

Entre el Peronismo, el tercer mundo y los usos sociales del cine. Notas sobre el Instituto de Cinematografía de la UNL en 1973

Mariano Mestman

CONICET/ Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

El artículo se focaliza en el Instituto de Cinematografía (IC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina, en torno a 1973–1974, no tanto en lo referido a la organización institucional e interna sino a cuatro cuestiones que lo singularizan: la asunción de nuevas autoridades alineadas con el programa de Reconstrucción Nacional del Peronismo en el gobierno; la recuperación del proyecto inicial del Instituto, el del período en que Fernando Birri lo dirigió (1956–1962); los vínculos con imaginarios y experiencias nacionales e internacionales, de América Latina y del llamado Tercer Mundo; el uso social del cine con fines educativos y políticos. El texto parte de la bibliografía existente sobre los conflictos y polémicas al interior del IC: con el director interventor durante 1969–1970, así como entre grupos de afinidad en torno al documental social, por un lado, y a la indagación de lenguajes y estéticas contemporáneas, por otro.

Palabras clave:

Instituto de Cinematografía, 1973, peronismo, documental, Birri.

Desde allí se propone una lectura del proyecto de 1973 en relación con esos y otros sucesos de los años previos y con la historia más larga del Instituto. Se anexan tres documentos internos de la gestión del IC de 1973–1974, hasta ahora inéditos.

Abstract

Peronism, the Third World, and the Social Uses of Cinema. Notes about the UNL Film Institute in 1973

This article examines the Film Institute of the *Universidad Nacional del Litoral* (Argentina) in 1973 and 1974. It explores four aspects: the alignment of the new authorities with the «National Reconstruction Program» of the Peronist government, the recovery of the original spirit of the Institute developed under the direction of Fernando Birri (1956–1962), the links with international experiences and imaginaries from Latin America and the Third World, and the social use of cinema with educational and political purposes.

The starting point of this research is a critical view of the published accounts of the institute's conflicts related to the tensions and debates between the social documentary groups and more experimental film trends. In this context, I offer a reading of the 1973 project regarding those conflicts, taking into account the history of the institute since the end of the 50s. Finally, I attach three unpublished documents from the 1973–1974 management.

Keywords:

Film Institute, 1973, peronism, Documentary, Birri.

Presentación

La historia del Instituto de Cine (IC) de la Universidad Nacional de Litoral (UNL) es bastante conocida en lo referido a los

años en que Fernando Birri lo orientó (1956–1962). Se ha escrito menos sobre los períodos posteriores de la institución, hasta su clausura entre 1975 y 1976; aun-

que por lo menos cinco textos dieron cuenta de numerosos aspectos: el extenso y detallado estudio de Claudia Neil y Sergio Peralta (2008) sobre todo el período 1956–1976, y en ese mismo volumen el de Luis Priamo (2008); el de Peralta titulado «Cuánto le podemos pedir al cine» (2013) y su tesina de Licenciatura (2011); y el de Beatriz Sarlo «La noche de las cámaras despiertas» (1998).¹ Los primeros cuatro incluyen importantes referencias sobre los años 1973–1974, cuando la reapertura democrática permite el retorno del peronismo al gobierno, a la dirección de la UNL y a la del propio Instituto.

La reconstrucción que hizo Sarlo de la pelea ocurrida en noviembre de 1970 durante el Encuentro Nacional de Cine contra la Censura para repudiar la desaprobación de proyectos y la amenaza de cierre del IC durante la gestión del director interventor Rodríguez Hortt, constituye la fuente más difundida de acceso a las tensiones de esa coyuntura entre sectores experimentales/vanguardistas y sectores inclinados al cine social y de intervención política. En particular el contrapunto que condensarían filmes como *The Players vs. Angeles caídos*, de Alberto Fischerman (1969) y *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino (1968).

Como se recordará, Sarlo reconstruye el conflicto entre el grupo nucleado en torno a la productora publicitaria porteña de Fischerman que llegó allí con cortos experimentales realizados en una noche para solidarizarse con la protesta de los docentes y estudiantes, por un lado, y aquellos otros grupos militantes que cuestionaron dichos materiales, por otro. La autora considera que el lenguaje de esos cortos resultaba provocativo en un ambiente donde «todavía sobrevivía la épica documentalista y social de Fernando Birri», y en consecuencia hubo un cuestionamiento a su falta de compromiso político y su supuesto sin sentido por parte de los sectores más politizados — vinculados a Cine Liberación, al partido comunista y al trotskista PRT o el FATRAC, entre otros—, que incluso llegó a los golpes contra los vanguardistas porteños a los que se acusó de «frívolos», «vendidos a la Coca Cola», «reaccionarios» o «provocadores». La intención de los porteños de mostrar «una opción estética a la censura» colisionaba —afirma Sarlo— con una reunión donde «se estaba discutiendo otra cosa: si bien los discursos mencionaban el tema de la censura, pasaban velozmente sobre ella para dirimir las grandes cuestiones de la revolución y sus

¹ También el documental homónimo de Hernán Andrade y Víctor Cruz (2002), el catálogo de películas del IC (producidas integralmente por éste o con otras instituciones) a cargo de Raúl Beceyro (en Neil y Peralta, 2008:225–241) y otros artículos que se citan en lo que sigue, como el de Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009).

protagonistas históricos». El trabajo de Sarlo analiza este episodio y se explaya sobre los temas de la relación del arte y la política en esos años, las tensiones entre «el documentalismo a lo Solanas» (o «el clásico filme documental “de pobres” como el practicado por Humberto Ríos o Gerardo Vallejo», afirma), por un lado, y «películas como *The Players...*, *Puntos suspensivos* de Edgardo Cozarinsky, *Invasión* de Hugo Santiago, que se filiaban con la revolución godardiana o con otras líneas del nuevo cine francés», por otro.² Se trata de disputas que, como señala la autora, remiten asimismo a divisiones en el IC entre los sectores que llama «birristas» (proclives al documental social) y aquellos otros «antibirristas» que habían solicitado la adhesión de los vanguardistas porteños al acto contra la censura.³

Estudios posteriores han mencionado ese mismo episodio observando los riesgos de que las divisiones allí expresadas

se interpreten como extensivas a toda la historia del IC, así como los de su sobreestimación en relación con el mucho más extenso conflicto con la Intervención (incluida la huelga de docentes y estudiantes). En particular se ha advertido sobre los límites de una división tajante entre «birristas» y «antibirristas» (nominación que, en cualquier caso, Sarlo había utilizado de modo sólo general, provisional). Al referirse al funcionamiento interno del IC, entre las prácticas académicas, la identidad profesional y los vínculos con la UNL, Sergio Peralta (2011) ha matizado y complejizado esas divisiones. Prefiere considerar la existencia de «grupos de afinidad» más laxos, afectos a uno u otro tipo de cine, donde podría distinguirse, por un lado, al grupo «contestario» con mayor protagonismo durante el conflicto de 1970 (el que convoca a los porteños para el acto contra la censura, el más afín al vínculo del cine con la literatura, que

2 Por supuesto, hay varios cruces y encuentros de realizadores de ambas tendencias. David Oubiña (2016:114–116), que lee el episodio rescatado por Sarlo como evidencia de la puesta en escena de opciones de allí en más irreconciliables, al mismo tiempo se refiere a intercambios en esos años (especialmente en los previos). Al estudiar el año 1968 como el «punto culminante» y «el límite» de esos intercambios, porque ya ahí se inicia un «proceso de separación y oposición», de todos modos identifica colaboraciones todavía en la primera mitad de los setentas (Oubiña, 2016:73). En su texto, Sarlo comenta que Daniel Open («la gran figura trotskista del acto» y uno de los protagonistas del enfrentamiento) «ese mismo día ganó a Alberto Fischerman para el FATRAC». Sergio Peralta (2011:96), cita una frase de este realizador que da cuenta de ello o de los cruces referidos cuando su visita al año siguiente a la UNL: «Si *The player* vs. *Ángeles caídos* representaba el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje, “ahora hay que filmar trabajos que también descubran la realidad”» (Tomado de *El Litoral*, 23/06/1971, Santa Fe).

3 Quien viajó a Buenos Aires para contactar a Fischerman y Rafael Filippelli, fue Raúl Beceyro (entonces, recién graduado del IC y profesor de crítica e historia del cine). Las frases citadas entre comillas más arriba corresponden a las páginas 226 a 234 del libro de Sarlo.

se reconoce como «discípulos» de Hugo Gola y Juan José Saer, en diálogo con el «cine de autor» europeo y los debates estéticos contemporáneos), y por otro a aquel más apegado al documental social y el compromiso político, que se reconoce como discípulo de Birri y en la línea de filmes como *Los cuarenta cuartos* de 1962, de Juan Oliva (un grupo «menos visible» durante el conflicto de 1970 y que llega a la dirección del IC en 1973).

Aunque este autor analiza una serie de variables que darían cuenta de una escena dinámica que incluye cruces de afinidades y actividades entre esos grupos en la segunda mitad de los sesenta, al mismo tiempo considera que sería el «discurso político pos 73» el que vendría a «petrificar» la división expresada en aquella pelea de noviembre de 1970: «Es en este momento —afirma— cuando cuaja el constructo binario que divide entre esteticistas o “antibirristas” y documentalistas sociales o “birristas”, que Beatriz Sarlo entiende presente ya en 1970» (Peralta, 2011:14–15, 84–89 y 125).

