

Entre The Players... y La hora de los hornos. Consideraciones sobre la Huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la UNL (1970-1971).

Ramírez, Paula.

Cita:

Ramírez, Paula (2017). *Entre The Players... y La hora de los hornos. Consideraciones sobre la Huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la UNL (1970-1971)*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/328>

Entre The Players... y La hora de los hornos

Consideraciones sobre la Huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la UNL (1970-1971)

Autora: Paula Eugenia Ramirez

**Profesora en Artes Visuales (E.P.A.V. “Juan Mantovani”) y Licenciada en Historia
(Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL).**

Mail: aimhara@hotmail.com

PARA PUBLICAR EN ACTAS

Resumen

Entre 1970 y 1971 se llevó adelante en Santa Fe una huelga de docentes y estudiantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Inicialmente la misma comenzó a causa de un acto de censura por parte del Director Interino del Instituto, pero con el correr de los meses se convirtió en un movimiento de resistencia que excedió este marco para incorporar problemáticas políticas mucho más amplias. En dicha coyuntura se organizó el Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura (a partir de ahora Encuentro), el cual, en cierto sentido, funciona como un hito que permite visibilizar más claramente los fenómenos que nos propusimos para esta ponencia, la cual forma parte de un trabajo de investigación de más largo aliento.

De esta manera, en el presente trabajo, pretendimos, como primera medida, dar una pauta de la estructura del sub-campo del cine en la ciudad de Santa Fe durante el periodo de la huelga. A su vez reconstruimos el curso de estos acontecimientos, asumiendo que esta huelga y el Encuentro permite visibilizar variados procesos de politización de realizadores emergentes dentro del campo artístico, así como también posibilita abordar posicionamientos dentro del campo con respecto al arte y la revolución, enmarcados en el contexto de radicalización política que atravesó el periodo. En este sentido advertimos dos ejes de análisis: aquel centrado en la discusión sobre la relación entre arte y política y aquel

que dé cuenta de los encuadramientos en diversas organizaciones políticas de muchos de los jóvenes realizadores santafesinos y como esto influyó o no en sus posicionamientos estéticos.

Bambalinas.

Desde una perspectiva cualitativa construimos un marco teórico metodológico basado en el concepto de campos sociales, entendiendo que estos son

“espacios estructurados de posiciones(o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en 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)

Por otro lado debimos tener en cuenta que la estructura del campo, en este caso concreto el sub campo del cine en la ciudad de Santa Fe, va a ser atravesada de diversas maneras por el proceso general de radicalización política, ya que

“la autonomía de las tomas de posición estéticas por relación a las tomas de posición políticas sea más o menos grande según las épocas, es decir, según el estado de las relaciones entre la fracción de los artistas y el poder, según la posición en el campo y según la función en la división del trabajo intelectual (Bourdieu, 1999:33)

Consideramos necesario, ya que nuestro estudio se basa en dinámicas propias del campo artístico, tener presentes fenómenos característicos del proceso de **reproducción cultural** (Williams, 1982) la cual puede realizarse por medio de instituciones a través de la educación o la tradición y en cuyo 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 claves con una amplia gama de variables, marcan diversos grados de autonomía respecto de lo económico y político.¹

¹ Es necesario recordar, y continuando con los aportes de Williams, que la autonomía siempre es un fenómeno relativo, en cierto sentido esta nunca se logra de manera absoluta. Como ya mencionamos,

Trailer: breve esbozo del campo del cine argentino en los años 60

A partir de 1955 en nuestro país se desarrolló un intenso proceso de modernización cultural. El mismo intentaba impulsar a Buenos Aires como una de las grandes capitales artísticas a nivel mundial e implicó, en las artes plásticas, el desarrollo de innovaciones y experimentaciones estéticas por parte de jóvenes artistas de vanguardia.

En los años sesenta estas tendencias van a cristalizar. Pero será a mediados de la década en que este contexto se complejice, en el marco de un aumento en la escalada de censura y represión por parte del gobierno dictatorial de Onganía y de una profundización del proceso de radicalización política de amplios sectores sociales.

