

Entre *The players* y *La hora de los hornos*. La estructura del subcampo del cine santafesino y la huelga del '70: arte y política en tiempos convulsionados

Paula Eugenia Ramírez

Escuela Provincial de Artes Visuales "Juan Mantovani" –EPAV

Instituto Superior Particular Incorporado "Brigadier López" –ISPI

Instituto Superior Particular Incorporado "Sara Faisal" –ISPI

Resumen

En el presente artículo realizamos, desde una perspectiva cualitativa, una aproximación a las posibles relaciones entre los realizadores del subcampo del cine santafesino y el proceso general de radicalización política que caracterizó a Argentina en los años 60–70. Partimos del supuesto de que el campo político logró permear los demás campos de la vida social, afectando su autonomía relativa. Para esto hemos hecho un esbozo de las características generales de la estructura del subcampo del cine en la ciudad de Santa Fe. Por otra parte, hemos reconstruido la huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), efectuada entre 1970–1971, ya que la misma funciona como ojo de tormenta para visibilizar diferentes posturas de los realizadores en torno al arte y la política. Atento a estos aspectos, el artículo girará en torno a dos ejes: la estructura del campo, por un lado, y

Palabras clave:

subcampo, radicalización política, autonomía relativa, posturas estético-ideológicas.

los diferentes posicionamientos, lecturas, producciones y discusiones de los jóvenes realizadores santafesinos en torno al fenómeno de radicalización política, por otro.

Abstract

***The players and La hora de los hornos:*
structure of the sub-field of the cinema
in Santa Fe and the strike of the 70's.
Arts and politics in hectic times**

In this work we intend to discuss –from a qualitative perspective–the possible link between filmmakers of Santa Fe and the general process of political radicalization in the '60s–'70s in Argentina. We assume that the political situation affected all the aspects of social life, also its relative autonomy. First, we outline the general characteristics of the structure of the sub-field of cinema in Santa Fe city. Then, we focus on the strike of teachers and students of the Cinematography Institute of the National University of Litoral (UNL) that occurred in 1970–1971. The strike functions as a starting place to visualize the different positions of the filmmakers around art and politics. In this way this paper proposes a twofold analysis: the structure of the field on the one hand, and the different positions, readings, productions and discussions of young filmmakers around the phenomenon of political radicalization on the other.

Palabras clave:

sub-field, political radicalization, relative autonomy, aesthetic-ideological positions.

Resumo

Neste artigo realizamos, a partir de uma perspectiva qualitativa, uma abordagem para as possíveis relações entre cineastas de Santa Fe e o processo geral de radicalização política que caracterizou a Argentina nos anos 60-70. Assumimos que o campo político conseguiu permear outros campos da vida social, afetando a sua autonomia relativa. Para isso, se fez um resumo das características gerais da estrutura do subcampo do cinema na cidade

Palavras-chave:

subcampo, radicalização política, autonomia relativa, estéticas e posições ideológicas.

de Santa Fe. Por otro lado, reconstruimos a greve de professores e alunos do Instituto de Cinematografia da Universidade Nacional del Litoral (UNL), realizado entre 1970–1971, já que ela funciona como o olho da tempestade para visualizar diferentes posições dos cineastas sobre a arte e a política do período. Portanto, o artigo incidirá sobre dois eixos: a estrutura do campo, por um lado, e as posições diferentes, leituras, produções e discussões dos cineastas de Santa Fe em torno do fenômeno da radicalização política.

En contexto

La larga década del '60 se caracterizó, en Argentina, a nivel económico por proyectos desarrollistas¹ y a nivel político–gubernamental por gobiernos «democráticos» con escasa legitimidad por haber sido elegidos con el partido mayoritario proscripto o, directamente, por gobiernos dictatoriales como el de la «Revolución Argentina» (1966–1973), cuyo Estado Burocrático Autoritario (O'Donnell, 1997) intentó buscar la modernización por medio de la represión y la supresión de la política.² En este

contexto se vivió en nuestro país un profundo proceso de radicalización política de amplios sectores de la sociedad que ensayaron desde nuevos repertorios de acción colectiva a organizaciones armadas de izquierda.³ Los representantes de esta Nueva Izquierda buscaban cambios dentro de la estructura social y realizaban una crítica de fondo al imperialismo y al capitalismo. Este proceso complejo obedeció a múltiples factores que podrían buscarse internamente en la proscripción del peronismo y sus relecturas,⁴ la reestructuración económica desarrollista, la

¹ Ver Bellini y Korol (2012) y Peralta Ramos (2006).

² Para un abordaje profundo de este contexto, así como también el rol paradigmático del peronismo antes y después de 1955, recomendamos ver Sidicaro (2002), Cataruzza (2009) Macor y Tcach (2003, 2013), Terán (2008), Altamirano (2001), Rougier (2012), Torre (2002, 2011) y Murmis y Portantiero (2011).

³ Sobre el proceso general de radicalización política y la conformación de agrupaciones armadas de izquierda se recomiendan las investigaciones en Historia Reciente de Vezzetti (2002), Calveiro (2013), Ollier (1998), De Riz (2000), Hilb (2002), Hilb y Lutzky (1984).

⁴ Ver Altamirano (2001), Sarlo (2001), Cavarozzi (2006), Terán (2008).

represión y censura del gobierno de facto o el encuadramiento junto al Estado de la dirigencia sindical. Por otro lado, a nivel internacional y bajo el paraguas de la Guerra Fría y los cambios por la reestructuración económica de la segunda pos guerra en occidente, así como los intentos de acelerar la modernización y aggiornar el sistema en Oriente y los ecos de la Revolución Cubana, la profundización de los procesos de liberación de los Países del Continente africano, la lucha por la liberación de Argelia, la Guerra de Vietnam, el Mayo Francés, la Primavera de Praga o el surgimiento de organizaciones como el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo,⁵ son postales más que evidentes que los países del tercer mundo, los trabajadores y la juventud estaban en marcha.

A nivel cultural, el campo artístico se había reestructurado en torno a un intento de modernización del mismo por medio de la promoción de búsquedas experimentales y de vanguardia, hecho

especialmente visible en las artes plásticas, un subcampo con instituciones hegemónicas fuertemente cristalizadas. Junto al proceso de radicalización política, algunos sectores de vanguardia van a politizarse, generando fenómenos como el «itinerario '68» (Longoni, Mestman, 2008) y «Tucumán Arde»,⁶ o grupos de teatro militante como Libre Teatro Libre (LTL), La Podestá u Octubre (Verzero, 2013).

El proyecto de modernizar la Argentina mediante la tecnología y el avance industrial tuvo su equivalencia en la modernización de los procedimientos formales del arte. Y así como los desarrollistas fracasaron al explicar la crisis económica latinoamericana por el subdesarrollo industrial, las vanguardias se frustraron por buscar una renovación formal, esteticista, soluciones que solo surgirán de la transformación radical en el modo de producir cultura emprendida desde las bases por el pueblo. Al descubrirlo los artistas, la crisis del modelo de desarrollo económico fue seguida por la

⁵ Sobre los procesos de descolonización y de alineamientos bajo la Guerra Fría de países africanos y asiáticos se recomienda consultar Huguet (2001), Piñero Royo (2000) Buffa (2006) Hobsbawm (1995).

En relación a los cambios económicos al interior del bloque capitalista los capítulos 1, 2 y 3 de Van Der Wee (1986) y Ashford (1989).

Sobre una visión general de la Guerra Fría recomendamos la lectura del cap. VII de Hobsbawm (1995). Para el caso americano, *La década del 60*, de Wyn (1979) en Adams (Comp.). Para el bloque comunista, el cap. 4 y 5 de Martinet (1975).

Sobre la historia de la izquierda en Europa y la aparición de la juventud como actor social y generador de la Nueva Izquierda ver Eley (2003).