Las notas que siguen abordan esa coyuntura de 1973–1974. No tanto en lo referido a la organización institucional e interna del IC,⁴ sino a tres cuestiones

que —junto a la identidad peronista— desde mi punto de vista singularizan el proyecto de 1973: la recuperación del programa inicial del Instituto (I); los vínculos con imaginarios y experiencias nacionales e internacionales, de América Latina y del llamado Tercer Mundo (II y III); los proyectos de intervención con el cine para interpelar a un espectador popular y el uso social del cine con fines educativos y políticos (III).

I.

Como corolario del cambio de gobierno con la asunción de Héctor Cámpora en mayo de 1973, Roberto Ceretto es nombrado rector interventor de la UNL y María Mercedes Gagnetten asume como responsable de la Secretaría de Cultura Popular, de la cual pasa a depender el IC. El 20 de agosto Miguel Monte es designado director del Instituto, y conformará su equipo de gestión con Roberto Eduardo Gudiño (Coordinador de la Enseñanza), Rolando López (Encargado de la Unidad de Cine Nacional y 3er. Mundo, acompañado por María Antonia Locatelli), Carlos Gramaglia (Encargado de la Unidad de Producción) y Dolly Pussi (Encargada de la Unidad Taller Técnico).⁵

⁴ Sobre lo cual Peralta (2011) se ha extendido y resulta una fuente ineludible. Mi texto busca ampliar cuestiones del marco en el cual se desenvuelve la experiencia del IC en 1973–1974 y de las relaciones con figuras externas o que se mantuvieron en sus márgenes, también en períodos previos. Agradezco a Sergio Peralta que me facilitase su tesina inédita así como las conversaciones sucesivas.

⁵ Pussi había accedido al cargo de Encargada de Taller Experimental (trabajos prácticos) previamente; →

En la misma línea del discurso de Monte cuando su asunción o del cuadernillo «Balance de lo actuado en el año 1974» —citados ambos como principales fuentes para abordar este período por la bibliografía—, otros documentos internos se refieren a los objetivos de la «Reconstrucción» en la nueva etapa.⁶ La misma se fundamenta a partir de un alineamiento explícito con el peronismo y su líder, con las Pautas Programáticas del Gobierno Justicialista sobre la importancia atribuida al «sistema de comunicaciones», y con el Programa del Frente de Liberación del Cine Nacional (julio de 1973) de privilegiar la «función social, política y cultural» del cine, en su intento de modificar la legislación cinematográfica de acuerdo a los «objetivos de la liberación que encara el conjunto de la clase trabajadora y el pueblo a través del gobierno popular». Estos documentos hablan de una situación «heredada» de inactividad de la Escuela de Cine, trabajo burocrático, «desconexión con los problemas del pueblo»; cuestión generada por una Universidad que había

sido «producto de una concepción liberal y pequeño burguesa del cine, de la cultura, y de la lucha social antiimperialista», según se afirma. En ese marco, hay referencias a los enfrentamientos internos previos en el Instituto que se mencionan al pasar en torno a pares dicotómicos (peronismo—antiperonismo, cine militante—cine intimista, documental crítico—revolución estética) para recuperar en la tarea de la Reconstrucción a los docentes, no—docentes y alumnos identificados con «la línea del Cine Documental» y el Peronismo, quienes se asociaban al trabajo de proyecciones populares, conformación de grupos de «Cine y Liberación» (sic.), Festivales de Viña del Mar (Chile), etc. Al respecto se mencionan varios nombres que habrían tenido estos grupos hasta reconocerse como Agrupación de Cine Peronista, por un lado, y otro grupo no peronista pero que «rescata la Escuela Documental y se problematiza por la Liberación», denominado «Taller de Cine Tire Dié», por otro.⁷ De este modo, las experiencias del Peronismo dentro del

desde antes del alejamiento de Birri en 1962 y durante la época de Monte se desempeñó en esa área. Del mismo modo que Gramaglia en Producción.

6 Me referiré a una serie de documentos de la gestión de Monte, correspondientes a agosto 1973/ mayo 1974, que encontré hace unos años en la Cinemateca de Cuba—ICAIC. Numerados del 1 al 36, podrían agruparse en tres tipos: Declaraciones políticas e institucionales así como informes de la organización interna del IC, balances de actividades realizadas o planes en el período 1973–1974; comunicados oficiales, notas de prensa y folletos sobre ciclos de cine realizados; y otros varios. Una parte de la información que contienen fue recuperada para el Balance de 1974 (publicado por el IC en 1975). Tres de los documentos se reproducen en el Anexo.

7 El «Taller de Cine Tire Die» estaba formado por colegas o amigos de Monte y la nueva gestión del →

Instituto y de la Escuela Documental («orientación inicial del Instituto, que oficialmente lo hegemonizó hasta 1964 aproximadamente, y luego tuvo expresiones aisladas y marginales», se dice), constituirían los recursos principales del proceso de Reconstrucción que se iniciaba.⁸

Hay por lo menos tres aspectos de esta mirada sobre el pasado institucional y sus márgenes en los que interesa detenerse.

Por un lado, es importante mencionar un informe de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL que había atacado duramente —por momentos con desprecio y ensañamiento— algunos filmes del grupo santafecino «antibirrista». Se trata de un documento confrontado por parte de la bibliografía citada más arriba.⁹ Aunque Monte y su equipo no fueron quienes elaboraron ese informe, su

⁸ '73, militantes de una izquierda no peronista, como Ninfa Pajón (una de las primeras alumnas, artista plástica, que había participado de aquel filme de Birri), su compañero, el fotógrafo Alex Macagno (amigo de López), entre otros.

⁹ Este documento número 5 se explaya sobre el proyecto y explica la división en tres áreas («Unidad de Producción del Cine Popular»; «Cinemateca del 3er. Mundo y Relaciones Culturales» y «Taller Técnico»), así como el funcionamiento y planes para cada una de ellas, su significado para la región y el país, para culminar con un breve plan de trabajo para el período inicial (septiembre–diciembre de 1973).

⁹ El informe (sin firma) contiene sinopsis de varios filmes realizados en los años previos, así como consideraciones sobre sus posibles usos. Escrito por algún funcionario de esa Secretaría en 1973/4, es utilizado tanto por Priamo (2008:118–121) como por Peralta (2011 y 2013); y de este último lo cito. El informe considera, por ejemplo, que *Santa Fe La Vieja* (Nélida Contardi, 1969) «no cuenta la historia verdadera»; que *La doma* (Patricio Coll, 1969) —aun cuando «muy bien logrado técnicamente»— está «desinteresado del aspecto sociopolítico de la explotación» y no tiene «orientación política ni crítica»; que *Las 500 millas* (Raúl Beceyro, de 1969) «no llega a tener fuerza de crítica social, por carecer de comparación con la realidad en que viven los desposeídos»; que *La casa* (Enrique Butti, 1969) es una «típica expresión burguesa, decadente y elitista del "arte"» y «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 ingesta 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».

Al referirse a este informe (que cita como «Relevamiento del material audiovisual del Instituto»), Priamo lo atribuye a algún «comisario político» que junto a sus jefes podía pretender «el nuevo jacobinismo purificador nacional y popular que aquí se preanuncia», sostiene. Respecto de la crítica al filme de Butti, afirma que «el delito más grave de esta película fue parodiar el género del documental social». Priamo también recuerda en 1969 «la primera discusión fuerte», que había girado en torno a la citada *La Casa* (de Patricio Coll), atacada por la «ausencia de crítica a la explotación de los peones y obreros rurales» por quienes blandían «argumentos ortodoxos sobre el valor superior del documental social». Y considera que «la ira inhibitoria» de los militantes que atacaron a los vanguardistas porteños en el encuentro de →

gestión también se refirió de modo muy crítico a ese otro grupo de afinidad.¹⁰ Y lo hizo a través de sus documentos internos o públicos, aunque sin el tipo de ataque directo a personas o filmes que se lee en el citado informe de la Secretaría de Cultura Popular, sino contraponiendo (también de modo tajante) identidades culturales o intelectuales, y proyectos políticos.

En este sentido, los filmes del grupo de afinidad en torno al documental social y político iban evidentemente en otra orientación; tanto los realizados en etapas previas como aquellos encarados durante la nueva gestión del '73. Una parte importante de estos últimos se refiere al registro de la actividad política de la hora, en particular la asociada al movimiento obrero y la Juventud Peronista. La Secretaría de Cultura Popular,

por ejemplo, encargó al IC la filmación del Operativo Estanislao López, una de las tantas actividades de trabajo solidario y político en barrios marginales que realizaba la JP (Juventud Peronista) en aquellos años, que fue dirigido por Dolly Pussi y editado rápidamente para su utilización.¹¹ En otro caso, un grupo del IC había viajado a Buenos Aires con una camioneta y equipamiento fílmico de la institución para registrar el regreso de Perón a la Argentina el 20 de junio de 1973, entrevistando — luego de la masacre de Ezeiza — a integrantes de la Columna Sur de la JP. Por su parte, Rolando López filmó con cámaras del IC en zonas de conflicto obrero y movilización como Villa Constitución y varios otros sitios rurales y urbanos. En esa misma línea, el documento número 8 —referido

noviembre de 1970, «era de igual naturaleza que las demandas prejuiciosas del espectador de *La doma*» (Priamo, 2008:120–121). En este sentido, Raúl Beceyro recordó para la reconstrucción de Sarlo (230) que «la batahola y los gritos de repudio» contra los porteños durante aquel encuentro fueron «iniciados por la gente que, en el Instituto, estaba más identificada con el cine de Birri y Solanas, y opinaba que todo lo que no fuera documental sociopolítico era una concesión al enemigo de clase».

Por su parte, Rolando López recuerda una distancia de la gestión de Monte respecto de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, vinculada a JP–Montoneros. En este sentido, afirma que un informe de dicha Secretaría también habría cuestionado su medimetraje militante *La memoria de nuestro pueblo*, sobre la resistencia peronista en Santa Fe (realizado entre 1970 y 1972 junto a María Antonia Locatelli). En este caso, se lo acusaba de ser un filme «obrerista, clasista, que no era para la época (porque supuestamente) era para grupos de entendidos, para gente con formación política» (testimonios al autor, 1994 y 2016).
10 Muchos de los protagonistas de ese grupo ya no estaban en la institución ya que varios docentes se habían alejado por el conflicto de 1970, los sumarios y/o viajes al exterior. Al mismo tiempo, Neil y Peralta (2008:66) citan datos estadísticos de la UNL que dan cuenta de un significativo «éxodo» de alumnos, que entre 1971 y 1972 pasan de 89 a 39.

11 Recientemente recuperado, fue dirigido y montado por Pussi, con fotografía de Miguel Monte, sonido de Germán Romani y producción de Carlos Gramaglia.

a otras tareas realizadas por el IC en octubre de 1973— afirma que «se comisionó a un compañero de la ciudad de Córdoba para fotografiar para el archivo gráfico del IC, el viaje de los compañeros de la Juventud Peronista y el Acto realizado en esa ciudad el 17 de octubre», así como que «se filmó el Congreso Villero realizado en esta ciudad». Sirvan estos pocos casos como ejemplos de las actividades promovidas desde 1973, con antecedentes en los años previos.

Aun cuando este tipo de registros o los filmes (como *Monopolios*, 1973, del propio director Monte y otros) dan cuenta de una presencia dominante de la política militante en la nueva gestión, al mismo tiempo existieron varios otros proyectos también políticos pero con mayor orientación hacia cuestiones sociales específicas, o didáctico—educativas, sanitarias, etc. Es decir, iniciativas en una línea más amplia de intervención, de uso social del cine, incluyendo propuestas de cine infantil o para el trabajo de las cátedras de la UNL y otras Universidades,

tal como muestra el listado de proyectos a punto de realizarse o en ejecución del Balance de 1974.¹²

Un segundo aspecto a observar es que el documento número 5, citado, da cuenta de una suerte de «pasaje» desde un cine de oposición (durante el período del régimen militar previo) a la acción desde organismos públicos como la dirección del IC; cuestión afín a lo que ocurre con la llegada en 1973 de grupos peronistas (de izquierda o progresistas) a la dirección de las Universidades Nacionales y espacios gubernamentales. De hecho, en los mismos días de la asunción de Monte en el IC, Octavio Getino se hizo cargo del Ente de Calificación Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine, siendo promovido allí por el Frente de Liberación del Cine Nacional.¹³ Un año antes de estas designaciones de Monte y Getino, el grupo Cine Liberación había fundamentado ese «pasaje» en su revista *Cine y Liberación* (agosto de 1972): no se trataba de abandonar el Tercer Cine, sino de desplazar su vertiente militante

12 Muchos de ellos nunca terminados. Por ejemplo, una serie de documentales (programados pero no terminados) sobre Historia Argentina desde la perspectiva revisionista, como apoyatura didáctica para alumnos de los últimos grados de la Escuela Primaria y de la Escuela Secundaria. Cuando el primero de ellos, a cargo de Dolly Pussi, ya estaba filmado y realizada la primera compaginación, la escuela de cine fue intervenida y cerrada en 1975.

13 Getino había sido encargado durante su gestión de un proyecto de ley de calificación de películas que luego fue incluido casi textual en el Anteproyecto de Ley de Cine elaborado por el INC. En este último, así como en los planes que lo acompañaron (en especial el Plan Trienal de la Cinematografía), presentados al Congreso en 1974, pueden observarse las directrices de cambio de las políticas promovidas. (Sobre la gestión de Getino en el Ente, véase Mazzeo, 2013).

en pos de promover la «descolonización cultural» o «del gusto» (propias del Tercer Cine) ahora desde formatos, lenguajes menos inmediatos y urgentes. La reapertura democrática de 1973 de algún modo fortalecía esta idea en la medida en que se esperaba contar (y de hecho en parte así sucedió) con mayores posibilidades de acceso a las pantallas y una distribución de mayor alcance en las salas, e incluso con acceso a la televisión.

Aunque es importante recordar que en ese momento (1973–1974) el núcleo originario de Cine Liberación (por lo menos Solanas y Getino) no se ubicaba en la izquierda del peronismo, como en cambio era el caso de la nueva gestión del IC,¹⁴ la sintonía político–cinematográfica entre ambos es evidente; y se fundaba en vínculos estrechos forjados desde *La hora de los hornos*, como el de Edgardo Pallero (productor del filme) y su esposa Dolly Pussi, el de Gerardo Vallejo (egresado del IC y colaborador en el filme), o el de Rolando López, quien junto a

otros compañeros lo había proyectado de modo clandestino en los años previos entre intelectuales, estudiantes y obreros de Santa Fe y Paraná.¹⁵ Enseguida volveré sobre estas relaciones.

En tercer lugar, la nueva gestión del IC configuró una parte fundamental de su identidad a partir de la recuperación de la experiencia inicial de Fernando Birri.

Cuando se refieren a esta afinidad entre la nueva gestión y aquella experiencia, algunos informes internos hablan de la «desvirtuación de la Línea Documental de la Escuela de Cine» («objetivo original del Instituto») en los años posteriores a la salida de Birri. Y aunque se acusa al respecto «sobre todo» a la dictadura instaurada en 1966, se sostiene que el ataque a la línea de cine documental «encuentra rápido eco en algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado» (que) «los llevaron detrás de experiencias formales y esteticistas que en nada contribuían a la tarea de desarrollo y divulgación de

14 El grupo peronista que acompañó la gestión de Monte reconocía más de un sector. Entre ellos, el Peronismo de Base (al que eran afines el propio Monte y López) o la JP–Montoneros (donde militaba Pussi). Al mismo tiempo estaban acompañados por otras personas o grupos progresistas o de izquierda no peronista.

15 De hecho, el espacio en torno a Cine Liberación que confluye en el Frente de Liberación del Cine Nacional tuvo un rol protagónico en la decisión del nuevo director del IC en 1973. López afirma que el nombre de Pallero era impulsado por él y otros. Pussi no recuerda que se le hubiera ofrecido. De todos modos, Pallero se encontraba en Buenos Aires realizando actividades para organizaciones directamente políticas o político–cinematográficas (en el segundo caso en torno al proyecto de Ley de Cine en discusión y a la producción del filme de Solanas *Los hijos de Fierro*) que se lo impedían; y sugirió el nombre de Monte (testimonios de López y Pussi al autor, 2016).

una auténtica cultura nacional, por el contrario la negaban».¹⁶

El recuerdo actual de Dolly Pussi es elocuente respecto del sentimiento que podía estar en juego.¹⁷ Ella ingresó al IC luego de haber asistido a una de las famosas proyecciones públicas de *Tire dié* en la misma escuela primaria donde era maestra de dibujo. Siendo pareja de Pallero, formaba parte del grupo afín a la propuesta de Birri. Los tres, junto a Manuel Horacio Giménez, se alejaron del Instituto hacia 1962 para dirigirse a Brasil. En la memoria de Pussi perdura una sensación si no de abandono, por lo menos de desplazamiento en los años siguientes (durante la gestión de Adelqui Camusso, 1963–1969) del proyecto de «documental social» que ellos habían promovido. Camusso, como se sabe, había reemplazado a Birri en la dirección, pero habían acordado —recuerda Pussi— una suerte de continuidad. Por el contrario, a su regreso de Brasil en 1964/1965, ella y Pallero percibieron un cambio de orientación tal que incluso éste no volvería al IC de allí en más (aunque de algún modo se mantendría en sus márgenes, mientras su esposa retomó las actividades como estudiante y luego docente). Se trata de un sentimiento que seguramente alcanzaba a gran parte de quienes acompañaron a

Monte en 1973 y que se expresa en los términos con que la nueva gestión recupera la experiencia original y confronta con quienes, entiende, dominaron la escena del Instituto en los años sucesivos a Birri.

Esa recuperación se asemeja a la que hace Cine Liberación con la «cita filmica» de *Tire dié* incluida en *La hora de los hornos*. Por supuesto, se trata de momentos históricos y propuestas diferentes; incluso el tratamiento de la figura de Birri, que nunca fue peronista, en los escritos de Cine Liberación oscila entre ubicarlo en el «segundo» y el «tercer» cine. Sin embargo, el vínculo entre ambos momentos no remite a una forzada apropiación discursiva a posteriori por parte de los cineastas peronistas (de Cine Liberación, de la gestión del IC en 1973, de otros), sino que reconoce una historia de relaciones efectivas y de desplazamientos o reposicionamientos paulatinos del propio Birri que justifica, a mi entender, la identificación y el intento del cine militante posterior de articular ambas experiencias. Porque no se trata sólo de un acercamiento del cine militante a Birri, sino también de éste al cine militante (incluso al peronista). Durante su residencia en Italia, en 1968 Birri participa de la agitada edición de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro que da bautismo a *La hora de los hornos* y es

16 Véase una versión más extensa de estas definiciones en el Doc. 9 (circa fines 1973–inicios 1974), que se anexa al final y que luego fue recuperado en el citado Balance de 1974 (publicado en 1975).

17 Testimonios al autor (1993 y 2016).

anfitrión del cine político argentino que allí confluye. Su adhesión al filme de Solanas y Getino se expresa en su encuentro con ellos en los días previos a su estreno en Pesaro y en sus palabras públicas de elogio y reconocimiento. Un año más tarde, ahora como coguionista y uno de los actores protagónicos (representando a un guerrillero latinoamericano) de la película italiana *Sierra Maestra* (Ansano Giannarelli, 1969), Birri interpela desde la pantalla al espectador citando de modo explícito *La hora de los hornos*, a propósito de la famosa frase tomada de Frantz Fanon, «todo espectador es un cobarde o un traidor».¹⁸

Estas afinidades pueden rastrearse desde antes en la década. Emilio Bernini contrapone a Birri con Solanas para diferenciar, con razón, un momento social y otro militante del cine comprometido (inicios/fines de la década). Pero al mismo tiempo señala que el esquema de los «tres cines» propuesto en «Hacia un Tercer Cine» (Solanas y Getino, 1969) reconoce como antecedente la triada por lo menos insinuada en el libro *La Escuela de Santa Fe*, publicado en 1964 (Bernini, 2001 y 2007). En «Saldo de una experiencia» (1962), el prólogo a ese libro, Birri revisa su actividad desde el mismo inicio con una mirada ahora más

asociada a la intervención política. Esta relectura es lo que cuestiona duramente Luis Priamo al comparar los documentos del libro, aquellos iniciales de 1956 (como «Nace una experiencia cinematográfica») y los finales de 1962–1963 (como «Saldo de una experiencia», que incluye el inédito hasta allí «Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica»). Priamo considera que estos últimos, en tanto lectura posterior, construyen un «canon falso sobre virtudes inmanentes del género documental» y consagran «política y éticamente al documental social (...) implícitamente como línea institucional de cara al futuro» a partir de una serie de «modificaciones importantes que se dieron en el cine, la cultura y la política de la época, anticipando el tono crispado de los años posteriores» (Priamo, 2008:117–ss.).

Aun cuando el documental había tenido un lugar intrínseco en la estrategia didáctica del IC (el llamado método fotodocumental), evidentemente desde el comienzo eso no obligaba a los alumnos a hacer «crítica social», y aunque muchas de las cátedras asumían esa crítica de la realidad, los temas y estéticas de los trabajos prácticos no respondían necesariamente a prescripciones al respecto. Birri, como se sabe, realizó más de un

18 Entrevistados por el crítico francés Guy Hennebelle, Giannarelli y Birri reconocen la fuerte influencia del filme de Solanas al que el segundo califica de «ariete para nuestra imaginación» (reproducido en la revista *Cine y Medios*, 5, 29–32, 1971).

tipo de filme; y hay informes posteriores que valoraron el método de enseñanza del documental por su aporte para «ulteriores desarrollos en el llamado argumental» o para «dedicarse a la ficción» (Peralta, 2011:14–15). Pero incluso cuando el proyecto y actividad inicial del fundador del Instituto involucre más aristas (propias del momento histórico en que se originó), esto no impide reconocer como legítima su lectura. Y a los efectos de los vínculos que aquí intento recuperar, esta relectura muestra además que fue justamente el propio Birri quien comenzó a recorrer un camino militante (o por lo menos afín al mismo), diez años antes de su recuperación por la gestión de Monte. Como parte de esas conexiones de afinidad pero también textuales, podría recordarse asimismo que poco después, en otro texto muy difundido, «Cine y subdesarrollo» (1966–1967),¹⁹ Birri uti-

liza una expresión en su confrontación con la zona que consideraba menos comprometida de la llamada «generación del sesenta», y en especial con Manuel Antín (a quien califica como «la flor y nata de la alienación»), que resuena casi textual en un escrito posterior de algunos de los protagonistas de la gestión de 1973 respecto de aquellos otros sectores del IC a quienes consideraban «esteticistas» o «seudoizquierdistas» (y a quienes califican como «la flor y nata de la tilinguería oportunista»).²⁰

Ese doble movimiento (del cine militante hacia Birri; y de Birri hacia el cine militante), o la «tradición selectiva» de filmes que postula la gestión del '73 para dar cuenta del «compromiso documental» que los reúne (de Birri, Olivia, Gramaglia, Vallejo, Pussi, López, Monte, entre otros), nos hablan de un vínculo en construcción. Es decir, desde mi punto

19 *Cine Cubano*, 42/43/44:13–21.

20 Un término, «tilinguería», que remite a la influencia de Jauretche, quien junto a Hernández Arregui y Cooke constituían referentes claves del Grupo de Cine 17 de Octubre, liderado por Rolando López. La cita corresponde a una nota firmada por este grupo a propósito de su filme *La memoria de nuestro pueblo*, 1972. En ella escriben: «En el transcurso de 1970 se genera un conflicto en el IC a raíz de la censura, y emerge la flor y nata de la tilinguería oportunista declamando que estaba enfrentando "al sistema" porque defendían "la libertad de expresión". Nosotros, en su momento, fijamos nuestra posición en un documento (se refiere al firmado por Línea Nacional) y en las asambleas. Entendimos que no debíamos defender la "libertad de expresión" en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio 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 seudoizquierdizada del Instituto y el bloque de filmes propuestos (incluidos los tres censurados u observados) negaban la práctica histórica y la experiencia política de la clase revolucionaria en nuestra patria: la clase obrera peronista» («¿Por qué filmamos "La memoria de nuestro pueblo"?». *Peronismo y Liberación*, agosto de 1974:111–113).

de vista, no se trata de una «cooptación retrospectiva (...) históricamente irrisoria», como sostiene Priamo,²¹ sino de una búsqueda fundada en relaciones de afinidad en esos mismos años.

II.

Tal vez lo expuesto hasta aquí no resulta suficiente para interpretar el alcance de la sensibilidad en juego en la identificación de la nueva gestión con aquella experiencia original. En especial si se tiene en cuenta que desde 1963 Birri residía en el exterior (fundamentalmente en Italia) y no volvió a relacionarse con el Instituto. Por ello, junto a lo señalado, vale la pena explorar cómo entre 1963 y 1973 se desplegaron una serie de vivencias, relaciones, encuentros donde la historia de la llamada Escuela Documental de Santa Fe fue configurándose como portadora de

significados y valores recuperados por el cine político de América Latina con el que luego dialogaría la gestión de Monte.

Un protagonista fundamental de esos vínculos fue Edgardo Pallero. Alumno y luego profesor y encargado de Producción durante el primer período de la Escuela, acompañó a Birri en su salida de la misma en 1962 y en su viaje a Brasil, donde Pallero fue productor de reconocidos documentales del proyecto «La condición brasileña» (de Thomas Farkas).²² A su regreso a la Argentina, a mediados de la década, creó junto a Bernardo Breski, Bernardo Zupnik y el uruguayo Walter Achugar una distribuidora de filmes latinoamericanos, que desarrolló de modo precario y con limitado alcance, pero que le permitió establecer relaciones productivas con cineastas de la región.²³ Contactado por el Festival de Viña del

21 De modo sintético: por la contraposición entre la Universidad antiperonista o posperonista de 1956, contexto en el cual surge el Instituto, y la Universidad Peronista del 73. Véase al respecto la argumentación de Priamo (2008:121–ss.).

22 En cuya primera serie Pallero y Manucho Giménez tuvieron un activo rol como productor y director, respectivamente. Luego, a fines de la década, Pallero coproduciría la segunda serie más extensa (Véase: Avellar, 2003). Sobre la actividad general de Pallero y del IC en esos años, véase también el estudio sobre la historia del IC desde sus comienzos de Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009.