Según España y Manetti(1999) en el comienzo de los '60 en el campo del cine se experimenta una renovación que gira en torno a la figura del director, en consonancia con la recepción del neorrealismo italiano, que hizo pie en la ciudad de Santa Fe de la mano de Fernando Birri, pero especialmente de la Nouvelle Vague (Francia) : el cine de autor se hizo presente. Mediando la década surgieron nuevas tendencias, con experimentaciones vanguardistas, como en el caso, por ejemplo, de la obra de Alberto Fischerman "*The Players vs Ángeles Caídos*" (1969), así como también producciones con contenidos altamente politizados: el cine militante toma la palabra, surge el Tercer Cine². El mismo, según Russo y De la Puente (2007) y Lusnich y Piedras(2009) comienza de la mano del grupo Cine Liberación con su ópera prima "*La hora de los hornos*" (1968) que, además, 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. A su vez nos encontramos con la efímera existencia del Grupo Realizadores de Mayo quienes elaboraron un film colectivo, desmontable (cada director aporta una historia, y las mismas se pueden ver juntas o separadas) sobre los sucesos del Cordobazo como

Bourdieu también hace referencia a que la autonomía siempre es relativa en función de su distancia respecto al campo económico o al campo de poder.

² 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).

disparador. Un agrupamiento que se disuelve por la heterogeneidad política de los realizadores (peronistas, trotskistas, independientes, etc.) lo que les impediría tener un claro perfil ideológico y un programa de acción en consecuencia.³

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. Este estaría caracterizado por posicionamientos y tópicos compartidos, aunque con producciones de carácter heterogéneo. Su impulso generó diversas 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 Latinoamericanos llevado adelante en Viña del Mar en 1967.

El set: Santa Fe.

En el marco de este contexto y teniendo en cuenta nuestro corpus bibliográfico y documental, además de las entrevistas realizadas, 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 de Santa Fe con un intenso y profuso movimiento de corte vanguardista, de la mano de una proliferación sin precedentes de nuevos circuitos de difusión e intercambio, encarnadas en instituciones de viejo y nuevo cuño.

Obviamente dichas instituciones corresponden a circuitos tanto formales como informales de producción, promoción y consumo cultural. Dentro de estas instituciones y de acuerdo a la investigación de Neil et al(2007) y Benito y Gutiérrez(19)el Instituto de Cinematografía de la UNL es tal vez una de las más paradigmáticas.

Esta institución nació gracias, entre otras cosas, a las gestiones realizadas por miembros del Cine Club Santa Fe, y un curso de cinematografía llevado adelante por Fernando Birri en 1956. Finalmente fue impulsado y puesto en funcionamiento a través del Instituto Social de la UNL dirigido por la Dra. Ángela Romera Vera.

A lo largo de nuestra investigación advertimos posicionamientos enfrentados, luchas por el sentido en torno al concepto de lo que debe ser un film: de esta manera hubo un grupo de estudiantes y profesores que adherían a las posturas del realizador Fernando Birri, el primer

³ Se recomienda la lectura de la carta de los Grupos de Cine Liberación, fechada en noviembre de 1970 y dirigida a los realizadores de “Los caminos de la liberación Argentina: Mayo de 1969”, en donde se establece claramente la disputa ideológica al interior del grupo Realizadores de Mayo

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, siguiendo claramente la línea trazada por el neorrealismo italiano y luego también desde el Free Cinema Inglés. De esta manera, los realizadores cercanos a esta postura asumen que Birri creó *escuela*, otorgándole las características mencionadas, a modo de programa, a las realizaciones del Instituto⁴. Por otro lado, aquellos realizadores quienes apuntalan la importancia del rol del sello estético del director del film, más cercanos a los postulados del cine de autor, del film 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. 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*” (Príamo, 2007: 117). A este respecto, producciones como por ejemplo “*La hora de los hornos*”, eran consideradas, siguiendo los recuerdos de Patricio Coll y Jorge Goldenberg⁵ como una propaganda panfletaria, con recursos publicitarios de manipulación sin valor estético. Por su parte, Iberia Gutiérrez⁶ 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, aquellos que eran parte de la *escuela* de Birri.

De esta manera, del presente análisis de la estructura del sub-campo del cine, observamos que las tensiones que se generan no se hacen desde ‘fuera’ del Instituto de Cinematografía, hecho que refuerza su posición hegemónica. Esto permite que el Instituto funcione a modo de ‘estructura’ en donde elementos dominantes y emergentes (Williams, 2009) 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

⁴ 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 nación al y , al mismo tiempo a formalizar instancias de acreditación y profesionalización de la práctica cinematográfica*” (Neil y Peralta, 2007:20)

⁵ En entrevistas personales realizadas por la autora en marzo y agosto de 2015, respectivamente.

⁶ Entrevista personal realizada en febrero de 2015.

muchas de las producciones realizadas por fuera del Instituto fueron luego presentadas de manera vinculante al mismo como filmes de tesis.

A su vez, y ya instalados en los 70, un grupo de realizadores crearon el Centro de Realización e Investigación Audiovisual del Litoral. Esta novedad comenzaría a introducir cambios en la estructura del sub-campo, si bien el Instituto continuó siendo hegemónico dentro del mismo hasta su cierre definitivo, en 1975.