⁶ Sobre Tucumán Arde hay una profusión de investigaciones y publicaciones, recomendamos Giunta (2001), Longoni y Mestman (2008) y Fantoni (1998).

crisis del modelo experimentalista de renovación estética. (García Canclini, 2005:36)

En el caso concreto del subcampo del cine, el mismo había visto cambios en su estructura con la aparición de realizadores que iniciaron la tendencia del cine de autor, un cine que no apuntaba necesariamente a la búsqueda de éxitos taquilleros sino a desenvolver y resignificar el accionar creativo del director en las producciones cinematográficas. Como en el caso de las demás manifestaciones artísticas, junto al proceso de radicalización política pero también de la aceleración de las tendencias experimentales dentro del campo, se realizaron producciones de vanguardia, algunas ligadas al Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella y otras a realizadores independientes que se sitúan desde un lugar de vanguardia y autónomo: obtienen el dinero para sus filmes de trabajos en publicidad.⁷ Pero casi al mismo tiempo en que Alberto Fischerman terminaba su opera prima *The players vs. ángeles caídos* (1968), veía la luz *La hora de los hornos* (1968) de

Solanas y Getino, considerado el filme inaugural del cine militante: así surge el Tercer Cine.⁸ Este filme que, además de su contenido ligado a la historia y al mito inaugural de la resistencia peronista, y el uso fragmentario y alternado de imágenes y su ordenamiento en partes a modo de crónicas relatadas por una voz over, asume la novedad de formar parte de nuevos circuitos de difusión, ya que se exhibe de manera clandestina, en barrios, clubes, sindicatos, etc. A partir del '70, y bajo la influencia directa de la experiencia antes mencionada pero desde otra perspectiva política, surge Cine de la Base, cuya obra más significativa será *Los traidores* (1973) de Raymundo Gleyzer. Cine Liberación, Cine de la Base, Realizadores de Mayo, se posicionan frente al cine comercial pero también como una alternativa al cine de autor en tanto considerarlo una experiencia individualista y burguesa.⁹

Cabe destacar que Silvana Flores (2013) realiza un pormenorizado estudio sobre el cine militante argentino pero desde una perspectiva que los enmarcaría en un fenómeno de carácter continental,

⁷ La presente aseveración se basa en la investigación vertida en el capítulo III de La maquina cultural, titulado «La noche de las cámaras despiertas» (Sarlo, 1998). Además sobre dicho texto se produjo en 2002 una película de título idéntico dirigida por Hernán Andrade y Víctor Cruz, en la cual aparecen entrevistas a realizadores que mencionan la manera en que subvencionaban sus filmes.

⁸ Sobre el Cine Militante en General y el Tercer Cine en particular ver Mestman (2008), Flores (2013) Lusnich y Piedras (2009) y Russo y De la Puente (2007), Ciucci et al. (2016).

⁹ Sobre este tópico en particular se recomienda leer Flores (2013), Russo y De la Puente (2007), España y Manetti (1999).

caracterizado por posicionamientos y tópicos compartidos, aunque con producciones de carácter heterogéneo. Se generaron en este marco redes y circuitos de sociabilidad y solidaridad entre aquellos realizadores que adscribieron al Nuevo Cine Latinoamericano, bautizado de esa manera en el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericano llevado adelante en Viña del Mar en 1967. Los mismos realizarían sus producciones desde dos vertientes: por un lado, el testimonio y la denuncia social (del cual *Tire Dié* (1960) de Birri sería precursor) y, por otro, la constituida por el compromiso militante (como *Argentina: mayo de 1969* (1969) de Grupo de Realizadores de Mayo).

Andamiajes

Analizaremos el caso concreto del subcampo del cine de Santa Fe en los años 60 y 70 atento a que los campos son

espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente de las características de sus ocupantes en parte determinados por ellas... esta misma estructura que se encuentra en la base de las

estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego. (Bourdieu, 1990:135–136)

Sobre la base de una investigación realizada,¹⁰ hemos podido constatar que, dentro del entramado estructural del campo artístico santafesino en el período que nos compete, por lo menos para el caso de la Plástica, el Teatro y el Cine, los mismos se comportan con lógicas estructurales con características propias de cada disciplina, o sea, a modo de subcampos, aun a pesar de la existencia de redes de sociabilidad y espacios y consumos culturales compartidos.

Hemos optado por hacer una aproximación a su estructura considerando también los aportes que realiza Raymond Williams en torno a relaciones dominantes, residuales y emergentes, entre otras cosas porque son aquellas relaciones características de toda cultura, y proporcionan un entramado que permite visibilizar más claramente las diversas interacciones que conforman cada campo. Las relaciones dominantes establecen códigos que marcan los valores, creencias y acciones que son considerados como fundamentales, característicos y naturales de una cultura determinada. Las residuales son aquellas

¹⁰ Se trata de la Tesina de Grado «Arte y política en la ciudad de Santa Fe. Relaciones entre los artistas emergentes culturales santafesinos y el proceso general de radicalización política en los años 60» presentada y defendida por la autora en septiembre de 2015 como última instancia de la carrera de Licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL).

que permanecen en otro paradigma cultural pero luego de un proceso de selección y resignificación por parte de las relaciones dominantes. Finalmente las relaciones emergentes son aquellas que se posicionan como una propuesta alternativa, que puede o no convertirse en una relación de oposición a las relaciones dominantes, pero que marca una ruptura frente a las mismas y cuyos portadores llevan adelante una lucha por la obtención de capital simbólico y el establecimiento de nuevos códigos de legitimidad y acción.¹¹

En estrecha relación con estos conceptos y teniendo en cuenta que el presente artículo se centra en dinámicas propias del campo artístico no hemos perdido de vista elementos relacionados con el fenómeno de reproducción cultural (Williams, 1982). La misma puede realizarse por medio de instituciones a través de la educación o la tradición y, en su devenir, paradójicamente se generan aquellos mecanismos y dinámicas que caracterizan las continuidades y cambios de una cultura dada. Es interesante, entre otras cosas, porque esos mecanismos, sujetos a organismos reproductivos clave con una amplia gama

de variables, marcan diversos grados de autonomía respecto de lo económico y político. Este puede ser el caso del Instituto de Cinematografía de la UNL (a partir de ahora Instituto) ya que, a pesar de ser una institución oficial perteneciente a una Universidad y, por ende, un mecanismo de reproducción cultural, logró mantener ciertos niveles de autonomía por lo menos hasta la huelga del '70, en torno tanto a la libertad de cátedra como a la libertad de expresión de sus estudiantes. Esto se evidencia en la búsqueda experimental y personal de cada estudiante, pese a los problemas presupuestarios, con producciones no pensadas como productos comerciales y con contenidos críticos y de denuncia del sistema social. En resumen, marcan una distancia considerable respecto del campo económico y de los sectores dominantes del político (entendido como campo de poder). No obstante lo dicho, nos preguntarnos: ¿es posible que esas producciones, al estar enmarcadas en una Institución con un gran caudal de capital simbólico y poder legitimante, solo hayan servido para asegurar la reproducción cultural de las relaciones dominantes? O, en

11 Concretamente, Williams relaciona el surgimiento de relaciones emergentes a la conformación, por ejemplo, de una nueva clase social cuyas prácticas tienden a ser absorbidas o neutralizadas rápidamente por la cultura dominante. En el caso que nos compete es interesante pensar que, a nivel mundial, en el periodo analizado amplios sectores juveniles surgen como un nuevo actor social cuya estructura de sentimientos se nutre de una profunda ruptura generacional. No nos arriesgamos a decir que se trate de una nueva clase, pero si de un nuevo actor social con características claramente diferenciadas, ya sea de los sectores dominantes como de la clase obrera tradicional.

otras palabras: ¿Su poder disruptivo no es absorbido por la misma estructura en donde se desarrolla este tipo de producciones?

Quienes dominan, en el área de la producción cultural pueden ser conscientes de forma bastante desigual de estas conexiones prácticas, en una gama que va desde el control consciente (como el de la prensa, la radio y la televisión), pasando por varios tipos de desplazamientos, hasta una presunta (y por lo tanto dominante) autonomía de los valores estéticos y profesionales. (Williams:190)

Finalmente, debemos mencionar que hemos utilizado algunas herramientas conceptuales provenientes del Análisis Crítico del Discurso, concretamente para abordar el análisis de las fuentes escritas puesto que consideramos que las construcciones discursivas transmutan diferentes relaciones de poder, propias del contexto en que fueron elaboradas, que se evidencian por el uso de determinadas palabras, sus ausencias, sus referencias, sus objetivaciones, reformulaciones, construcciones gramaticales, etcétera.¹²

¹² Sobre Análisis Crítico del Discurso se pueden consultar los trabajos de Fairclough (1989), Wodak (1996), Van Dijk (1980-1999). La lingüística y el Análisis Crítico del Discurso «pueden definirse como interesados fundamentalmente en el análisis de las relaciones sociales de dominación, la discriminación, el poder y el control, tal como se manifiestan en el lenguaje, ya sea de modo opaco como transparente» (Wodak, 1996:1)

¹³ Sobre la base de un total de 14 entrevistas realizadas a artistas de plástica, teatro y cine que se incorporaban al campo en los años 60, además de nuestro corpus bibliográfico.