23 Con cineastas de las dos generaciones (la «neorrealista» y la propiamente sesentista) de las que habla Paulo A. Paranaguá (2003). Respecto de los vínculos con la primera, recuérdese la participación de *Tire dié* (primero el fotodocumental, luego el filme) en los festivales del SODRE (Montevideo) de 1958 y 1960, y el Encuentro de Cineastas Latinoamericano de 1958, donde concurre como invitado especial John Grierson y e importantes referentes del cine testimonial en Sudamérica de esa coyuntura histórica (Mestman y Ortega, 2014). Por su parte, Neil y Peralta (2008:42–43) se refieren a un «Plan Latinoamericano de Relaciones Culturales y Extensión Cinematográfica» de 1965–1966, que debería ser visto, afirman, «tanto como punto de llegada como punto de partida en la historia del Instituto», y refieren a una serie de vínculos con cineastas o instituciones de la región entre 1960 y 1967 (viajes de docentes →

Mar de Chile (hasta ese momento «nacional»), Pallero trabajó durante 1966 en Buenos Aires (junto a Delia y Mauricio Berú) para la organización del famoso Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la siguiente edición de 1967. Allí se otorgó una mención especial a la Escuela de Santa Fe — así como a los nuevos cines brasileño y cubano—, lo cual colocaba esa experiencia entre los hitos fundantes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, tal como se promovería de allí en más. En esos mismos años Pallero es productor de *La hora de los hornos* que, luego de Pesaro, llega en setiembre a la Muestra de Merida (Venezuela) 1968 y vuelve a proyectarse en Viña 1969, siendo uno de los filmes más renombrados. A ese circuito van documentales de egresados del IC afines a la gestión del 73, como *Las cosas ciertas* y *Ollas populares* (Vallejo, 1965 y 1968), o *El hambre oculta* y *Pescadores* (Pussi, 1965 y 1967).²⁴

Como se sabe, la radicalización política avanza no sin tensiones en Viña 69. De hecho, una de las polémicas allí suscitadas podría asemejarse (o pensarse de modo análogo) a la pelea ocurrida durante el

encuentro contra la censura de 1970 en Santa Fe. Me refiero al fuerte cuestionamiento de Raúl Ruiz (que había pasado brevemente por el IC y habla en Viña en nombre de la delegación chilena) contra Solanas y su filme. Pero, más allá de esta y otras críticas, la película de Cine Liberación se configura en un referente clave para muchos estudiantes de cine argentinos llegados a Viña. Esto quedó reflejado en la entrevista que mantuvo el cineasta cubano Octavio Cortazar con cuatro estudiantes «representantes» (se decía) de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe, Buenos Aires y de Viña del Mar/Valparaíso.²⁵ Cortazar presentaba la nota rescatando la «combatividad, intransigencia y alto nivel de politización» de éstos. De hecho, la entrevista deriva rápidamente hacia los temas del cine militante (acorde a los ejes recorridos por la Asamblea de cineastas, cuya mesa directiva integró Pallero como secretario general); los estudiantes pregonan un cine contrainformativo, concientizador, y discuten sobre su distribución dentro o fuera de los marcos del Sistema, su comunicación con las masas, etcétera.

del IC, visita o estudio de cineastas de Chile y Brasil en el Instituto, la actividad de Pallero, etcétera).

24 También, por supuesto, otros filmes realizados en el IC o sus márgenes, como el documental en torno a la situación de vida y explotación de hacheros santafecinos titulado *Hachero nomás*, de Patricio Coll, Jorge Goldenberg, Hugo Bonomo y Luis Zanger (1966), en este caso del grupo de afinidad contrario, por lo menos los dos primeros. Sobre este filme y su recuperación reflexiva posterior en *Regreso a Fortín Olmos* de Coll y Goldenberg (2009), véase Marrone y Moyano Walker, 2011.

25 *Cine Cubano*, 63/65, 1970.

Este antecedente resulta de interés para pensar en cómo se procesan a fines de 1969 las opciones político-cinematográficas de una zona importante y activa de las Escuelas de Cine. En un sentido similar puede citarse la fuerte confrontación del cine político cuando uno de los documentales sociales mostrados en Viña 69, *Muerte y Pueblo* (1969, de Nemesio Juárez, con asistencia de Vallejo²⁶) fue censurado en agosto de 1970 durante el IV Festival Internacional de Cine para la Educación y el Desarrollo (FICED), auspiciado por la Universidad Católica de Córdoba, OEA, FAO y UNESCO. Allí tuvo lugar una campaña de repudio organizada por estudiantes de cine de Córdoba, La Plata, Santa Fe y Buenos Aires, por los grupos de Cine Liberación, el FATRAC y algunos cineastas latinoamericanos participantes. En una declaración pública acusaban al Festival de ser la «expresión política del imperalismo en lo que hace al conocimiento, control y represión de los grupos explotados de América Latina». Y denunciaban la expresión «cine para el desarrollo», por ocultar la ideología dominante, así como la censura que habían sufrido filmes chilenos y argentinos (como *Muerte y Pueblo*).

Este episodio de Córdoba, tres meses antes de la pelea ocurrida en el encuentro

contra la censura en la sede de la Unión Ferroviaria de Santa Fe —relatado por Sarlo—, podría resultar anecdótico si no fuera porque alcanzó una amplísima difusión en las revistas de cine de la región, porque la película de Juárez se exhibió también en Santa Fe, y porque sus protagonistas guardan semejanza (si en algún caso no son los mismos) con aquellos que en Santa Fe enfrentaron a la vanguardia porteña. De hecho, la confrontación del cine político en su oposición al «cine para el desarrollo» no es muy diferente —ni en su modo de expresión ni en su significación política— a la puesta en juego contra los experimentalistas porteños poco después. Sarlo (1998) ha destacado, como se dijo, el protagonismo de Daniel Open y el FATRAC en este último encuentro, y es probable que también lo tuvieran en el primero, siendo uno de los grupos firmantes.

Estos sucesos expresan la radicalización política de estudiantes y docentes de cine que en muchos casos recuperan como «antecedente» la experiencia de Birri. Al mismo tiempo que sus posicionamientos pueden derivar en una obturación de caminos alternativos asociados a la experimentación o las búsquedas «autorales», es necesario reconocer también

26 Ambos cineastas reivindicados por la gestión del 73. De hecho, Vallejo y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), estuvieron a cargo de la apertura de la Primera Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo, realizada en el IC a fines de diciembre de 1973, programada en paralelo con un Encuentro de Cine Peronista. Véase al respecto los documentos 1 y 1 A, reproducidos al final, en el Anexo.

una ampliación del horizonte, del sentido que puede tener el cine. Hacia 1973, con la reapertura democrática, al acceder a la dirección de Escuelas e Institutos, varios de estos actores piensan en programas de intervención social con un tipo de cine que aporte a promover la «cultura nacional» y a resolver los problemas del «desarrollo nacional» y «del pueblo». Más allá de la retórica epocal y las fórmulas discursivas al respecto, puede recordarse que contemporáneamente hubo otras iniciativas de intervención de este tipo (entre lo social, lo didáctico-educativo y lo político). Valgan como ejemplos breves y precarias experiencias de vinculación del cine con el movimiento obrero a cargo de cineastas con los cuales se identifica el sector de afinidad en torno al «documental social» del IC (y que son los invitados a dar cursos o charlas entre 1973 y 1974):²⁷ el Cineinforme de la CGT de los Argentinos realizado por Vallejo, Nemesio Juárez y Getino a fines de 1968; los Testimonios de Tucumán y luego de la Reconstrucción realizados por Vallejo, en vínculo con la Fotia, para la televisión tucumana en 1972 y 1973/4; el cine informe de la Autogestión de Segba realizado por Nemesio Juárez cuando pasa a manos del

sindicato de Luz y Fuerza; o en el plano internacional, el programa de filmes latinoamericanos que Pallero y Achugar coprodujeron con la RAI italiana.

Esas búsquedas, como las del IC de 1973-1974, se enmarcan en una coyuntura en la que muchos países de América Latina y el Tercer Mundo (con todas sus contradicciones) asumen estos mismos desafíos con objetivos de transformación revolucionaria, en sus variantes de época.

III.

Los documentos internos y públicos del IC del período agosto 1973/mayo 1974, dan cuenta de las relaciones con algunas de esas experiencias nacionales y extranjeras, así como de los circuitos populares de exhibición que se intenta crear; en ambos casos, actividades promovidas fundamentalmente por la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo.

Desde el comienzo mismo de la nueva gestión, el IC había participado en setiembre de 1973, con algunos filmes afines al documental social y/o político (*Tire-dié*, *Las cosas ciertas*, *Pescadores*, *La memoria de nuestro pueblo*), de la Muestra del Cine Argentino y de Emancipación Nacional en Mendoza y en un panel allí junto a

²⁷ Interesa señalar que los posicionamientos de estos invitados no son unánimes en lo que se refiere a la consideración de la coyuntura y las perspectivas; por el contrario se mueven entre un nacionalismo peronista (distante del marxismo promovido por muchos cineastas latinoamericanos o de modelos de cine socialista), como en la charla de Getino, y un objetivo hacia la revolución socialista, como en la charla de Ríos; entre otros (véanse las notas de prensa de *El Litoral* de fines de octubre de 1973, por ejemplo).

Mario Sofficci y Getino (ambos por el Instituto Nacional de Cine), así como luego en Buenos Aires o en La Pampa, con esos u otros filmes. Y en vísperas del más conocido encuentro de escuelas de Vaquerías (junio de 1974, Córdoba), el IC había asistido al realizado en Buenos Aires (fines de mayo) en paralelo a la segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo, organizados por Jorge Giannoni desde la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo Manuel Ugarte, dependiente del Rectorado de la UBA y dirigido por Saad Chedid en una línea de articulación de la Tercera Posición peronista con el tercermundismo. Esta segunda reunión era continuación de la realizada en diciembre de 1973 en Argel, con una numerosa asistencia de cineastas latinoamericanos (y a la cual había sido invitada por nota al IC *La memoria de nuestro pueblo*). Este evento fue corolario de la famosa IV Conferencia del Movimiento de Países no Alineados de septiembre, de cuyo ciclo de cine habían participado Giannoni y Raymundo Gleyzer, estableciendo proyectos de intercambio con varias cinematografías africanas, entre ellos la adquisición de

materiales para la citada Cinemateca del Tercer Mundo creada por el primero y Jorge Denti.²⁸ Monte, Gramaglia, López y Locatelli viajaron al encuentro de Buenos Aires (los tres primeros también al de Vaquerías), llevando filmes del documentalismo social realizados en torno al IC. Entre ellos *La memoria...*, que junto a otros chilenos fue censurada por presiones oficiales (de los entes de censura, de donde Getino había sido desplazado meses antes). En los días previos a este encuentro de Buenos Aires, viajaron a Santa Fe importantes cineastas africanos, asiáticos y latinoamericanos, invitados por la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo. Las actividades del venezolano Carlos Rebolledo, el guineano Mandiou Touré y otros de ellos alcanzaron difusión en la prensa. En ese marco, egresados del IC como Enrique Urteaga (director) y Diego Bonacina (fotografía), mostraron el 6 de mayo en el salón del sindicato de Luz y Fuerza su filme realizado en Chile, *Operación Alfa*, sobre el asesinato del comandante del ejército chileno, General Schneider, en octubre de 1970 durante Allende. Y hubo varias otras proyecciones de materiales y charlas durante esos días.