En estrecha relación con el Instituto de Cinematografía debemos hacer referencia a la intensa labor cineclubística de Cine Club Santa Fe, Gente de Cine y Núcleo Joven. 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 también 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, con la creación de talleres de debate y producción cinematográfica, ligados justamente a sus áreas Cine Club Infantil y Juvenil.

Por su parte, Núcleo Joven, se destaca especialmente por las actividades realizadas en los barrios, pero también por las temáticas de las películas proyectadas, que 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. Por otro lado si tenemos en cuenta que este grupo sufrió un proceso de ruptura en donde muchos de sus integrantes pasaron a conformar la agrupación Montoneros, nos encontramos ante un caso que amerita posteriores investigaciones.

¿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 sólo 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 por lo 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’”⁷

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 inicia una huelga de estudiantes a la que pronto se suman los docentes y que adquiere desde sus comienzos un notorio carácter público.

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 de Cinematografía, convoca a una mesa redonda en El Galpón⁸ *“en la que están*

⁷ Cita textual de una declaración de Rodríguez Hortt en una nota publicada en el diario El Litoral el 3/08/70.

⁸ El Galpón fue una galería de arte paradigmática en la ciudad de Santa Fe, funcionó desde 1964 a 1974 y no sólo 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

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 et al, 2007: 57). En este marco el 16 de octubre del 70 aparece una nota en El Litoral informando que el director del Instituto dispuso la suspensión de las actividades por medio de un comunicado emitido dos días antes. La razón que aduce Hortt es que el día trece los estudiantes se constituyeron 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 (...)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...”⁹

En estas declaraciones realizadas a los medios periodísticos por parte de las autoridades del Instituto se denuncia 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 representan 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. 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

junto al Cine Club Santa Fe. Todos nuestros entrevistados lo mencionan como el lugar por excelencia en donde se reunían los jóvenes artistas santafesinos.

⁹ Cita textual de declaraciones del Dr Rodríguez Hortt aparecidas en una nota del diario El Litoral publicada el 16/10/70.

expide una resolución de Rectorado en donde se establece la realización de sumarios a los docentes del Instituto¹⁰. 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 “*pública divulgación del conflicto*”¹¹. 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, condiciona 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 prensa¹² 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 Horta “*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 realización del Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura llevado adelante en la Unión Ferroviaria, marca claramente un proceso de solidaridad obrera frente al conflicto.¹³

En este marco y atentos a las declaraciones públicas de la Comisión de Lucha, se hace explícito un discurso que empieza a tener connotaciones claramente políticas, que hace hincapié en la censura pero la trasciende y la traslada al contexto general, este pasaje puede verse en los cambios operados en dos comunicados emitidos por la Comisión de Lucha. Uno en el diario Nuevo Diario en donde se denuncia la publicación de un comunicado de un grupo de derecha denominado CANOP que amenaza, entre otras cosas, con la voladura del Instituto, la Comisión de Lucha denuncia el hecho y desliza que el fin perseguido era

¹⁰ 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 et al, 2007:64).

¹¹ Resolución de Rectorado n°730, expediente n° 186.422 del 23 de diciembre de 1970.

¹² Comunicado de prensa publicado en El Litoral el 17/10/1970.

¹³ 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.

desviar la atención del verdadero conflicto que atravesaba el Instituto en torno a la censura o sea, ante un hecho tan grave siguen hablando sólo de la coyuntura que están atravesando, sin mencionar problemas políticos o sociales ajenos al mismo. Si hacen mención, en un comunicado emitido por los docentes, a que la política de censura encarnada por Rodríguez Horta se condice con la Ley de Censura Cinematográfica y la Ley Universitaria, y si bien asumen que esto atenta no sólo contra la autonomía creativa sino contra los intentos de los realizadores de filmar determinados procesos sociales, se siguen posicionando exclusivamente dentro del campo artístico en tanto realizadores cinematográficos.

Pero, en una nota en El Litoral aparecida unas semanas después se hace patente un giro discursivo en su declaración, o sea, se salen del marco de un conflicto con una Institución hegemónica del campo artístico 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.”¹⁴

De esta manera se comienza 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.¹⁵ En el enunciado se construye un tercero discursivo (el sistema dictatorial oligárquico-imperialista) en base a declaraciones de tipo beligerante, muy propias del discurso político de los 60-70 y en donde la agentividad 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

¹⁴ Declaraciones aparecidas en una nota del diario El Litoral del 26/10/70.

¹⁵ 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 .

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 luego 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 Litoral¹⁶

“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”

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 on line, 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*¹⁷ en el cual establece diferencias, tanto con los sectores de izquierda no peronista del instituto 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.

