

Memoria y Presente

**EXISTENCIA RESISTENCIAL
DEL CINE LATINOAMERICANO**

por Rolando Jorge López

EXISTENCIA RESISTENCIAL DEL CINE LATINOAMERICANO

El cortometraje / La escuela documental de Santa Fe / El MERCOSUR Audiovisual

Rolando Jorge López¹

*“Para que sobreviva la esperanza, esta esperanza
que crece y crece y no me deja descansar”*

Jorge Cedrón

El cine argentino y diversas cinematografías latinoamericanas han logrado instalar legislaciones, condiciones y funcionarios que hoy favorecen su desarrollo y crecimiento. Se ha conseguido algo trascendental: el Estado, los Estados, que muchas veces atentaron contra el cine en tanto expresión del arte y la cultura, hoy lo apoyan. Esta construcción ha insumido tiempo, esfuerzos, desafíos, conciencia y luchas. Y las historias de tantos esfuerzos (significados, objetivos y proyecciones) deben ser conocidas y asumidas, tanto por los realizadores y los distintos sectores del quehacer audiovisual actual, como así también por todos los estudiantes de cine argentinos y latinoamericanos. Se trata de la memoria y del futuro, en pos de una real integración latinoamericana.

Pensar en la proeza de Alcides Greca, que filmó allá por 1917 *El último malón* en las tolderías mocovíes de San Javier (Provincia de Santa Fe) y las peripecias corridas por los negativos de ese film que recién hace pocos años pudieron ser recuperados; en Fernando Birri, obteniendo por primera vez un Premio de jerarquía para el cine argentino como el “Opera Prima” del Festival Internacional de Venecia, con la película *Los inundados* (1962) y al retirarlo en calle Lima 319 de Buenos Aires, sede del Instituto Nacional de Cine, serle entregada la medalla de oro envuelta en unos viejos papeles de diario de manos de un ordenanza; en Jorge Prelorán, recorriendo la amplia geografía con una cámara a cuerda documentando los más diversos rostros y paisajes ocultos de nuestro país; en el Decreto del Presidente (de facto) José María Guido, que prohibió y secuestró el cortometraje *Los cuarenta cuartos* en 1963 para obstruir a la Escuela Documental de Santa Fe; en Fernando Solanas y Octavio Getino atreviéndose a develar el país negado, filmando bajo la dictadura de Onganía

¹ Rolando Jorge López se graduó en el ex Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, donde obtuvo el título de Documentalista, en la especialidad Dirección. Ha sido Profesor por Concurso de antecedentes y oposición en la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Entre Ríos, miembro del Consejo Directivo de dicha Facultad por el estamento docente. Documentalista en la Facultad de Bioquímica y Cs Biológicas de la U.N.L. Realizador de cine y televisión. Es Director Organizador del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA).

una película innovadora como *La hora de los hornos*, que revolucionó el cine del mundo; en Jorge Cedrón reconstruyendo los fusilamientos en los basurales de José León Suárez, con un largometraje filmado clandestinamente y con actores profesionales bajo la dictadura de Lanusse, basado en las investigaciones de Rodolfo Walsh; en Raymundo Gleyzer registrando momentos trascendentes de la historia latinoamericana, haciendo *Méjico, la revolución congelada* y *Los traidores*, resistiendo ante la dictadura sin abandonar su país; y en tantos más que trabajaron la mayoría de las veces en la adversidad, aportando a un cine resistencial multitud de obras y emprendimientos, y vivir hoy la realidad de un Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) autárquico, que apoya al cine nacional, que trabaja por la integración del MERCOSUR Audiovisual y el cine iberoamericano disponiendo de una legislación adecuada. Esta realidad, permite vislumbrar que lo soñado por muchos pioneros y precursores, hoy ha comenzado a traducirse en logros más permanentes, que es necesario sostener y defender del mismo modo que a la Democracia.

No quedan dudas que las ideas y el trabajo de muchos pioneros han florecido hoy en nuevas obras, en mejores políticas, en un espacio bien abonado que ofrece mayores posibilidades a realizadores, productores y, fundamentalmente, a las nuevas generaciones, interesadas en llevar adelante una cinematografía independiente, lo cual quiere decir también: comprometida.