28 En ese marco, también el IC encaró el intercambio de materiales: solicitó filmes a la RAI, por ejemplo, y estudió las posibilidades económicas de realizar copias de sus propios filmes o de otros adquiridos para promover la creación de Cinematecas del Tercer Mundo en la zona de Cuyo (el gobierno de la provincia de Mendoza había solicitado materiales del IC), Salta, Santa Cruz o La Pampa. (Documento número 8, 6/11/73). Asimismo, en 1975 el IC publicó los Cuadernos de Cine del Tercer Mundo con los materiales de los encuentros mencionados de Argel (1973), Buenos Aires (1974) y Vaquerías (1974).

De hecho, la nueva gestión y la Secretaría de Cultura Popular de la UNL venían realizando desde septiembre de 1973 muestras de filmes latinoamericanos en el microcine o (de modo esporádico) en el Paraninfo de la Universidad, que incluyeron tanto filmes de intervención política directa, como otros de cineastas de una izquierda regional distante del peronismo y que reconocen búsquedas expresivas, de exploración del lenguaje como *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, Chile, 1969) o *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, Uruguay, 1968), entre otros.

Todo esto da cuenta de vínculos no sólo discursivos sino también materiales con el programa latinoamericanista/tercermundista, asociado a proyectos de intervención desde el Estado que venían promoviéndose entre iniciativas de nacionalización de las industrias cinematográficas, de creación de circuitos

populares de difusión y del uso de la televisión, en algunos casos. Se trata de programas que involucran materiales políticos pero también educativos y que venían realizándose (aun cuando de modo precario) en algunos de los países africanos independizados poco antes, así como en América Latina. De hecho, hay por lo menos dos casos con los que el IC intentaba construir relaciones directas, como Perú (el SINAMOS durante Velasco Alvarado) y Panamá (durante Torrijos), para lo cual se habrían firmado convenios de intercambio y cooperación cinematográfica (Balance de 1974:20).²⁹

Por supuesto se trata de aspiraciones que superan las posibilidades de un Instituto de formación cinematográfica, con las que a lo sumo puede colaborar. Pero hay otro aspecto, de algún modo asociado al anterior, que singulariza la identidad del IC del '73: la idea del cine como medio de comunicación social y la búsqueda de circuitos populares de

29 Entre los cineastas asociados al Comité de Cine del Tercer Mundo que viajaron a Santa Fe en mayo de 1974 (en los días previos a la reunión de Buenos Aires), se encontraban Federico García (del SINAMOS peruano) y Modesto Tuñón (de la Escuela Experimental de Cine de la Universidad de Panamá). En otros lugares (Mestman, 2002 y 2014) me referí a la articulación entre fines de 1973 y mediados de 1974 de esos encuentros de cine del Tercer Mundo de Argel, Buenos Aires y (a su modo) poco después Montreal, para mostrar la influencia tercermundista en la organización de los cineastas políticos latinoamericanos en vísperas de la creación de su Comité en Caracas, Venezuela, en setiembre de 1974 (que entre otros integró Pallero). Los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema* realizados en junio de 1974 en Montreal configuraron el evento más grande del cine político mundial de los 60/70s., con participación de grupos de cine social y político de 25 países de los llamados Primer y Tercer Mundo. En ese marco, bajo la influencia general del referido tercermundismo, fueron escenario de varios debates sobre programas de intervención social en la comunidad a través del cine, el video o la televisión.

difusión. Desde mi punto de vista, esta cuestión del uso social del cine y el tipo de público al cual dirigirse, resulta clave a la hora de pensar las diferencias entre los sectores internos y externos en disputa en el conflicto de 1970, así como de interpretar el proyecto de 1973–1974 incluso más allá de la identidad peronista de sus principales protagonistas.

Las exhibiciones de los ciclos de cine de América Latina y del Tercer Mundo, así como otras, fueron presentadas como el intento de «transformar las proyecciones tradicionales de cine–estudio para cultivadores del cine, en ACTOS en los cuales a través de los instrumentos del lenguaje cinematográfico podemos vivenciar los problemas, las luchas y las aspiraciones de nuestros pueblos», de algún modo en la línea del *cine–acto* promovido por el cine militante en la etapa previa. Esto se afirmaba en el documento interno número 16 (12/09/73) sobre el ciclo «América Latina, ahora o nunca», que comenzaba con una serie de cortometrajes de Argentina, Uruguay y Chile. Y aunque es difícil

establecer en qué medida alcanzó su objetivo de abrirse a «todo el pueblo», algunas notas de prensa sobre este u otros ciclos se detuvieron en (y problematizaron) la presencia de trabajadores y sectores populares en las proyecciones. Al mismo tiempo, ese documento afirmaba que la difusión se haría extensiva a los barrios, centros vecinales, gremios, etcétera.

Como se observa en otros documentos, esto último tuvo lugar con bastante frecuencia en ese período, muchas veces articulado con las actividades de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, a veces con el trabajo en barrios de la JP, mencionado más arriba.³⁰ En un balance de las tareas realizadas entre agosto y diciembre de 1973 (Documento 7) se afirma que el mismo grupo de documentales llevado a la muestra de Mendoza había sido exhibido en 60 proyecciones en escuelas, sindicatos, centros vecinales, unidades básicas, locales de agrupaciones políticas y clubes de Santa Fe.³¹ Junto a tareas hacia la reapertura total de la Escuela de Cine en 1975 con nuevos

³⁰ Una nota de prensa del diario montonero *Noticias* (6–3–74), por ejemplo, se refiere a un «Operativo de Reconstrucción» durante cuatro días en tres barrios marginales de Rafaela (Santa Fe), a cargo de la Juventud Peronista y la agrupación Evita, y donde por las noches se proyectaban películas como *La memoria de nuestro pueblo*, *El hambre oculta* o *El candidato*.

³¹ También habrían sido llevados, según se afirma, a barrios y gremios de Entre Ríos, Bahía Blanca, La Pampa, Salta, Chaco, La Plata, Buenos Aires, Santa Cruz, «por pedido de las Secretarías de Cultura de esas localidades» (Documento 7). Se trata de una actividad con antecedentes en años previos, como se dijo. *Pescadores de Pussi* (1967), por ejemplo, se había proyectado en clubes de barrio, escuelas o entre los mismos pescadores. Y algunas de esas exhibiciones sirvieron para que el más joven de los protagonistas del documental organizase por un tiempo una cooperativa. Podrían citarse otros ejemplos.

programas de estudio, la afirmación del Centro de Producción y una serie de relaciones institucionales con medios universitarios, organismos culturales y embajadas —todo esto como parte de un plan de trabajo para 1974—, ese mismo texto contemplaba «intensificar las proyecciones en sindicatos» así como la «creación de Circuitos Populares de Cine, apoyándonos en la experiencia llevada a cabo hasta la fecha, pero ya manteniéndolos como estables». Para esto se hablaba de la contratación de dos proyectoristas («para poder cumplimentar todos los pedidos de proyecciones sin recargar o distraer de otras tareas al personal del Instituto»). En este sentido, el Balance de 1974 (17) afirma que «los equipos móviles (2 equipos) realizaron en el transcurso de este año y en la zona, 620 proyecciones (con un promedio de 250 espectadores por proyección), las que sirvieron para evaluar incidencia y determinación de gustos del público respecto de los filmes».

Es difícil establecer el alcance de estas actividades, la cantidad de proyecciones y espectadores postulada. Pero me parece que se trata de iniciativas —en particular las búsquedas de circuitos populares de exhibición— que no deberían subesti-

marse ni en lo referido a su magnitud (para ambos períodos, el previo y el de 1973–1974), ni en lo referido al lugar central que ocupan en la identidad y proyecto de la nueva gestión. Esas búsquedas reconocen antecedentes también inmediatos en ideas como la de Cine Liberación de convertir las exhibiciones en Actos, o las de Raymundo Gleyzer de crear un circuito estable de salas de proyección en barrios populares, en la que tanto insistía y que suena tan afín a la citada más arriba. Por supuesto fueron proyectos tal vez precarios y con una fuerte carga utópica y voluntarista. Pero de ningún modo ilusorios, sino asentados en una experiencia práctica de exhibición de oposición en los años de la «Revolución Argentina» que —aun con dificultades para realizar debates o acciones consecuentes posteriores o para estabilizar un circuito de proyecciones (entre otras cosas por los riesgos represivos)— alcanzó repercusión en discusiones de una extensa militancia política y social de la época.³²

IV.

Al referirse al sector del IC identificado con el documental social, Sergio Peralta recupera dos modos de configuración

³² En trabajos previos intenté mostrar las numerosas discusiones que este cine suscitaba. En este sentido no estoy de acuerdo con Silvia Schwarzbock (2011: 20–21) cuando generaliza respecto que «Si hay un cine que *a priori* no es polémico, es el cine político-militante», o que los asistentes a las proyecciones de *La hora de los hornos* en esos años se comportasen como «espectadores» a pesar de ser un *filme-acto* que buscaba convocarlos al debate y la acción. No puedo extenderme aquí sobre esto.

de la confrontación con el sector más vinculado a la reflexión sobre el lenguaje y la estética del cine. Por un lado, la diferenciación en términos de afinidad desde la «técnica», que ejemplifica con una cita de Osvaldo Gutiérrez, identificado con el «clan de los más técnicos (en torno a los efectos, experimentos, etc.)» y que se contraponía en sus propios términos a los «cine-elitistas». Por otro lado, la confrontación en torno al interés por la «cuestión social», que ejemplifica con una cita de Juan Oliva respecto de lo que ocurre en los filmes realizados por integrantes del IC desde mediados de los sesenta, es decir, luego de la salida de Birri: el progresivo abandono de los temas de la miseria, el sujeto colectivo, etc., y la aparición en cambio de otros temas. La aparición de «Otra verdad que vos vivís en tu vida, con tu familia, en tu casa, en la calle... No la que tenés que ir a buscar allá, sino la demostración de tu propia vida... eso es lo que comenzaba a aparecer», dice Oliva; una cierta «privatización de las temáticas» lo llama Peralta.³³

Aunque Oliva, del mismo modo que Saer, seguramente son figuras reconocidas por personas de ambos grupos de

afinidad y tal vez trascienden las divisiones internas del IC, estas referencias permiten confirmar que lo que llega a la gestión en 1973 es algo más que un nacionalismo peronista radicalizado en la línea de la izquierda setentista. En este sentido, la apropiación de la experiencia original en torno a Birri, el interés por «ir a buscar allá» (al conventillo, como en *Los cuarenta cuartos*, a la periferia urbana), y los proyectos del cine como medio de comunicación con sectores postergados o protagonistas del cambio social, incluían directa o indirectamente a viejos y nuevos actores del Instituto que de modo legítimo leían su historia asociándola a sus nuevas aspiraciones. Parece necesario, entonces, recuperar el proyecto del IC de 1973–1974 no sólo en sus rasgos «epocales», aquellos vinculados al programa del peronismo revolucionario o el tercermundismo (que ya no existen como tales y que habría que revisar en sus aspectos transformadores tanto como en los más «clausurantes»). Es decir, pensar la experiencia intrínsecamente articulada también a esa otra sensibilidad asociada al «buscar (más) allá» sus temas y espectadores, al programa más amplio de un uso social del cine.

33 «El deíctico "allá" en el relato de Oliva —observa Peralta— parece indicar un espacio de localización por excelencia para las problemáticas sociales, objeto de esa búsqueda: la periferia urbana y su miseria». Y lo vincula a los inicios de la actividad del Instituto: «las preguntas de las encuestas post-proyección de *Tire Dié*, en las que se indaga sobre cuáles se consideran las problemáticas más acuciantes sobre las cuales los filmes por hacerse deben dar cuenta» (Peralta, 2011: 95-96 y 83).

Anexo: documentos

A continuación se reproducen tres de los documentos de la gestión de Miguel Monte en el Instituto, encontrados en el archivo de la biblioteca de la Cinemateca de Cuba–ICAIC.

Los dos primeros (nombrados Doc. 1 y Doc. 1–A) se refieren a la Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo organizada en diciembre de 1973 y cuya apertura estuvo a cargo de Gerardo Vallejo con su filme *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971). El primero no tiene fecha, lleva la firma de Monte pero sin el membrete institucional que sí está en otros documentos y —por lo que puede leerse en algunas notas de prensa— parece ser una versión desgrabada del discurso de Monte cuando la apertura de la Muestra. En él se lee el sentido otorgado a este tipo de eventos, la idea del cine como instrumento de comunicación social, el objetivo de creación de Circuitos Populares de Cine, la disputa de la Universidad, que se percibe en proceso de descolonización, y la identidad del proyecto con el Cine y la Cultura Nacional, el peronismo y el programa de Reconstrucción Nacional. El segundo es un breve Comunicado de Prensa (con mementos institucionales del Ministerio de Cultura y Educación, la UNL, el IC, y otro de la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo, a cargo de este tipo de encuentros). Anuncia la proyección durante la Muestra del primer Testimonio de la Reconstrucción,

el cortometraje realizado por Vallejo para la televisión tucumana en conjunto con la FOTIA, que formaba parte de un programa de mayor alcance (con el antecedente de los Testimonios de Tucumán, realizados allí en 1972) pero que quedó trunco por la represión. Como señalé en el artículo, puede pensarse como una de las iniciativas contemporáneas que la nueva gestión del IC tenía en mente para su propio proyecto.

El tercero (nombrado Doc. 9) no lleva membrete ni fecha (por su texto y ubicación en el conjunto podría pensarse como de fines 1973–inicios 1974). Se refiere a la Escuela de Cine en los años previos y, de modo muy breve, a las perspectivas. Lo incluyo como ejemplo del modo en que se recupera la experiencia inicial del IC durante la dirección de Fernando Birri y de la forma en que se considera que luego se desvirtuó esa orientación —en especial durante la denominada Revolución Argentina (1966 – 1973)— que se busca retomar para la nueva etapa. Este documento fue ampliado en otros posteriores y recuperado con modificaciones en el Balance de 1974.

Se respeta la escritura original del texto. Las breves aclaraciones de fechas o nombres, entre paréntesis, son mías

M. Mestman

Doc. 1

COMPAÑEROS:

Hoy dejamos inaugurada esta Muestra de Cine del Tercer Mundo. La Secretaría de Cultura Popular de la Universidad y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, a través del Instituto de Cinematografía de la Universidad, hemos puesto nuestro esfuerzo conjunto al hecho de realizar esta Muestra para ofrecerla al pueblo de Santa Fe y la que a su vez cierra los Ciclos de Cine Político Nacional y Latinoamericano que se han venido realizando en el Instituto de Cine desde septiembre último (1973).

La realización de esta 1ª. Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo en Santa Fé tiene una doble significación que queremos remarcar: Primero, promover grandes jornadas Populares de Cultura a través del Cine Nacional, del Cine Político de nuestro pueblo, a través de esta muestra que ha sido organizada según un criterio preciso: No hacer un Festival o una Reunión de Cineastas, sino una reunión del pueblo para ver películas que hablan de nuestra vida, nuestra lucha y de nuestra marcha hacia la liberación.

La otra significación que es importante visualizar es reivindicar una vez más una experiencia cinematográfica inédita en América Latina, que se produjo en Santa Fe y que luego se fue truncando por distintas razones, y que es la Escuela Documental de Santa Fe, nacida con el ya conocido filme «Tire Dié».

Por eso consideramos importantes estas proyecciones, por cuanto para nosotros la cuestión fundamental no pasa solamente por la realización de películas, sino que una política cinematográfica y cultural hace que no los consideremos hechos aislados en sí mismo, aislados de la proyección social que ello implica; porque solo cuando tomemos conciencia de que debemos nosotros mismos realizar, producir, distribuir y difundir nuestro cine como instrumento de educación, conocimiento e información, estaremos reconociendo que el cine es un derecho del pueblo.

La Cultura, como contenido del trabajo cinematográfico en que nos sustentamos, tiene una estrecha correspondencia con el momento histórico del proyecto de Liberación que vivimos desde 1945; y por eso entendemos que la Cultura significa la conquista por parte de nuestro pueblo de un espacio y un instrumento que hasta ahora servía para oponer una Cultura desconectada de nuestra historia a una Cultura nacional que emergía como expresión de la conciencia antiimperialista colectiva que nuestras masas trabajadoras iban desarrollando al calor de las luchas emancipadoras, y por lo tanto los ejes políticos del proyecto cinematográfico (son) la consecuencia con los intereses históricos de la clase trabajadora Argentina, cuya identidad es el Peronismo y su líder el General Perón, y que a su vez es la columna vertebral del movimiento nacional de liberación argentino.

En consecuencia, estimamos útil ofrecer al pueblo de Santa Fe estos filmes que nos permiten visualizar las luchas y sacrificios del pueblo nuestro y de pueblos hermanos, en la larga lucha por la liberación. Estos filmes nos permiten comprobar que la agresión del imperialismo y la antipatria tienen conductas idénticas en cualquier país sometido, cuando éstos tratan de sacudirse el yugo y afectar sus intereses económicos, y que por lo tanto las luchas y avances de los trabajadores latinoamericanos se corresponden cuando se trata de enfrentar a un enemigo común, el imperialismo y las burguesías cipayas.

Por años el gorilaje dominante negó las expresiones populares y todo lo que quiso contribuir a descorrer los velos que intentaban cubrir la naturaleza brutal y sanguinaria del imperialismo. Por eso rescatamos estos filmes, por mucho tiempo proscriptos y censurados, para aportar a la etapa actual de descolonización cultural y de afirmación de nuestros valores nacionales en la lucha ideológica contra la dependencia y la opresión.