El subcampo del cine en la ciudad de Santa Fe: aproximaciones

En el caso de la ciudad de Santa Fe,¹³ hemos podido constatar que el proceso de modernización cultural comenzado en Argentina tras el derrocamiento de Perón, y profundizado durante el gobierno desarrollista de Frondizi, hizo escala en la ciudad con un intenso y profuso movimiento de corte vanguardista, de la mano de una proliferación sin precedentes de nuevos circuitos de difusión e intercambio, encarnada en instituciones formales y formaciones informales.

Dentro de estas instituciones y de acuerdo con la investigación de Neil y Peralta (2007) y Benito y Gutiérrez (1996), el Instituto de Cinematografía de la UNL es tal vez una de las más paradigmáticas.

Este Instituto nació gracias, entre otras cosas, a las gestiones llevadas adelante por miembros del Cine Club Santa Fe y sobre la base de un curso de cinematografía a cargo de Fernando Birri en 1956:

Los cursos se dictaron en las aulas de la Facultad de Derecho; por la tarde, los teóricos, según el programa desarrollado por

Luigi Chiarini en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma (por dos razones: trataba, de ese modo, de transmitir lo que a mi vez había aprendido cuando alumno de aquel Centro; la otra razón consistía en que los nuevos alumnos podían contar, para fijar y rumiar los conceptos vertidos durante el cursillo, con el libro *Il film nei problema dell'arte*, del mismo Chiarini, que se acababa de producir). Podemos agregar, en un esfuerzo por ser coherentes con las razones que acabamos de exponer, que en este momento de la evolución cultural del país, nos preocupa y nos merece mucho mayor respeto una posición de utilidad, que una posición de originalidad. (Birri, 2008:34)

Finalmente fue impulsado y puesto en funcionamiento a través del Instituto Social de la UNL dirigido por la Dra. Ángela Romera Vera.

Con relación al Instituto hemos decidido adoptar la periodización realizada por Neil y Peralta (2007), en tanto da cuenta de diversos fenómenos que caracterizan el devenir de la institución. De esta manera, el período comprendido entre los años 1956–1962 sería el de la conformación del Instituto, su definición institucional, así como el desarrollo de un programa que giraba en torno a la producción de documentales con temática social. Este período estaría caracterizado por el sello personal de su primer director, Fernando Birri, formado dentro de los cánones estéticos e ideológicos del neorrealismo italiano.

En tanto, en el período 1962–1969 la dirección del Instituto recaería en Adelqui Camusso, quien también había estudiado en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Aquí había una cristalización definitiva del Instituto de la mano de la organización de su cuerpo docente, dentro del cual pasaron a formar parte algunos egresados. Siguiendo a los autores mencionados, la línea original del programa de Birri sería reconfigurada por el ingreso de otras perspectivas estéticas y teóricas dentro de la institución. Finalmente, el período comprendido entre 1969–1976 estaría marcado por un parálisis en las producciones del Instituto en el marco de intervenciones:

a cargo de directores de escasa o nula legitimidad interna, que catalizan un proceso de radicalización ideológica y activación política manifiesto de manera contundente a nivel nacional. La institución queda a la intemperie para los poderes externos y pierde protagonismo como espacio de realización de actividades relacionadas con el cine. (Neil y Peralta:13)

En el marco del presente trabajo, es sumamente significativo para nosotros el último período mencionado, ya que engloba el proceso en donde ante el avance de la censura por parte del director interventor Rodríguez Hortt en 1970, se desencadena una huelga por parte de los estudiantes y el cuerpo docente del

Instituto que incluye actos, proyección de filmes, suspensión de las clases, y la organización del Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura en noviembre de dicho año.

Es muy interesante tener en cuenta, con relación al Instituto, que en los '60, tomando como base testimonios orales, así como la investigación vertida en el libro *Fotogramas Santafesinos*, se aprecian posicionamientos enfrentados en torno al concepto de lo que debe ser un filme. Hay un grupo de estudiantes y profesores que adhiere a las posturas del realizador Fernando Birri, el primer director del Instituto, quien, en líneas generales, postula que el cine documental debe ser una herramienta que dé cuenta de la realidad social y que asuma un compromiso con la misma o, en otras palabras, que, como realizador, debe asumir una posición con consecuencias sociales para nada despreciables, ya que

utilizando las capacidades de la grabación de sonido y la filmación para reproducir el aspecto físico de las cosas, el filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas

sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretación de los mismos. (Nichols, 1997:13)

De esta manera, los realizadores cercanos a esta postura afirman que Birri creó *escuela*, otorgándole las características mencionadas, a modo de programa, a las realizaciones del Instituto.¹⁴ Por otro lado, están aquellos realizadores que apuntalan la importancia del rol del sello estético del director del filme, más cercanos a los postulados del cine de autor, del filme como una obra de arte con valor por sí misma, en donde se busca lograr una consistencia entre temática y estilo, acorde a los principios estéticos del campo. Al decir del realizador Patricio Coll, uno de nuestros entrevistados, había dos posicionamientos enfrentados pero no una discusión explícita, pública, en torno a ambos postulados. Para José Luis Príamo, la discusión no pasaba por el contenido, por la temática de los filmes, sino «por la abolición grosera de toda referencia a los problemas formales específicamente cinematográficos de una película» (2007:117). A este respecto, producciones como, por ejemplo, *La hora de los hornos*, eran

¹⁴ Para Neil y Peralta, el Instituto si hizo escuela, pero se encargan de aclarar que no en relación a los postulados de Birri, sino como «el proceso mediante el cual se gesta un pensamiento sobre el cine nacional nacido como reflexión a partir de una práctica, que aglutina a actores de muy diferente origen y disciplinas, y que se dirige, por un lado, a generar soluciones a los problemas del cine nacional y, al mismo tiempo a formalizar instancias de acreditación y profesionalización de la práctica cinematográfica» (Neil y Peralta, 2007:20).

consideradas, siguiendo los recuerdos de Patricio Coll y Jorge Goldenberg,¹⁵ una propaganda panfletaria, con recursos publicitarios de manipulación sin valor estético. Por su parte, Iberia Gutiérrez¹⁶ advierte que estaban los «intelectuales», los que veían todas las películas y leían y discutían teoría, y aquellos, entre quienes se incluye, que eran los «técnicos», los que querían producir y tener las herramientas técnicas para hacerlo, los que eran parte de la *escuela* de Birri. Resulta interesante complejizar esta perspectiva, dotarla de historicidad, ya que, justamente, tanto Coll como Goldenberg, según lo relatado en las entrevistas personales que les realizamos, ingresaron al Instituto atraídos por *Tire Dié* y la perspectiva de realizar filmes de crítica social. De hecho, producida por Campamentos Universitarios de Trabajo, estos realizadores, junto a Hugo Bonomo y Luis Zanger, realizarían en 1966 *Hachero Nomás*, un filme que denuncia la situación de los trabajadores de La Forestal.

Por lo tanto, del presente análisis de la estructura del subcampo del cine, observamos que las tensiones que se generan no se hacen desde «afuera» del Instituto, hecho que refuerza su posición hegemónica. Esto permite que el Instituto fun-

cione a modo de «estructura» en donde elementos dominantes y emergentes llevan adelante una lucha por la imposición de sentido acerca de lo que se debe considerar una práctica cinematográfica. Esto es muy importante, esencialmente si consideramos que muchos de los filmes realizados por fuera del Instituto fueron luego presentados de manera vinculante al mismo como filmes de tesis.

A su vez, y ya instalados en los '70, de la mano de Raúl Beceyro, Luis Príamo, Patricio Coll, Marilyn Contardi y Esteban Courtalón (entre aquellos que hemos podido identificar) se crea el Centro de Realización e Investigación Audiovisual del Litoral, cuyo bautismo de fuego será la realización del largometraje argumental *El entierro del Gato*, filme «que será procesado íntegramente en Santa Fe».¹⁷ Esta novedad comenzaría a introducir cambios en la estructura del subcampo, si bien el Instituto seguirá siendo hegemónico dentro del mismo.

En estrecha relación con el Instituto, debemos hacer referencia a la intensa labor cineclubística de Cine Club Santa Fe y Gente de Cine, a los que luego se suma Núcleo Joven. De hecho, teniendo en cuenta la investigación de dos tesis de grado relevadas para este trabajo,¹⁸ así

¹⁵ En entrevistas personales realizadas por la autora en marzo y agosto de 2015, respectivamente.

¹⁶ Entrevista personal realizada en febrero de 2015.

¹⁷ Nota del diario *El Litoral* del 10/11/1972.

¹⁸ *Historia y caracterización de Cine Club Santa Fe. 51 años de labor ininterrumpida* de Maia →

como el libro *Fotogramas Santafesinos*, Cine Club Santa Fe estuvo directamente relacionado con la promoción y gestión de la creación del Instituto en 1955–1956. Además, en cuanto a los circuitos de difusión, hay una intensa labor en clubes y vecinales de barrios, así como la presencia, en 1962, de 22 salas de cine, con funciones diarias durante la semana y tres funciones los fines de semana, si bien en nuestro período contabilizamos 15, lo que habla de una retracción en los circuitos de difusión.

La promoción de una mirada crítica sobre el cine, en primera instancia con la selección de producciones con un alto valor estético más que comercial, así como de intensos debates tras cada proyección por parte de la labor cineclubística, es excedida con creces, en el caso del Cineclub Santa Fe, por la estrecha relación establecida con las escuelas de diferentes barrios de la ciudad en la promoción de la participación de los niños en las diversas actividades organizadas por la institución pero especialmente con la creación de talleres de debate y producción cinematográfica, ligados justamente a sus áreas Cine Club Infantil y Juvenil. A modo de ejemplo de las intensas actividades llevadas adelante por Cine Club Santa Fe, y teniendo como

referencia 1966, es interesante tener en cuenta la siguiente cita:

A las exhibiciones normales en el Cine Santa Fe y Apolo se agregan las funciones en el Cine Belgrano, la biblioteca Cosmopolita y Centro Español, y las funciones de verano continúan en el Sirio Libanés. Al aire libre en Rincón, Guadalupe, Costanera y Alto Verde y Festival de Verano en Parque de Sur (así como) dos mesas redondas sobre cine argentino actual y una sobre boxeo. (Pérez, 2009:71)

Otro ejemplo puede ser el de Núcleo Joven, especialmente por las actividades realizadas en los barrios pero también por las temáticas de las películas proyectadas. Las mismas les valieron, entre otras cosas, que un grupo de derecha no identificado, pusiera en 1972 una bomba en el cine Ocean, lugar en donde se desarrollaba dicho Cine Club y en donde el día anterior habían proyectado *Morir en Madrid* (Rossif, 1963). Un lugar emblemático que sumaba, además, una sala de exposiciones en donde eran invitados artistas plásticos locales. A este respecto, conforman, de hecho, un tema de investigación en sí mismo, tanto por su labor cultural y social en diversos barrios santafesinos como por las

Alaluf, e *Inicios y Auge de Cine Club Santa Fe. El entramado económico, socio político y cultural en los años 1953–1966* de Marilín Pérez, ambas tesis para la Licenciatura de Comunicación Social de la UNER, defendidas en los años 2005 y 2009, respectivamente.

connotaciones políticas que desencadenaba dicho accionar, puesto que muchos de los integrantes de Núcleo Joven, quienes pertenecían al Movimiento de Juventudes, pasaron, por esa vía, directamente a la militancia política.¹⁹ Así como Gente de Cine estaba ligado al Ateneo Universitario, cuyos miembros mantendrían una labor de militancia social relacionada con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, y de donde saldrían numerosos militantes que conformarían el principal núcleo de la organización Montoneros. Teniendo en cuenta que el estudio pormenorizado del accionar de estas organizaciones excede con creces el presente artículo, consideramos que constituye una interesante punta de lanza para futuros trabajos de investigación.

En cuanto a las producciones realizadas en el Instituto, creemos importante mencionar brevemente *Tire Dié*, ya que es considerada el antecedente más importante que daría nacimiento y nutriría una de las vertientes de Nuevo Cine Latinoamericano. Desde un abordaje ligado a la formación de Birri en el Centro Sperimentale de la escuela de neorrealismo italiana, este filme, también llamado «primera encuesta

social filmada», respondió a un trabajo de investigación de los noveles estudiantes, quienes realizaron un relevamiento de diversas problemáticas sociales en la ciudad de Santa Fe. A pesar de enfrentar problemas técnicos, la pobreza extrema de los niños que, aun a riesgo de su propia vida, corrían los trenes y alzaban sus manos pidiendo monedas a los pasajeros, es una postal de una Santa Fe que contradice la imagen de una Argentina rica y pujante que se instaló inicialmente desde el peronismo y se reformuló luego con los procesos desarrollistas. El corpus de filmes con contenido de denuncia social realizado en el Instituto es amplio pero consideramos pertinente mencionar *Los 40 cuartos* (Oliva, 1962) *Pericota* (Toledo, 1969), *El hambre oculta* (Pussi, 1969), *Pescadores* (Pussi, 1969) y *Hachero Nomás* (Goldenberg, Coll, Zanger, Bonomo, 1966), producida esta última por Campamentos Universitarios de Trabajo.

En tanto, ya fuera del período que nos compete, se realizaron al menos tres filmes vinculados al Instituto que se inscriben claramente en los cánones del cine militante: *La memoria de Nuestro Pueblo* (López, 1972),²⁰ *Monopolios* (Monte, 1974–1975), que

¹⁹ Hacemos esta aseveración basándonos en las entrevistas realizadas y las menciones vertidas en *Las partidas hacia el exilio. Redes sociales, 1974–1983*. Tesina de grado de la carrera Licenciatura en Historia de la FHUC–UNL; de María Virginia Pissarello, dirigida por Luciano Alonso, codirigida por José Larker y defendida en julio de 2006.

²⁰ Producida por el Grupo de Cine 17 de Octubre y vinculada al Instituto como filme de tesis.

introduce una animación en el filme, un recurso poco explorado en aquel entonces, y *Operativo Brigadier General López* (Pussi, 1974). Lo interesante de estos dos últimos filmes es que, a pesar de estar realizados bajo un gobierno peronista, siguen instando a la acción revolucionaria, hecho que por sí mismo hace evidente su filiación con la línea de Montoneros, si bien sus directores dicen no haber pertenecido orgánicamente a esta organización.

En tanto, no es ocioso mencionar que los realizadores santafesinos Dolly Pussi y Edgardo Pallero fueron organizadores activos del Primer Encuentro Internacional de Cine en Viña del Mar en 1967, como ya mencionamos, según Flores (2011), hecho fundante del Nuevo Cine Latinoamericano. Esto nos permite dimensionar el rol activo de los miembros del subcampo del cine santafesino en el entramado internacional del campo artístico.

