

discusión

■ discusión / 2

El Instituto de Cinematografía UNL (1956–1976)

RAÚL BECEYRO: Estamos presentando la reedición del libro *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1956–1976*, que retoma los materiales de *Fotogramas santafesinos*, libro de referencia sobre la historia del instituto. En el Número 15 de nuestra revista *Cuadernos de Cine Documental* publicamos parte del trabajo que después de *Fotogramas* Sergio Peralta hizo sobre los últimos años del instituto.

Habría que preguntarse qué pasó entre 2007, año de la publicación de *Fotogramas*, y hoy. Creo que hay un elemento, que aparecía menos evidente hace 15 años, relacionado con la recuperación de los films realizados en el instituto. Recuerdo que cuando Fernando Peña, en su programa *Filmoteca online*, presentó *Idilio*, corto de Osvaldo David que él no conocía, confesó que ese film había modificado la idea que él tenía del instituto. La importancia que tienen, como documentos, las propias películas, me parece que hoy aparece más clara que hace 15 años.

La Universidad Nacional del Litoral celebró con Fernando Peña un convenio y como primera parte de ese convenio ya se pueden ver, en la Biblioteca Virtual UNL, siete de las películas del instituto, y esperamos, muy pronto, tener otros films disponibles para ser vistos online. La difusión es la parte necesaria en todo trabajo de recuperación de películas y ahí tenemos más de 50 films del Taller de Cine y siete películas del instituto disponibles.

Incluso, además de poder ver esos films inmediatamente, es posible bajar un archivo digital más pesado de los films, y así poder conservarlos y poder verlos mejor. La ayuda de Pablo Courault, del Centro de Telemática UNL para lograrlo fue muy grande.

Por otra parte, deberíamos ver la realidad de lo que siempre se ha dicho sobre el instituto, y sobre la exis-

tencia de dos sectores, o dos bandos enfrentados, esos que Beatriz Sarlo llamó «birristas» y «antibirristas». Recordemos que integrantes del grupo birrista dijeron que nunca había existido ese grupo, y miembros del grupo antibirrista dijeron que no había existido tal grupo.

LUIS PRIAMO: El libro que presentamos hoy (por ahora virtual), *Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1956–1976* es una versión reducida de aquel otro editado en 2007: *Fotogramas santafesinos. Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1956–1976)*. Las dos primeras palabras que le quitamos al título de alguna manera reflejan lo que también se le sustrajo al libro, es decir 98 fotografías de la ciudad de Santa Fe tomadas en diferentes épocas por alumnos y exalumnos del instituto, que constituían una suerte de homenaje a nuestra ciudad. Tal sustracción fue involuntaria para nosotros por razones que no viene al caso comentar aquí. Por lo demás, los cuatro capítulos restantes de aquella edición permanecen en este libro con muy escasas y puntuales modificaciones: 1º. un ensayo histórico sobre el instituto desde su fundación hasta su clausura, escrito por los profesores Claudia Neil y Sergio Peralta. 2º. una muestra parcial de dos fotodocumentales para ilustrar al lector sobre lo que fue, en la tradición del instituto, el primer acercamiento documental a la realidad que tenían los alumnos. 3º. el relato de una experiencia personal de su paso por el instituto, escrito por quien les habla. 4º. el catálogo de las películas producidas y coproducidas por el instituto, a cargo de Raúl Beceyro.

Hasta la aparición de nuestro libro en 2007, la única obra editada sobre la historia del instituto era *La es-*

cuela documental de Santa Fe, de Fernando Birri, que se publicó poco después de su renuncia, en 1963. Los 13 años posteriores quedaron, desde el punto de vista histórico, en una especie de limbo compuesto de anécdotas, chismes, recuerdos o notas de circunstancia, versiones encontradas de viejos conflictos internos, y la tragedia de los cinco compañeros llevados a la muerte por la Triple A y la dictadura militar. De vez en cuando esos 13 años no saldados aparecían en las conversaciones con antiguos compañeros con un aire de reclamo, lo que no era para menos, ya que tal como estaban las cosas el instituto solo había tenido una existencia efectiva de seis años, dominados por la figura un tanto exorbitada de Birri. En 2005, junto con el Museo de la Universidad Nacional del Litoral, dirigido por Stella Scarcíofolo, organizamos una exposición de fotografías titulada *Vestigios fieles*, integrada por las mismas imágenes que fueron luego parte de *Fotogramas Santafesinos* y omitidas en esta nueva edición, como se dijo. El trabajo de recopilación de las fotos escarbando en los archivos de antiguos compañeros (de los pocos archivos que aún quedaban en pie después de los desastres de la Triple A y la dictadura posterior, acláremoslo) avivó recuerdos del instituto que conocimos y nos fue acercando a la idea de hacer un libro que completase su historia. No soy capaz ahora de describir el proceso que nos llevó al proyecto final del libro. Recuerdo sin embargo un episodio importante. Durante el intercambio con amigos cercanos sobre la idea, sin tener claro aún la estructura que tendría el material, recogimos la opinión de una querida y sabia amiga, María Teresa Gramuglio, que conocía bien los conflictos de carácter estético y cultural que habían enfrentado a profesores y alumnos del instituto, produciendo lo que hoy



