplativo⁽⁷²⁾.

La producción del documental *Monopolios* por parte de la Secretaría de Cultura Popular, por otra parte, reconfirma la organicidad de objetivos que vincula a esta con el *Instituto*. El film —uno de los pocos terminados durante la gestión Montes⁽⁷³⁾— puede considerarse paradigmático de la peronización en el *Instituto*, en tanto cristaliza la relación entre un discurso incuestionable y la producción audiovisual caracte-

rística del «cine militante». Esta categoría es pertinente para encuadrar las realizaciones en una filmografía particular y comprender desde esta perspectiva la reformulación curricular, así como el cambio en el status académico del profesional del cine en la UNL⁽⁷⁴⁾. La explicación considerará la manera en que un discurso «político» incuestionable prima sobre la autonomía del realizador, y luego se expondrá la paradoja que el contexto nacional le depara a esta elección por la Liberación, que al jerarquizar el activismo queda más a mano de sus detractores.

La gestión peronista del *Instituto* concibe al cine como un medio de comunicación masiva, capitalizable para la difusión de su proyecto. Así se enuncian los objetivos de la gestión que comienza en 1973, *post factum*:

«Nos hayamos dado una política para desarrollar una cinematografía acorde con las necesidades de nuestro país en su actual etapa de lucha por la definitiva liberación nacional y social, contra el neocolonialismo imperialista en el plano económico, político y cultural; como partes activas del pueblo nacional, y de la clase trabajadora que encabeza esta larga marcha emancipadora por asumirnos como Nación, que tiene en el Gral. Perón la más grande expresión de nuestra voluntad colectiva de hacer sobre las ruinas del coloniaje una patria Justa, Libre y Soberana, integrada solidariamente al resto de los pueblos.»⁽⁷⁵⁾

Otro es el parentesco discursivo de la enunciación de objetivos que aparece en *La escuela documental de Santa Fe*, publicación editada en 1964 y rubricada por Fernando Birri, la cual es pensada por la gestión de 1973 en los términos de una tradición a recuperar. En la publicación de Birri, sin embargo, es patente la filiación con la «teoría del desarrollo» y no con la «teoría de la dependencia»:

«El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones «oficiales» internacionales (ONU) y de América Latina (OEA; CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla. Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.»

«El cine de estos países participa de las características generales, de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.»

«¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera.»⁽⁷⁶⁾

Estas dos publicaciones —emergentes de distintos momentos del discurso institucional— pueden haber sido pensadas para un público más restringido, puesto que en la folletería por la cual la propuesta académica se difunde masivamente (en tanto artefacto publicitario), se profesan objetivos más indeterminados, y curiosamente se repiten en 1962 y 1975. Tal repetición establece un puente entre los dos momentos del discurso institucional, y en tal sentido puede entenderse la afirmación siguiente como un antecedente de la radicalización del discurso académico en el *Instituto*.⁽⁷⁷⁾

«Entre los Medios Audiovisuales modernos, el documental es un particular género que, a diferencia del cine espectáculo, promueve en el espectador reacciones activas frente a la realidad; Institutos y Escuelas documentales de todo el mundo han ob-

tenido, en ese sentido, excepcionales resultados. Se ha comprobado debidamente a través de múltiples experiencias, que el documental desencadena procesos dinámicos en el espectador, promoviendo en él una actitud crítica.»

La potencialidad del material audiovisual como vector de ideas enlaza los dos momentos, entre los cuales se advierte una distancia que se corresponde con la distinción que hace Emilio Bernini entre dos épocas claras del documental: «En esa diferencia entre la exposición y la interpelación, entre la sugerencia poética y la aserción política, se sitúa el cambio entre dos épocas del documental: de la «social» a la «militante».⁽⁷⁸⁾

Dicho en otros términos, del primado del enunciado al primado de la enunciación. Ó, en otro registro conceptual, del compromiso de la obra al compromiso del artista. Para analizar esta mutación es preciso enfocarla desde dos perspectivas: como un cambio respecto del cine como fenómeno sociológico, y como un cambio operado al interior de los textos filmicos del *Instituto*.

Entre los autores abocados a la sociología del cine, una corriente particular acostumbra analizar el hecho cinematográfico utilizando como organizador el tríptico producción–distribución–consumo.⁽⁷⁹⁾ La industria cinematográfica, los colectivos de realizadores o cada uno de ellos individualmente, resuelven este tríptico en la praxis de diversas maneras, con distintos márgenes de elección⁽⁸⁰⁾. En el devenir del *Instituto*, las definiciones al respecto cambian: cuando se piensa a principios de la década del sesenta el patrocinio de un tipo de documental (científico, didáctico, etcétera), una infraestructura institucional (microcine), y una estrategia de difusión (calificación del INC, exhibición ambulante, festivales, etcétera), se organiza un circuito de distribución que predefine un público. Esto no es nuevo, entonces, en el *Instituto* de 1973;



lo novedoso es el reacomodamiento de la estructura para responder a otro proyecto cinematográfico.

La intención de montar una estructura formal de exhibición fija y regular, a través de un «microcine público y de gestión autofinanciada», se formula por primera vez en el proyecto de presupuesto para los años 1963–1964.

Una sensible diferencia hay entre esta iniciativa y las actividades del primer período del *Instituto* (1956–1962), enmarcadas en un dispositivo de extensión que propone la difusión volante. Para mediados de la década del '60, no se abandonan las proyecciones en escuelas, en los barrios santafesinos y en ciudades o pueblos del interior y otras provincias; no obstante esto, la apuesta por asegurar un circuito de exhibición comandado desde el *Instituto*, es señal de que el mercado de espectadores imaginado trasciende el medio educativo, al igual que también se trasciende la intencionalidad educativa de la producción audiovisual. Esta cita es bastante clara al respecto:

«Dadas las concretas características económico-sociales del país, el Instituto ha planificado con organizaciones profesionales afines gestiones e iniciativas tendientes a lograr la vigencia de criterios y métodos integrales de realización para lograr una adecuación de los costos de producción a las reales posibilidades de recuperación del mercado nacional, plataforma mínima a los fines de un lanzamiento internacional. Con participación activa del Instituto se han diagramado estructuras posibles de realización con DAC (Directores Cinematográficos de la Argentina) en las gestiones ante el INC (Instituto Nacional de Cinematografía) y el SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) para la producción anual independiente de 10 films de largometraje a bajo costo y a alto nivel profesional.»⁽⁸¹⁾

Una declaración de este tipo es inconcebible luego de 1973, cuando el objetivo está puesto en edificar y sostener un circuito de exhibición popular, alternativo y oposicional al cine de Calibán. De hecho, no es gratuito que los integrantes de Cine Liberación —uno de ellos formando parte del Ente de Calificación Cinematográfica (Octavio Getino) y proyectando sus films en salas comerciales⁽⁸²⁾— sean los grandes ausentes de la reunión en Buenos Aires del Comité de Cine del Tercer Mundo, donde se congrega el «cine militante». Tal como afirma Paula Halperín: «Este tipo de cine, más que político sería conveniente llamarlo militante, en el sentido que ya no es sólo el contenido de la obra lo que lo hace explícitamente político, sino que se plantea como obra artística por fuera de la circulación mercantil.»⁽⁸³⁾ Esta posición tomada insta a expedirse sobre una serie de problemas conexos: la importancia de la coproducción entre países del Tercer Mundo, el control nacional de la distribución de films del Tercer Mundo⁽⁸⁴⁾, así tanto como la política de promoción a la realización⁽⁸⁵⁾ y de sostén de la exhibición, son vitales en este aspecto. El objetivo primordial pareciera ser asegurar una esfera de circulación de los materiales lo más capilar posible, objetivo que le asigna status a la producción audiovisual como *addenda* de la formación política o «Educación Popular». De hecho, la experiencia de distribución clandestina durante el proceso militar anterior es un antecedente clave sobre lo que a este punto respecta, legando importantes circuitos de circulación audiovisual. En tal sentido, además, se pueden reconsiderar las sinopsis anteriores, para las cuales un criterio de peso consiste en evaluar la capacidad de generar debates capitalizables para la producción de subjetividades políticas.

Un rasgo conexo que singulariza al «cine militante» es la relación de la imagen con el presente —con el docu-

mentado sobre todo— y la relación con el espectador. Ya no se trata de la verdad del enunciado, de la tensión entre imagen e idea atravesada por la búsqueda de valores de verdad —como el cine inaugural en el *Instituto*—; ahora tiene prioridad la enunciación, el develamiento de lo real como escritura. Y ese «real» es el del presente, que es el tiempo del «documental político». Una vez sucedido ese presente, esa inmediatez, se vuelve documento. Es una ideología pre-fílmica que el film re-actualiza quien garantiza la veracidad, que antes aparecía como un efecto del registro. De esta manera se piensa la intervención en la coyuntura desde el cine, condicionando incluso los planes de estudios de las escuelas existentes, como lo adelanta esta declaración a la que adhieren delegados de las universidades de Buenos Aires, Cuyo, Comahue y San Juan:

«Es por eso que en estas Jornadas Universitarias de Cine, acordamos que la Educación debe estar relacionada con una concreta producción de filmes para que en una unidad práctica-crítica asuma el rol histórico que le asigne la clase trabajadora.

Práctica: Porque la producción debe estar relacionada al proyecto histórico del pueblo y su práctica social y política.

Crítica: Porque el estudiante deja de ser un sector pasivo de un cúmulo de conocimientos y normas y se convierte en un protagonista activo del proceso de liberación nacional y social.»⁽⁸⁶⁾

En el *Instituto* los cambios curriculares son profundos, y virtualmente resuelven hacia el costado documentalista el supuesto conflicto que enfrentaba a sus partidarios con los esteticistas. No puede pasar desapercibida la exclusión en el Plan de Estudios de 1974 de asignaturas como *Crítica y Estética Cinematográfica*; *Integración Cultural*; *Historia del Cine*; *Castellano y Li-*

teratura Argentina; y *Sociología*, aunque algunos de sus contenidos se redistribuyeron en otras, como la denominada Comunicación y Cultura.⁽⁸⁷⁾ El viraje hacia una formación eminentemente técnica —que desestima al lenguaje cinematográfico como problema⁽⁸⁸⁾—, se apoya en la propuesta curricular general en la cual se inspira el Plan, diseñada por la Secretaría de Asuntos Académicos e Investigación⁽⁸⁹⁾, y se evidencia tanto en los contenidos de las asignaturas como en la proliferación de títulos intermedios⁽⁹⁰⁾.

En relación con las asignaturas y contenidos específicos, se produce una reformulación del Plan sobre la base de una división en áreas: Cultural, Técnica y de Realización.⁽⁹¹⁾ El nuevo Plan de Estudios se conforma con las siguientes asignaturas:

1er Curso Area Cultural

Comunicación y Cultura I

1er Curso Area Técnica

Introducción a la fotografía.

Introducción al sonido.

1er Curso Area Realización

Realización Cinematográfica I.

Producción Cinematográfica I.

2do Curso Area Cultural

Comunicación y Cultura II.

Historia Social Argentina.

2do Curso Area Técnica

Fotografía Cinematográfica II.

Sonido Cinematográfico I

2do Curso Area Realización

Realización Cinematográfica II.

Producción Cinematográfica.

3er Curso Area Cultural

Comunicación y Cultura III.

Historia de Latinoamérica y el Tercer Mundo.

3er Curso Area Técnica

Fotografía Cinematográfica II.
Sonido Cinematográfico II.
Animación Cinematográfica.
3er Curso Area Realización
Realización Cinematográfica III.
Producción Cinematográfica III.

Si comparamos las formulaciones curriculares aprobadas por el Consejo Superior en 1960 con la de 1975, contamos dieciséis asignaturas menos.

Ahora bien, teniendo en cuenta la fusión de asignaturas realizada en marzo de 1974⁽⁹²⁾, la diferencia se reduce a once. La supresión de asignaturas, no obstante y tal como se aclaró antes, no siempre engrosa el *currículum* nulo, porque suelen producirse redistribuciones de contenido entre las asignaturas que finalmente quedan. A primera vista, el nuevo Plan expone un emblema importante de la época: el cuerpo de contenidos «sociales» —acorde con la nominación de las dependencias internas del *Instituto*— se hace inteligible haciendo uso de la categoría «Tercer Mundo». Esta categoría ideológica, omnipresente para referir la realidad sociopolítica nacional e interregional, es a la vez un objeto de estudio y un programa de acción. Su fecundidad reside en poder totalizar un universo diverso de experiencias políticas relacionadas con la resistencia al imperialismo. Conceptos tales como «neocolonialismo», «imperialismo», «nacionalismo» y «descolonización», profusos en la formulación de contenidos, están disponibles por un vocabulario que emparenta al Plan con la Teoría de la Dependencia.

Como se sugirió antes, esta posición de enunciación como tercermundistas, se ampara y contribuye en/a un circuito intercontinental, en el cual se proyectan y co–producen filmaciones, se socializan experiencias vía festivales o conferencias, se distribuyen mate-

riales audiovisuales, intercambios estudiantiles y de realizadores, junto a otras actividades ocasionales. Mariano Mestman refiere esta posición de enunciación a partir del concepto de «imaginario–puente»⁽⁹³⁾, concepto que puede opacar que esta comunidad de creencia se materializa en prácticas concretas⁽⁹⁴⁾. Al respecto de una práctica concreta que ejemplifique la primacía de un discurso incuestionable y otras características del «cine militante» a las que se viene haciendo referencia, se encuentra el film **Monopolios** (1973), dirigido por Miguel Montes, con fotografía y cámara de María Antonia Locatelli y producción de Carlos Gramaglia; los tres integrantes de la gestión del *Instituto*. Este film representa un ejemplo emblemático del cambio producido en relación con la concepción del cine y la función del cineasta al que aludíamos antes. Considerando al sistema semiótico del film, el tratamiento didáctico con que se articulan imágenes y palabras, revierte en productividad para la producción de subjetividad política buscada. Si la colonización comienza por la cultura —se quiere argumentar en el film—, la descolonización parte desde el mismo lugar. En el nivel narrativo, lo didáctico recae en la animación del Tío Sam, agente narrativo que media entre las dos funciones del mensaje lingüístico: el anclaje y el relevo⁽⁹⁵⁾.

Monopolios pre–elabora un debate, elimina el espectador en tanto lo subestima en su capacidad de elaboración de la imagen, al controlar su polisemia mediante el anclaje ideológico. El film convalida una ideología que lo antecede, la reactualiza mediante citas textuales de discursos de Perón al tiempo que la confirma, «graficando» el registro verbal [«Esto es una multinacional...» o «idiotas útiles» (función de anclaje); «Debemos ser artífices del destino común y no instrumento de la ambición de nadie» (función de relevo)]. De fondo parece estar dándose una discusión que,

a grandes rasgos, se establece en el terreno del lenguaje pertinente para el objetivo planteado: un lenguaje simple, de corte populista⁽⁹⁶⁾, que considera la diversidad de receptores potenciales; o un lenguaje complejo, elitista, que desde los teóricos frankfurtianos a esta parte ha quedado ligado al extrañamiento crítico del lenguaje artístico. No obstante esto, y aún puesto el «esteticismo» en discusión⁽⁹⁷⁾, hay una apuesta por desvirtuar la escena como unidad de sentido asociada con el cine comercial, apelando a un montaje videoclíptico de imágenes de archivo y fotografías hilvanadas mediante la animación y una voz en off que hilvana a las imágenes velozmente montadas. Este montaje no es nuevo, si se piensa en el efecto Kuleschov o en *La hora de los hornos*, pero en la época (sobre todo por las corrientes más innovadoras de la pedagogía) se teoriza como una forma eficaz para transmitir mensajes.⁽⁹⁸⁾

En apretada síntesis, se expone entonces la manera en que la práctica cinematográfica se readeúa acorde con un discurso incuestionable y transversal a los discursos reformistas, alrededor de los cuales se había conformado la autonomía del «cuerpo universitario». Esta «primacía de la política» clausura un discurso notablemente distinto a los vistos durante el conflicto de 1970, durante el cual las consignas reformistas tampoco tuvieron demasiada presencia. En tal sentido, «lo político» se hace presente de dos maneras diferentes en el objeto analizado, entre las cuales existe un lazo de continuidad. En 1970, el «discurso del orden» dictatorial irrumpe e instala una negociación durante la cual emerge la profesión académica como territorio (pretendidamente) autónomo, se refundan reglas y valores de la institución, y los agentes se envisten como legítimos portadores de las reglas específicas de la actividad cinematográfica; luego, otro discurso de filiación peronista reordena la profesión aca-

démica y la actividad cinematográfica en su provecho, por elección de los agentes del *Instituto*. Entre ambos discursos, la articulación viene dada por la ligazón entre política y cultura, que la intervención universitaria logró solidificar en la historia de nuestro país.⁽⁹⁹⁾

En el proceso de radicalización de las prácticas universitarias (en el proceso de negociación discursiva en el que toma cuerpo «lo universitario») la radicalización del discurso académico comienza en la periferia y se propaga hasta instalarse en el centro mismo de la gestión universitaria, con las condiciones nacionales a su favor. La transformación de las identidades de los universitarios ha sucedido a la par, recorriendo los senderos de la proscripción y de la legalidad. Es la notoriedad alcanzada por un sector del movimiento peronista en la universidad, una vez las condiciones nacionales distan de ser favorables, lo que coloca a esta experiencia institucional abocada a la formación de cineastas a instancias del fin. No por casualidad el proceso de cierre tiene trazos similares en la Universidad de La Plata:

«En 1974 se decreta la “intervención” del Departamento de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Se producía el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializa en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de la ciudad de La Plata como el “Partenón” (...) detrás del Colegio Nacional de la Universidad Nacional de La Plata (...). El trabajo fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos filmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y bibliografía específica. A partir de allí se producen cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones.»

«En 1976 la carrera se declara en «extinción» y regresa a la dependencia de la Facultad de Bellas Artes. A partir de 1977 ya no se aceptan nuevas inscripciones de alumnos a primer año. Los fundamentos oficiales de la decisión fueron: carencia de estructura académica y administrativa adecuada; no contar con recursos para tener los medios indispensables; el alto costo que significaba mantener la carrera y que el mismo «no se halla compensado con la ubicación de los egresados en actividades que en estos momentos son de carácter prioritario para el país y que requieren para su pleno desarrollo el aporte tecnológico en función de las posibilidades que lo asisten en la explotación de sus riquezas naturales.» Todo un plan cultural de la época militar; arte, creatividad, es decir libertad, sin prioridad, es más, estaban prohibidos.»⁽¹⁰⁰⁾

La suerte de la «heterogénea fuerza política»⁽¹⁰¹⁾ que alcanzó el gobierno en 1973 condiciona el desenvolvimiento del *Instituto*. El desgaste progresivo de las relaciones entre el sector de izquierda afincado en la Universidad y los demás sectores políticamente relevantes del peronismo⁽¹⁰²⁾, que una vez muerto el General Perón lograrán sobreponerse e imprimir un sesgo pretoriano al gobierno, sella su derrotero. El cambio en el Ministerio de Educación, cuya cartera pasa de manos de Taiana a las de Ivanissevich, es el síntoma de un cambio mayor operado a nivel del régimen político. En la UNL, el mismo cambio se concreta a partir de la designación del Abogado Julio Argentino García Martínez por parte del P.E.N.⁽¹⁰³⁾. Los entrevistados asocian su gestión con la entrada de la Triple A y la SIDE al *Instituto*, como lo ha relatado Rolando López en un artículo llamado *Existencia resistencial del Cine Latinoamericano*. De hecho, la interrupción de las actividades académicas, meollo del proyecto

de formación profesional, se efectuó en diciembre de 1975. En la misma resolución se determina el cese de funciones del personal docente, distribuido arbitrariamente entre el Instituto Politécnico y la Escuela Superior de Música, como había sucedido días antes con el personal no docente, designado en otras dependencias universitarias. La dictadura vino luego a formalizar la clausura definitiva en septiembre de 1976, con argumentos similares a los que aparecen en la cita que refiere al caso platense.⁽¹⁰⁴⁾

Una nota distintiva de la formación cinematográfica en el marco académico de la UNL queda representada por las tramitaciones de titulación que realizan agentes institucionales que habían culminado sus estudios pero pospuesto sus acreditaciones. Desestimadas por el Rector Maldonado en 1977⁽¹⁰⁵⁾, informan sobre una cultura institucional particular del *Instituto*, en la cual el saber y la práctica se imponen frente al crédito.

CONCLUSIÓN

El cine en la UNL no llegó a conformarse como profesión académica estabilizada, tal como muestran algunos parámetros concretos:

- Regularidad de las prácticas de realización cinematográfica: la cantidad de films producidos íntegra o parcialmente por el *Instituto* dibuja una línea con abruptas caídas indicadoras de inactividad. Esto podría deberse a un problema presupuestario, o a un progresivo desplazamiento de énfasis desde la producción cinematográfica a la formación cinematográfica, aun cuando la acreditación dependiera de la realización.
- Discontinuidad de las prácticas de formación disciplinar: Durante el conflicto de 1970, y momentos antes de la clausura de las actividades académicas,

las mismas habían sido interrumpidas por parte de Rodríguez Hortt y durante el accionar de la Triple A.

- Cantidad de dedicaciones exclusivas a los cargos docentes: sólo se contó en el *Instituto* con un cargo con dedicación exclusiva, cuyo beneficiario fue el Regente Edmundo Boeri, y no fue transferido luego de su jubilación.
- Vinculación sostenida con otros espacios de producción y distribución cinematográfica: los vínculos interinstitucionales con otras universidades, con empresas de producción independiente, con el Estado provincial y agentes estatales de promoción cultural —que pudieran haber contribuido a coordinar proyectos de realización u obtener subsidios—, no fueron sostenidos en el tiempo por las sucesivas gestiones del *Instituto* y por las iniciativas particulares que se han registrado.