Por eso rescatamos y reivindicamos estas experiencias como válidas. Experiencias nuestras que desde hace mucho tiempo, trabajando desde abajo, hemos ido profundizando; y hoy en la actual etapa de Reconstrucción Nacional, bajo la presidencia del General Perón, el marco se ha ampliado por voluntad de nuestro pueblo y nosotros entendemos que si el cine es un

derecho del pueblo y la Universidad está en un proceso de descolonización para dejar de ser la sede del privilegio e ir transformándose en un organismo del pueblo, tenemos como tarea nacional producir nuestro cine, crear nuestras películas, nuestros medios de información y debate, distribuir y difundirlas, aportar a ir creando Circuitos Populares de Cine, formando nuevos cineastas con mentalidad nacional y no extranjerizante, y llegar a tener la capacidad de que nuestra Unidad de Producción pueda colocar películas en los Circuitos Normales, que nuestra Unidad del Cine Nacional pueda difundir y distribuir nuestras películas, o sea que el Instituto de la Universidad se inserte en la producción y defienda el Cine Nacional como una reivindicación de los trabajadores, del pueblo, porque los cineastas deben dejar de ser figuritas para convertirse en trabajadores de la cultura, de la educación junto al resto de los trabajadores.

Para abrir esta ira. Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo, hemos invitado al compañero Gerardo Vallejo, egresado de nuestro Instituto de Cinematografía, realizador de *Las Cosas Ciertas* y luego el largometraje que hoy presentamos (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*). Nos une una misma idea sobre el Cine Nacional, y una tarea común iniciada hace mucho, años de trabajo arduo por ir construyendo una expresión cinematográfica nacional y en proceso de descolonización.

(firma de Miguel Monte)

Doc. 1 A

Comunicado de prensa

La primera muestra de cine del Tercer Mundo que se inicia en el paraninfo de la Universidad, contará mañana con una primicia exclusiva para nuestra provincia: se trata de la proyección del primer «Testimonio para la Reconstrucción», filme de 15 minutos de duración producido por FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) y realizado por Gerardo Vallejo, realizador tucumano egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que está presente en nuestra provincia invitado especialmente por los organizadores de la muestra.

Este filme presenta varios elementos de interés especial: el primero, que es una producción de la mayor agremiación sindical del noroeste argentino, FOTIA, como «contribución de los trabajadores azucareros

de Tucumán a la lucha por la reconstrucción y liberación de la Patria». Los Testimonios se comenzaron a emitir en Tucumán por el canal 10 de la Universidad, y serán irradiados también a Capital Federal y otras provincias.

En la definición de los objetivos, los Testimonios de FOTIA se proponen contribuir a la actual etapa de Reconstrucción Nacional, documentando la realidad azucarera de la provincia de Tucumán desde las necesidades y aspiraciones de los trabajadores de fábrica y de surco, como forma de aportar al conocimiento y la profundización de la realidad social y económica de quienes con su esfuerzo cotidiano crean la riqueza del azúcar, y como forma también de aportar al rescate de los valores populares que son la simiente de nuestra cultura auténticamente nacional y descolonizada. Por todos estos elementos de información sobre este primer Testimonio será de gran interés su visión, en especial para los sectores trabajadores.

DOC. 9

ESCUELA DE CINE:

SITUACION Y PERSPECTIVAS

Al comenzar sus funciones, esta Intervención pudo constatar en su real magnitud la existencia de una situación de grave anarquía en todas las dependencias del I.C.U.N.L., especialmente en lo que hasta entonces constituía su nervio motor: la Escuela de Cine.

Las causas de esta situación obedecen fundamentalmente, según nuestro criterio, a que las personas o grupos de personas sobre quienes recayó sucesivamente la responsabilidad de dirigir y orientar la marcha del Instituto, fueron articulando una política destinada a desvirtuar los objetivos que determinaron su nacimiento: la creación de una escuela de Cine Documental que sentara las bases de una cinematografía nacio-

nal de contenido realista—científico—social, para lo cual el Instituto debía proporcionar una adecuada formación teórico—práctica.

Esta desvirtuación de los objetivos originales del Instituto obedecía —sin duda— a claros objetivos políticos, fácilmente constatables sobre todo a partir de la autodenominada «Revolución Argentina». Los sectores que en esos momentos tenían en sus manos la conducción del país y la Universidad no podían tolerar el desarrollo de la experiencia del Cine Documental, que había alcanzado su punto culminante en el ICUNL en 1962 con el filme «Los Cuarenta Cuartos». A partir de allí la lógica del proceso exigía una real profundización de la experiencia, de aquel cine que mostrara y difundiera la dura realidad de los sectores marginados del país era preciso pasar a un cine que no solo mostrara la realidad sino que, además, colaborara y aportara a las tareas de transformación de la realidad. Fue necesario entonces para esos sectores conseguir que la experiencia sea frustrada.

Con este propósito se estimula desde el Gobierno y la Universidad una actitud de ataque por todos los medios a la línea del Cine Documental que encuentra rápido eco en algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado. Estas cátedras, en franca complicidad con los objetivos de la Universidad y Gobierno de ese momento, consiguieron legalizar en importantes sectores del alumnado el desentendimiento de los mismos respecto de la necesidad de continuar la experiencia

trunca, por otro lado los llevaron detrás de experiencias formales y esteticistas que en nada contribuían a las tareas de desarrollo y divulgación de una auténtica cultura nacional, por el contrario la negaban.

Por su parte las autoridades de la Universidad y el Instituto hacían lo suyo discriminando los fondos que se afectaban a la realización de películas, estimulaban la concreción de proyectos desconectados de las aspiraciones y necesidades de nuestro pueblo y boicoteaban aquellos que sí podían tener alguna conexión con esas aspiraciones y necesidades. Esto es fácilmente constatable si hacemos un atento examen de la producción fílmica del ICUNL en los últimos años, las pocas películas que podemos considerar inscriptas en la línea del cine documental debieron ser hechas en forma cuasi marginal al Instituto.

Con estos objetivos las autoridades sucesivas legalizaron entre el personal docente, técnicos y no—docentes un «dejar hacer» de consecuencias realmente desastrosas. Esta Intervención pudo constatar que desde hace años las actividades de la Escuela no han sido realizadas en forma más o menos regular, coherente o sistemática, lo cual es fácilmente constatable si analizamos por un lado la situación de irregularidad en que se encuentra el grueso del alumnado, y por otro lado si analizamos los resultados de las ejercitaciones fílmicas de la mayor parte de los alumnos que evidencia claramente hasta qué punto esa situación de anarquía consentida por anteriores autoridades ha

contribuido a una tarea de deformación antes que de formación cultural.

Todo eso por un lado y por el otro el compromiso de esta Intervención de recuperar este Instituto para reconstruirlo y transformarlo en un auténtico instrumento de la cultura popular, nos exigen con respecto a la Escuela de Cine tratar de articular una política que, correspondiéndose con nuestros postulados, nos permita superar esta situación.

En ese sentido consideramos necesario:

I.— Elaborar y concretar un Plan de Emergencia a los efectos de regularizar en el

más breve plazo la situación de los alumnos del ICUNL y proporcionarles una salida que se corresponda con los postulados de esta Intervención.

II.— Paralelamente a la concreción del Plan de Emergencia, encarar tareas de investigación y discusión en todos los niveles del Instituto (docente, no-docentes y alumnos) y de la comunidad a los efectos de reestructurar en forma definitiva el I.C.U.N.L. sobre la base de la recuperación de la experiencia de la Escuela Documental y en la perspectiva de desarrollarla y profundizarla.

Referencias bibliográficas

- AIMARETTI, M., BORDIGONI, L. y CAMPO, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)* (pp. 359–394). Buenos Aires: Nueva Librería.
- AVELLAR, J.C. (2003). A condição brasileira. En Paranaguá, P.A. (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 304–308). Madrid: Cátedra.
- BERNINI, E. (2001). La vía política del cine argentino. Los documentales. *Kilómetro 111*, (2), 41–60.
- BERNINI, E. (2007). El documental político argentino. Una lectura. En Sartora, J. y Rival, Silvina (Eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 21–34). Buenos Aires: Librería.
- MARRONE, I. y MOYANO WALKER, M. (2011). Subjetividad, cine y memoria(s). Sobre una experiencia de organización de obreros rurales en la Cuña santafesina. *Culturas*, (5), 20–39.
- MAZZEO, N. (2013). Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973. *Revista Cine Documental*, (13), 99–124.

- MESTMAN, M. (2014). Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. *Cuaderno Rehime*, (3).
- MESTMAN, M. y ORTEGA, M.L. (2014). Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies. En Druick, Z.; Williams, D. (Eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London: Palgrave-Macmillan / British Film Institute.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2008). *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- OUBIÑA, D. (2016): Argentina: El profano llamado del mundo. En Mestman, M., *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 65–123). Buenos Aires: Akal.
- PARANAGUÁ, P.A. (2003). Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Madrid: FCE.
- PERALTA, S. (2011). Cine y política en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1970–1976). Tesina de Licenciatura en Historia, UNL, mimeo (inédita).
- PERALTA, S. (2013). Cuánto le podemos pedir al cine. *El hilo de la fábula*, (13).
- PRIAMO, L. (2008). Relato con fotos fijas y raccontos. En Neil, C. y Peralta, S., *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956/1976* (pp. 97–126). Santa Fe: Ediciones UNL.
- SARLO, B. (1998). La noche de las cámaras despiertas. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (pp. 195–269). Buenos Aires: Ariel.
- SCHWARZBOCK, S. (2011). La posibilidad de un arte sin Estado. El cine después de internet. *Kilómetro 111*, 9–28.