llamamos «una grieta» que, con el paso del tiempo, fue bautizada de un modo bastante simplificado como «birristas y antibirristas». Lo que dijo María Teresa fue más o menos esto: «El que escriba sobre la historia del instituto no tiene que haber estado involucrado en esas peleas, ni tampoco alguien cercano a ustedes (los «antibirristas», quiso decir), sino alguien independiente y sin compromisos con todo aquello». De modo tal que cuando el proyecto se puso en marcha, a la hora de buscar a esa persona le propusimos el ensayo histórico al recordado y lamentado profesor Darío Macor. Darío no aceptó por los compromisos que tenía entonces, pero nos recomendó a dos de sus exalumnos de la carrera de historia de la UNL, que eran excelentes y quienes podíamos confiar. Ciertamente no se equivocó: Claudia Neil y Sergio Peralta hicieron un espléndido ensayo.

El trabajo de Raúl con el catálogo de films de producción propia y en coproducción también es de excelencia. Incluso en esta edición agregó dos películas que «aparecieron» después de 2007. Este catálogo es único por la totalidad que abarca de aquellas producciones y el rigor de sus datos, y conforma un documento de gran importancia para los investigadores que se ocupen de la historia de nuestro cine.

Sobre mi texto, que recuerda mis experiencias en el instituto, nada puedo ni debo opinar. Solo indicar que el instituto fue para mí la más importante experiencia de mi juventud, y pasar revista a esos años representó la cancelación de una íntima deuda con la persona que había sido antes del instituto y la que fue después. No obstante, doy fe de que durante toda la composición de ese trabajo me esforcé por mantener la mayor ecuanimidad y objetividad posible. Y eso es todo.

El libro que hoy presentamos virtualmente y que pron-

tito estará en librerías no debe correr la mala suerte de *Fotogramas santafesinos*, que no tuvo ninguna repercusión y llegó a escasos lugares donde era necesario que lo hiciera, como son las carreras de arte de las universidades del país, las escuelas de cine o las revistas culturales importantes. Eso debiéramos corregirlo y tomarlo como un compromiso con nuestro trabajo, con la historia del instituto, con la Universidad Nacional del Litoral y con nuestra ciudad.

Quiero agradecer a las autoridades y responsables de la Editorial de la UNL, tanto a las que propiciaron la edición de *Fotogramas Santafesinos* en 2007, como a las que hoy lo hacen con *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 1956–1976*.

CLAUDIA NEIL: He tratado de «actualizar» la mirada que teníamos, cuando en 2007 apareció *Fotogramas santafesinos*. No he tenido mucha suerte, porque resulta que he quedado un poco «anclada» en aquel trabajo que realizamos en aquel entonces.

Quisiera agradecer a las autoridades de la Universidad por hacer posible entonces la edición del libro. No son estos los libros por los que la gente se pelee por publicar; eso ya lo sabemos.

Esta obra, que presentamos hoy por segunda vez, podría ser definida como una forma de ingresar al conocimiento de una historia, la del Instituto de Cinematografía, y también la de una ciudad, nuestra ciudad a mediados del siglo XX, en el período comprendido entre 1956 y 1976. Era Santa Fe una ciudad muy diferente de la de hoy, en cierto sentido luminosa en la que la literatura, música, teatro y fundamentalmente el cine la marcaron de un modo indeleble y definitivo. La investigación y el trabajo que hicimos con Sergio para reconstruir esta historia nos pusieron en contac-



to con un momento fundamental de Santa Fe, y con un momento también fundamental de nuestra Universidad, que desconocíamos. El Instituto de Cinematografía se alojó en la Universidad, en el Instituto Social, y de esa manera la Universidad abrió paso a lo que se puede considerar una vanguardia cultural, quizá la única vanguardia cultural que tuvo Santa Fe. Así entraron a la Universidad Fernando Birri, Adelqui Camusso, Juan José Saer, Hugo Gola, Juan Fernando Oliva, Luis Primo, Raúl Beceyro, Marilyn Contardi y tantos otros que dejaron su huella en la historia cultural santafesina. Para nosotros historiadores fue una especie de descubrimiento ese rol tan importante de la Universidad en el campo de la cultura.

Este libro habla también de las condiciones sociales y académicas de producción de legendarios trabajos fílmicos como **Tire dié**, **Los inundados**, **Los 40 cuartos**, **Hoy-Cine-Hoy**, y tantas producciones documentales y de ficción que ubicaron al Instituto de Cinematografía en la historia grande del cine argentino y latinoamericano.

En lo personal debo confesar que trabajar en este libro fue un viaje a aquel tiempo del que nunca pude regresar completamente. Fue un viaje a un tiempo y a una historia que fueron para mí, desde entonces, un faro temporal, cultural y social al que siempre vuelvo, atraída por esa potencia aún viva, de los proyectos, los sueños, las ideas y la producción de tanta literatura y tanto cine. No es nostalgia, uno vuelve a ese pasado para nutrirse.

En cuanto a la investigación y escritura de esta historia del Instituto de Cinematografía UNL, desde el comienzo debimos sortear la trampa sobre la cual estábamos debidamente advertidos. La trampa era aquella grieta que dividía a los birristas y antibirristas

(dicho de manera muy simplificada, por supuesto), tal cual acaba de mencionar Luis.

Como investigadores, atentos a este desafío, asumimos el compromiso de tomar toda la distancia posible de esta controversia para trabajar de un modo imparcial y objetivo, si es que podemos hablar de «objetividad» en la historia.

Tras esa pretensión definimos abordar la complejidad de 20 años de historia a través de dos ejes que guiaron nuestra investigación: el primero, reconocer que en todo ese proceso se jugó un claro proyecto pedagógico sobre «cómo enseñar cine»: era un instituto para la formación de cineastas. Este proyecto siguió existiendo más allá del instituto: continuó existiendo en la propia Universidad Nacional del Litoral, continuó existiendo en el Instituto Provincial de cine. Ese proyecto se inició en ese momento y perduró hasta nuestros días: es una tradición que sigue vigente en Santa Fe.

Incluso rescató el nombre: «Escuela de cine documental», escuela en un sentido amplio, de formación profesional.

Recordemos que en ese momento Santa Fe tenía un gran público de cine: ya existía el Cine Club Santa Fe y había más de 20 salas distribuidas en diferentes puntos de la ciudad, de manera que ese proyecto de formación ancló en un contexto social y cultural muy favorable, y por eso quizá el apoyo de la Universidad y el éxito que tuvo posteriormente.

El segundo eje que nos marcamos para trabajar fue reconocer que en toda la historia del instituto se jugó también un proyecto estético-político que al principio llevó la firma y la impronta de Fernando Birri, pero que fue mutando y transformándose a medida que nuevas generaciones se sumaron al plantel docente o como estudiantes. Este libro intenta mostrar ese

complejo proceso desde el cual se gesta una cultura institucional que marcará de manera conflictiva al instituto hasta su cierre definitivo en 1975. Ese conflicto, esa grieta que se ha mencionado siguió existiendo, ya no como conflicto, sino como posturas diferentes sobre la relación entre cine y política.

Quisiera hablar finalmente de las fuentes que utilizamos. Se realizó un gran trabajo de relevamiento, primero del Archivo de la UNL, y ahí vimos la importancia de los archivos, muchos documentos no estaban; ese trabajo fue importante para recuperar material que estaba en las casas de docentes y alumnos y también en otras instituciones. Hoy, todo ese material está disponible en el Archivo Histórico de la Universidad.

Estaban además los archivos de prensa santafesina. Santa Fe tenía, en los años 50, ocho diarios y todos publicaban notas sobre la actividad del instituto, de la universidad. En ese trabajo fue muy importante la hemeroteca del diario *El Litoral*, donde encontramos material realmente muy importante.

El trabajo de recopilación de información sobre los films del instituto condujo a la confección de un catálogo muy completo, que nos sirvió para entender las características y los matices de ese proyecto estético-político del cual hablaba. Ese catálogo puede servir de base a la realización de nuevos trabajos de investigación.

Desearíamos que la segunda edición de este libro sobre la historia del Instituto de Cinematografía UNL esté en todas las bibliotecas de los centros de enseñanza de cine, y que pueda llegar a los interesados no solo en la historia del instituto, sino también en la historia de la Universidad Nacional del Litoral y de la ciudad de Santa Fe. Cuando habla el instituto, cuando habla la Universidad, habla también la ciudad de Santa Fe.

R. BECEYRO: Quisiera aclarar que, en la confección del catálogo, que se me atribuye insistentemente, participé de manera decisiva Luis Priamo, y debo reconocer que para no sentirme usurpando indebidamente su autoría, estuve actualizando las fichas técnicas con los propios films que están ya disponibles para ser vistos online en la Biblioteca Virtual UNL y otros que se han podido ver.

Después de participar, con Claudia Neil, en el trabajo que condujo a la edición de *Fotogramas santafesinos*, Sergio Peralta trabajó en una tesina sobre «Los últimos años del Instituto», y gran parte de ese trabajo fue publicado en el Nº 15 de nuestros *Cuadernos de Cine Documental*. Además, Sergio Peralta trabajó en un libro llamado *Santa Fe ciudad set*, publicado por el Grupo de cine, que cuenta la historia del cine de Santa Fe del 85 a 2015. En su momento se destacó el carácter amplio, pluralista, de ese libro que coincide con el carácter amplio y plural del cine de Santa Fe en ese período. Porque a partir del 85 hay diversos grupos que en Santa Fe hacen cine, con formas de trabajo e ideas muy diferentes. Todos esos grupos son legítimos componentes de eso que se llama cine de Santa Fe. En su momento el instituto era el cine de Santa Fe, y hacer la historia del instituto era hacer la historia del cine de Santa Fe, o casi. Después de la recuperación de la democracia el cine de Santa Fe bifurcó, se diversificó, y ahí tenemos el libro de Sergio Peralta, con los diferentes grupos, los films que realizaron, las ideas que tienen sobre el cine, etcétera.

Tomando el toro por las astas, veamos la espinosa cuestión de los dos grupos en los cuales se habría dividido el instituto. Los historiadores de *Fotogramas santafesinos* explicaron bastante bien la cuestión: se trataba de grupos de afinidades, más humanos





■ Hoy-Cine-Hoy (1965)



que otra cosa, grupos de amigos, más bien. Por eso, cuando Dolly Pussi dice que no había ningún grupo «birrista» y cuando Luis Priamo dice que no había ningún grupo «antibirrista», tienen razón. Es cierto que hay un momento en que se cristaliza un enfrentamiento, pero ya estamos a fines de 1970. Hasta entonces, hay que confesarlo, todos teníamos ideas políticas avanzadas, muy de acuerdo con la época que se vivía. Uno hacía una película y quería mostrar cómo el dinero y la publicidad entraban en una carrera de autos y en eso todos éramos bastante parecidos. Todos en el instituto teníamos la misma formación y teníamos las mismas preferencias: la escuela documental inglesa, los documentales canadienses.

Todos éramos parecidos, algunos más amigos de otros, eso era todo. Hasta finales de 1970, cuando se produce una fractura evidente, informada, pero real. En octubre se agudiza el enfrentamiento entre el director, Rodríguez Horta, y los profesores y alumnos, por la censura que ejerce el director sobre tres proyectos de los alumnos que habían sido aprobados por las cátedras. El director cierra el instituto y profesores y alumnos forman la Comisión Coordinadora y nos reunimos en el Sindicato de los docentes universitarios. Éramos prácticamente todos los profesores y los alumnos que andaban por ahí.

Recuerdo que en esas reuniones de profesores y alumnos se elaboraban comunicados, respuestas a las posiciones oficiales de la universidad, y ahí se discutía cada palabra; recuerdo un día, cuando al final (se trabajaba en el mismo horario que el instituto, de 7 de la tarde a 11 de la noche), acordamos las últimas palabras de alguna proclama y recuerdo que nos pusimos de acuerdo Carlos Gramaglia y yo.

A la tarde siguiente un grupo de profesores (entre

ellos el propio Gramaglia) y algunos alumnos objetaron el escrito que habíamos acordado, pero también la forma de trabajo, objetaron todo. Algo había pasado, un grupo se había reunido y había decidido objetar el funcionamiento de la Comisión Coordinadora, lo que se hacía, todo. A partir de ahí ya no hubo participación de todos, sino de algunos. Coincidió con el fin de año, y luego de las vacaciones se reabrió el instituto en medio de rumores de todo tipo: se hablaba de un plan preparado por algunos docentes, se mencionaba a posibles directores, etc. En abril, Rodríguez Horta renunció y fue nombrado Julio Andrés Rosso como director. Rosso era un funcionario del Ministerio de Educación que tenía antecedentes cinematográficos: había realizado algunos cortometrajes. Rosso asume en abril del 71 y aquí tengo una nota del 27 de abril dirigida al director del instituto y firmada, exclusivamente, por integrantes de lo que se podría llamar, ahora sí, «grupo antibirrista». Este grupo se había constituido originalmente en torno a los profesores Juan José Saer y Hugo Gola. Saer estuvo hasta el '68 cuando viajó a Francia, mientras que Gola siguió siendo profesor.

Esta nota es una especie de certificado de nacimiento del grupo antibirrista y uno ve quiénes firmaron: Coll, Gola, Beceyro, Contardi, Uchitel, Meyer, Priamo, Iliana Obrutsky, Courtalón, Graciela Blanc, Franklyn Goizueta, Celia Pagliero, Raúl Bertone, Mariano Martínez, Enrique Butti, Carlos Pinery, Daniel Musitano, Jorge Ferrario, Rubén Sartorelli, Marta Matto, Raúl Pujadas, Miguel Gallo.

El día siguiente de presentada la nota, el director Rosso envía una notificación a los profesores que suscribían la nota donde dice: «Llamar la atención a los docentes (...) por su inconsulta actitud de suscripción del



petitorio de fecha 27 del corriente». Como se ve nuestra presentación no tuvo mucho éxito, pero Rosso tampoco, ya que renunció al cabo de un par de meses.

Debo aclarar que entre los firmantes de la nota del 27 de abril están cuatro de los cinco estudiantes desaparecidos del instituto. No está Olga Sánchez, no sé bien por qué.

Esta nota es, repito, la prueba de la constitución de un grupo diferenciado en el instituto, y se puede decir que cuando Miguel Monte asume la dirección del instituto, en 1973, en su discurso (que va a ser retomado en la Memoria de 1974), hace una lectura, retrospectiva, de la evolución del instituto, que indica la constitución del otro grupo. Monte critica a las «materias culturales» que condujeron a los alumnos «detrás de experiencias formales y esteticistas», señalando claramente a los conductores del «grupo antibirrista». Resulta injusto decir que el grupo birrista tuvo todo el poder en el período 73–75, ya que parece haber una instancia superior que tenía realmente el poder y que se manifiesta de diversas maneras. En una carpeta titulada «Relevamiento material audiovisual» se realiza un análisis de la producción del instituto desde un punto de vista crudamente político. En su trabajo Sergio Peralta transcribe varios fragmentos de esa carpeta, realizada por algunos miembros de la conducción del instituto y también al parecer por personas ajenas al instituto. Los juicios sobre algunos de los films producidos en el instituto son tajantes y redactados en términos policíacos. Pero resulta sorprendente que ni siquiera *Tire dié* resulte elogiado por esos señores. De *Tire dié* se dice: «La forma del film es la de la encuesta referida a la problemática real del marginado, sin buscar, ni atacar las causas de esta situación, ni dar salidas». De otro film también se dice

que: «no da soluciones, ni salidas». Al parecer había una instancia política que no está del todo satisfecha de los films del instituto.

Se puede pensar entonces que mientras la nota de abril del 71 indica la conformación del grupo antibirrista, los dirigentes del instituto del 73 al 75 conforman lo esencial del grupo birrista. Así, tardíamente, toman cuerpo y realidad el grupo birrista y el grupo antibirrista.

Los dos años finales de la dictadura militar (71–73) son particularmente caóticos en el instituto, y los dos años y medio del gobierno peronista también: al parecer no había clases (que solo se retoman en el '75), no se hacían películas (la única película terminada del período peronista es *Monopolios*, de Miguel Monte), la memoria del 74 anuncia que no se pueden realizar proyectos previstos por falta de personal y de presupuesto, todo parece muy trabajoso, y todo ello conduce, en diciembre de 1975, al cierre del instituto. Beatriz Sarlo habla de los dos grupos, los birristas y los antibirristas, en su trabajo *La noche de las cámaras despiertas*. Cuenta lo que pasó en el «Encuentro» que se realiza en Santa Fe, contra la censura, y en el cual participa un grupo de cineastas de Buenos Aires que llegan a Santa Fe con pequeños films realizados especialmente para la ocasión, y que son recibidos de manera dispar por los participantes del encuentro. Proyección y escándalo suceden el 21 de noviembre de 1970, y quizá ahí ya estaba cristalizada la separación entre los dos grupos, y eso se pudo advertir en la reacción diferente de unos y otros ante los films de los cineastas porteños.

Para terminar, quisiera mencionar a algunas personas que estaban más allá de la separación entre birristas y antibirrista. Uno de ellos es Juan Fernando Oliva.



Filmación de *La vieja ciudad* ■

Oliva fue nuestro profesor de cine, de las materias específicas. Cuando entramos en 1962 al instituto tuvimos unos meses de clase con Birri y después lo tuvimos a Oliva. Él había participado en *Tire dié* y la mayoría de sus amigos eran de esa época, es decir «birristas». Pero Oliva era demasiado inteligente para encerrarse en un sector un poco limitado, y entonces es amigo y se relaciona con personas, profesores, alumnos, variados. Y cuando se produce el control del instituto por parte del peronismo, en el '73, ya Oliva no está más en el instituto: está en Córdoba, en la Escuela de Artes, en la cual ya habían trabajado en años anteriores Courtalón, Coll y el mismo Oliva. (Yo estuve de profesor solo en 1970.)

El otro caso de alguien que deambula de un grupo a otro es Jorge Goldenberg. El propio Jorge confesó que cuando llegó al instituto (en el '61) era miembro del Partido Comunista y pensaba que el cine era un medio para otra cosa, y que debía ser algo directo y útil. Pero después fue cambiando, y pasó de una visión simplista, sectaria, a una perspectiva más amplia. Jorge alguna vez dijo que al principio nos miraba a nosotros, los amigos de Saer y Gola, con cierta desconfianza, pero después terminó muy amigo de Saer, amigo de Gola y de varios de nosotros.

Todo esto quería decir para señalar que en general las cosas son más complejas, más matizadas, incluso en esta diferenciación entre birristas y antibirristas.

L. PRIAMO: Yo recuerdo, de todos modos, que antes de los momentos que señalás como mojones de este fraccionamiento, ya había manifestaciones de esta discordia. Por ejemplo, cuando se proyectó *La doma* vino gente de afuera del instituto a hacer críticas al film por la ausencia de crítica social. Eran militantes,

evidentemente, que criticaban que los «peones de pata en el suelo», como ellos decían, no fuesen reinvidicados por el film. No recuerdo bien cuándo fue esa proyección, pero ya las cosas estaban «calentitas».

R. BECEYRO: Hay que recordar que *La doma* es del 69, se estrenó en el Paraninfo en el mismo año, junto a los otros «films de tesis». Es cierto que había grupos que aplaudían más a *Pescadores*, de Dolly Pusi, que a *La vieja ciudad* o *La doma*. Pero no había nada belicoso, me parece.

Pensemos además que cuando Oliva se va por un año a Francia, Patricio Coll y yo lo reemplazamos en las clases, y no había ahí ningún otro candidato contrario, era algo que salía «naturalmente». Cuando Saer viaja a Francia en el '68 yo lo reemplacé en las clases, y tampoco ahí había otros candidatos opositores. Incluso cuando en 1969 el gobierno de la Provincia encarga al instituto la realización de dos films utilitarios, uno lo dirige Patricio Coll y el otro yo, y las fichas técnicas de ambos films muestran nombres que pertenecen a los diferentes grupos.

Fue necesario esperar a 1971 para que, por ejemplo, en una proyección organizada por no se sabe quién, en el garage del instituto, se vieran algunos de esos films y aparecieran algunos militantes «exteriores» para ayudar a algunos amigos que tendrían en el instituto, y había también algunos amigos nuestros que venían a ayudarnos. Pero ya estamos en un momento en que la fractura se ha producido.

Hay un momento menos claro, que es cuando Camusso renuncia después de una asamblea de alumnos que lo critican duramente, en general, por las dificultades para poder filmar. Podría pensarse que la crítica era también dirigida a la gente del Taller Experimental, responsables de las filmaciones, pero no fue algo demasiado claro en ese sentido.

C. NEIL: Quiero hacer un comentario: en nuestro trabajo no aparece nunca los términos birristas y antibirristas. Fue una precaución que tomamos para evitar justamente esa fractura.

Además, quisiera aclarar que este libro trata de la historia del instituto, no de la historia del cine de Santa Fe. Fue el libro que comenzó un trabajo que otras investigaciones pueden continuar (que Sergio Peralta también continuó), pero se limita a esos 20 años que influyeron a los cineastas de Santa Fe y también del país, porque muchos cineastas argentinos pasaron por Santa Fe y luego siguieron su actividad en otros lugares del país.

R. BECEYRO: Dos observaciones finales: el libro de Sergio Peralta, *Santa Fe ciudad set*, fue editado por Ediciones UNL y Grupo de Cine e impulsado por Mario Cuello, Julio Hiver, Carlos María Gómez, Diego Soffici. Y por otra parte uno estará agradecido para siempre a los profesores que tuvieron tanta incidencia en nuestras vidas: Juan Fernando Oliva y, sobre todo, Juan José Saer y Hugo Gola.

■ Raúl Beceyro

Apéndice // El Instituto de Cinematografía: la historia oficial

En 2015, en el número 8 de la revista cordobesa *Intersicios de la política y la cultura*, apareció un curioso texto, «Así comienza la historia», firmado por el «Equipo operativo» del Instituto de Cinematografía UNL, y donde aparece también el nombre de Carlos Gramaglia. El punto 1 del artículo cuenta los comienzos del instituto, y el punto 2 puntualiza lo que considera la base del trabajo del instituto: «la idea del trabajo colectivo en taller y la técnica del fotodocumental». Allí se pueden leer consideraciones sobre el cine documental escritas por el crítico (y profesor del instituto en su etapa inicial) Agustín Mahieu, publicadas en la revista de circulación interna *Panorámica*. Luego se transcriben declaraciones de Fernando Birri en ocasión del estreno de *Tire dié* en 1958 y consideraciones de Rodolfo Walsh sobre el rol de los intelectuales.

En cierto momento aparece el «Equipo operativo»:

«A instancias de Fernando Birri toma forma orgánica el “equipo operativo” como propuesta que intenta superar un estado institucional de la Universidad, alejada de las disciplinas artísticas. Sobre es-

tas bases, el citado equipo dentro del I. C. cumplió un rol importante no solo lo relacionado con la dinámica de la actividad cinematográfica sino, sobre todo, en reemplazo de un Consejo Directivo orgánico que en ese momento por diversas razones no formaba parte, de la estructura universitaria».

Esta decisión de Birri parece haber sido muy temprana, ya que la mención al equipo operativo aparece antes de hablar de *Los 40 cuartos*, su producción, su estreno y su censura (podemos leer declaraciones de Birri y de Juan Fernando Oliva, el director del film). Comencé a estudiar en el Instituto en 1962 y hasta 1970, digamos, nunca oí hablar de ningún equipo operativo. Quizá, y de una manera retrospectiva, se alude a la parte de Producción del Instituto, lo que se llamaba «Taller experimental», y del cual formaron parte Palleró, Gramaglia, Dolly Pussi. El artículo menciona que la renuncia de Birri a la dirección del instituto, en 1962, y la delegación de esa dirección en Adelqui Camusso, obedecen a «la dificultad de renovación de contrato

por cuestiones políticas y ante el peligro de cierre del instituto». (No recuerdo que en ese momento se hubiera hablado sobre tal dificultad y tal peligro de cierre.)