Pero es el conflicto de 1970 el que quizás exhibe mejor esta dificultad para asegurar la reproducción de las bases de legitimación de la profesión cinematográfica en el ámbito académico local. La intervención del Dr. Rodríguez Hortt es una cesura en cuanto a la «ideología de legitimación» del saber profesional, que, por otro lado y tal como se ha visto, tampoco está consensuada por los propios agentes institucionales. Diferentes formas de valorización de la práctica y el saber cinematográficos se han visto entre los años 1970 y 1975 en el *Instituto*:

1. Por el descrédito al Dr. Rodríguez Hortt, puede reconocerse la importancia otorgada a un saber teórico y técnico certificado, a la experiencia profesional como aval, y a la sensibilidad como requisito, por parte de quienes se oponen a él;
2. Por el descrédito a los «esteticistas», los responsables de la gestión peronista del IC valorizan el sa-

ber y la práctica en términos de su productividad para la construcción de subjetividad política y conformación de una comunidad de pertenencia. Se trata entonces de «ideologías de legitimación» del saber profesional cuyos centros de sentido no se referencian únicamente en el espacio cinematográfico o en el espacio institucional. Tales ideologías, por el contrario, se inscriben en relación con referentes distintos: «lo universitario» en Rodríguez Hortt; la expresión artística para los «esteticistas», y el Modelo Nacional para la gestión peronista. De tal manera que no existe un repertorio de valores consensuados alrededor de los cuales pueda sugerirse la existencia de una comunidad académica estabilizada.

Esta misma disparidad se observa al considerar las diferentes significaciones del concepto de «cineasta» ya vistas. Desde el cineasta crítico que denuncia el subdesarrollo, en la propuesta de Birri, al cineasta militante comprometido con la clase trabajadora y propalador del Modelo Nacional del segundo peronismo, hay una mudanza no sólo ideológica sino también de los agentes institucionales. Si nos atenemos al período estudiado, entre 1970 y 1975, se produce un importante recambio de los agentes, si se tienen en cuenta el reflujo ocasionado por el sumario administrativo y la reasignación de funciones a algunos docentes a partir de 1973. Respecto de este punto, nuevamente se vuelve dificultoso sostener la existencia de una profesión académica en torno del cine en la UNL. La discontinuidad de las prácticas académicas de algunos docentes, ya sea como profesores o como realizadores, informa la existencia de criterios diferentes a los que puede observarse en los concursos de oposición y antecedentes para dictaminar ingresos o continuidad en los cargos universitarios⁽¹⁰⁶⁾. La filiación política de los agentes,



en este sentido, irrumpe sobredeterminando el rearmado del plantel docente.

Esta falta de consenso acerca del rol social del profesional y de los valores profesionales (y políticos, culturales, etcétera) que legitiman sus prácticas, es consensuado transitoriamente ante la presencia de un «extraño» en la institución, pero ese consenso no sobrevive a la contingencia. Ante el Dr. Rodríguez Hortt, los profesionales del cine defienden una modalidad de acceso al cargo académico que contraría la lógica administrativa de la designación rectoral, postulando a la certificación como requisito primordial. Este posicionamiento realiza el cierre de la profesión sobre sí misma, garantizando a los profesionales (y a los futuros profesionales) la monopolización de las oportunidades de acceso a los cargos. El control de las formas de promoción interna y los pronunciamientos acerca de las condiciones de legitimidad para acceder a los cargos, informan la voluntad de controlar el acceso y la movilidad interna al interior del mercado académico por parte de los mismos profesionales. El Director Interventor sería, a propósito de esto, la primera discontinuidad de esta pauta institucional; mientras que la adhesión al peronismo constituiría la segunda.

Esta segunda forma de clausura institucional y discursiva muestra nuevamente la falta de consenso sobre el repertorio de valores elaborados en torno de la profesión cinematográfica. La recuperación de la tradición, como vimos para 1973 cuando se postula la recuperación de la línea fundante del *Instituto*, legitima un tipo de documental a la vez que desestima las realizaciones de los «esteticistas», en virtud de otros valores vinculantes, como los que se postulan en favor del Modelo Nacional del segundo peronismo. A propósito de ello, es importante destacar que la emergencia del cine militante en el *Instituto* es posterior al desarrollo del mismo de manos de grupos de

realizadores no referenciados en ninguna institución educativa. Algunos ejemplos particulares dan cuenta de las discusiones sobre los modos de hacer cine que ya habían instalado los hacedores del cine militante, y contribuyen a entender por qué este cine pudo haber calado en la universidad del '73.

Entre los meses de marzo y mayo de 1970, el argentino Raymundo Gleyzer y su equipo filmaban en México, haciéndose pasar por turistas y registrando en secreto, su largometraje documental *México, la revolución congelada*. La producción quedaba a cargo de dos publicistas estadounidenses, abocados a financiar emprendimientos independientes.

En una carta a Guy Jossemet enviada a fines de 1971, acota Gleyzer sobre su film: «Es un análisis histórico sociopolítico de la realidad mexicana... Es la historia de una revolución sin ideología que muy a pesar de Pancho Villa y Emiliano Zapata fue traicionada rápidamente.»⁽¹⁰⁷⁾ Previo a esto, Gleyzer estuvo en Santa Fe, colaborando con el registro de sonido directo para el documental de tesis de Dolly Pussi, *Pescadores*, estrenado en 1969. En los primeros años setenta, este realizador formará parte de un colectivo de realizadores y de distribución alternativa de cine llamado *Grupo Cine de la Base*, vinculado con *FA-TRAC*, y luego de su disolución, directamente (no sin tensiones) con el *PRT-ERP*.

Para 1970 también, el boliviano Jorge Sanjinés ya tenía terminado el segundo largometraje junto al grupo Ukamau, *Yawar Mallku*, en el que mostraba las atrocidades cometidas por el Cuerpo de Paz de su país sobre las mujeres campesinas, y denunciaba la desigualdad sociocultural. Un año después, en 1971, el mismo director estrenará *El coraje del pueblo*, largometraje producido por la Radio Televisión Italiana, que narra la masacre de la noche de San Juan, ocurrida durante el gobierno del General Barrientos, el

mismo que en 1966 les había clausurado la Escuela Fílmica Boliviana. Relacionados con Gleyzer para llevar a cabo una experiencia similar a la de México... pero en Bolivia —nunca concretada—, en una de las cartas de preproducción escribe este, en febrero de 1971, a Zambrano, integrante de Ukamau: «Eso de «Hago publicidad para tener plata y luego filmar lo que quiero» es una mentira vergonzante. Cuando se empiezan las «agachadas» con el sistema, se termina sentado de culo.»⁽¹⁰⁸⁾ De esta manera, Gleyzer sienta posición sobre la industria cinematográfica, explicando en parte su posición ante la industria audiovisual como realizador independiente.

Miguel Grinberg, sosteniendo que «arte es todo lo que moviliza y agita» y lo demás es divertimento para subdesarrollar mentes, al escribir sobre el film de Alberto Fischerman, **The players versus Ángeles caídos**, estrenado en 1969, muestra que la variedad de realizaciones fílmicas estaba a la orden del día, sin dejar de asociar al compromiso político del realizador con determinadas formas narrativas. Escribe:

«**Players versus Ángeles caídos**, de Alberto Fischerman. Tedioso happening —que deslumbró a los frívolos— asumido como fracaso por uno de sus protagonistas al final de la proyección y que el director justifica como “obra tremendamente honesta”. No pasa de ser el borrador de un film no materializado. Según su autor el destinatario es “un determinado grupo de avanzada”. En términos artísticos no tiene nada que aportar en cuanto a esclarecimiento, en termino de entretenimiento carece de interés salvo para los amigos de los intérpretores. Reflejo de godardianos experimentos.»⁽¹⁰⁹⁾

La *nouvelle vague* francesa y el Nuevo Cine Americano, representaban un cine que dividía aguas al in-

terior del movimiento cineclubista y de las revistas especializadas⁽¹¹⁰⁾. Este cine que Miguel Grinberg desestima, con argumentos similares a los ya vistos en el relevamiento de films del *Instituto* realizado en 1973, es el cine que los «esteticistas» entrevistados renombran.

Durante el mismo año 1970, Rolando López comenzaba a filmar **La memoria de nuestro pueblo**, en producción vinculada con el Instituto de Cinematografía UNL. Este film es un proyecto independiente, llevado a cabo gracias al préstamo de herramientas de trabajo por parte del *Instituto*. Se concreta recién en 1972, a su juicio por lo controvertido de la temática que aborda, y le sirve en 1975 para acreditarlo como film de tesis y titularse en el mencionado Instituto⁽¹¹¹⁾. En un relevamiento del material audiovisual realizado por petición de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, realizado durante 1973, se puede leer sobre este film:

«Hacheros, cosecheros, peones, han emigrado a la ciudad en busca de trabajo, formando cordones de villas marginadas.

Un militante peronista narra su vida anterior, mientras marcha a una asamblea recompone en su memoria una reflexión crítica de las luchas que el pueblo peronista viene sosteniendo desde 1955.»⁽¹¹²⁾

Ahora bien, la clausura institucional y discursiva de la gestión peronista no es la única producida en el período de tiempo estudiado. Durante el conflicto de 1970 se produce otra clausura que nos indica la existencia de una profesión académica débil o no establecida. En este momento se manifiesta mediante la creación de un *Instituto* paralelo en APUL, con la expresa intención de filmar los proyectos objetados por el Director interventor⁽¹¹³⁾.



Parte de los agentes institucionales, como también sucede a partir de 1973, establecen el linde de legitimidad desautorizando la palabra del interventor, y definen la necesaria libertad académica que garantice el correcto ejercicio de sus actividades. Ambos procesos de replegamiento de los profesionales, aunque de diferentes formas, desvinculan a la profesión de la institución: por un lado, la recomposición de la institución por parte de docentes y alumnos contestatarios durante 1970, instituyendo una forma alternativa de autoridad y legitimidad para decidir la suerte de los proyectos de filmación; por otro lado, la conformación de colectivos de producción de cine independiente y la emigración hacia otras escuelas de cine del país y del exterior⁽¹¹⁴⁾, luego del sumario administrativo comenzado en 1971 y acelerado por la irrupción de la gestión peronista.

La mayor parte de los relatos de quienes emigraron del *Instituto* reparan en la agenda política para explicar sus decisiones. Sin embargo, tal como se ha visto, algunos casos se explican por la saturación de cargos y la cuantía de los sueldos, otros indicios de debilidad para la profesionalización académica de los cineastas. La puja por la cantidad de cargos y por la cuantía de los sueldos, así como la búsqueda de financiamientos alternativos al presupuesto universitario que llevan a cabo los agentes del *Instituto*⁽¹¹⁵⁾, da cuenta, por un lado, del status de la institución en la UNL; y por otro lado, de las dificultades para profesionalizar la actividad cinematográfica en un Instituto que es a la vez centro de enseñanza y espacio de producción de

cine. Las características del mercado audiovisual santafesino, con su escaso desarrollo del cine de estudio y de la publicidad audiovisual, hacen plausible la tendencia que afirman Brunner y Flisfisch:

«Allí donde predominan estrategias de mercado es probable que se privilegien las características instrumentales de la organización y se tienda a reforzar el corporativismo de los académicos. En cambio, allí donde predominan estrategias comunicativas orientadas a negociar la obtención de decisiones administrativas, tenderán a privilegiarse las identidades políticas de los académicos y se buscará reforzar las capacidades de intervención pública de la organización universitaria.»⁽¹¹⁶⁾

Paradójicamente, el momento de mayor valorización de la profesión de cineasta en la UNL, por su productividad para la Secretaría de Cultura Popular, es el momento de mayor clausura institucional y discursiva. La organicidad de objetivos entre la Secretaría y el *Instituto*, si bien beneficia a este último en cuanto presupuesto y cargos, sin embargo, es también la raíz de su ocaso. Como lo expresa en una carta el entonces Rector Dr. Julio Argentino García Martínez:

«Por razones económicas, financieras y académicas —destacando igualmente que era público y notorio que ese Instituto constituía un centro de aglutinamiento de elementos marxistas—, se decidió a fines de 1975 suspender las actividades del mismo.»⁽¹¹⁷⁾

Notas

(1) Diario *El Litoral*, Santa Fe, 22/8/1970.

(2) *Nuevo Diario*, Santa Fe, 17/11/1970.

(3) Beatriz Sarlo: *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1988.

(4) Harré, Rom (1982): *El ser social. Una teoría para la psicología social*, Madrid, Alianza, 1982, p. 113.

(5) En palabras de Schvarstein, «el “afuera” organizacional y el “adentro” grupal se relativizan y permiten pensar en otra lectura de los acontecimientos grupales, esto es, el develamiento de la trama organizacional que se desarrolla en los procesos grupales.» En Schvarstein, Leonardo: *Psicología social de las organizaciones, Nuevo, aportes*. Buenos Aires, Paidós, 1991, p. 37.

(6) Incluido en el libro *Fotogramas Santafesinos*, Ediciones UNL, 2007.

(7) Sarlo, Beatriz: op. cit., p. 254–255. Como puede observarse, Sarlo entiende que el territorio de lo estético es deslindable del territorio de lo político, y viceversa. Raúl Beceyro también opera con supuestos similares en una de sus últimas publicaciones acerca del documental, donde se distancia de Pino Solanas: «La función del arte (“la función de lo que no tiene función”, decía Adorno) no puede ser reducida a la arenga, al enunciado sumario o al eslogan: la acción del film no es inmediata, está mediada. En el arte todo es mediación.» Beceyro, Raúl: *El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico*, en Sartora, Josefina y Rival, Silvina [Editoras]: *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Librería, 2007, p. 87.

(8) Extraído de la Memoria del *Instituto* de 1969, donde no se especifica el Departamento que es sujeto del enunciado, aunque puede suponerse que se trata del Departamento Producción, a cargo de Juan Carlos Gramaglia. Sin aclaraciones sobre los films en el original.

(9) 163 En el libro *Fotogramas Santafesinos*, pp. 116/7. Recuérdese que Luis Priamo fue comentarista durante el Acto contra la Censura realizado en el espacio cultural *El Galpón*, informado por *Nuevo Diario* del 3/08/1970, Santa Fe.

(10) Según la Memoria del *Instituto* de 1969, Beceyro reemplaza a Saer en los tres cursos de *Historia del Cine y Crítica y Estética Cinematográficas*.

(11) España, Claudio y Manetti, Ricardo: *El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis*, en *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 283.

La transposición de literatura a cine puede incluso verse desde mediados de los años '50, como lo demuestran tres producciones de peso en la filmografía nacional: **Los tallos amargos** (Fernando Ayala, 1956), sobre la novela homónima de Adolfo Jasca; **La casa del ángel** (Leopoldo Torre Nilsson, 1957) sobre la novela homónima de Beatriz Guido; y **Rosaura a las diez** (Mario Soficci, 1958) sobre la novela homónima de Marco Denevi.

(12) Patricio Coll, en comunicación vía correo electrónico, mantenida con Sergio Peralta durante octubre de 2006, escribe lo siguiente: «Efectivamente tuvimos una sociedad con Esteban Courtalon que como razón social denominamos *Courtalon, Coll Mac Loughlin y Asociados*. Fue creada a fines de 1970 y duró hasta que nos fuimos, en el 75. No solamente hacíamos películas comerciales de publicidad o documentales institucionales para empresas, también hacíamos espectáculos audiovisuales (con hasta 16 proyectores de diapositivas sincronizados), iluminábamos y sonorizábamos espectáculos públicos en estadios o anfiteatros de la ciudad (...) naturalmente todo esto era para clientes locales, agencias de publicidad o entidades gubernamentales. Nos ganábamos la vida y también invertíamos en equipos (teníamos proyector 16 mm, moviola sonora, luces, carro de *travelling*, etc.) y nos pagábamos alguna que otra filmación con intenciones expresivas. Por esos mismos años también formamos un pequeño centro de Investigación y experimentación audiovisual, que creo recordar que en distintos momentos incluyó, entre otros, a Luis Priamo, Marilyn Contardi, Raúl Beceyro, etc. Ese grupo terminó de ampliar el equipamiento de imagen y sonido con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. Todo eso se acabó cuando decidimos irnos de Santa Fe.» A ciencia cierta, gracias al cruce de documentos, se puede asegurar que **Entierro del Gato**, **El acomodador** y **La noche pasada** fueron realizados en este marco.

(13) *Fotogramas Santafesinos*, p. 112/3.

(14) Schvarstein, *op. cit.*, denomina de tal manera a los grupos en los cuales a la dimensión vertical de la organización se añade una referencia horizontal, transversal a sus propias coherencias internas.

(15) Dice Jorge Goldenberg, ex-alumno del *Instituto*, en una entrevista virtual realizada en septiembre de 2005: «Los contactos de los estudiantes entre sí, y entre los estudiantes y algunos profesores, se prolongaban largamente fuera de las clases: en del bar de la esquina de 1 de Mayo y Boulevard Pellegrini, o en el de San Jerónimo y Boulevard Pellegrini, o en el Comedor universitario, o en el cine-club, o en cualquier cine de la ciudad, o en el *Teatro de Arte*, o en el *Teatro de los 21*, o en las pensiones o casas de estudiantes en las que nos alojábamos quienes no éramos de la ciudad, o, también, en las casas de los profesores (yo, por ejemplo, durante un tiempo viajaba con cierta frecuencia a Paraná los fines de semana para visitar a Juan Oliva). Tengo la impresión de que esta estrecha relación de algunos estudiantes con algunos profesores se incrementó con el ingreso en el cuerpo docente de Hugo Gola y Juan José Saer, con quienes algunos de mis compañeros desarrollaron, además, fuertes vínculos amistosos.»

(16) Para el caso de Esteban Courtalon, en una carta enviada al Director Rodríguez Hortt fechada el 14/12/1970, este lo expresa claramente: «Exijo que pruebe fehacientemente todos los agravios que con ligereza ud. nos formula, perjudicando visiblemente nuestro concepto como profesionales del cine y como profesores universitarios.»

(17) La entrevista a Patricio Coll, fue realizada el 1/8/2005 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL.

(18) La entrevista a Luis Priamo fue realizada en el Foro Cultural Universitario el 29/07/2005.

(19) La entrevista a Oscar Meyer fue realizada en su domicilio particular el 05/05/2005.

(20) Entrevista realizada en la Facultad de Ingeniería Química el 12/11/2005.

(21) Pueden verse bajo esta perspectiva, entre otros, los films: **La casa**, **Almendra**, **La señora Cris**, **Jornadas**, **Idilio**, **El potro salvaje**, **Florentina**, **El asesino**, **Un acto y Retrato**. Esta propuesta no puede salirse del terreno hipotético porque estos documentales no se han podido

conservar, y sólo se conoce su contenido a través de relatos de los agentes.

(22) Diario *El Litoral*, 23/06/1971, Santa Fe.

(23) Canoso, María Lyda (1995): «*Cartas de cine*» de Julio Cortázar a Manuel Antin (1961–1975).

(24) Bastan como ejemplo las prácticas de realización de tres agentes (se contabilizan los films sin terminar): Juan Fernando Oliva dirige, entre 1959 y 1970, 5 films; Raúl Beyer, entre 1966 y 1970, participa en la dirección de 4 films, en la producción de 4 y en el guionado y asistencia de dirección de 1; Patricio Coll, entre 1962 y 1975, participa como productor en 2 films, en la dirección —individual y conjunta— de 5, en la asistencia de dirección de 2 y como técnico de sonido en 3 films. La cantidad es relevante si tenemos en cuenta que las posibilidades de realización no son muchas, debido a las condiciones económicas adversas que tocaban a la profesión. Estos datos habilitan a pensar que los agentes sostienen un «plan de obra» por el cual, si no se filma, se está proyectando hacerlo. Aunque Jorge Goldenberg no tuvo nunca un cargo en el IC, su prolífica carrera (asistencia en 3 films, dirección de 3, producción de 1, guionado y montaje de 1 film, entre 1962–1973) da cuenta, de igual manera, de la importancia de la realización para la formación del cineasta.

(25) En un documento que se adjunta a la Nota N° 186 de 1968, *op. cit.*, se realiza una nómina de quienes se fueron del país, ya sea porque el IC no pudo retenerlos en su estructura docente, técnica o administrativa, o por irregularidades en los pagos. Los casos son: **1.** Enrique Urteaga: egresado como Director de Fotografía de la primera promoción, se encuentra en Chile como Director de programación e iluminador en Canal 13 de la Universidad Católica de Santiago de Chile; **2.** Mario Grasso: ejerce como Director de cámaras en Canal 12 de la Universidad Nacional de Córdoba; **3.** Regis Bartizaghi: Director de Fotografía egresado de la primera promoción, contratado por la T.V. chilena; **4.** Myriam Correa: que desempeñaba tareas en el Departamento de Relaciones Culturales y Promoción Cinematográfica, renuncia por demoras en los pagos y se va trabajar a Corrientes; **5.** Rodolfo Felipe Neder: Director de Fotografía de la segunda promoción y titular por

concurso de la cátedra de Óptica y Sensitometría de la Escuela, es contratado para realizar documentales y largometrajes en Sao Paulo; 6. Olinda Grioni: tramitando su viaje a Brasil. En el mismo documento se reclama que el IC cuenta con un único cargo administrativo, obligando a que tareas en este orden sean compartidas por quienes tienen a cargo tareas técnicas y profesionales, resultando involuntariamente desatendida la formación profesional.

(26) Los rectores son: Dr Manuel de Juano (1966–1967); Dr. José Luis Cantini (1967–1968); Dr. Eduardo Álvarez (1968–1971); Ing. Jorge Mullor (1971–1972); Lic. Esteban Homet (1972–1973); Ing. Roberto Ceretto (1973–1974); Dr. Celestino Marini (1974–1975); Dr. Julio García Martínez (1975–1976); Cnel. José Núñez (1976); Dr. Jorge Maldonado (1976–1983). El licenciado Homet fue Vicerrector a cargo del Rectorado por designación del Consejo Superior, y luego concluye su cargo como Rector designado por el Poder Ejecutivo.

(27) Escribe César Tcach acerca del G.A.N.: «...El general Alejandro Agustín Lanusse (...) se propuso avanzar efectivamente hacia una transición política que tuviese como sustento un compromiso previo entre las FFAA y las diversas fuerzas políticas y sociales (...) implicaba el repudio a la subversión, el reconocimiento de la inserción de las Fuerzas Armadas en el futuro esquema institucional y, sobre todo, el acuerdo en torno a la candidatura presidencial. El primer punto implicaba la legitimación de la doctrina de la seguridad nacional en virtud del reconocimiento de la noción de “enemigo interno”, así como el alejamiento de Perón de cualquier coqueteo con los grupos guerrilleros. El segundo punto reflejaba el deseo de que los comandantes en jefe del próximo gobierno tuvieran rango de ministros de gabinete. El tercero suponía la necesidad de una renuncia del líder exiliado a su postulación presidencial. En su apuesta de máxima suponía, en cambio, la posibilidad de la propia candidatura de Lanusse.» Tcach, César: “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en Tcach, César [compilador] (2003): Nueva Historia Argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955–1976). Buenos Aires, Sudamericana, p. 56–57.

(28) Maceyra, Horacio (1983): Las presidencias peronistas. Cámpora / Perón / Isabel. Buenos Aires, CEAL, p. 146.

(29) Pedro Krotsch utiliza este concepto para referirse al *locus* de la institución universitaria donde se producen los cambios más cuantiosos y ágiles, es decir, en el nivel de los grupos académicos y los campos disciplinares. Cf. Krotsch, Pedro (2003): op. cit.

(30) Cf. a modo de ejemplo Universidad Nacional del Litoral (1967): Renovación de autoridades. Santa Fe, Imprenta UNL; y Universidad Nacional del Litoral (1972): Tomas de posesión de los nuevos decanos y delegados. Designaciones, actos, discursos. Santa Fe, Imprenta UNL.

(31) Cf. Cavarozzi, Marcelo (1997): Autoritarismo y democracia (1955–1996). La transición del Estado al Mercado en la Argentina. Buenos Aires, Ariel; y O’ Donnell, Guillermo (1997): Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización. Buenos Aires, Paidós.

(32) Sarlo, Beatriz (2001): op. cit., p. 75.

(33) Se trata de las RR Nº 298 del 25 de abril de 1969, de la Nº 525 del 16 de septiembre de 1969 y de la Nº 543 del 10 de septiembre de 1969, respectivamente. Es de notar que tanto el diagnóstico como el informe son solicitados a dos ingenieros, a saber: Ing. Humberto Queiro y al Ing. Antonio Florindo Siri.

(34) RCS Nº 3 571 del 05/10/1967 [2da. Serie] (Expte. Nº 165 921/b). Esta concepción de «equipo» aparece también, curiosamente, en un discurso del mismo año al asumir el Rector Dr. José Luis Cantini. Refiriéndose a la partida de De Juano del cargo que él pasa a ocupar, dice: «En acto de hoy, como termina de significarlo el Exmo. Señor Secretario de Estado de Cultura y Educación de la Nación, tiene un sentido muy distinto al de un año atrás. No estamos ante un cambio de política sino ante un simple relevo de guardia entre hombres del mismo equipo.» Universidad Nacional del Litoral (1967): Renovación de autoridades. Santa Fe, Imprenta UNL, p. 14.

(35) Hugo Biagini caracteriza al régimen tecnocrático en los siguientes términos: «No cabe en rigor hablar de régimen tecnocrático a menos que los núcleos más calificados ostenten capacidad resolutive y orienten la marcha del gobierno o la corporación privada. En tal caso se estaría en presencia del tecnócrata, es decir, de la eminencia o el experto que gravita en otras esferas más amplias que la suya propia. Se trata de un espíritu organizativo, inclinado hacia el

mando y que se guía por el criterio de eficiencia, en pugna con las corrientes políticas doctrinarias, que considera trasnochadas, emotivas y producto de intereses personales o grupales.» En Di Tella, Torcuato [Sup.]: *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires, Puntosur, p. 577-8.

(36) *La Prensa*, 28 de Marzo de 1972, Buenos Aires.

(37) Cf. Comisión Permanente Pro Desarrollo de la Universidad Nacional del Litoral: *Misión de la Universidad y Bases para el planeamiento y estructuración de la Universidad Nacional del Litoral. Memorial elevado al Exmo. Señor Presidente de la Nación Teniente General D. Juan Carlos Onganía*. Santa Fe, 1969, Colmegna.

(38) Cavarozzi, Marcelo: *Autoritarismo y democracia (1955-1996) La transición del Estado al Mercado en la Argentina*, Buenos Aires, 1997, Ariel, p. 56.

(39) Dista, en tal sentido, de lo analizado por Suasnábar en otro espacio universitario para la misma época, relacionado con la crisis de dominación social que se ha sugerido: «La “democracia directa” de las asambleas como contraposición a la democracia burguesa que simbolizaba el reformismo universitario, no era otra cosa que una nueva forma de gobernar y ejercer el poder, que se legitima en un basismo a ultranza y que desconfía de toda representación.» Claudio Suasnábar citado en Krotsch, Pedro: *La universidad cautiva: Legados, marcas y horizontes*. La Plata, 2002, Ediciones Al Margen, p. 80.

(40) Instituto de Cinematografía: *Balance de lo actuado en el año 1974*. Santa Fe, 1975, Imprenta UNL, p. 15.

(41) La vigencia de este debate interno del IC lo demuestra un escrito de Rolando López, alumno y funcionario del IC durante la gestión Montes, quien en el año 2005 escribe: «Distintas inquietudes, puntos de vista, criterios estéticos, idearios políticos y búsquedas, que caracterizaban el pensamiento y práctica de muchos docentes, estudiantes, artistas, tuvieron en el Instituto un ámbito para el intercambio de ideas, los debates, los disensos y las polémicas. Este abordaje innovador no fue interpretado por el autoritarismo censor, ejercido por las autoridades dictatoriales, ni por sectores internos, algunos de esos sectores fueron participacionistas, y otros alimentaron falsas opciones, sin aportar nuevas propuestas a nivel realizativo, estético, cultural.» López, Rolando: *Existencia resistencial*

del cine latinoamericano. En: *El Estado y el cine argentino*. Santa Fe, Ediciones del ISCAA, 2005, p. 72.

(42) Obsérvese en esta nómina las nuevas incorporaciones de docentes y el faltante de buena cantidad de los que participaron del conflicto de 1970: Monte, Miguel; Gudiño, Eduardo; Benito, Luis; Berneri, Hermes; Calabro, Domingo; Caprio, César; Carrio, Alfredo; Cazes, Luis; Coll, Juan Patricio; Correa, Myriam; Courtalon, Esteban; Escobar De Aguirre, Elva; Fazzio, Daniel; Getino, Octavio; Gramaglia, Carlos; Gola, Hugo; Guastavino, Arturo; Gutierrez, Osvaldo; Gutierrez De Benito, Iberia; Locatelli De Monte, María Antonia; Lope, Rolando; Ludueña, Leopoldo; Macaño, Eugenio; Marino, Hercilia; Oliva, Juan Fernando; Pussi De Pallero, Dolly. Datos extraídos del Expte. 227 647/976, del año 1976.

(43) Terán periodiza los años que van desde 1956 a 1969 como una «compleja y crucial relación triangular entre modernismo, radicalismo y tradicionalismo». Los tres programas, sostiene el autor, fueron bloqueados, ya sea interna o externamente. Entre las relaciones intrincadas que postula nos interesa particularmente las que engloba como «un fenómeno paradójico, consistente en una radicalización del cambio que, al privilegiar la práctica política, erosionó la legitimidad de las actividades culturales modernizadoras.» Cf. Terán, Oscar [editor] (2004): *Ideas en el siglo: Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 77. Por su parte, Silvia Sigal, afirma: «La evolución de los intelectuales argentinos estuvo marcada por una doble tendencia, de radicalización política y conservadurismo cultural.» En Sigal, Silvia: *Intelectuales y poder en la Argentina, la década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 158.

(44) Esta ley define un cogobierno incompleto compuesto por autoridades y profesores, reduciendo la participación estudiantil a un delegado con voz pero sin voto. Cf. Mignone, Emilio: *Política y Universidad. El Estado legislador*. Buenos Aires, Lugar Editorial / IDEAS, 1998.

(45) En El Litoral del 5/08/1971 se informa la fijación de normas eleccionarias en la UNL; en Nuevo Diario del 18/08/1971 se informa la constitución de los consejos académicos con estudiantes, y se dejan sentadas las posturas de las organizaciones estudiantiles acerca de estas elecciones.

(46) Dejó, Silvia (s/d): *Dispositivos de control y resistencias en la huelga estudiantil de la UNL, 1971*. Ponencia presentada en el 2do. Congreso Regional de Historia e Historiografía, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL.

(47) Para estos años, el movimiento estudiantil organizado refleja, con sus particularidades, los cambios que se están produciendo en el nivel de las identidades políticas en todos los espacios sociales. La conducción nacional se fractura entre la FUA–La Plata, hegemonizada por los comunistas del MOR, y la FUA–Córdoba, liderada por los radicales de Franja Morada. Paralelamente, la progresiva peronización de sectores católicos y de la nueva izquierda daría origen a la FEN, la cual sería uno de los antecedentes de la creación de la Juventud Universitaria Peronista.

(48) Pueden consultarse las notas de los diarios *Clarín* del 17/02/1971 y del 19/02/1971, Buenos Aires; *Nuevo Diario* del 20/02/1971 y del 31/03/1971, Santa Fe; y *El Litoral* del 17/06/1971, Santa Fe. En *El Litoral* del 03/03/1971, el Vice Rector del *Colegio Mayor Universitario*, Dr. José Luis Ambrosino, efectúa una declaración contundente, que testimonia que la reforma del equipo de De Zan se granjeaba escasa popularidad en el estudiantado: «De seguir con la actual línea de conducción universitaria, que no responde mínimamente al desafío de un país dependiente como la Argentina, las autoridades universitarias se verán obligadas a crear, además de los departamentos catedráticos, el departamento universitario de policía.»

(49) «En agosto de 1970 se inicia una prolongada huelga del personal no docente, apoyada por las agrupaciones estudiantiles, procediéndose a la toma de la Universidad y generándose grandes disturbios en la zona, lo que origina una violenta represión policial el 24 de agosto. Esto produce la detención de dirigentes no docentes a los que se aplica la Ley de Seguridad Nacional. La huelga continúa hasta el 6 de setiembre, fecha en que son liberados.» Conti, Jorge (s/d): *Lux indeficiens. Crónica para una historia de la Universidad Nacional del Litoral*. (mimeografiado)

(50) Dos notas periodísticas de 1971 son emblemáticas de este proceso: «Tendencia a la unión de las organizaciones. Los grupos estudiantiles peronistas y de izquierda de Santa Fe reúnen la mayoría de los activistas», aparecida en *La Opinión* del 20/07/1971; y «La única solución aglutinante que nos queda es el caudillo», que expone las conclusiones que dejara Jauretche en su visita al Paraninfo UNL, publicada en *Nuevo Diario* del 30/06/1971.

(51) Citado en Barletta, Ana María y Tortti, María Cristina «*Desperonización y peronización en la Universidad en los comienzos de la partidización de la vida universitaria.*» En Krotsch, Pedro [organizador]: *La universidad cautiva: Legados, marcas y horizontes*. La Plata, Ediciones Al Margen, 2002, p. 120.

(52) Según Silvia Sigal, op. cit., p. 164, «la Revolución Cubana proporcionó el empalme necesario para abrir un espacio de comunicación entre marxistas y nacionalistas. Cuba construyó un puente entre izquierda, nacionalismo y peronismo.»

(53) El relato de Patricio Coll de su experiencia como ateneísta y luego desplazado de la docencia a otras tareas durante la gestión Montes, es un ejemplo de lo peligroso que puede ser no matizar la trascendencia del efecto dique ejercido por la «nueva izquierda peronista».

(54) En el informe presentado ante el Delegado de la Junta Militar en la UNL —Cnel. Núñez—, presentado por el Subdirector de Personal Interino —Eduardo Venghi— en abril de 1976, se enlistan los profesores pagos durante 1974-1975, discriminando entre ellos los que no ejercen la docencia: Juan Patricio Coll, Esteban Courtalon, Hugo Gola, Octavio Getino, Juan Fernando Oliva. (Expte. UNL N° 227 647 / 976) El caso de Coll y Courtalon ha sido relatado por el primero en la entrevista realizada, donde cuenta que fue designado para traducir un libro del idioma italiano y junto con Courtalon se abocaron a la recuperación del material fotográfico del esperancino Fernando Paillet.

(55) Inventariando la heterogeneidad del «movimiento policlasista, sin una doctrina totalmente cristalizada», Horacio Maceyra (op. cit.) ubica del lado de la «izquierda peronista» a: **1.** Sectores juveniles de clase media, integrantes de la llamada «Tendencia Revolucionaria»: **a.** Juventud Peronista con sus distintas ramas (JTP, JUP, UES), el FEN, Encuadramiento y otras agrupaciones menores; **b.** Formaciones Especiales: Montoneros, y FAR; **2.** Sindicatos combativos, Peronismo de Bases–FAP, seguidores de Cooke. Del lado de la derecha peronista: **1.** Dirigencia sindical, **2.** «Lopezrreguistas», **3.** «Peronistas históricos»,

y 4. Organizaciones y grupos de extracción nacionalista. Esta tipología, como todas las de su clase, oculta los tránsitos entre las distintas categorías, y quizá insta a suponer que los agentes adscribían a las mismas. Además, resuena la advertencia de Homi Bhaba: «Las posiciones políticas no son simplemente identificables como progresistas o reaccionarias, burguesas o radicales, antes del acto de la crítica *engagée*, o fuera de los términos y condiciones de su apelación discursiva.»

(56) Cargo ocupado desde 7 de junio 1973 al 28 de marzo de 1974.

(57) Yunes, Rosendo y Fornari, Aníbal (1974): *Lineamientos para un reordenamiento académico de la Universidad Nacional del Litoral coherente con los postulados del Modelo Nacional*. Santa Fe, Imprenta UNL. El clima de ideas reinante desde 1973 es descrito por Jorge Conti de esta manera: «La idea percibida con mayor nitidez es la de hacer una universidad vinculada a las necesidades populares, integrando docencia e investigación al servicio del desarrollo nacional. Pero esta idea tan sencillamente expresada se convierte en una discusión interminable, en la que se entrecruzan las teorías de Paulo Freyre, las tesis de Darcy Ribeiro y las ideas de la teología de la liberación expuestas por Roberto Dussell, con las interpretaciones marxistas de la historia y cierto hegelianismo de derecha del llamado socialismo nacional, además de las demandas de seriedad científica y calidad académica y las urgencias de la realidad social inmediata. El rectorado es el punto de confluencia de los reclamos docentes, de las demandas por parte de los equipos de investigación, de las presiones estudiantiles y de las condiciones fijadas por la Juventud Peronista y los Montoneros.»

(58) «La garantía de verdad de ese discurso quedaba asegurada no por sus regulaciones internas, ni por su relación argumentativa con saberes y valores, sino por una causalidad externa que era imaginariamente ubicada en el partido revolucionario o en el Pueblo. En un círculo probatorio completamente cerrado, el intelectual extraía su fundamento de la política revolucionaria a la que, en versión leninista, debía otorgarle sus instrumentos teóricos; en la versión populista de esta relación, era el pueblo quien transfería a sus intelectuales las verdades de las que era portador

“natural”. En ambos casos, el círculo liquidaba el conflicto entre pensamiento crítico y práctica política, juzgando su emergencia sólo en términos de moralismo pequeñoburgués o vacilaciones teóricas cuyo origen era de clase.» Sarlo, Beatriz: *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003 p. 206.

(59) UNL (1973): *Toma de posesión de las nuevas autoridades*. Santa Fe, Imprenta UNL, p. 26.

(60) *Idem*, p. 29 a 35.

(61) Todas las citas del discurso de Montes extraídas de: UNL: *Toma de posesión de las nuevas autoridades*. Santa Fe, Imprenta UNL, 1973, p. 59 a 63.

(62) Paradójicamente, el peronismo en el IC se inscribe en un canon que no resiste el análisis profundo. Sobre *Tire Dié* escribe Mariano Mestman: «imagen del cine sesgada-mente antiperonista de los jóvenes directores... Se trata de la apuesta por un cine que ofrezca imágenes, y que sólo se limite a ello, de la presencia urbana de un contingente social que pasaba inadvertido.» En Sartora, Josefina y Rival, Silvina [Editoras] (2007): op. cit. p. 23.

(63) El cientificismo es un problema que enfrenta a la izquierda marxista y a la «nueva izquierda» peronista, ambas en discusión con la sociología germaniana. A cada una de estas corrientes las mina por dentro también, desembocando en varios casos desde una crítica del cientificismo al anti-cientificismo. Uno de los principales desacuerdos entre peronistas y «marxistas» lo constituye el sustrato universalista que —para el arco peronista— se desentiende de la especificidad nacional, y presupone sujetos teóricos (como el proletariado) que no existen como tales en la realidad. Escribe Suasnábar: «¿Cuál es entonces la esencia de lo social para el pensamiento nacional? Sin posibilidad de apelar a teorías ni modelos explicativos, la producción científica como capacidad de conocer lo social se subsume en la intervención política, puesto que en realidad, “la política es fundante y constitutiva de toda sociedad posible”. En esta fusión entre teoría y práctica que es la praxis, “la ciencia devendrá real y objetiva” en la medida que se integre a la lucha política como momento posterior y al servicio de ésta. Planteado de esta forma, ya no hay una brecha entre ambas prácticas sino que la ciencia sólo es tal cuando es política.» Suasnábar,

Claudio: Universidad e intelectuales. La década del sesenta, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, p. 250.

(64) «Hemos ampliado el plantel de personal nombrando compañeros para que nos ayuden en nuestra tarea de reconstrucción (...) Hemos planificado una redistribución y transformación de los cargos existentes en el Instituto de Cine (actualmente los más bajos, cargos y sueldos, en la escala de la Universidad Nacional del Litoral) por cuanto estimamos que en una actitud de justicia debemos contemplar esta situación y resolverla positivamente.» Instituto De Cinematografía (1975, 2): op. cit., p. 34.

(65) López, Rolando: op. cit., p. 77 y 79.

(66) Ambos en el cargo de Rector, sucesivamente, desde septiembre de 1975 a mayo de 1976, cuando asume el delegado de las Fuerzas Armadas Dr. Jorge Douglas Maldonado. Las actuaciones de estos agentes respecto del Instituto pueden consultarse en los Expedientes UNL N° 226 092 / 227 279 / 231 137.

(67) Cf. Tcach, César: «Partidos políticos y dictadura militar en Argentina (1976-1983)». En Dutrénit, Silvia y otros: *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. México, Instituto Mora, 1996.

(68) Nicolás Casullo escribe acerca de la formación política o construcción de subjetividad: «La vanguardia fue básicamente antiespontánea, eludió las ídolas de lo contracultural, se diferenció claramente del hippismo contestatario, para situarse en una ardua y metafísica formación personal, más vinculada al héroe de las novelas de formación cultural de las novelas del idealismo alemán del XVIII. Dicha novelística compartió con el cuadro político de vanguardia la mítica idea de un proceso de instrucción, que tanto en el género como en la lucha revolucionaria se inscribía como experiencia hacia una conciencia superior que de por sí la experiencia del simple mundo no otorgaba. Es decir, el género trató de la búsqueda de sí mismo en un mundo que básicamente cancelaba ese objetivo. Un progreso moral y metafísico de la historia interna del yo.» Casullo, Nicolás: «Vanguardias políticas de los '60: marcas, destinos y críticas.» En *Revista de Crítica Cultural* N° 28, junio de 2004, Santiago de Chile, p. 10/11.

(69) La Cinemateca del Tercer Mundo de la UBA, dirigida por el cineasta Jorge Giannoni, tuvo entre sus tareas una

actividad similar de relevamiento, con la misma finalidad de difusión. Según Mariano Mestman, la Cinemateca de la UBA se abocó a la preparación de programas de films distribuidos en función de los pedidos de instituciones públicas o populares, y a la organización de ciclos de cine latinoamericano y del Tercer Mundo. Ambas cosas también se hicieron en el Instituto de la UNL, incluso con las mismas denominaciones. Cf. Mestman, Mariano: «Entre Argel y Buenos Aires: El Comité de Cine del Tercer Mundo». Disponible en la web: < <http://www.boedofilms.com.ar/debates/metsman.htm> > [Con acceso durante marzo de 2008]

(70) «Tanto desde la izquierda peronista como marxista (aún con diversa intensidad y modulación) el proceso de politización tendía a negar autonomía a la práctica artística e intelectual. En rigor, esta tendencia avanzaba no sólo atraída por los hechos por la pregnancia de la política, sino además porque tanto en el populismo como en el marxismo se hallaban cláusulas habilitantes de dicho pasaje. En efecto, el reduccionismo marxista tendía a potenciar los posicionamientos clasistas y a negar en tanto “superestructurales” la especificidad de las esferas de competencia. Por su parte, el populismo apeló al clásico arsenal antiintelectualista, sobre la base de su creencia en la bondad y sabiduría propias de las clases populares, así como en el privilegio de la práctica material sobre el saber libresco y del hombre de acción sobre el contemplativo.» Terán, Oscar [editor] (2004): op. cit., p. 80.

(71) Instituto de Cinematografía Unl (1975): *Cuadernos de Cine del Tercer Mundo. Santa Fe, Documento*, p. 67. Se considera «manifiesto» al dispositivo comunicativo que fundamenta un marco teórico legitimador de los objetos y lenguajes a los que se refiere (manifiesto fungible) o anticipa, y de la nueva dimensión global propuesta para el hecho artístico. La exposición programática, asegura Jaime Brihuega, funciona «como una metáfora de la pertenencia a determinado colectivo y a su ideario, sea o no virtual, esté o no articulada dicha agrupación.» En otras palabras, funda una comunidad más o menos estable. Cf. Bozal, Valeriano [Editor] (1996): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid, Visor, pp. 127 a 146; y Cippolini, Rafael (2003): *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

(72) «Por lo general, salvo honrosas excepciones, la intelectualidad argentina ha marchado a contrapelo de la historia, negando desde todos los ángulos, la experiencia social y política más rica de nuestro pueblo, el *peronismo*, que nosotros reconocemos como la más alta manifestación de Cultura popular.» Instituto de Cinematografía (1975, 2): Balance de lo actuado en el año 1974. Santa Fe, Imprenta UNL, p. 27.

(73) Es el único film *terminado*, producido íntegramente por la Secretaría de Cultura Popular de la UNL. Los demás, producidos en forma privada pero realizados con instrumental del IC, son: *La noche pasada*, *Entierro del Gato*, *Acomodador*, *Sedlacek* y *Cuando febrero llega*. La mayor parte de los entrevistados del «grupo esteticista» coinciden en remarcar que durante esta gestión se produjo muy poco cine y se transformó al *Instituto* en un espacio para la militancia política.

(74) «Hemos definido las perspectivas y lineamientos que formarán a los futuros documentalistas, a partir de la creación de cátedras acordes con nuestras necesidades y actitudes frente a la cultura, al cine y al país.» Instituto de Cinematografía (1975, 2): op. cit., p. 34.

(75) Instituto de Cinematografía (1975, 2): op. cit., p. 8.

(76) Birri, Fernando (1964): *La escuela documental de Santa Fe*. Santa Fe, Documento, p. 12–3. Este texto está referenciado en el libro de la siguiente manera: «Brevisima teoría del documental social en Latinoamérica», inédito, S. Fe, IX–62. Sobre la «teoría del desarrollo» como un discurso de alcance internacional que emerge de instituciones supra-nacionales o reuniones y movimientos anticoloniales (Conferencia de Bandung, Movimiento de los No Alineados, organizaciones regionales de Naciones Unidas, etcétera); y además como antecedente de la «teoría de la dependencia», puede consultarse Santos, Theotonio dos: «*La teoría de la dependencia: un balance histórico y teórico*.» En López Segrera, Francisco [Editor] (1998): op. cit.

(77) Podría encontrarse aquí una operación de selección para explicar la vigencia residual del enunciado, asimilable con uno de los procedimientos que Raymond Williams conceptualiza mediante la palabra «tradición», como expresión de los límites y presiones de una hegemonía. En palabras de Williams: «tradición selectiva: una versión

intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (...) Es un proceso muy poderoso, ya que se haya ligado a una serie de continuidades prácticas —familias, lugares, instituciones, un idioma— que son directamente experimentadas. Asimismo, y en cualquier momento, es un proceso vulnerable, ya que en la práctica debe descartar áreas de significación totales, reinterpretarlas, diluirlas o convertirlas en formas que sostengan —o al menos no contradigan— los elementos verdaderamente importantes de la hegemonía habitual.» Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980, p. 137/8. El enunciado como tal puede justificar tanto el «documental social» como el «documental militante». Son los cotextos que lo acompañan quienes determinan su significación.

(78) Bernini, Emilio: «*El documental político argentino. Una lectura*.» En Sartora, Josefina y Rival, Silvina [Editoras] (2007): op. cit., p. 24.

(79) Cf. el capítulo «La sociología del cine» en Casetti, Francesco (1994): op. cit.

(80) Podría pensarse, por ejemplo, que el desfase temporal entre el cine militante en Buenos Aires (Cine Liberación o Cine de la Base [1966 aprox.]) y en el *Instituto* de Santa Fe (durante la gestión Montes) responde a que en Buenos Aires estuvo a cargo de colectivos de realización sin radicación institucional. Por lo tanto, no hubo que esperar un cambio en el gobierno nacional que habilitara, y un elenco de gestión que suscribiera este cambio en la universidad pública.

(81) Nota N° 186 enviada al Rector Dr. Cantini, fechada el 10/06/1968. El tendido de una red que incluye asociaciones profesionales externas puede interpretarse al menos desde tres aristas: **1.** Como una estrategia institucional de legitimación, propia de un momento donde la legitimidad de la disciplina en la universidad necesita proveerse de créditos respaldatorios fuertes, como se puede ver por las declaraciones de Giannello antes mencionadas; **2.** Atendiendo los procedimientos para la edificación de sociedades nacionales de profesionales, que eficienten la defensa de las prerrogativas que exige la profesión pa-

ra su buen desempeño; y **3**. Como una herramienta para conseguir visibilidad en el ambiente cinematográfico, revirtiendo la «periferialidad» de la organización, aspecto que tal vez refleje el Plan Latinoamericano de Relaciones Culturales y Extensión Cinematográfica (1965). Las tres perspectivas confluyen, de alguna u otra manera, acrecentando la institucionalización de la disciplina en la universidad y reforzando la profesionalización en proceso.

(82) El Grupo Cine Liberación, precursor del «cine militante» en Argentina, desde la asunción del «segundo peronismo» se dedicó a la producción de cine de ficción alegórico para el nuevo Estado, como lo demuestran los films **Los hijos del Fierro** (Solanas) y **El familiar** (Getino). A fines de 1973, por otro lado, **La hora de los hornos** se exhibe en salas comerciales (con el final de la primera parte modificado). Cf. Mestman, Mariano (2002): op. cit.; Halperín, Paula (2004): op. cit.; y Mestman, Mariano y Peña, Fernando Martín: «Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política.» En Massari, Romina y otros (2005): *Arte y libertad 1. Dictaduras, represión y resistencia*. La Plata, Facultad de Bellas Artes UNLP, p. 21–39.

(83) Halperín, Paula (2004): op. cit., p.15.

(84) «Se solicita al Fondo Nacional de las Artes la creación de un Centro Nacional de Distribución de cine documental de corto y largometraje que contemple la absorción de la producción realizada por las Universidades Nacionales a la fecha y la que se realice a través de este momento. Que el FNA asuma el compromiso de un apoyo económico y logístico adecuado a este nivel, como asimismo asuma las responsabilidades de apoyo económico a las Cinematecas del Tercer Mundo existentes en la UBA y la UN Litoral y las que se vayan creando en las distintas Universidades. Solicitamos que el FNA incorpore a su Cinemateca la obra cinematográfica producida por los países del Tercer Mundo que considere conveniente.» Instituto de Cinematografía (1975, 2): op. cit., p. 63.

(85) «Se solicita al FNA la implantación de un sistema de coproducción cinematográfica con las Universidades Nacionales por medio de convenios bi y multilaterales, basados en programas concretos, mediante el aporte de material virgen y procesado por parte del Fondo Nacional de

las Artes y equipamiento técnico y realización artística por parte de las Universidades y el 50% de los gastos de producción por cada una de las partes intervinientes.» Instituto de Cinematografía (1975, 2): op. cit., p. 61.

(86) Instituto de Cinematografía Unl (1975): op. cit., p. 59.

(87) El Plan de Estudio de la carrera de Licenciado en Cinematografía Documental es aprobado por RHCS N° 148 del 25/07/1975 (Expte. N° 222 397). Se puede consultar en el folleto titulado: «Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Carrera de Licenciado en Cinematografía Documental. Nuevo Plan de Estudio. Inscripción y Condiciones de Ingreso. División en Ciclos. Títulos.»

(88) ¿No podría trazarse una homología en este punto, entre el campo cinematográfico y el campo científico, respecto de lo que en este último sucede con el anti-cientificismo? Escribe Claudio Suasnábar (op. cit., p. 251): «[las] coordenadas conceptuales del pensamiento nacional que al poner el acento en la función del conocimiento, y no en el carácter del conocimiento mismo caería también en una visión instrumentalista de la ciencia.» La hipótesis de la homología propone que la cámara-fusil —o el «cine militante»— por momentos acusa un mismo sesgo instrumentalista.

(89) Respetar el criterio epistemológico-profesional sobre el cual se yergue cada unidad académica, se propone como fórmula para contrarrestar la necesidad de «montar planteles docentes y equipamientos que estén estructuralmente condenados a la mediocridad dado que estos mismos saberes son ejercitados con mayores recursos en otras Facultades que los poseen con mayor especificidad epistemológico-profesional. Finalmente, una cierta dosis de especialización epistemológica por parte de cada Facultad, posibilitará a la Universidad una práctica interdisciplinaria profunda y efectiva.» Yunes, Rosendo y Fornari, Anibal (1974): op. cit., p. 30.

(90) Para desempeñarse en el «oficio cinematográfico», reza el folleto publicitario del Plan de Estudios, hay escalas previas al grado de Licenciado, las cuales son: Técnico en Fotografía Cinematográfica, Técnico en Sonido Cinematográfico, Técnico en Producción Cinematográfica y Técnico en Animación Cinematográfica. Sonido y Animación son dos especializaciones incorporadas recientemente, previa adquisición de máquinas y equipos pertinentes. Para el

«cine de bajo costo y gran movilidad» o de «escasos recursos» que se factura en el *Instituto*, estas adquisiciones son importantes por cuanto logran disminuir la dependencia tecnológica respecto de Buenos Aires, un problema que la institución tiene en agenda desde sus inicios.

(91) Esta división en áreas se realizó años antes, durante la intervención de Enrique Smiles (RIC N° 25/72 del 29/09/1972 – Expte. N° 200 277). En el área de Realización se encontraban las asignaturas Gramática Cinematográfica I y II, Compaginación I y II, Producción I y II, Comunicación con Medios Audiovisuales I y II, Historia del Cine II y III, Crítica y Estética Cinematográfica I y III; en el área Técnica se dictaban Óptica y Sensitometría y Fotografía Cinematográfica; y en el área Cultural, las asignaturas Integración Cultural II y III, Lengua Castellana II y III y Sociología II y III.

(92) Por problemas de acreditación del Plan de Estudios de 1960, debido a que materias que figuraban en la currícula no se habían dictado por falta de profesores, para normalizar esta situación se decide fusionar asignaturas, y darle vigencia retroactiva a ese Plan coyuntural. En la nota N° 30 elevada al Rector Ceretto el 11/03/1974 (Expte. N° 210 695) se informa la situación de las asignaturas: Guión Cinematográfico I, incorporada en Introducción al Cine; para el segundo año, Guión II e Introducción al Cine II se fusionan con Gramática Cinematográfica I; y en el tercer año, Guión II y Dirección Cinematográfica se integran en la asignatura Gramática Cinematográfica II. El plan coyuntural es formalizado con un número menor de asignaturas a las requeridas por el de 1960, operando tales fusiones para hacer posible la acreditación de los alumnos. El pedido realizado en la nota antedicha es aprobado durante la gestión del Rector Marini, por RHCS N° 168 del 26/04/1974.

(93) «Esta suerte de matriz político-cultural, articulada con otras de raigambre local o nacional, funciona, entonces, entre las condiciones productivas de muchos films o manifiestos de aquellos años. Es el caso evidente de **La hora de los hornos**; así como del citado *Hacia un Tercer Cine*. En este sentido, la relación Argel-Buenos Aires reconoce un vínculo a través de un imaginario tercermundista «de época» (sesentista). Esto se asocia, además, a la influencia de la experiencia argelina en la nueva izquierda argenti-

na a través de dos mediaciones principales: los escritos de Fanon (en particular su libro *Los condenados de la tierra*, de 1961, en su momento prologado por Sartre), y el film **La batalla de Argel** de Gillo Pontecorvo (1966). La repercusión internacional de esta película, vinculada a la obtención del León de Oro en la Bienal de Venecia de 1966, fue notable; la mayoría de los cineastas políticos argentinos la identifican como clave en el período y reconocen su influencia.» Mestman, Mariano: Publicación web, op. cit.