Muchos cineastas —junto a otros que se fueron sumando a través de los años—, productores, profesionales del derecho, legisladores, investigadores, integrantes de entidades sindicales y cámaras empresarias, contribuyeron seriamente a elaborar una legislación que favoreciera el desarrollo de la industria cinematográfica argentina. A fuerza de trabajo, se fueron logrando acuerdos y decisiones políticas que hicieron que esos proyectos de ley fueran sancionados por el Congreso Nacional en la actual etapa democrática y hoy tengan plena vigencia. También algunos presidentes constitucionales decidieron su apoyo, no sin contradicciones en algunos casos, y estos avances han hecho que el Estado Argentino cuente hoy con una buena legislación cinematográfica que posibilita la asistencia económica a la producción local, como lo demuestran el actual volumen de producción cinematográfica de nuestro país, la circulación de las películas por los diversos festivales del mundo, los subsidios y ayudas a distintas instituciones. Algunos logran llegar a amplios públicos, obtienen premios, reconocimientos internacionales, y son demandados por los circuitos de distribución y exhibición del país y del exterior. Otros no logran ser bienvenidos ni en una modesta proyección lugareña, pese a los esfuerzos empeñados para realizarlos, las inversiones económicas arriesgadas, y las ilusiones de los directores. Pero lo que realmente importa es la calidad artística de las obras y su valor cultural.

Los esfuerzos por fijar políticas de estado para el cine nacional y sus

instituciones son de vital necesidad, pero entendiendo que, en la actualidad, estas políticas, además de contribuir en gran medida a producir 50 o más largometrajes anuales —requisito necesario para fortalecer una industria cinematográfica nacional—, también deben tenerse en cuenta otros ámbitos de importancia como los centros regionales de producción audiovisual y las escuelas de cine donde se forjan nuevas obras, nuevos realizadores, nuevos técnicos y nuevos artistas, asumiendo una presencia real en el espacio audiovisual, regional, nacional, y latinoamericano.

Las políticas de Estado en favor de los intereses nacionales y latinoamericanos sólo son posibles cuando sucesivos gobiernos constitucionales representativos, independientemente de criterios personalistas dominantes o de grupos que disputan espacios de poder, logran consensuar y respetar democráticamente tanto los intereses de realizadores, técnicos, productores y entidades, como así también del conjunto de la sociedad, que comprende la importancia cultural del cine y las posibilidades de incorporar al desarrollo económico de las regiones y a la educación las industrias audiovisuales.

Durante la década de los ochenta, un Comité de expertos reunidos bajo el auspicio de la UNESCO, elaboró un equilibrado enfoque al respecto de la verdadera función de las industrias culturales en las sociedades contemporáneas. Este Comité definió a las industrias culturales como “aquellas industrias cuyos bienes y servicios culturales son producidos, reproducidos, conservados y difundidos según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando estrategias de carácter económico”². Así, desde esta centralizadora concepción de industria cultural —en la cual el sector audiovisual posee enorme gravitación— se comenzó a prestar atención a la particular conjunción de las variadas prácticas y elementos que integran dicha esfera, como los procesos industriales requeridos para la elaboración de bienes y servicios culturales y la actividad creativa de los productores de bienes y servicios culturales (artistas, técnicos, instituciones, etc.).

En junio de 1994, los expertos de la División de Desarrollo Social de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) indicaron, en el documento titulado *La industria cultural en la dinámica del desarrollo y la modernidad: nuevas lecturas para América Latina y el Caribe*, que el concepto de industria cultural debía “considerarse desde una perspectiva que permita correlacionarlo con un amplio universo de la cultura”³, si se quería comprender la problemática del desarrollo en toda su complejidad. De este modo, los

² DE ZUVIRIA, Sergio: *Economía de la cultura. Programa de formación en administración y gestión cultural*, OEI (Organización Estados Iberoamericanos), 1998.

³ AA.VV.: *La industria cultural en la dinámica del desarrollo y la modernidad: nuevas lecturas para América Latina y el Caribe*, Naciones Unidas / CEPAL, junio 1994.

especialistas de la CEPAL consideraron que toda reflexión en torno al futuro de América Latina y el Caribe debía considerar el rol importante que las industrias culturales podían tener en múltiples aspectos.

Estas definiciones en torno a las industrias culturales permiten comprender en toda su complejidad el debate entre cultura y comercio hoy existente. Este debate —en el que las industrias culturales son un álgido punto de conflicto— forma parte del grupo de reflexiones sobre los efectos de la globalización en las culturas nacionales que en los últimos años han centralizado atención de antropólogos, sociólogos, y expertos en comunicación⁴.

De acuerdo a Néstor García Canclini, el proceso de transformación económica que ha experimentado América Latina desde la década de los ochenta (como resultado de la aplicación de los principios del libre mercado), ha producido profundos cambios en las estructuras económicas, políticas, sociales, tecnológicas, jurídicas y culturales. En tal circunstancia, los países de la región han debido hacer frente a una serie de desafíos, que los ha ido obligando a replantearse sus procesos de construcción nacional, reorganizar sus escenarios y desterritorializar sus identidades culturales⁵.

La industria cinematográfica nacional —muy importante hacia mediados del siglo pasado y luego debilitada por las inestabilidades políticas permanentes de los últimos cincuenta años— ahora recuperada, ha logrado volver a crecer merced a legislaciones y medidas que la favorecen en distintos aspectos. Reconocer con la debida valoración las experiencias solitarias o grupales de muchos realizadores, productores, y escuelas que no se doblegaron nunca y mantuvieron las lámparas encendidas, continuando la tarea de brindar mejores condiciones a las nuevas generaciones —que han logrado sorprender con un aumento de producción y reconocimientos mundiales—, son elementos que han sido tenidos en cuenta por las autoridades cinematográficas actuales: así lo reflejan los tres últimos Festivales de Mar del Plata, dirigidos con mucha sensatez por el destacado realizador Miguel Pereyra. A la vez, Argentina junto a otros países latinoamericanos vienen concretando acuerdos de gran importancia a nivel gubernamental, como ser el fortalecimiento conjunto del sector audiovisual en el marco de las industrias culturales, tarea de gran importancia estratégica que hoy esta llevando adelante la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR y Países Asociados), que ha establecido su sede en Montevideo.

⁴ SANDOVAL PEÑA, Natalia: *Las industrias culturales en América Latina*, 2001.

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1990.

Valorar el cortometraje y preservar la memoria

La duración o metraje de una obra cinematográfica no hace a su calidad artística, rigor realizativo, profundidad de contenidos, relevancia cultural, valores estéticos, u otras cualidades que la misma pueda deparar. La historia del cine argentino y latinoamericano muestra claramente que, durante muchos períodos, el cortometraje fue laboratorio experimental, suplió la carencia de centros de formación, reemplazó escuelas clausuradas, documentó, testimonió, y rescató temáticas que muchas veces el largometraje y sus directores, no pudieron, no quisieron, o no se preocuparon por registrar y poner en las pantallas. El cortometraje es una etapa importante y necesaria en la formación de un nuevo realizador, todos los grandes realizadores de largometrajes atesoran ricas experiencias previas en el cortometraje: no se lo puede continuar subestimando y considerarlo como una obra artística menor o un mero paso hacia el largo. Existen temas, historias, testimonios, filmes educativos, científicos, etc., que se pueden resolver por medio del cortometraje y no necesariamente en largometrajes.

Deben existir, entonces, estructuras de producción y financiamiento para el cortometraje, y aquí también corresponde lograr y aplicar políticas de estado. Un gran artista, un gran cineasta, puede serlo haciendo cortometrajes o largometrajes. Nadie puede sostener que una obra audiovisual tiene mayor sustento que otra solamente por su duración. Ningún gerente de empresa distribuidora o exhibidora alguna puede determinar taxativamente que una obra cinematográfica deba tener diez, veinte, cien minutos o más (aún comprendiendo aspectos comerciales); y menos un funcionario público que administra fondos del Estado en cumplimiento o no de políticas determinadas.

Dado que ya se han intentado y puesto en práctica medidas de fomento al cortometraje en Argentina (en momentos en que la producción no era tan abundante como hoy, ni existían tantos estudiantes y escuelas de cine, tantos nuevos realizadores y realizadoras) por qué no asumir la planificación y urgente puesta en funcionamiento de políticas que protejan y estimulen la producción, distribución y exhibición de cortometrajes y se los valore como componentes importantes de nuestro cine nacional, activando políticas de coproducción con países de América Latina, como así también entre organismos, empresas e instituciones como está previsto en la Ley.

Esto resultaría de gran importancia, tanto por las posibilidades que brindaría para mejorar la calidad artística de la producción cinematográfica en general, como así también para ejercitar un verdadero federalismo en un país como Argentina, donde el grueso de las actividades de la industria audiovisual (al igual que la mayoría de las escuelas de cine) están prácticamente concentradas en la Ciudad de Buenos Aires.

Una experiencia muy interesante ha sido el concurso *Historias breves* para proyectos en soporte filmico. Realizado hace diez años, a través de éste se revelaron nuevos realizadores como Adrián Caetano, Daniel Burman, Ulises Rosell, Sandra Gugliotta, Bruno Stagnaro, Rodrigo Grande, Lucrecia Martel y numerosos directores y técnicos, muchos de los cuáles son los realizadores de los largometrajes más destacados del cine argentino actual, con gran repercusión mundial por sus premiaciones en festivales internacionales. De ahí la validez de su continuidad como modalidad de fomento para la producción de cortometrajes.

Vete de mí de Alberto Ponce, uno de los excelentes cortometrajes de *Historias breves*, fue una coproducción entre Argentina y Cuba. Los recursos presupuestarios, elencos técnicos y artísticos, escenarios, personajes, y contenidos, fueron aportados por ambos países: una verdadera coproducción, un verdadero abrazo latinoamericano que rescata a dos grandes músicos: el argentino Virgilio Expósito y el cubano Ignacio Villa Fernández, más conocido como “Bola de Nieve”.

La legislación cinematográfica argentina establece la cuota de pantalla para el cortometraje, como así también faculta al INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) “a dictar las normas destinadas a reglamentar sistemas de crédito para las películas de cortometraje nacional, su exhibición y distribución obligatorias en las salas cinematográficas y los derechos de retribución que le correspondan”. El artículo 47 de la ley de cine argentina es clarísimo al respecto: “el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales podrá producir y realizar por sí películas de cortometraje y producir aquellas cuyos anteproyectos seleccione en llamados que realice con tal propósito...”

Recordamos una intervención del doctor Julio Raffo, en el marco de una mesa redonda durante el Capítulo Argentino del Seminario “Los que no somos Hollywood” (abril de 1999), en que encendidamente sostuvo: “Quiero señalar algunos de los tópicos que establece la Ley que otorga claros derechos al productor nacional, y que no se cumplen. Quiero señalar como alerta y denuncia, incluso lo hago para convocar voluntades en su defensa. Punto primero: la cuota de pantalla. La cuota de pantalla está claramente prevista en la Ley, pero no solo no se cumple, sino que algunos funcionarios tienen la audacia de decir que está derogada. No es así, es más, en la reforma que se hizo se modificó expresamente el artículo de la cuota de pantalla para hacerlo comprensivo de la televisión”⁶.

⁶ Intervención del Dr. Julio Raffo durante el transcurso de la Mesa 6 del seminario “Los que no somos Hollywood. Capítulo Argentino I”, durante los días 5 y 6 de abril de 1999, en el marco del I festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), en *Los que no somos Hollywood. Capítulo Argentino I* (Memorias del Seminario), Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, p. 116.

Esta situación ha quedado superada ya que desde el 28 de junio de 2004 está reglamentada y vigente la obligación del cumplimiento de la cuota de pantalla, gracias a la valiente y correcta determinación del Presidente del INCAA, Jorge Coscia, y el apoyo de todos los sectores nacionales del quehacer audiovisual argentino.

Volviendo a la intervención del Dr. Raffo en el mencionado Seminario, rescatamos otra aseveración, referida esta vez al cortometraje, fuertemente vinculada con lo que se está defendiendo: “Además, está previsto en la ley vigente la cuota de pantalla para el cortometraje y el crédito para el cortometraje. El INCAA no gestiona ni dicta las normas, y en esto debo ser sincero: las gestiones anteriores tampoco lo han hecho. Deberían haberlo hecho, deberían defender la cuota de pantalla del cortometraje porque si hay producción de cortometrajes hay trabajo para los jóvenes realizadores. Esto está previsto en la Ley, es una obligación del INCAA, pero nadie ha asumido la tarea de empujar y exigir este punto. En una reunión que se hizo el año pasado [1998] yo ofrecí a los jóvenes realizadores que hagan un amparo exigiendo que se reglamente la cuota de pantalla y el crédito al cortometraje. Obviamente lo ofrecimos como Abogados que trabajamos aquí, a título desinteresado. Entiendo que la defensa de la cuota de pantalla del cortometraje es parte de la defensa de la cuota de pantalla del cine nacional en su conjunto, pero cada uno está en sus preocupaciones particulares, en sus películas, y a veces no hay tiempo para defender lo general”⁷.

Es oportuno preguntarse, entonces, qué han hecho en todos estos años quienes han integrado (con algunas excepciones) la Asamblea Federal —que ya ha cumplido diez años de existencia—, en la cual están representados todos los Gobiernos Provinciales de Argentina a través de los respectivos Secretarios o Subsecretarios de Cultura. Además, la Asamblea Federal designa cinco representantes de la misma para integrar el Consejo Asesor del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, el cual se compone de once miembros. Los otros seis representantes son elegidos por las Entidades reconocidas del quehacer audiovisual (Directores, Productores, Técnicos, etc.).

En numerosas oportunidades, analizando la problemática del cine y el espacio audiovisual, muchos cineastas se han preguntado si muchos de estos funcionarios y funcionarias habrán leído o estudiado alguna vez la Ley de Cine, y, si así fuera, la pregunta es por qué no han acordado cumplir con lo que dice la Ley, ya que su incumplimiento, además de hacer oídos sordos al espíritu

⁷ Intervención del Dr. Julio Raffo durante el transcurso de la Mesa 6 del seminario “Los que no somos Hollywood. Capítulo Argentino I”, durante los días 5 y 6 de abril de 1999, en el marco del I festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI), en *Los que no somos Hollywood. Capítulo Argentino I* (Memorias del Seminario), Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, p. 116.

y sentido de la legislación lograda con años de esfuerzos, ha resultado perjudicial para muchos realizadores y realizadoras de todo el país, para las Escuelas de Cine —que se han ido incrementando en los últimos años—. Además, se ha visto también afectada la preservación del propio patrimonio cinematográfico, ya que tampoco se ha reglamentado el artículo 59 de la Ley de Cine vigente, que crea la Cinemateca Nacional, la cual además de lo referido al largometraje, prevé la conservación y copia de los cortometrajes, cuyo costo de copiado estará a cargo del INCAA y del Archivo General de la Nación. Una de las tareas de la Cinemateca Nacional, como ocurre en muchos países, y así lo previeron inteligentemente quienes elaboraron la ley vigente sancionada por el Congreso Nacional, no sólo es ir copiando las obras recientes, sino también rescatar, restaurar y preservar las obras dispersas, perdidas o desaparecidas por distintas causas y motivos, cualquiera sea el metraje o duración de esas obras, por ser parte del patrimonio cultural del país y de la humanidad.

Las imágenes de la memoria resisten el desamparo oficial

Hace un tiempo atrás dos cineastas santafesinos se detuvieron por un momento en una casa de compra-venta ubicada en el Boulevard Gálvez de la Ciudad de Santa Fe, interesados por un armario, y entre estanterías usadas, bibliotecas, sillones, tocadiscos y otros artículos observaron un rollo de película de 35mm en una lata abollada, y varias latas similares conteniendo rollos 16mm. Consultado el vendedor al respecto del contenido de los rollos y de su precio, respondió que eran imágenes antiguas de Santa Fe, que cada lata costaba doscientos pesos, y que tenía otros rollos para ofrecer. Al revisarse el estado del material, pudo comprobarse que uno de los rollos correspondía al filme censurado y secuestrado por el Gobierno de José María Guido en 1963, *Los cuarenta cuartos*, de Juan Oliva, un gran realizador, profesor de muchos estudiantes de Cine que cursaron en las Escuelas de Santa Fe y Córdoba, quien no hizo películas de largometraje, pero sí excelentes cortometrajes.