“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

¹⁶ Dicho balance fue publicado en su edición del 29/11/70.

¹⁷ Dirección: Rolando López Bantar , 1972.

*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.”*¹⁸

El Primer Encuentro Nacional de Cine Contra la Censura (a partir de ahora lo llamaremos Encuentro) convocado por la Comisión de Lucha fue el escenario en el cual se evidenciaron los diversos posicionamientos al interior del sub-campo. Así se visibilizan aquellos creadores que consideraban necesario o realizar filmes de denuncia social o directamente incorporar el discurso político a las realizaciones, instrumentalizándolas como catalizadoras revolucionarias, 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 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”*¹⁹ 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 sólo 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

¹⁸ ¿Porqué filmamos la memoria de nuestro pueblo? En <http://www.ruinasdigitales.com/peronismosocialismo/peronismosocialismoporquefilmamoslamemo2/>

¹⁹ Nota sobre balance del Encuentro aparecida en El Litoral el 29/11/70.

campo y la lucha por la libertad de expresión y la autonomía creativa se transformaba en una lucha revolucionaria.²⁰

Este encuentro terminó con un gran escándalo a raíz de la exhibición de un conjunto de seis 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.²¹ 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 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 tercer toma, la mujer cierra el libro y en su tapa puede verse a Omar Sharif disfrazado del Che Guevara.

Según los relatos, 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. 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

²⁰ 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.

²¹ 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 maquina 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 Victor Cruz.

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 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 en base al 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 Courtalon 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.

Atentos a lo expuesto y considerando especialmente el marco de un sub campo hegemonizado por una única institución cinematográfica que funciona en cierto sentido a modo de estructura, nos preguntamos ¿es posible que aquellos filmes de denuncia social o de cine militante, que siguieron moviéndose en los marcos de esta estructura, sirvieran, en última instancia, para asegurar el proceso dominante de reproducción cultural? ¿Es posible que su poder disruptor haya sido

Un sub campo, una huelga, un encuentro: un microcosmos de tensiones en donde, de alguna manera, era preciso posicionarse en torno a fenómenos del campo político. Posicionamientos cuya gama de matices va desde la defensa absoluta de la autonomía del campo a su completo abandono en pos de objetivos revolucionarios.

Entrevistas personales realizadas por la autora.

Patricio Coll, Jorge Goldenberg, Iberia Gutiérrez, Rolando López Bantar.

Archivo Oral de la Universidad Nacional del Litoral

Entrevista a Marilyn Contardi, realizada por Daniel Gastadello y Fabiana Alonso, octubre de 2012.

Entrevista a Raúl Beceyro, realizada por Daniel Gastadello y Fabiana Alonso, octubre de 2012.

Archivo del Diario El Litoral.

Hemeroteca del Archivo General Provincial

BIBLIOGRAFÍA

Alaluf, M. (2005) “*Historia y caracterización de Cine Club Santa Fe, 51 años de labor ininterrumpida*” obra inédita, presentada para promocionar la 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.

Altamirano, C. (2001) *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires: Temas.

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 Vandra, Fernando Birri (2da. Edición) Rosario: Prohistoria Ediciones.

Bourdieu, P. (1984) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1999) *Intelectuales, política y poder*. Prólogo y traducción: Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, P. (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 Hendidja.

De la Puente, M., Cine militante: Estética y política en el cine militante actual en *Question*, Disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/358/290> [consulta: 11 de diciembre de 2014].

España, C. y Manetti, R. (1999) “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis” en Burucúa, J. E. (director) *Arte, sociedad y política*, Buenos, Aires: Editorial Sudamericana S.A.

Fairclough, N. (1994) *Language and power*, Logman, London. Traducción: Elsa Ghio de Beltzer, para el Proyecto de Investigación CAID+D 96.

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, Disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-grupo-teatro-06.htm> [consulta 12/12/15].
- Giunta, A. (2008) *Vanguardia, Internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos.
- Hilb, C. y Lutzky, D. (1984) *La nueva izquierda argentina: 1960-1980. (Política y violencia)*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2008) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. (1° Edición, 1° reimpresión: 2010) 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. et al (2007) *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*, España: 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 de Argentina S.A.
- Sarlo, B. (1998) Capítulo 3: La noche de las cámaras despiertas. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (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 Argentina S.A..
- Van Dijk, T. (1980) *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo Veintiuno.
- Williams, R. (1982) *Sociología de la cultura*, España: Paidós.
- Williams, R.(1997) *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (2003) *La Larga Revolución* (2003), Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (2009) *Marxismo y literatura*, Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wodack, R., Meyer, M. (2001) *Métodos del análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa.