

Cuánto le podemos pedir al cine

Sergio Peralta *

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

Resumen

Este artículo propone una lectura de la división entre estética y política a partir del análisis de un documento contextualizado en su espacio-tiempo de emergencia: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en 1973. Mediante la articulación de tres narrativas analíticas: radicalización ideológica, profesión académica y política de la imagen, se interpelan algunos relatos disponibles para dar cuenta de la politización de los universitarios y se mapea un debate capaz de seguir acumulando sentidos entre algunos realizadores audiovisuales santafesinos.

96 97

Palabras clave:

· cine · estética/política · años '70 · Universidad Nacional del Litoral

Abstract

This paper proposes a reading of the division between aesthetics and politics from the analysis of a contextualized document in its space-time of emergence: the Institute of Cinematography at Universidad Nacional del Litoral in 1973. Through the articulation of three analytical narratives: ideological radicalization, academic profession and image policy, current historiographical constructions are questioned to account for the active involvement in politics of the university community and a debate is mapped so as to keep adding senses among some Santafesinians audiovisual producers.

Key words:

· cinema · aesthetics/politics · '70 · Universidad Nacional del Litoral

* *Licenciado en Historia. Co-autor de Fotogramas santafesinos (2008) y autor de Ciudad set, libro de próxima aparición. Integrante del Centro de Investigaciones Teóricas y Literarias (CEDINTEL), radicado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Becario del CONICET.*

The way we look at the ambiguities of cinema is itself marked by the duplicity of what we expect from it: that it gives rise to a certain consciousness through the clarity of a revelation and to a certain energy through the presentation of a strangeness, that it simultaneously reveals all the ambiguity of the world and the way to deal with this ambiguity. Onto this we project the obscurity of the presupposed relation between the clarity of vision and the energies of action.

JACQUES RANCIÈRE, *The gaps of cinema*

1. Preliminar

La Universidad Nacional del Litoral alojó durante veinte años una institución abocada a la enseñanza del cine y a su realización: el Instituto de Cinematografía (IC). Si convenimos, con Jacques Rancière (2011a), que la historia del cine es la de la potencia de hacer historia, no podemos desestimar la importancia de esta demanda en la particularidad de este instituto de entre-dictaduras: 1956–1976. Este macro temporal, no obstante, habrá de conjuntarse con otros dos tiempos en tensión con el tiempo nacional: el tiempo universitario y el propio del instituto en cuestión. Asimismo, la trama se complejiza con la coalescencia de estos tiempos con las temporalidades de las ideas, la política y el arte cinematográfico como objetos historiográficos que se reconfiguran allí donde hay interrogantes actuales que ameritan la historización.

La historización del IC se realizó a partir de fuentes diversas: expedientes, resoluciones de Rectorado y del propio instituto, documentos periodísticos, films, publicaciones de diversas dependencias de la Universidad, notas administrativas, cartas y entrevistas. Por obvias razones de espacio, no podremos dar cuenta aquí de todos los documentos que dan sustento a la lectura que ofrecemos. Remitimos al lector, si así lo desea, al libro *Fotogramas santafesinos* y a la tesina *Cine y política en el Instituto de Cinematografía de la UNL: 1970–1976*, disponible en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL.

Para abordar la pregunta que da nombre a este artículo y dar cuenta del problema del tiempo, se seleccionó un documento que, a fuerza de ser sintéticos, será transformado en monumento: un informe apócrifo con sinopsis y sugerencias de uso de films producidos en el instituto, y membretado a cargo de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, en 1973. El documento ya realiza un enlace entre el instituto y una secretaría universitaria dependiente del Rectorado —ya sincroniza, por su parte, el nivel meso y micro del tiempo—, y el año 1973 es significativo en sí mismo para una periodización de la historia política en Argentina. Entretanto, si miramos hacia la Historia de las Ideas pareciera que estamos en una época en la que el *todo es política* funciona adversativamente (Gilman:32), y si miramos al cine argentino se nos presenta un momento provechoso para el *cine militante* (Halperín; Bustos; Dodaro). Resta saber cómo y con qué arsenales argumentales se hace lugar a este último cine que hasta el momento venía produciéndose (en otros contextos, claro) por fuera de las instituciones de enseñanza del cine (Mestman, 2001; Bernini, 2001; Bernini, 2011).

Un extracto del documento escogido es el que sigue [sic]:

1. *Tierra para niños* [Dirección: Hugo Abad, 1961] (...) Este documental comienza haciendo una alusión a la niñez abandonada y el peligro que implica para su moral. Luego recoge las tareas de la escuela granja «San Isidro», donde estos niños sin hogar aprenden oficios, tienen un techo, etc. No es crítica pues muestra un parche dentro de la sociedad o soluciones aisladas, sin atacar la causa fundamental: El sistema es el que abandona a sus integrantes.
2. *Santa Fe La Vieja* [Dirección: Nélica Contardi, 1969] (...) Es un film que no pasa de ser una mala reseña histórica porque es en definitiva para quien no conoce Cayastá o El Museo, no dice nada. Muestra parte del museo pero de tan mala forma que no llega a mostrar lo que verdaderamente interesaría. La cámara marcha sin detenerse en nada en concreto por lo que en realidad no muestra nada. En definitiva no cuenta la historia verdadera, la que interesaría y tendría sentido ver y escuchar, la que no nos muestra los libros ni los maestros.
3. *La doma* [Dirección: Juan Patricio Coll, 1969] (...) Documental sobre esta actividad campestre pero sin interesarse en el aspecto sociopolítico de la explotación a que se ven sometidos quienes afrontan tan riesgosa actividad. El film está muy bien logrado técnicamente y puede servir como complemento de otro film. No tiene orientación política ni crítica.
4. *Las 500 millas* [Dirección: Raúl Beceyro, 1969] (...) El tema del film es la carrera que se realiza todos los años en Rafaela. Trata en unas secuencias el problema del gasto realizado, pero no llega a tener fuerza de crítica social, por carecer de comparación con la realidad en que viven los desposeídos, ni de fundamentos valederos de este aspecto. En definitiva, no tiene connotación política ni social.
5. *La mosca de la fruta* [Dirección: Bernardo Uchitel, 1968] (...) Puede ser de utilidad para apoyar una campaña contra esta plaga de las frutas. Muestra los medios para combatirla y como prevenirla.
6. *Idilio* [Dirección: Osvaldo David, 1971] (...) Narra el encuentro de una nodriza que viene de amamantar a un niño y un joven hambriento. Inician una charla luego ella come delante de él, sin reparar en su estado. Luego de horas de viaje ella se siente descomponer por la gran cantidad de leche acumulada, el muchacho se ofrece a aliviarla y ella acepta. Cuando ella dice que se siente mejor y agradece, el dice que el agradecido es él, en cierta medida había saciado su hambre. Es un film estético.
7. *Cirujas* [S/D] (...) Después de plantear la división entre una Santa Fe «cordial» y otra «marginada», se entra de lleno en el «como», «donde», «desde cuando» y «porque» del ciruja. Se hace referencia a los gobiernos posteriores a los del Gral. Perón mostrando la manera en como enajenaron nuestra economía y reprimieron a nuestro pueblo a través de prohibiciones, persecuciones y detenciones. En el final se plantea que la garantía de mantener conquistas obtenidas está en la continuación de la lucha y en la organización enmarcada en la etapa de Reconstrucción Nacional.
8. *La casa* [Dirección: Enrique Butti, 1969] (...) Típica expresión burguesa, decadente y elitista del «arte». Constituye una afrenta al Cine Documental y Popular. Imposible siquiera intentar una explicación del argumento ya que el «estado» de los «realizadores», producido por la ingerencia de drogas, hace a las imágenes totalmente incoherentes a los ojos del espectador «normal». Ciento veinte metros de película, que equivalen a \$ 300.000, m/n, robados al pueblo trabajador, para satisfacción de un grupo de cineastas engendrados y mantenidos por un sistema que se nutre de las actividades de estos individuos.
9. *Las cosas ciertas* [Dirección: Gerardo Vallejo, 1966] (...) Esta película tiene como eje central «el trabajador golondrina» y muestra la impotencia del hombre «solo» para cambiar la realidad en que vive, desde aquí surge (no muy claro) el planteo de la necesidad de la lucha común para

el cambio de esta situación. Es rescatable como planteo político el hecho de que con un solo hombre que tome conciencia y que no se una a los demás no se arregla nada: necesita por lo tanto la unidad y la organización. Es un film lento, con lo que remarca la monotonía de la vida de pobre, esta lentitud es necesaria para cumplir la finalidad de este corto. Otro planteo concreto es el de la inmigración: «Los hermanos se fueron a Bs. As. a trabajar, aquí quedaron los viejos y nosotros dos». También tiene en cuenta el problema de la propiedad privada: La caña de azúcar es del Ingenio, el campo es del Ingenio, la casa es del Ingenio y el Ingenio es de una Sociedad Anónima. Es válida para el análisis político. En una de sus secuencias da a entender que su situación (golondrina) no es culpa suya sino de gran parte del pueblo (los indiferentes).

En grandes rasgos, la composición ya alcanzó el boceto.

2. Los bordes del documento

Primero está el problema de referir el documento a su espacio de emergencia. Como se adelantó, 1973 es el inicio de una discontinuidad en la vida universitaria (Buchbinder). Así lo muestra, al menos, la significativa re-denominación de algunas secretarías del Rectorado de la UNL (Extensión por Cultura Popular, por ejemplo), como también lo hace un documento de la Secretaría Académica en el que se propone cambiar *in toto* el aparato burocrático-organizativo de la institución con vistas a la Liberación; un concepto, podría decirse, cuya productividad reside en su funcionamiento como metáfora performativa: es iterativa y sus suturas siempre parciales y estratégicas (Derrida).

Los discursos proferidos durante la asunción del cargo de las autoridades de 1973 dan a leer cierta comunidad de objetivos entre el IC y la Secretaría de Cultura Popular. En el IC, por su parte, está comenzando toda una relectura del pasado institucional al paso de una reestructuración tanto académica (nuevas titulaciones y Plan de Estudios) como organizativa. De esta coyuntura interesa especialmente la construcción de un antecedente (un ejercicio bloomiano signado por la angustia de las influencias) en el documental social de los inicios del IC, por parte del cine militante; la salvación de aquél depende de la superación de una contingencia, de esa «noche de las cámaras despiertas» que Beatriz Sarlo dató al menos tres años antes de que emergiera como tal (en el documento elegido) y caracterizó como el grito del cisne de la experimentación estética antes de tornarse *sólo* acción política. El vínculo sintomático (antes que problemático) entre vanguardia estética y política, que Sarlo resume en birristas-antibirristas, nunca se enuncia en tales términos, aunque algunos de sus ribetes se hacen letra escrita en una publicación del IC de 1975 que lleva por nombre *Balance de lo actuado en el año 1974*. Otra forma de referirse al mismo supuesto debate podría ser: birristas-discípulos de Juan José Saer y Hugo Gola, pero observando detenidamente las fichas técnicas de los films veríamos tránsitos entre redes de afinidad antes que dos grupos discretos. Las fichas técnicas muestran cómo una trama vincular cimentada en afinidades de consumo cultural se superpone muchas veces con una trama de posiciones institucionales (la función de Productor es el ejemplo más claro). Entonces, el acontecimiento que

analiza Sarlo sería útil, antes que para cartografiar dos posturas irreductibles, para quien se interrogue sobre las fuertes relaciones entre cine y literatura en Santa Fe.

Si en el extracto del documento citado hay films menores y otros apropiados es porque en el mismo momento se está produciendo la confección de un canon fílmico institucional, que va hacia 1956 para religarlo con 1973 y sortear la «confusión» de su pasado reciente. En este último año cristaliza y queda en disponibilidad la referencia al IC como Escuela Documental de Santa Fe, aunque puede encontrarse buena cantidad de documentos en los cuales se justifica la pertinencia del documental para el aprendizaje del *métier*, pero no se desconsidera la posibilidad de hacer ficción u otro tipo de documentales que no sean *de observación* (Nichols). De hecho, basta ver la filmografía del IC para comenzar a corroborarlo (cf. Neil *et al.*).

El documental social de Birri había realizado una importante torsión respecto del cine industrial/de estudio, tanto en forma y contenido de la representación en sí como en sus formas de producción y exhibición (Bernini, 2001; Sel); torsión que el cine militante retoma y desplaza en una nueva versión de la relación entre registro (objetivo) y montaje (ideológico), para barajar y dar de nuevo respecto de un cine que había «privatizado» sus temas de referencia, en gran parte vía la transposición de literatura (cf. España y Manetti). Si en *Tire Dié* (Fernando Birri, 1959) la producción cinematográfica busca producir conocimiento objetivo allí «donde la estadística se hace incierta» y crear conciencia acerca de las vidas en los márgenes mediante lo que el pueblo tiene para mostrar y decir; en *Monopolios* (Miguel Montes, 1973) el registro *ilustra* una idea *a priori*: la imperiosa necesidad de que la descolonización (Liberación) comience por la cultura, sirviéndose de animación, de citas de discursos de Perón y de un montaje cuasi videoclíptico. Revelar, interpelar o develar los mecanismos de la mostración para que esto interpele: esta triangulación pareciera ser el marco de inteligibilidad del debate.

Ahora bien, esta lectura de contrapunto entre el documental social y el cine militante —como hace Mariano Bernini (2001) con *Tire Dié* y *La hora de los hornos*—, es útil para historizar las discontinuidades del cine argentino, aunque en su análisis sobrevuele cierta predilección de la militancia con el documental antes que con la ficción. Este cine «peronizado» marca una discontinuidad con el cine realizado por cineastas comprometidos que no establecían una filiación partidaria precisa. Sin embargo, si para la gestión del IC es preciso religarlos, si ellos mismos establecen la serie discursiva, es por la urgencia de salvaguardar la existencia misma del instituto y mostrar su productividad para «la Universidad del '73», además de justificar el hecho de que algunos profesores no tengan ya lugar en él, como se observa claramente si se compara la nómina de docentes en el sumario administrativo de 1971 y la del Expediente N° 227.647 del año 1976.

Piénsese el *status* académico del IC a partir de algunos ejemplos: en 1963 se produce la primera censura (aún vigente) de un documental del IC (*Los cuarenta cuartos*); en 1966 el Jefe de Policía de la Provincia de Santa Fe juzga *tendencioso* al documental *Hachero nomás*; en 1968 un experto en Educación Superior juzga que la enseñanza en el IC no supera el nivel de estudios secundarios o técnico-artesanales; en 1969 —mientras corren rumores de que el IC puede ser transformado en una Escuela de Comunicación— se designa un interventor de profesión Abogado; y en 1976 el Rector García Martínez le escribe a su sucesor, el Cnel. Núñez, que el IC constituía un «centro de aglutinamiento de elementos marxistas». Volver a los

orígenes en 1973, aun con sustanciales cambios, como por ejemplo en el plan de estudios, es entonces una forma de rectificar el rumbo, una estrategia performativa para hacer pasar Lo Otro por Lo Mismo, mixando dos *épocas* en el sentido que da Claudia Gilman a este concepto: campo de lo que es públicamente decible y aceptable en cierto momento. Grupo Cine Liberación, que hacía un cine militante extra-institucional, por el contrario, podía llamar al cine de Birri «segundo cine» y enjuiciar su clasicismo (Getino y Solanas).

3. Narrativas analíticas

3.1. Profesión académica

Puede contarse la historia del IC como un proceso de institucionalización imposible de la profesión académica de cineasta, o, por lo menos, débil. Que en el IC haya existido un solo cargo administrativo, el de su Regente, ya es un indicador de peso del *status* académico. Pero interesa detenerse en otro aspecto relacionado, por un lado, con el «Conflicto de 1970» en el IC, y, por otro lado, con la gestión de la institución entre 1973–1975 (cf. los pormenores en Neil *et al.*). Aquí entran en juego las rutinas institucionales que comienzan a enunciarse cuando se las ve amenazadas por la entrada en escena de un «intruso» de profesión Abogado en la Dirección del IC, antes a cargo de dos cineastas: Fernando Birri y Adelqui Camusso; y entran en juego también esas mismas rutinas como modos heredados con los que tiene que verse una ingeniería institucional acorde a los tiempos de la Liberación.

Digamos primero que una profesión académica (Brunner y Flisfisch; Prego y Prati; Vacarezza) involucra al menos dos cosas: legitimidad de acceso y desempeño en el cargo académico y una ideología legitimadora de la profesión de base, en este caso: el cine. El abogado interventor era un problema en 1970 porque, aunque su cargo no fuera netamente académico sino de gestión, su palabra tenía gran peso en el circuito de evaluación de los proyectos de films. Remarcar su ilegitimidad de origen (por la profesión) y, al mismo tiempo, delimitar lo estético y reivindicar el reconocimiento nacional e internacional del IC, es una forma de defender la profesión académica de cineasta. Alguien que peca de no ser versado en la materia se autoproclama —batiendo el parche de la Misión de la Universidad— capaz de enjuiciar un trabajo académico que está siendo apreciado en festivales de cine y por visitantes ilustres. A la inversa, en 1973, el flamante Director del IC, aunque cineasta, se disculpa por no tener *cursus honorum* en la institución. La lealtad al peronismo es ahora más fuerte que la carrera académica, lo cual muestra una vez más la debilidad de su institucionalización, máxime cuando la asunción de este último Director se produce luego de tres intervenciones.

En otro orden de cosas, esos modos heredados sirven para enjuiciar, en la voz de sus detractores, la escasez de producciones durante la última etapa. Que el IC se haya convertido en una unidad de base y se hayan desviado sus «misiones» (el aprender a hacer haciendo cine) podría explicarse por muchas razones; una de

ellas puede presumir de ser la decisiva: el problema presupuestario, derivado de la asimétrica relación entre reconocimiento académico y reconocimiento cultural del IC. El problema presupuestario hace tambalear la inescindible relación que en él se produce entre profesión cinematográfica y profesión académica: una depende de la otra en un IC que es a la vez centro de enseñanza y de producción.

A juzgar por las fichas técnicas de los films, resultó difícil canalizar inversiones para producciones que no fueran a demanda (del Estado provincial, por ejemplo). Sin derivación de presupuesto universitario, con exiguo Fondo Propio Producido y disponibilidad irregular de líneas de subsidios de organismos nacionales (Fondo Nacional de las Artes, por ejemplo), pelagra el nudo de la propuesta pedagógica. Hay derecho a creer que el presupuesto es un problema nodal porque aparece repetidas veces en los documentos y en las entrevistas, y porque en 1969 (50 aniversario de la UNL) se estrenan cuatro films que estaban en espera desde al menos cuatro años. ¿Debemos, en consecuencia, atribuir a la presunta miopía de la gestión del IC el hecho de que en 1973 se filmó sólo una película (vale decir: dirigida por el Director)? ¿O es que en la repartición de fondos, más allá de la importancia dada a la comunicación masiva en la época, el IC lleva las de perder?

102 103

La articulación presupuesto y mercado audiovisual quizás es tan decisiva en ese momento como lo es hoy, cuando todavía en Santa Fe no existe una industria audiovisual, y en consecuencia la concreción de proyectos queda a la gracia de jurados de concursos o docentes y directivos de instituciones de enseñanza. Esta continuidad no excusa de posibles arbitrariedades, sólo, posiblemente, explique sus recurrencias. José Brunner y Ángel Flisfisch, en un libro ya clásico, proponen una tendencia con la que puede pensarse esto y otras tantas situaciones universitarias:

Allí donde predominan estrategias de mercado es probable que se privilegien las características instrumentales de la organización y se tienda a reforzar el corporativismo de los académicos. En cambio, allí donde predominan estrategias comunicativas orientadas a negociar la obtención de decisiones administrativas, tenderán a privilegiarse las identidades políticas de los académicos y se buscará reforzar las capacidades de intervención pública de la organización universitaria. (160)

Por último, en orden a seguir caracterizando la institucionalización débil de esta profesión académica, también puede pensarse que en el IC no existió consenso sobre el cine a hacerse, o que sólo existió en sus primeros años y cuando fue necesario defender el funcionamiento de la institución ante la «censura previa» del interventor «intruso». Antes del conflicto de 1970 y luego de que el mismo se cierre con un sumario administrativo sustanciado durante 1971, por el contrario, pueden localizarse disputas que *grosso modo* podrían inscribirse en dos universos de sentido: cine-arte o cine-herramienta de comunicación masiva. No se postula que el consenso sobre *un* cine a hacerse sea pedagógicamente productivo, pero considerando los dichos del interventor (designado por el Rectorado) puede verse que era institucionalmente necesario. Si a esto le sumamos las objeciones a las producciones del IC antes referidas, la injerencia de la SIDE y luego el monitoreo de la Triple A, en suma, puede conjeturarse una sustentabilidad difícil de la institución. ¿La dictadura de 1976 fue entonces el último y cruel soplido sobre una casita hecha con cartas?

3.2. Historia de las ideas políticas en Argentina

Nos vemos aquí con la urgencia de desacomodar la vaina del relato histórico de frente a lo que puede observarse en el nivel micro del IC. Este relato macro dice, en grandes líneas, que desde 1966 discurre un proceso de activación política y de radicalización de las identidades de los universitarios argentinos (Suasnábar; Barletta y Torti en Krotzsch). Para este relato existen prácticas (como las asambleas de base o las cátedras nacionales) y tópicos (como la revolución o el imperialismo) que funcionan como indicadores claros de tal proceso, aquilatado —principalmente— por el Onganiato (1966), la Revolución Cubana (1959) y la proscripción del peronismo desde 1955.

Una de las dimensiones de la radicalización de las identidades políticas es la *peronización*, la cual sincroniza los tiempos micro y macro durante el gobierno de Cámpora, el rectorado del Ing. Roberto Ceretto y la gestión de Miguel Montes en el IC. Desde este punto de llegada, al parecer, pueden recorrerse los hilos en reversa, rastreando genealogías del peronismo en la universidad argentina y mostrando el efecto dique de la «disponibilidad ideológica», para decirlo en palabras de Silvia Sigal (122–125). Siguiendo ese protocolo, empero, en el IC nos encontramos con una coyuntura crítica que puede inscribirse en el proceso macro antes citado, por la activación política, aunque no pueda leerse como escalada de algún programa político–partidario concreto e incluso tampoco como erosión de la Reforma Universitaria como partido aglutinante (Sigal). Es curioso que en el conflicto de 1970 no aparezcan con fuerza los trazos gruesos de las consignas reformistas (autonomía universitaria, libertad de cátedra, compromiso social) como sí había sucedido en 1967, cuando docentes y estudiantes del IC participaban junto a estudiantes y docentes de otras unidades académicas en las movilizaciones anti–dictadura/Ley Universitaria N° 17.245 (Vega) Y es problemático, para las narrativas políticas disponibles, que la Revolución o el Imperialismo no aparezcan como consignas.

Por su parte, la peronización del IC tomó forma hacia 1973, pero no como el viraje de un *continuum* de radicalización sino, *contrario sensu*, por cambio de elenco institucional. ¿El caso matiza la hipótesis de la disponibilidad ideológica? Se visualiza en el IC un proceso de activación política que no va par a la par con la radicalización de las identidades, sino que conforma un colectivo de identificación en la resistencia aunque en virtud de la defensa de la profesión académica y de la profesión cinematográfica. La oposición a la dictadura y sus ramificaciones locales, por la «censura previa» de dos ejercicios filmicos en 1970 (uno sobre prostitución y el otro sobre violencia urbana), no apela ni a una república universitaria perdida ni a una narrativa salvacionista partidaria ya–no–más extra–universitaria. No considerar esta coyuntura como un acto político... ¿no sería operar con una noción de política que actualiza nuevamente las luchas menores (o mezquinas) y las luchas mayores (Revolución) que rondaba el imaginario de los '70?

Todo este proceso de activación política es aquilatado por la intervención de la Dirección del IC de manos de un Abogado en 1969, a quien los «huelguistas» de 1970 conceptualizan —alternativamente y según lo defendible— como un empleado de la dictadura o como un burócrata insensible al Arte. Los resistentes construyen un arsenal argumentativo en torno de la libertad de expresión, la sensibilidad, el

talento y el compromiso del artista. *Estamos ante el momento político del disenso estético*, cuando una trama de discursos constituida por citas y desplazamientos se disputa los terrenos del «sentido común» y de «lo universitario» a los que apela el Director para justificar lo que estudiantes y docentes movilizadas llaman «censura previa». Así las cosas, podría decirse, el proceso micro exige ajustes del marco de inteligibilidad del proceso macro. O, cuando menos, una reconsideración de lo que se conceptualiza como «político» en medio de una situación que bien podría llamarse *crisis de dominación celular* (O' Donnell) si nos detenemos en el montaje de un IC no oficial en el local de la Asociación del Personal Universitario del Litoral (APUL) durante el conflicto de 1970.

Tal tipo de crisis dio lugar a múltiples emergencias difíciles de asir en la búsqueda de la radicalización de las identidades políticas tal como la discusión ha sido dada. Esta narrativa muestra también sus limitaciones cuando Mauricio Chama analiza la articulación política-profesión en dos campos disciplinares harto diferentes al que aquí comentamos: la psicología y la abogacía (cf. Chama). Aun cuando puede sospecharse su hipótesis de que la politización de una franja de abogados bonaerenses fue previa a la práctica de defender militantes anti-dictadura, sus trabajos, en primer lugar, reivindican a la profesión como un objeto de estudio denostado por liberal, y, en segundo lugar, evitan la asociación directa entre práctica profesional comprometida y discursos reconocidamente políticos.

104 105

En 1973, por otra parte, las condiciones de posibilidad son otras: el discurso institucional se radicaliza, con base en la categoría Tercer Mundo a la vez como objeto de estudio y como programa de acción (cf. Mestman, 2002); y los agentes institucionales cambian: algunos de ellos migran hacia otras universidades, otros arman colectivos de producción audiovisual por fuera del IC y otros ven reasignadas sus funciones. *Este es el momento estético del disenso político*, cuya particularidad reside en que cuestiona el proceso de peronización de los universitarios, dejándonos ver, por el contrario, la discontinuidad de elenco de gestión y plantel docente de la, ahora sí, «nueva izquierda peronista», con una intención de continuidad de la serie discursiva.

3.3. Política de la imagen

Hay en los regímenes del arte —dice Rancière (2011a)— diferentes equivalencias construidas entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad. En una política de la imagen por enunciar, se traman tres órdenes de cosas: las operaciones y productos del arte, las formas de circulación de la imaginería social y las operaciones de interpretación de esa imaginería. No hay arte (y política) por fuera de un discurso que lo hace aparecer como tal; y el cine en este autor se lee como el resultado de un equilibrio siempre precario entre dos poéticas contradictorias: una poética de la representación (acción, causas y efectos, personajes y formas de identificación) y una práctica estética que es una poética de la desligazón, de la puesta en suspenso y de la fragmentación (Rancière, 2005).

El documento seleccionado es claro respecto de la representación adecuada y de los efectos políticos buscados: enuncia algunos reglajes de la representación y se expide sobre las películas más productivas para la intención de un cine-debate liberador. Lo llamamos previamente *el momento estético del disenso político*. La

liberación aparece claramente como una metáfora performativa capaz de, en un mismo movimiento, incluir y excluir, al menos hasta que, antes de la dictadura de 1976, el peronismo «verticalista y pretoriano» (Tcach) la destierra.

El debate académico está dado, en grandes líneas, acerca de la diferencia en la noción de política entre la generación de cineastas del '60 y la del '70 (cf. Bernini, 2011) y acerca del deslinde entre lo estético y lo político, con sus autonomías y sus pregnancias (cf., a modo de ejemplo, Terán; y Beceyro, 2007). Desde el relato de Silvia Sigal (véase también Katzenstein), por otra parte, podría mostrarse cómo la radicalización política del '70 va de la mano de cierto conservadurismo cultural, todo lo cual, de ser suscripto, nos obligaría a definir qué era lo culturalmente progresista en la época, como si tal cosa existiera por fuera de la *critique engagée* o de las condiciones de interpelación (Bhabha).

A diferencia de otras narrativas analíticas que postulan lo político ya en la dimensión técnica o en diferentes dimensiones de lo narrativo, preferimos pensar, con Rancière (2011b), que «cinema does not present a world that others have to transform. It conjoins, in its own way, the muteness of facts and the linkage of actions, the reason of the visible and its simple identity with itself. Politics should use its own scenarios to construct the political effectiveness of art forms». Y político equivale, en Rancière (2010:61), a «la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes». La política es, por tanto, más un efecto de lectura que algo que sucede al interior del texto audiovisual; es una política del amateur como lector (Rancière, 2011c), de donde se sigue la necesidad de seguir indagando en la lectura (de los propios cineastas y de los analistas) más que en la tipificación de políticas.

El documento seleccionado cristaliza el momento estético del disenso político porque enuncia algunos reglajes de la representación (una política como lectura): es más progresista la totalización que el fragmento inconexo, porque, ya lo había dicho Marx, para todo drama particular, lo humano es el marco (y no al revés como hacía la ideología burguesa); la experimentación puede no ser «liberadora», puesto que lo político se aloja sobre todo en el argumento, y más precisamente en algunos de ellos; la experimentación temporal en el film se justifica por su argumento; la verdad última y el principio primero está en la explotación del «pueblo», que es, *ad nauseam*, la «historia verdadera»; lo sociopolítico es un aspecto a evidenciar si no se quiere ser un esteta; entre otras cosas. Al cine se le reclama una pedagogía de la liberación en pos de la patria socialista, que sólo por la historicidad propia del deslinde entre lo estético y lo político (que se sirve de Adorno la mayoría de las veces) puede diferenciarse de una pedagogía de la expansión de la sensorialidad o de la experimentación sobre las potencialidades de la técnica.

Asimismo, el documento también exhibe el conflicto entre dos regímenes del arte: el representativo y el estético, cada uno con su eficacia específica. Un pasaje de *La hora de los hornos* resume la eficacia que busca el cine militante: «Todo espectador es un cobarde o un traidor». Se encuentra aquí una cadena de envíos entre percepción, afección, comprensión y acción característica del cine militante. Desde aquí podría derivarse la idea de que la forma sigue a la función, pero el caso es que sobre la forma adecuada no hay acuerdo, o, cuando lo hay, siempre es en la batalla por un real de la representación o por la asignación de una función clara a lo que —en términos adornianos— parece no tener función. Rancière (2011b) deja constancia —mediante la frase–imagen o gran parataxis— de cómo

tal batalla reedita en el territorio del cine y su teoría discusiones de la literatura decimonónica, aun cuando las máquinas de escritura sean diferentes. Des-limitar lo artístico (dando lugar a la traslación, el intercambio y el *collage*) va a contramano de una Historia del Cine que no pasa de ser una lectura intertextual de films con escasa descripción densa de los contextos de producción de los mismos, y que no puede desembarazarse de la pregunta por la especificidad que hace eco de los modernismos en la teoría cinematográfica.

Lo que se quiere proponer es que la representación ya es un bucle de lo estético, se inscriba esta discusión ya en la tensión entre lo intra o extra-textual o en las especificidades del «lenguaje cinematográfico». Acto seguido, lo estético es un bucle de lo político en tanto que lectura que busca producir subjetividad y construir comunidad en derredor de los consensos que establece (Rancière, 2010:69). No se dice aquí que el supuesto conflicto entre birristas y antibirristas pueda designarse en otros términos como disputa entre régimen estético y de la representación. Antes bien, lo que se quiere decir —y es el mismo *a priori* de la Liberación quien lo demanda— es que la representación es el efecto de una lectura producido por una política del disenso que busca, a la vez, estabilizar una estética de la representación y adjuntarle, por refracción (y des-rarefacción), sentidos positivos y usos posibles. La representación se vuelve una estética en la urgencia por crear un canon cuya unidad está dada por la observancia de una noción particular de representación. La lectura de Sarlo antes referida, al operar con una distinción entre lo estético y lo político para salvaguardar las autonomías, no hace sino fijar la discusión por la inversa, pero en el mismo plano de consistencia.

106 107

Reconocer la representación como una política de lectura, eso que Roland Barthes refería como el terrorismo del realismo —cuando él mismo había sido un terrorista en 1959 a propósito de una película de Chabrol y escribiendo en *Lettres Nouvelles* (23–26)—, puede evitarnos reincidir en el debate acerca de si el montaje está ya en el registro o en la isla de edición. Porque, en última instancia, de lo que se trata es de legitimar posiciones (y posicionados) institucionales al regimentar (por una operación de lectura) la productividad de un cine. He ahí la potencia del cine para hacer historia. Si no es así, si el análisis debería ceñirse al plano de las ideas artísticas antes que a su productividad, entonces: ¿por qué el debate sobrevivió a la dictadura como disputa por la herencia legítima del IC?

4. Aún

Una región del cine santafesino y su enseñanza, en la post-dictadura, vuelven a plantear el desacuerdo entre políticas de la imagen. Así como actualmente se dan las condiciones de posibilidad para que los años '70 sean justipreciados como *época*, en los años '80 se hizo lo propio con los *sixties*. ¿No podría encontrarse en esta particularidad de la memoria social una explicación sobre el hecho de que el desacuerdo vuelve a tener expresión institucional: por un lado, la constelación UNL, con el Taller de Cine (1985) reconociendo al IC como antecedente institucional; y, por otro lado, la constelación provincial de la cual emerge el Instituto Superior de Cine y

Artes Audiovisuales de Santa Fe (2004), recuperando del IC su planteo ético-estético y algunas particularidades del formato pedagógico (cf. López)?

Es notable como el IC o la Escuela Documental de Santa Fe, ya por amor ya por espanto, siguen siendo acumuladores de sentido. Su análisis puede cursar como excelente ejemplo de lo que significa construir una tradición selectiva, para decirlo en términos de Raymond Williams. Aunque no sólo eso: el IC puede darnos pistas para historizar la relación local entre cine y literatura, y la relación universal entre lo estético y lo político, que tiene, sin embargo, efectos bien locales en la demarcación de territorios. Proponer a la representación como una estética, y a la estética como una ostensión política puede ser (apenas) una forma de enrarecer las fronteras que separan Lo Mismo de Lo Otro, y nos lleva a una Historia del Cine que va mucho más allá de los films para comprender, incluyéndolos, las figuraciones de cineasta.

5. Interrogantes lanzados al futuro (para una Historia de la UNL por-venir)

En esta historia de la UNL por hacerse, cabría preguntarse, por ejemplo: por qué el arte no pudo inscribirse académicamente con demasiada suerte y continuidad. Y para ello tendríamos la experiencia del IC, en la cual podrían leerse varias consideraciones sobre el futuro «artista» como un tipo «especial» de alumno; o la Escuela de Danza que duró incluso menos que el IC. Asimismo, podríamos ver todas las fundamentaciones que se realizan para inscribir en el marco académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (FADU) a la disciplina Diseño Gráfico entre 1986 y 1994, para que no curse como Arte y quede a mano de la Arquitectura por su aire de familia «proyectual», al igual que en la UBA. Hay, por cierto, una historia propia de la disciplina Diseño Gráfico (Devalle), así como también hay arreglos argumentales para inscribirla en un espacio institucional particular. ¿No habla de un modo particular de inscripción académica de las Humanidades que el Ciclo de Licenciatura en Artes Visuales se dicte en FADU y no en la Facultad de Humanidades y Ciencias? Curiosidades como ésta merecen ser historizadas.

Es claro entonces que una historia de la UNL por-venir (comenzada en los trabajos de Oscar Vallejos) ya no puede escribirse como una historia institucional clásica, sino como la articulación entre disciplinas (como modos de reducción del discurso al decir de Foucault) y aparatos burocráticos-organizativos, entre momentos de desorden-fuga en la república académica y momentos de orden institucional. En esa historia institucional clásica la periodización se construye ya en relación con la política nacional, con los cambios de rectores o con los acontecimientos significativos de otras universidades. Otro es el cantar si nos avenimos a ver los movimientos del saber en el nivel micro y, en virtud de ellos, los movimientos de quienes se proponen organizar su producción y transmisión desde otros niveles. No pasa de ser un llamamiento a la «descripción densa» y al establecimiento de una zona de borde entre la Historia de la Educación

Superior, los Estudios Culturales (donde incluyo, aunque se hayan apartado, a los Estudios Literarios) y los Estudios CTS (Ciencia, Tecnología y Sociedad).

Otra pregunta que sería provechosa para esta Historia por-venir podría ser: ¿qué Arte sin Estado podríamos pensar? La continuidad de la inexistencia en Santa Fe de un mercado audiovisual hace que estas experiencias históricas sigan teniendo algo para decir, antes que como resoluciones de la carencia, como campo de emergencia de problemas al respecto. La discusión sobre lo que es o no político sigue dando batalla porque aún los cineastas tienen que vérselas con partidas presupuestarias para films por encargo, con concursos de temáticas predefinidas o con sugerencias de modos de tratamiento de las mismas (cf. Beceyro, 2009; Peralta, en prensa). El análisis de la producción audiovisual santafesina realizada por grupos de realizadores no institucionalizados, que podría también contribuir a comprender a quienes producen desde instituciones, sigue aún sin realizarse. No se propone que la existencia de una industria audiovisual permitiría la libertad de expresión sin condicionamientos, porque el lugar del Estado bien lo pueden ocupar las productoras o los mecenas. Por el contrario, esta suerte de situación de dependencia del Estado (que es: «lo universitario», «lo políticamente correcto»; la «región», etc.) nos invita a investigar qué se le puede pedir al cine y qué hacen los realizadores frente a tales demandas. La división entre lo estético y lo político podría re-leerse, en tal sentido, desde las figuraciones de cineasta y como jugada estratégica.

108 109

Bibliografía

- BARLETTA, A.M. Y TORTTI, M.C. (2002). «Desperonización y peronización en la universidad en los comienzos de la partidización de la vida universitaria». Krotzsch, P. (org.). *La universidad cautiva. Legados, marcas y horizontes* (107-123). La Plata: Al Margen.
- BARTHES, R. (2002). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós.
- BECEYRO, R. (2007). «El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico». Sartora, J. y Rival, S. (eds.). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (85-90). Buenos Aires: Librería.
- (2009). «Desventuras de un cineasta del interior». Wolf, S. (comp.). *Cine argentino. Estéticas de la producción* (119-127). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires – BAFICI.
- BERNINI, E. (2001). «La vía política del cine argentino. Los documentales». *Kilómetro 111* (2), 41-60.
- (2011). «Un cine latinoamericano. Los nuevos cines y los cines políticos ante los Estados (Argentina, Brasil, México)». En *Kilómetro 111* (9), 69-98.
- BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BRUNNER, J.J. Y FLISFISCH, A. (1983). *Los intelectuales y las instituciones de la cultura*. Santiago de Chile: Flacso.
- BUCHBINDER, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.
- CHAMA, M. (2007). «Movilización y politización: abogados de Buenos Aires entre 1968 y 1973». Perótin-Dumon, A. (dir.). *Historizar el pasado vivo en América Latina* [en línea]. Centro de Ética de la Universidad Alberto Hurtado, Chile. Consultado en noviembre de 2012 en <<http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/chama.pdf>>.
- DERRIDA, J. (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DEVALLE, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- DODARO, C. (2009). «Videoactivismo, mediaciones y constitución de identidades». *Question*, 1(22) [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Consultado en noviembre de 2012 en <perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question>.
- ESPAÑA, C. Y MANETTI, R. (1999). «El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis». Burucúa, J. E. (ed.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política* (280-310), vol. II. Buenos Aires: Sudamericana.
- GETINO, O. Y SOLANAS, F. (1969). «Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (29-62), vol. I, 1988. México: FMC-UAM.
- GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HALPERIN, P. (2004). *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- KATZENSTEIN, I. (Ed.) (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: The Museum of Modern Art, Fundación Proa y Fundación Espigas.
- LÓPEZ, R. (2005). «Existencia resistencial del cine latinoamericano». AA. VV. *El Estado y el cine argentino* (45-90). Santa Fe: Ediciones del ISCAA.
- MESTMAN, M. (2001). «Postales del cine militante argentino en el mundo». *Kilómetro 111* (2), 7-30.
- (2002). «Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)». Yoel, G. (comp.). *Imagen, política y memoria* (233-251). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- NEIL, C. ET AL. (2008). *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. (1982). *El Estado Burocrático Autoritario*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- PERALTA, S. (en prensa). *Ciudad set. Realizadores audiovisuales y cinéfilos de Santa Fe, 1985-2010*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- PREGO, C. Y PRATI, M. (2006). «Actividad científica y profesión académica: transiciones y tensiones en el marco de la política de incentivos. Un

estudio comparado de ciencia básica y humanidades en la universidad argentina» [en línea]. Consultado en noviembre de 2012 en <www.ocyt.org.co/esocite/Ponencias_ESOCITEPDF/1ARG031.pdf>.

RANCIÈRE, J. (2005). «Las poéticas contradictorias del cine». *Pensamiento de los confines* (17), 9–17.

(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

(2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

(2011b). «The gaps of cinema». *NECSUS. European Journal of Media Studies* (trad.: Walter van der Star) [en línea]. *European Journal of Media Studies*. Consultado en noviembre 2012 en <www.necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-Rancière>.

(2011c). «Questions for Jacques Rancière around his book *Les écarts du cinéma*. Interview conducted by Susana Nascimento Duarte». *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (2), 196–206.

SARLO, B. (1998). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

SEL, S. (2005). «Cine documental. Teoría y praxis». *Zigurat* (5), año 5, 93–101.

SIGAL, S. (2002). *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SUASNÁBAR, C. (2004). *Universidad e intelectuales. Educación y política en Argentina (1955–1976)*. Buenos Aires: Flacso–Manantial.

TCACH, C. (1996). «Partidos políticos y dictadura militar en Argentina (1976–1983)». Dutrénit, S. et al. *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay* (25–88). México: Instituto Mora.

TERÁN, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810–1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

VACAREZZA, L. (2007). «Heterogeneidad en la conformación de la profesión académica: una comparación entre químicos y sociólogos». *Redes. Estudios Sociales de la Ciencia* 13(26), 17–49.

VEGA, N. (2008). «El movimiento estudiantil santafesino ante la reestructuración autoritaria de las universidades nacionales de mitad de la década del sesenta». Neil, C. (comp.). *Primeras Jornadas de Historia de la Universidad en Argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

WILLIAMS, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

110 111

Peralta, Sergio

«Cuánto le podemos pedir al cine». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (13), 97–111.