¿Qué ves cuando me ves?: la huelga del '70

En 1969, tras la renuncia y alejamiento de Adelqui Camusso, director del Instituto de Cinematografía desde 1963, se nombra como director interino al Dr. Rodríguez Hortt, quien desde el inicio de su gestión, según sus propios testimonios vertidos en diversas notas periodísticas, se postuló frente al equipo docente como la última instancia de

decisión en la aprobación de los filmes de tesis necesarios para terminar la carrera. El cuerpo docente se negó a ello, ya que consideraba que ellos mismos ya realizaban las correcciones específicas necesarias para que un proyecto fuera aprobado. De todas maneras, cuando se presentaron los 14 proyectos de 1970, el interventor aprobó solo el presupuesto correspondiente a 8 de ellos, lo cual originó una contrapropuesta por parte de los docentes en torno a ajustar el presupuesto de forma tal de lograr hacer todos los filmes de tesis. Dicha propuesta fue denegada y se declaró formalmente que al menos 3 de los 14 proyectos presentados respondían a ideologías y elementos ajenos al bienestar de la sociedad y que la Universidad no podía promover ese tipo de producciones.

es función primordial dotarlos (a los alumnos) de un gran caudal técnico, pero también de profundos y arraigados principios de nacionalidad, dignidad moral y respeto por las libertades ajenas... sabemos que su indomable fogosidad los lleva muchas veces a asumir posiciones que hieren o irritan los sentimientos de una sociedad que va ser destinataria última de su obra. Es nuestro deber adecuar esos impulsos, para que, canalizados debidamente, puedan constituirse en aportes útiles...es por ello que la apología de la violencia exaltada en sí misma, propuesta como método, no puede manifestarse

impunemente bajo el rótulo de «libertad de expresión».²¹

En esta como en otras declaraciones públicas del interventor Rodríguez Hortt, se establece que no hay ningún tipo de censura sino respuestas por parte de las autoridades al montaje de provocaciones que invitan a respuestas contundentes que luego son denunciadas como ataques a la libertad de expresión. Por parte del cuerpo docente, según relatan en un comunicado, propusieron, como solución al problema, que los proyectos considerados inviables se hicieran pero que solo hubiera una exhibición interna de los mismos, a lo que el director se negó rotundamente. En este marco se inició una huelga de estudiantes a la que pronto se sumaron los docentes y que adquirió desde sus comienzos un notorio carácter público si tenemos en cuenta la cantidad de notas periodísticas sobre la misma que aparecieron en los medios locales y nacionales, ya sea abordando el problema desde la perspectiva de la Universidad o la de los huelguistas.

Los huelguistas votaron un plan de lucha que consistió en la suspensión de las actividades, la realización de actos con proyección de filmes y debates y la publicidad del conflicto en los medios. Para esto, en octubre de 1970, la Comisión de Lucha de los estudiantes del Instituto convocó a una mesa redonda en El Galpón²² «en la que están presentes diversas instituciones culturales y educativas locales, como el Cine Club Santa Fe, Radio LT 10, los diarios *El Litoral* y *Nuevo Diario*, el Instituto del Profesorado Básico de la UNL, entre otros» (Neil y Peralta, 2007:57). En este contexto, el 16 de octubre de 1970 apareció una nota en *El Litoral* informando que el director del Instituto había dispuesto la suspensión de las actividades por medio de un comunicado emitido dos días antes. La razón que aducía Hortt era que el día 13 los estudiantes se habían constituido en asamblea, suspendiendo las clases, a pesar de que la Dirección les había comunicado que no se podían alterar las actividades académicas

no obstante la advertencia el grupo de alumnos irrumpió en la sala de proyecciones

²¹ Cita textual de una declaración de Rodríguez Hortt en una nota publicada en el diario *El Litoral* el 03/08/1970.

²² El Galpón fue una galería de arte paradigmática en la ciudad de Santa Fe, una formación informal que funcionó desde 1964 a 1974 y no solo expuso obras plásticas de vanguardia locales y nacionales, sino que en sus salas se daban conferencias, se representaban obras de teatro no convencionales y algunas directamente militantes y se proyectaban filmes junto al Cine Club Santa Fe. Todos nuestros entrevistados lo mencionan como el lugar por excelencia en donde se reunían los jóvenes artistas santafesinos.

apoderándose de una llave que pertenecía a una puerta que da a los fondos de la misma para llevar a cabo sus propósitos (esto) responde a un plan preestablecido de alteración del orden con el fin de crear un clima poco propicio para el desarrollo de actividades en el ámbito del instituto y constituyen evidentes actos de provocación, tendientes a rebasar la autoridad de quienes la invisten, para impulsarlos a tomar medidas disciplinarias que luego serán calificadas como injustas, arbitrarias o autoritarias.²³

En las declaraciones efectuadas a los medios periodísticos por parte de las autoridades del Instituto se denunciaba de manera reiterada la alteración del orden, el estado de anarquía, la promoción de una conducta inmoral, la negación al diálogo, la necesidad de no permitir pretensiones disociadoras surgidas del seno de la Universidad, en resumen, ellos representaban el orden necesario frente al caos, un orden anclado en la defensa de un posicionamiento por parte de la Universidad de coartar cualquier elemento disolvente o contestatario surgido en su seno. Es importante no perder de vista que Rodríguez Hortt dio una conferencia de prensa junto al Dr. Eduardo Álvarez, rector de la Universidad, o sea que la

postura del director no respondía a una decisión personal sino que estaba anclada en un visible respaldo institucional.

Por otro lado, y esto es esencialmente lo que nos interesa, la huelga de docentes y estudiantes marca claramente una actitud que defiende la autonomía creativa ante cualquier tipo de intervención que no responda a factores técnicos, formales o estéticos: una autonomía defendida por los profesores, amparada en la libertad de cátedra, en tanto su rol específico de establecer los lineamientos necesarios para la prosecución de un filme de tesis sin que medie restricción alguna al tema seleccionado y de parte de los estudiantes en torno a la defensa de su libertad de expresión. Es de destacar que el conflicto se profundiza con el correr de los meses, especialmente a raíz de la suspensión de actividades ya mencionada y también porque el 23 de diciembre de 1970 se expide una resolución de Rectorado en donde se establece la realización de sumarios a los docentes del Instituto.²⁴ Es interesante observar que, en el marco de la argumentación de la resolución, aparte de la mención de los informes sobre el conflicto presentados por la dirección del Instituto y de una nota de los docentes, se hace hincapié en el problema de la

²³ Cita textual de declaraciones del Dr. Rodríguez Hortt aparecidas en una nota del diario *El Litoral* publicada el 16/10/1970.

²⁴ Este proceso es «resuelto a favor de los profesores durante la gestión rectoral del Lic. Esteban Homet, en 1973, son sobreesidos de los cargos» (Neil y Peralta, 2007:64).

pública divulgación del conflicto» «teniendo en cuenta que los hechos denunciados han tenido trascendencia fuera del ámbito de la Universidad como consecuencia de conferencias de prensa realizadas ante representantes de órganos periodísticos, por lo que se hace necesario deslindar las responsabilidades que a cada profesor le pueda corresponder.²⁵

A nuestro entender, y a modo de hipótesis, esta preocupación por parte de las autoridades universitarias deja entrever que la aparición del conflicto en los medios públicos, su visibilidad, condicionó el accionar de la Universidad, cuyos representantes pretendían dirimirlo puertas adentro, sin testigos, posiblemente reforzando las medidas de censura y represión.

No es ocioso destacar que ya en octubre, tras la suspensión de las actividades por parte de las autoridades, los huelguistas informaron en una conferencia de prensa²⁶ que continuarían sus ocupaciones fuera del Instituto en locales cedidos por la Asociación del Personal Universitario del Litoral (APUL) respondiendo a la «provocación» de Rodríguez

Hortt, «intensificando su lucha». Este hecho, el apoyo de diversos sindicatos, la realización de una de sus conferencias de prensa en el Sindicato de Artes Gráficas y la posterior sesión del Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura llevado adelante en la Unión Ferroviaria, marcan claramente un proceso de solidaridad obrera frente al conflicto.²⁷

Así, y atento a las declaraciones públicas de la Comisión de Lucha, se hizo explícito un discurso que empezó a tener connotaciones claramente políticas, que hacía hincapié en la censura pero la trascendía y la trasladaba al contexto general. Este pasaje puede verse en los cambios a nivel discursivo operados en dos comunicados emitidos por la Comisión de Lucha. Uno en el diario *Nuevo Diario*, en donde se denunció la publicación de un comunicado de un grupo de derecha denominado CANOP que amenazaba, entre otras cosas, con la voladura del Instituto. La Comisión de Lucha denunció el hecho y deslizó que el fin perseguido era desviar la atención del verdadero conflicto que atravesaba el Instituto en torno a la censura; o sea, ante un hecho tan grave, se seguía hablando solo de la

²⁵ Resolución de Rectorado N° 730, Expediente N° 186422 del 23 de diciembre de 1970.

²⁶ Comunicado de prensa publicado en *El Litoral* el 17/10/1970.

²⁷ De hecho, en *Nuevo Diario* aparece una solicitada de diversos gremios que apoyan la reapertura del instituto: Artes Gráficas, Empleados Públicos, Unión Obrera Metalúrgica, Sindicatos Mosaicistas, Sindicato de Trabajadores Viales, Obreros de la Industria de la Madera, SOMU, Sindicato Luz y Fuerza, Sindicato de Panadero, Sindicato de la Carne, Sindicato Molineros y Asociación Personal de la UNL.

coyuntura que estaban atravesando, sin mencionar problemas políticos o sociales ajenos al mismo. Si hacían mención, en un comunicado emitido por los docentes, a que la política de censura encarnada por Rodríguez Hortt se condecía con la Ley de Censura Cinematográfica y la Ley Universitaria, y si bien asumían que esto atentaba no solo contra la autonomía creativa sino contra los intentos de los realizadores de filmar determinados procesos sociales, se continuaban posicionando exclusivamente dentro del campo artístico en tanto realizadores cinematográficos.

Pero, en una nota en *El Litoral* aparecida unas semanas después se hacía patente un giro discursivo en su declaración; se salían del marco de un conflicto con una institución hegemónica dentro del subcampo del cine santafesino propiamente dicho para abarcar fenómenos propios del proceso de radicalización del campo político. «Destacan los estudiantes que la situación del Instituto de Santa Fe excede los marcos en que se ha generado y forma parte de la situación de opresión y dependencia del sistema que detenta el poder sobre nuestro pueblo.» De esta manera,

la censura «responde a la crítica como monopolio del sistema y refleja el nuevo miedo de la dictadura oligárquico–imperialista y de todas las clases explotadoras a las luchas populares en los terrenos del proletariado, el campesinado, el estudiantado, el arte».²⁸

Así, desde los primeros comunicados de los huelguistas, en donde se relata el proceso de censura sufrido y la necesidad de preservar la autonomía profesional del cuerpo docente y la libertad de expresión de los estudiantes, se pasa a relacionar lo acontecido con el sistema dictatorial, al que se cataloga de oligárquico–imperialista, dos palabras clave dentro del contexto de radicalización política, especialmente relacionadas con construcciones discursivas de la izquierda peronista, esencialmente en torno a lo oligárquico ya que este grupo social era considerado como el enemigo por antonomasia del pueblo (peronista) hecho agravado por su dependencia ideológica y económica del imperialismo.²⁹ En el enunciado se construye un tercero discursivo (el sistema dictatorial oligárquico–imperialista) sobre la base de declaraciones de tipo beligerante, muy propias del discurso

²⁸ Declaraciones aparecidas en una nota del diario *El Litoral* del 26/10/1970.

²⁹ Sobre este tipo de construcciones discursivas y también sobre formas de entender la política desde una lógica beligerante sugerimos la lectura de Altamirano (2001) Sarlo (2001) y Terán (2006), especialmente en análisis centrados en aspectos culturales de estos posicionamientos y Ollier (1998) y Hilb y Lutzky (1984) para el análisis concreto de construcciones identitarias políticas y ligadas a organizaciones armadas de izquierda.

político de los 60–70 y en donde la agenticidad del enunciador se deja traslucir al inscribirse en un proceso de luchas populares a las cuales el tercero discursivo teme y por ende censura. Además, por el tipo de vocabulario y expresiones asumimos que el destinatario final es el pueblo. Debemos mencionar, con el fin de matizar las apreciaciones que estamos vertiendo, que en el colectivo de docentes y estudiantes que llevó adelante el plan de lucha había posicionamientos estéticos y políticos heterogéneos, tensiones que se hacen patentes en el Encuentro Nacional de Cine contra la Censura, y en donde, si bien advertimos estos giros discursivos, una incorporación de palabras y de problemáticas propias del campo político, no hay un abandono específico del campo, como se trasluce en el balance del encuentro publicado en *El Litoral*.³⁰

Se discutió un amplio temario que incluyó los problemas de la realidad nacional y la Universidad, el papel que corresponde a los intelectuales en esta coyuntura histórica, la represión en todos los niveles y particularmente en el plano de la cultura cinematográfica y la organización de un ente que agrupe a estudiantes y realizadores independientes para desarrollar sus propias propuestas cinematográficas e ir ampliando paulatinamente los canales de distribución y exhibición.

Si, por un lado, hablaron de la realidad nacional y su rol como intelectuales con relación a la misma, también pensaron formas de producción y distribución dentro del campo artístico, lo que en cierto sentido implicaría redefinir las relaciones al interior del campo. En resumen, son patentes las tensiones entre ambos campos, ciertas lógicas del político empiezan a incorporarse al artístico, pero sirven como sustrato a posicionamientos que siguen manifestándose como parte de la especificidad de la realización cinematográfica. De todas formas, consideramos necesario mencionar un documento que encontramos en una publicación online, en donde un realizador ligado a la resistencia peronista (que no es identificado) hace un relato sobre los motivos de la filmación de la película *La memoria de Nuestro Pueblo* en el cual establece diferencias, tanto con los sectores de izquierda del instituto que empiezan a pensar en «la cámara como un fusil» como de aquellos que buscan libertad creadora, si bien no hemos podido cotejarlo con otras fuentes, de ser así nos encontraríamos claramente con un posicionamiento en donde las reglas específicas del campo se han roto y sus realizadores se asumen como militantes que hacen cine y no como realizadores militantes.

³⁰ Dicho balance fue publicado en su edición del 29/11/1970.

Entendimos que no debíamos defender la «libertad de expresión» en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio maccartista y policíaco 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 pseudo-izquierdizada 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.³¹

Ahora bien, si tenemos en cuenta las narraciones de los sucesos tanto en entrevistas como bibliografía y las fuentes periodísticas, por lo menos hasta octubre del '70, los distintos posicionamientos estético-ideológicos manifiestos al interior del Instituto, no se habían hecho patentes,³² de hecho, evidentemente esta especie de enfrentamiento abierto, explícito pero no discutido³³ paso a un segundo plano ante la necesidad de dar una respuesta conjunta a la censura. Pero

será en el marco del Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura (a partir de ahora lo llamaremos Encuentro) convocado por la Comisión de Lucha en el cual se evidenciaron dichos posicionamientos, marcando un perfil que define a aquellos creadores que consideraban necesario incorporar el discurso político a las realizaciones, denunciando el sistema de opresión imperante y buscando una reacción por parte de los espectadores, usando sus producciones como catalizadoras de hechos revolucionarios y aquellos que podían o no incorporar temas y discursos políticos en sus obras pero que, esencialmente, buscaban independencia y autonomía creativa en sus realizaciones, lo que implicaba muchas veces búsquedas estéticas de corte vanguardista y mensajes que no necesariamente tenían una lectura directa. En general los primeros adscribían al proyecto original de Birri en torno a la producción de documentales de contenido político-social y los segundos a búsquedas estéticas desligadas de cualquier posicionamiento ortodoxo.

El Encuentro formó parte de las distintas estrategias del plan de lucha y se

31 ¿Por qué filmamos la memoria de nuestro pueblo? En: <http://www.ruinasdigitales.com/peronismoysocialismo/peronismoysocialismoporquefilmamoslamemo2/>

32 Nos referimos concretamente a aquellos que se identificaban con el objetivo fundante del Instituto con Birri a la cabeza y relacionado con la producción de documentales con contenido de denuncia social y aquellos que propugnaban un cine en donde la libertad creativa fuera el eje del proceso de producción.