Después de la renuncia de Birri el artículo denuncia que se produjeron «algunos cambios muy sutiles, como el aumento de la carga horaria en asignaturas complementarias, en detrimento de las asignaturas básicas», lo que se tradujo en que «la metodología para la producción audiovisual se fuera desdibujando, al restarle importancia al fotodocumental en el proceso de desarrollo de la investigación». Eso repercutió en el «trabajo en equipo, jerarquizando indirectamente la función del director–autor–productor, desarticulando el equilibrio creativo».

Todo esto, según el artículo, condujo a un «menor rigor científico–técnico, en el transcurso del proceso de investigación de los procesos filmicos, fundamentalmente en la elección del tema y su tratamiento».

(Estas modificaciones, que supuestamente se produjeron cuando yo era estudiante en el instituto, no recuerdo haber oído hablar de ellas, ni que alguien hubiera enunciado tal «cambio» en el instituto, para elogiarlo o para criticarlo. Esta parte del artículo parece desarrollar, retrospectivamente, una lectura acusando a las «asignaturas complementarias» de una especie de complot, lectura que coincide, a la distancia, con lo que Monte va a decir, en 1973, al asumir la dirección del Instituto, respecto a «algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado», que lo condujeron «detrás de experiencias formales y esteticistas».) Se pasa luego a la «asonada de Onganía», en el '66, que conduce, según el artículo, a la ida, a Brasil, siguiendo a Birri, de Pallerio, Dolly Pussi y Manucho Giménez, y después de Rodolfo Neder y Olinda Grioni. Esos viajes condujeron a los restantes miembros del

equipo operativo a «replantear nuestra participación en el proyecto colectivo, mediante una profunda y medular autocrítica, teniendo en cuenta la situación que vivíamos todos los argentinos en esos momentos, obligados a superar dicha instancia como «equipo operativo» u optar por otras alternativas».

Después se pasa a la renuncia como director del instituto de Adelqui Camusso, en 1969, que fue para el equipo operativo «sorpresa», «sin ningún tipo de explicación —personal o grupal— al equipo operativo». «Después que lo “renunciaron” a Adelqui Camusso (suponemos por compromisos no asumidos con un sector del Instituto que participó en la Asamblea), problema nunca aclarado, pero sí por comentarios que se correspondían con los que manipulaban la cultura oficial». Aquí el artículo insinúa que al parecer los integrantes del equipo operativo no participaron en la asamblea de la que surgió el cuestionamiento a la dirección por parte de los alumnos y la consiguiente renuncia de Camusso, y que quienes participaron tenían oscuras intenciones.

Viene después el nombramiento de Rodríguez Hortt y el intento de censura de proyectos de los alumnos que condujo al cierre del instituto en octubre de 1970. «En esos momentos el equipo operativo tomó conciencia que la lucha por la libertad de expresión no era una cuestión abstracta meramente declamativa, sino que respondía a la necesidad de producir un cine documental útil a la formación política del pueblo al cual nos debíamos».

Aquí podría encontrarse una justificación de la escasa participación del equipo operativo en la oposición a Rodríguez Hortt en su intento de censura, ya que quienes se opusieron más firmemente lo hacían por «una cuestión abstracta, meramente declarativa».

Mucho más explícitamente podemos leer idéntica explicación en un artículo de Rolando López:

«En el transcurso de 1970 se genera un conflicto en el IC a raíz de la censura, y emerge la flor y nata de la tilinguía oportunista declamando que estaba enfrentando “al sistema” porque defendían “la libertad de expresión”. Nosotros, en su momento, fijamos nuestra posición en un documento (se refiere al firmado por Línea Nacional) y en las asambleas. Entendimos que no debíamos defender la “libertad de expresión” en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio macartista y policiaco del entonces director del Instituto y de la política universitaria gorila, tampoco íbamos a avalar el criterio liberal de la defensa de la libertad de expresión en abstracto, por cuanto la intelectualidad pseudoizquierdizada del Instituto y el bloque de filmes propuestos (incluidos los tres censurados u observados) negaban la práctica histórica y la experiencia política de la clase revolucionaria en nuestra patria: la clase obrera peronista». («¿Por qué filmamos “La memoria de nuestro pueblo”?», en *Peronismo y Liberación*, agosto de 1974:111–113)

Sintetizando: tanto el artículo del equipo operativo, cuando habla de las «materias complementarias», cuya expansión produjo una desarticulación «del equilibrio creativo», como el artículo de López cuando menciona a los «tilingos» «pseudoizquierdistas» que «negaban la práctica histórica» del peronismo, o Montes cuando habla de las «materias culturales» que condujeron a los alumnos «detrás de experiencias formales y esteticistas», los tres están hablando, increíblemente, de los profesores Hugo Gola y Juan José Saer.

El artículo sigue contando que, paralelamente, la regente del instituto presentó ante las autoridades universitarias «un nuevo Plan de Estudios, por su cuenta o lo tomó de prestado, —confusa información— lo que un grupo minoritario de docentes del Instituto redactó, sin la menor participación, discusión y análisis de los contenidos, por la comunidad docente–estudiantil». Quedamos sin saber quiénes serían esos escasos docentes del instituto.

Y ahora, en las páginas finales, se habla sobre el último período del instituto, del 73 al 75, cuando Miguel Monte fue director y los autores del artículo (Gramaglia y quizá alguien más) fueron directivos del instituto. Al parecer fue una época de bonanza:

«En ese lapso la UNL, con el compañero Miguel Monte al frente de la institución, cumpliendo con el objetivo tantas veces postergado, produce la reforma sustancial de dotar a la Unidad Académica creativa INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA, con lo que legítimamente le correspondía. Disponer de un nuevo Plan de Estudios, un presupuesto adecuado en inversión en equipamiento, en Planta Docente, con edificio propio, para el desarrollo de las distintas actividades de una Escuela–Taller dedicada a la formación de especialistas en producción audiovisual».

Esta información contrasta con lo que aparece en la Memoria de 1974, en donde por un lado se pide la reapertura de las clases, y entonces al parecer no había clases en el instituto, y se enumeran los proyectos que no pueden concretarse por falta de presupuesto. Finalmente, después de citar nuevamente a Birri, se termina con la siguiente conclusión:

«Somos los mismos que gozamos y sufrimos experimentando el proceso creativo/colectivo de investiga-

ción–producción–difusión, relacionadas con las temáticas populares desarrolladas en los filmes documentales del Instituto de Cinematografía–La Escuela Documental de Santa Fe desde 1956 a 1975 como aporte a la comunidad, que enriquecieron nuestro conocimiento y conceptos de vida, o sea, que somos los que fuimos, porque existe una relación directa entre la historia del país, los valores nacionales y populares y nuestra historia personal, que tienen que ver con la verdad, porque nos interesa el presente».

Y firman: «Equipo operativo».

Ya dijimos que resulta extraña esta nomenclatura para quienes estuvimos en los años 60 en el instituto, como alumnos y como profesores, y jamás hemos oído hablar de ningún equipo operativo. Leyendo atentamente el artículo, y pudiendo afirmar que nunca existió ningún equipo operativo en el instituto (salvo que haya funcionado en una completa clandestinidad), puede pensarse que nos encontramos con un relato que hace existir, cuando todavía no existía, lo que después se llamó «grupo birrista». Lo de birrista y antibirrista se podría decir que es en realidad una invención de Beatriz Sarlo, quien efectivamente percibe esa diferenciación cuando tal diferenciación existía, ya que se produjo en los últimos meses del 70. Pero el artículo hace existir el «grupo birrista» como núcleo consistente del instituto desde el comienzo, creo que por un ejercicio de la imaginación. Así queda enunciada una especie de «historia oficial» del instituto, con un grupo coincidente con una visión ortodoxa del documental social, que se manifiesta desde el comienzo del instituto, cuando Birri les habría confiado la misión de velar por sus ideas, que a lo largo

de los años ve cómo se modifican aquellas premisas iniciales (ante lo cual al parecer no pueden hacer nada), que no participan visiblemente del enfrentamiento con Rodríguez Hortt en 1970 (por lo que dice López hasta podrían coincidir, aunque no por las mismas razones, con la censura a los tres films cuestionados), y que conforman el equipo del instituto del 73 al 75.

En un artículo sobre el Instituto de Cinematografía UNL, publicado en la revista *Culturas* en 2017, Mariano Memtsman dice que «por su parte, se encuentra en preparación un libro sobre la historia del IC a cargo de Carlos Gramaglia y Rolando López», pero hasta el día de hoy no hay noticias sobre dicho libro. Pero ya en el artículo publicado en 2015, en el que aparece, como autor, Gramaglia, y en donde quizá también López participó, tenemos, actualizada, la visión que el propio Birri había esbozado en su libro de 1964, y que pretende explicar, desde el comienzo y hasta el final, la historia del instituto. Poco importa que la realidad contradiga algunos trechos de esta explicación (por ejemplo, el período 73–75, la creciente y nefasta influencia, al parecer incontenible, de los profesores de las materias culturales en los '60, la escasa participación del sector ortodoxo en el conflicto de 1970, etc.).

En cierto sentido tenemos la contracara exacta del libro *Fotogramas santafesinos*. Y el lector de dicho libro y de este artículo podrá escuchar las dos campañas, como se dice, y tener una idea de lo que fueron esos años, exaltantes, que van desde 1956, cuando Birri con el apoyo de Ángela Romera Vera y de Josué Gollán comienza las actividades que conducen a la fundación del instituto, hasta el mes de diciembre de 1975, en ese momento aciago para el instituto, la Universidad y el país, cuando se cierra el instituto.