(94) Sabemos por el Balance de lo actuado en 1974 que: **1.** Se realizaron dos ciclos de cine llamados *Testimonios de América Latina* y *Testimonios del Tercer Mundo*; **2.** Se creó un Comité de Cine del Tercer Mundo con sede en Argel, y la segunda reunión se realizó en Buenos Aires, adonde concurren delegados del *Instituto*; **3.** El *Instituto* fue visitado por importantes exponentes del cine del Tercer Mundo, quienes brindaron charlas con proyecciones: Carlos Rebolledo (Director del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Venezuela); Mandiu Toure (Director del Organismo Nacional de Cinematografía de Guinea Konakry); Federico García (Director del Organismo Cinematográfico del S.I.N.A.M.O.S., Perú); Juan Aranibar (Delegado de Trabajadores de la Industria del Cine de Perú); Hamid Merei (Director del Organismo Cinematográfico Nacional de la República Árabe Siria); Modesto Tuñón (Subdirector de la Escuela Experimental de Cine de la Universidad de Panamá); **4.** Se firmaron convenios de intercambio de films, escritos y alumnos con Perú y Panamá, y **5.** Se adquirieron «films latinoamericanos» para la Cinemateca del IC.

(95) En *Retórica de la imagen*, Roland Barthes conceptualiza estos procedimientos. El anclaje puede realizarse mediante la denominación (asignación de un nombre que articula palabra e imagen) o puede ser un anclaje ideológico, que elucida selectivamente los significados de la imagen (guía al lector en la interpretación, desechando otras posibles). El relevo, por su parte, se produce cuando el mensaje lingüístico es complementario de la imagen, añadiendo información respecto de la diégesis. Cf. Barthes, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.

(96) Ernesto Laclau analiza cómo se construye la categoría «pueblo» para este tipo específico de discurso al que

llama «populista», configurando sobre una relación antagónica constitutiva: pueblo/enemigos, y representante de una «comunidad imaginaria». Cf. Laclau, Ernesto (2005): *La razón populista*. Buenos Aires, FCE.

(97) Ciertamente es que si se compara el «cine militante» argentino con experiencias europeas, el debate estético y formal tiene menor densidad. Aún así, escribe Emilio Bernini: «La experimentación formal, cierto radicalismo estético —aunque subordinados a la transmisión del mensaje político, y deudores del lenguaje de las vanguardias contemporáneas— formaban parte, para el cine militante, del mismo proceso de lucha al que el cine contribuía. Una crítica a las formas dominantes de representación era a la vez una crítica de la dominación misma.» Bernini, Emilio (2007): op. cit., p. 32–33. La cita de Bernini, como discurso transversal al conflicto, revela que «esteticista» es una categoría interpretativa que funciona como *topoi* de impugnación en la controversia, pero es analíticamente improcedente. La historicidad de la categoría es parte del mismo proceso de transformación del conjunto de valores construido alrededor de la profesión cinematográfica.

(98) Escribe Adrián Cangi acerca del procedimiento similar utilizado en un film del Grupo Cine Liberación: «*La hora de los hornos* elabora una conciencia crítica y una política sentimental siguiendo una forma episódico–fragmentaria que va del montaje intelectual al efecto reactivo emocional, buscando la adhesión ideológica. El abandono de la puesta en escena resulta coherente con la idea de que el neocolonialismo se ha arraigado en las formas espaciales y en las prácticas de vida en la escena cultural. No se trata de documentar lo social observándolo, sino recreándolo con autonomía y distancia del registro. Solo la violencia efectiva puede producir una transformación en el régimen de la apariencia.» En Sartora, Josefina y Rival, Silvina [Editoras] (2007): op. cit., p. 43–44. Por otro lado, la importancia de los medios audiovisuales en el medio educativo, queda demostrada en cursos organizados por el Departamento de Extensión Universitaria de la UNL, algunos de ellos junto con el Departamento de Pedagogía Universitaria: Curso de Política Cultural: «Comunicación por medios audiovisuales aplicados a la educación, el comercio y la producción agropecuaria» (1963); «Ciclo de discusión

sobre algunos aspectos de la sociedad contemporánea a través del cine» (1964); «Comunicación, Aprendizaje y Enseñanza. Enfoque crítico de la enseñanza audiovisual» (1967); Curso «Comunicación por la imagen» y «Teoría y técnica de la comunicación audiovisual», a cargo de Víctor Iturralde Rúa (1968); «La comunicación y sus medios» y «Técnicas del montaje audiovisual», dictados por César Bolaños (1969); «Introducción a la Comunicación por Medios Audiovisuales en la Enseñanza Primaria», por Alfredo H. De María (1971). Las conclusiones del curso de Bolaños se editaron en el marco de la colección editorial *La comunicación y sus medios*. Cf. Boletín de la Universidad Nacional del Litoral N° 47 (Enero a Marzo de 1968) y N° 51 (Enero a Abril de 1969) y folletería del DEU existente en el Archivo Histórico UNL. Es importante destacar que desde 1964 el DEU tiene un plan específico de Comunicación por Medios Audiovisuales, con personal específico. Plan en el cual se enmarcan estas actividades y otras de la misma temática ofrecidas en distintas localidades del interior de Santa Fe.

(99) Esta idea es deudora del planteo de Silvia Sigal: «La asociación de valores culturales y orientaciones políticas fue paralela a la vulnerabilidad de las instituciones culturales ante cambios gubernamentales, índice de la precariedad del campo. Pero si las intervenciones reiteradas del poder disminuían la autonomía de las instituciones universitarias, esas mismas intervenciones alimentaban la autonomía de los actores universitarios.» Sigal, Silvia (2002): op. cit., p. 47.

(100) Massari, Romina y otros (2005): op. cit., p. 48/9.

(101) Expresión utilizada por Ricardo Sidicaro en su libro *Los tres peronismos*. Según este autor, es la corporativización de los aparatos estatales lo que está detrás de la crisis y el debilitamiento de las capacidades estatales. La puja por la ocupación de posiciones estratégicas es propia de una fuerza heterogénea carente de metas y programas unificadores. Cf. Sidicaro, Ricardo (2002): *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946–1955 / 1973–1976 / 1989–1999*. Buenos Aires, Siglo XXI.

(102) César Tcach reconoce cuatro sectores políticamente relevantes en el interior del Partido Justicialista en momentos previos a la dictadura de 1976: 1. El peronismo

pretoriano y verticalista representado por Isabel Perón y su entorno; 2. El peronismo golpista; 3. El peronismo democrático; y 4. El peronismo sindical-corporativista. Cf. Tcach, César: «Partidos políticos y dictadura militar en Argentina (1976–1983)». En Dutrenit, Silvia [Coordinadora] (1996): *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. México, Instituto Mora.

(103) En una carta firmada por el ex-Rector García Martínez, enviada al Rector sucesor, Cnel José Hipólito Núñez, fechada el 8/4/1976, declara: «Por razones económicas, financieras y académicas —destacando igualmente que era público y notorio que ese Instituto constituía un centro de aglutinamiento de elementos marxistas—, se decidió a fines de 1975 suspender las actividades del mismo, disponiéndose la cesantía de profesores y distribución del personal hacia otros lugares.» Juicio de responsabilidad a Jorge Sanclemente N° 1278 (Expte. UNL 227 647/976) – Año 1976.

(104) RR N° 270 de septiembre de 1976. Por la forma en que se llevó a cabo el desmantelamiento del IC, se ocasionó un Juicio de responsabilidad al Dr. Jorge Sanclemente y a los Sres. Roberto Adolfo Carbajal y Eduardo Curia. Los dos primeros fueron sentenciados por el Tribunal de Cuentas de la Nación en 1979 a pagar una suma de dinero, tras haber infringido la responsabilidad patrimonial del cargo administrativo que ostentaban durante su accionar en el IC. Es curioso, no obstante, que esta sentencia haya sido dejada sin efecto el 22/09/1983 por la Sala I de la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Contencioso Administrativo Federal.

(105) Son los casos de Agustín Macagno, Werner Kunte, Enrique Butti, Carlos Gramaglia y Juan F. Oliva. (Expte. UNL N° 231 763)

(106) Según las fuentes disponibles, la mayor parte de los concursos docentes en el *Instituto* se realiza durante los años 1962–1963, encontrándose en los años posteriores revalidaciones o recontrataciones. El Reglamento de Concursos recibe la aprobación del Rectorado el 12/02/62 (Expte. N° 112 967) y el 20/04/1963 por RHCS N° 2484 – Serie 2da. (Expte. N° 111 915 y agregados, y N° 112 967). Para los años setenta no se han encontrado documentos que prueben la existencia de concursos docentes en el IC, lo

cual se ofrece como otro dato que describe la debilidad de la profesión académica, al no garantizarse de manera legítima la competencia para el ingreso al mercado académico.

(107) Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos: *El cine que-rama*. Raymundo Gleyzer. Buenos Aires, Ediciones De la Flor, 2006, p. 57.

(108) *Idem*, p. 84.

(109) Revista *Cine & Medios*, N° 2, Buenos Aires, primavera de 1969.

(110) Un ejemplo de revista que divulgaba estas corrientes, editada por el Centro Dramático Buenos Aires, con corresponsales en todo el país (en Santa Fe era *Cine Club Santa Fe*) y el exterior, es la Revista *Cine '70*. El N° 0/3 es dedicado a Godard y el 4/5 al Nuevo Cine Americano (1971–1973).

(111) RIC N° 14/75 del 14/05/1975, firmada por el Dtor. Monte y el Coord. de Enseñanza Roberto Gudiño. De ella se informa en los expedientes UNL N° 221 697 y 223 579.

(112) Relevamiento de films producidos en el Instituto de Cinematografía durante 1973, por petición de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL.

(113) Según las fuentes disponibles, **Girando alrededor** y **Estado de violencia**, ambos objetados por el Director Rodríguez Hortt, no pudieron filmarse, pero en el instituto paralelo se llevó a cabo —sin finalizarse— la filmación de **Contradanza** (Darío Díaz) y de **El zapallo que se hizo cosmos** (Enrique Butti).

(114) Juan Fernando Oliva, por ejemplo, ingresa como docente a la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba. Raúl Beceyro y Marilyn Contardi, por su parte, viajan a Francia.

(115) Se consideran aquí al *Fondo Propio Producido*, sobre todo por la venta de films y los subsidios del Estado provincial; a las becas del *Fondo Nacional de las Artes* y a los convenios con otras universidades (*Campamentos Universitarios de Trabajo*) o grupos de inversión (*Productora América Nuestra*).

(116) Brunner, José Joaquín y Flisfisch, Ángel: *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*, Santiago de Chile, Flacso, 1983, p.160.

(117) Expte. UNL N° 227 647/976, del año 1976.