33 Entrevista personal a Patricio Coll realizada por la autora en marzo de 2015.

realizó los días 20, 21 y 22 de noviembre en el local de la Unión Ferroviaria. El tema convocante era la censura y uno de los objetivos era establecer un frente o coordinadora nacional de estudiantes de cine. Al mismo asistieron «periodistas especializados, representantes de agrupaciones estudiantiles y estudiantes de las diferentes facultades así como alumnos y profesores de las escuelas de cine de La Plata y Córdoba y realizadores independientes de todo el país».³⁴ De los relatos de los entrevistados y de nuestra bibliografía surge el hecho de que asistieron miembros de gran cantidad de agrupaciones políticas, aunque en concreto solo podemos asegurar que había sectores cercanos a la izquierda peronista, al PC, y miembros del PRT y el FATRAC. Según los relatos muchos expositores empezaban hablando de la censura pero pronto su discurso giraba en torno a los problemas del país, la denuncia a la dictadura, la lucha por la liberación, convirtiendo el acto en una tribuna en donde el discurso político propiamente dicho desbordaba un problema coyuntural del campo y la

lucha por la libertad de expresión y la autonomía creativa se transformaba en una lucha revolucionaria.³⁵

Este Encuentro terminó con un gran escándalo a raíz de la exhibición de un conjunto de cortos presentados por realizadores de Buenos Aires, quienes consideraron que si el Encuentro era contra la censura del cine, la mejor forma de dar su apoyo no era con palabras sino con filmes.³⁶ En concreto, la batahola se desató cuando se exhibieron los cortos de Fischerman y Scheuer. El primero de ellos, en blanco y negro y sin sonido, comienza con un hombre que se desnuda y que intenta hablar y le tapan la boca, quiere comunicarse con las manos y se las atan, y así sucesivamente con cada parte de su cuerpo, hasta que intenta expresarse con la nariz y le ponen un broche que le provoca la muerte. Este filme, en donde evidentemente se denuncia la censura, genera la primera silbatina de la noche, por «derrotista». Pero el corto de Scheuer daría paso directamente a corridas, golpes, silbatinas e insultos, que terminarían con la huida de los realizadores porteños

³⁴ Nota sobre balance del Encuentro aparecida en *El Litoral* el 29/11/1970.

³⁵ No pretendemos asegurar que esa era la posición de todos los docentes y estudiantes ligados al Instituto, pero es un posicionamiento importante que se traduce en relatos y bibliografía y esencial para nuestro objetivo de trabajo.

³⁶ Sobre el conflicto propiamente dicho y desde una perspectiva que comienza haciendo hincapié en el proceso de producción de los cortos se recomienda leer el capítulo III de *La máquina cultural*, titulado «La noche de las cámaras despiertas» (Sarlo, 1998), sobre dicho texto se produjo en 2002 una película de título idéntico dirigida por Hernán Andrade y Víctor Cruz.

para evitar ser agredidos físicamente. Este filme tiene tres tomas, la primera muestra a una mujer leyendo, la segunda nos revela que lo que lee (y le provoca reacciones de asco) es un libro con fotos pornográficas y, finalmente, en la tercera toma, la mujer cierra el libro y en su tapa puede verse a Omar Sharif disfrazado del Che Guevara. La idea del director era mostrar que todo podía ser mercantilizable, prostituible por el sistema, en este caso, a través de las producciones hollywoodenses, que comienzan a fetichizar la imagen del Che Guevara.

Evidentemente, nos encontramos ante una clara noción sobre lo que era considerado cine político, con *La hora de los hornos* como paradigma, en donde la manipulación y fragmentación de imágenes y la introducción directa del mensaje político por medio del recurso a entrevistas o una voz en over guiando la interpretación que debe dar el espectador al filme, no admitía que los temas políticos fueran abordados desde una perspectiva irónica, vanguardista o ambigua. En este sentido percibimos una clara actitud política cuya radicalización llega al punto de subordinar totalmente la forma y los recursos estéticos al tema, buscando un máximo efecto sobre el espectador para instarlo a la acción revolucionaria. Aquello creado fuera de estos parámetros

era percibido como una producción de carácter pequeño burgués que termina haciéndole el juego al sistema.³⁷

Conforme a los relatos, tras el corto de Scheuer y el inicio de las agresiones, cuando algunos asistentes al Encuentro estaban rodeando a Fischerman determinados a golpearlo, intervino un reconocido referente nacional del PRT, Daniel Open, quien aseguró que las intenciones del compañero habían sido buenas, por más que estuviera equivocado, a lo que el aludido respondió que él se basó en la frase del Che «Patria o muerte, venceremos» y que en su filme al protagonista le había tocado morir. Más allá de la ironía, en ese encuentro Fischerman termina su proceso de incorporación al PRT/FATRAC, o sea que no era ajeno al proceso general de radicalización política, por más que su corto y sus filmes fueran rechazados por los cineastas militantes.

A su vez, relata Goldenberg que cuando un grupo de asistentes al Encuentro estaba a punto de golpearlo, fueron detenidos por un dirigente del PC que lo reconoció como un compañero de sus filas. Con estos ejemplos queremos remarcar el grado de politización que tenían en general los realizadores, independientemente de que adscribieran al «*cine militante*» y como el hecho de no tomar «el cine como un arma» por más que estuvieran vinculados

³⁷ Sobre este tópico en particular se recomienda leer Flores (2013) y Russo y De la Puente (2007).

al ideario revolucionario podía generar este tipo de enfrentamientos.

Finalmente, tras diez meses de huelga, con actividades suspendidas y docentes cesanteados, en abril de 1971 Rodríguez Hortt presenta su renuncia y es sucedido por diversos directores interinos con gestiones de corta duración que indican el grado de rechazo del cuerpo docente y estudiantil a estos nombramientos. El proceso de sumarios administrativos continúa abierto hasta por lo menos 1973, y se ofrece a los alumnos una instancia regularizadora para no perder el año anterior. Vale mencionar que, luego del conflicto y sobre la base del relevamiento de las disposiciones de Rectorado hemos podido constatar el alejamiento de algunos docentes del Instituto: la baja de Hugo Gola el 16 de junio de 1971, la renuncia de Juan Oliva al cargo de Bibliotecario el 21 de mayo, la renuncia de Esteban Courtalón el 4 de agosto del '71 (aceptada pero declarando improcedentes los términos en que fue presentada), el pedido de licencia de Dolly Pussi, la no renovación del contrato de Marilyn Contardi.

El cine en los tiempos de la política: conclusiones

De acuerdo con lo expuesto, asumimos que el subcampo del cine presenta una estructura en donde hay una alta institucionalización de sus prácticas, hecho debido, esencialmente, a la necesidad de costosos recursos materiales que

dificultaban intentos de producción independientes.

En este sentido el Instituto de Cinematografía de la UNL se había erigido como la institución hegemónica dentro de las prácticas de formación y producción del subcampo del cine. Esta institución pionera, con un marcado perfil orientado originalmente a la producción de documentales de contenido de denuncia social, tras la incorporación de un considerable número de egresados a su cuerpo docente y su definitiva cristalización mediando el primer lustro de los '60, va a ser cuestionada, desde el interior mismo de su estructura, por nuevos realizadores que van a poner el jaque el perfil originario, bajo la premisa de la libertad creativa y el rigor estético. En este sentido, observamos que las tensiones que se generan no se hacen desde «afuera» de dicha institución, hecho que refuerza su posición hegemónica, pero que a su vez funciona a modo de «estructura» en donde elementos dominantes y emergentes llevan adelante una lucha por la imposición de sentido acerca de lo que debe considerar una práctica cinematográfica.

Considerando las aseveraciones precedentes, debemos resaltar que, a comienzos de los '70, se logró conformar una productora independiente del Instituto que buscaba la profesionalización de los realizadores que la conformaban y la posibilidad de lograr la producción de sus propios filmes. Este cambio en la

estructura del campo sería truncado por el exilio de sus miembros y el cierre del Instituto en 1975.

Es de destacar que, ya sea en el ámbito del Instituto o de las producciones independientes, una de las características específicas del subcampo del cine santafesino es que se trata de filmes que no son pensados para formar parte de los circuitos comerciales cinematográficos dominantes, o sea, presentan una autonomía prácticamente absoluta respecto del mercado de productos artísticos.

Dentro de los circuitos de difusión cinematográficas, más allá de que, en general, no formaban parte de sus objetivos, los cines comerciales estaban vedados a los realizadores santafesinos. Pero es de destacar el desarrollo y cristalización de tres cineclubes cuya labor de promoción de filmes alternativos a los mercantiles, con talleres de discusión y producción y la promoción de realizaciones locales cumplieron el papel de un lugar de encuentro entre jóvenes realizadores que buscaban un cine marcado por la creatividad y no por imperativos económicos de un mercado altamente dinámico. Instituciones que superaban los propios circuitos del campo al realizar proyecciones, debates y mesas redondas en diversos barrios de nuestra ciudad, lo que implicaba que sus promotores no se veían como meros gestores culturales, sino que asumían sus prácticas como una militancia cultural que trascendiera al

público tradicional del cine club y lograra llevar el arte al barrio.

Con relación al caso analizado, podemos mencionar que nació como una acción reactiva ante un intento de censura por parte de la dirección del Instituto, que generó un movimiento de resistencia entre docentes y estudiantes centrado esencialmente en torno a la defensa de la libertad de cátedra y la libertad de expresión. La censura fue vista y denunciada como parte de políticas nacionales de tinte represivo dentro de los espacios universitarios en general y de las producciones cinematográficas en particular. Si bien se mantuvieron en general dentro de la estructura del subcampo del cine, debemos destacar que hubo cierto giro discursivo en donde comenzaron a percibir su conflicto como parte de los procesos de radicalización política vividos por el resto de la sociedad, posicionándose a sí mismos como parte del pueblo oprimido.

En ese sentido, es necesario aclarar que había posturas estético políticas diferentes que de hecho eclosionaron en el Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura, en donde se pusieron de manifiesto, *grosso modo*, dos líneas claramente diferenciadas: aquellos que defendían la libertad creativa, más allá del tipo de tema abordado en las realizaciones y que en cierto sentido condenaban las obras con contenido político expreso, no porque no cumplieran con dichos mensajes sino porque estos aten-

taban contra la especificidad de la obra de arte. Por otra parte, estaban los grupos directamente ligados a organizaciones de izquierda,³⁸ en un arco que iba desde el marxismo hasta el peronismo pero en donde los peronistas de izquierda ligados al Grupo Cine Liberación eran los más visibles.³⁹ Estos realizadores consideraban que debían producir películas que sirvieran para concientizar al pueblo (peronista) y lo ayudaran a asumir una postura revolucionaria. En este sentido, no admitían mensajes ambiguos o poco claros sino un cine militante que

conmoviera e instara a la acción. Ninguno de dichos grupos era ajeno al proceso de radicalización política, sino que cada uno realizaba diferentes lecturas sobre el rol que le competía o no al arte en relación a dicho contexto. Es tarea de un futuro trabajo analizar las diferentes estrategias estéticas que usaron los jóvenes realizadores santafesinos para desnudar o transparentar hechos sociales, la cuales pueden ir desde el uso de metáforas al mensaje directo, incluyendo el discurso político generalmente por medio de recursos polifónicos de voz en over.

Fuentes orales

· Entrevistas personales realizadas por la autora:

Patricio Coll	Realizador cinematográfico y guionista	Domicilio particular, marzo de 2015
Rolando López	Realizador cinematográfico	ISCAA, agosto de 2015
Iberia Gutiérrez	Profesora de Artes Visuales y realizadora cinematográfica	Domicilio particular, febrero de 2015
Jorge Goldenberg⁴⁰	Realizador, actor, escritor y guionista cinematográfico	Videoconferencia, agosto de 2015

38 Hemos podido identificar grupos ligados al Peronismo de Izquierda, al PRT/FATRA, al PC. El realizador Rolando López dice poseer todos los volantes repartidos en esas jornadas, los cuales permitirían identificar a todos los grupos, pero nos negó el acceso a dichos documentos ya que desea utilizarlos para una publicación personal. Aparte de eso no hemos logrado acceder a otra documentación que logre ampliar o no el abanico de organizaciones descriptas.

39 Grupo de Cine 17 de Octubre.

40 Este realizador no es oriundo de Santa Fe sino de Buenos Aires, pero realizó sus estudios en →

· Entrevistas del Archivo Oral de la Universidad Nacional del Litoral:

Marilyn Contardi	Realizadora, poeta, traductora	Entrevista realizada por Daniel Gastaldello y Fabiana Alonso el 24/10/2012
Raúl Beceyro	Realizador, crítico, ensayista y fotógrafo	Entrevista realizada por Daniel Gastaldello y Fabiana Alonso el 09/04/2013

Referencias bibliográficas

- ALALUF, M. (2005). Historia y caracterización de Cine Club Santa Fe, 51 años de labor ininterrumpida. Obra inédita, presentada para promocionar su carrera de licenciada en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Entre Ríos.
- ALTAMIRANO, C. (2001). *Bajo el signo de las masas (1943–1973)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ——— (2001). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Temas.
- ASHFORD, D. (1989). La institucionalización de los Estados de Bienestar. En AA. VV. *La aparición de los Estados de Bienestar*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.
- BELLINI, C.; KOROL, J.C. (1997). políticas ortodoxas e intentos de transformación 1955–1966. En *Historia Económica de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- BENITO, L. y GUTIÉRREZ, I. (1996). *El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Amsafe Ediciones,
- BIRRI, F. (2008). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Prólogos de Miriam Moriconi, Alfredo Ariel Carrió de la Vandera, Fernando Birri. 2da. ed. Rosario: Prohistoria.

el Instituto de Cinematografía de la UNL promediando los '60 y se mantuvo en estrecho contacto hasta la actualidad, con un grupo de realizadores santafesinos. Además su testimonio fue relevante en tanto partícipe del Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura realizado en 1970 en Santa Fe en el marco de una huelga general de docentes y estudiantes del Instituto.

- BOURDIEU, P. (1984) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- ——— (1999). *Intelectuales, política y poder*. Prólogo y traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.
- ——— (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- CALVEIRO, P. (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 60*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- CIUCCI, J.M. et al. (2016). *Un cine hacia el socialismo. Imágenes del PRT-ERP*. Paraná: Fundación La Hendija.
- DE LA PUENTE, M. (s/f). Cine militante: Estética y política en el cine militante actual en *Question*, Recuperado de: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/358/290> (consulta: 11/12/2014).
- DE RIZ, L. (2000). *La política en suspenso: 1966-1976*. Buenos Aires: Paidós.
- ELEY, G. (2003). *Un mundo que ganar. Historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*, Barcelona: Crítica.
- ESPAÑA, C. y MANETTI, R. (1999). El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En Burucúa, J.E. (Dir.). *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- FAIRCLOUGH, N. (1994). *Language and power*. Traducción de Elsa Ghio de Beltzer para el Proyecto de Investigación CAID+D 96. London: Logman.
- FERRO, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*, Barcelona: Ariel.
- FLORES, S. (2013). *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Prólogo de Ana Laura Lusnich. Buenos Aires: Imago Mundi.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1973). Vanguardias artísticas y cultura popular. Recuperado de: <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-grupo-teatro-06.htm> (consulta 12/12/2015).
- GERCHUNOFF, P. y ANTÚNEZ, D. (2002). De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo. En Torre, J.C. (Dir.). *Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- GIUNTA, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- HILB, C. (2002). La responsabilidad como legado. En Tcach, C. (Comp.). *La política en consignas. Memoria de los setenta*. Rosario: Homo Sapiens.
- HILB, C. y LUTZKY, D. (1984). *La nueva izquierda argentina: 1960-1980 (Política y violencia)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2008). *Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- LÓPEZ, R. (2005). Existencia resistencial del cine Latinoamericano. En *El Estado y el Cine Argentino*. Biblioteca de Cine Argentino y Latinoamericano, Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe.
- LUSNICH, A.L. y PIEDRAS, P. (Eds.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2007). 1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En Beceyro, R. et al. *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- O'DONNELL, G. (1997). *Tensiones en el estado burocrático-autoritario y la cuestión de la democracia*, en Contrapuntos. Buenos Aires: Paidós.
- PERALTA RAMOS, M. (2007). *La economía política Argentina: poder y clases sociales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, B. (1998). Capítulo 3: La noche de las cámaras despiertas. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.
- ——— (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- TERÁN, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- VAN DIJK, T. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno Editores.

- VERZERO, L. (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- WILLIAMS, R. (1982). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- ——— (1997). *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- ——— (2003). *La Larga Revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ——— (2009). *Marxismo y literatura*. Traducción de Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- WODACK, R.; MEYER, M. (2001). *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.