Argentina, al igual que muchos países latinoamericanos, ha ingresado al siglo XXI con el problema de la falta de viviendas agravado (este era el tema del filme *Los cuarenta cuartos*), con mayor cantidad de basurales, villas miseria, desocupación, desigualdades sociales extremas, inseguridad, falta de asistencia médica para amplios sectores marginados. A esto se suma la ausencia de políticas culturales y educativas serias, una deuda externa ilegítima y extravagante, los recursos básicos saqueados por la voracidad de intereses trasnacionales, y políticas neoliberales impuestas a través de gobiernos integrados por malos funcionarios, que han utilizado al Estado para hacer sus propios negocios sin interesarles los verdaderos y legítimos intereses nacionales, como así tampoco la suerte actual del conjunto de la población y del futuro de nuestra sociedad.

Muchas de estas situaciones fueron registradas oportunamente, antes de que ocurrieran mayores catástrofes, por las cámaras de muchos cineastas lúcidos que aún en precariedad de condiciones materiales, coincidieron con Glauber Rocha en que “además de una cámara en la mano había que tener una idea en la cabeza”, y con Fernando Birri en aquello de “ponerse frente a la realidad con una cámara, y documentar el subdesarrollo, ya que el cine que se haga cómplice del subdesarrollo no es cine, es subcine”

En diversas oportunidades, tanto a los volquetes que recogen materiales que no sirven, como también a los basurales que se han ido multiplicado paralelamente al crecimiento de la pobreza y de la exclusión social, han ido a parar libros, cámaras, proyectores, fotografías y películas que sirvieron para documentar muchas problemáticas e historias, sin tener en cuenta el valor de dichos elementos, ni respetar la propiedad intelectual, pese a las recomendaciones de la UNESCO, una de las cuáles sostiene que “las imágenes en movimiento son una expresión de la personalidad cultural de los pueblos y a causa de su valor educativo, social, artístico, científico e histórico, forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación”⁸.

En Argentina, lamentablemente, en muchas circunstancias, algunas gestiones en instituciones relevantes del ámbito cultural y educativo desconocieron inexplicablemente estas recomendaciones, ocasionando así un perjuicio irreversible por no haberse procedido correctamente.

La vigencia de legislaciones, recomendaciones de la UNESCO, y sentido común en democracia, hubieran sido suficientes para que muchas autoridades o gestiones en organismos nacionales, estados provinciales, y universidades, asumieran las debidas responsabilidades en la preservación y valoración del patrimonio audiovisual. La consecuencia actual es la desaparición y el deterioro de valiosos materiales filmicos.

En la actualidad —según las estadísticas— existen en la Argentina más de diez mil estudiantes de cine. Informaciones proporcionadas por Pino Solanas dan cuenta que, según datos del BID (Banco Interamericano de Desarrollo), hoy en el mundo hacen falta 70.000 largometrajes por año (cine y telefilmes) y el mundo está produciendo menos de 10.000 anuales. Se requiere, entonces, mucha producción audiovisual, y de buen nivel. Pero para esto se precisan desarrollar programas de investigación, mejorar la excelencia académica de los centros de formación profesional, mantener la calidad técnico–realizativa alcanzada, instalar infraestructuras de producción a nivel regional, contribuir a comprender los criterios estéticos y creativos de los realizadores a través de la educación, colaborar en la educación audiovisual de

⁸ “Recomendación sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento. Conferencia General de la UNESCO”, Belgrado, 1980.

Sólo quedaba el camino de la dignidad, y quienes se definieron por un cine resistencial no lo hicieron porque amaran la pobreza, la precariedad o falta de medios para hacer cine, o confundieran compromiso social con populismo, y testimonio con panfleto, sino porque afrontaban la única posibilidad de existir en un país ocupado, en un país donde el Estado no respetaba los derechos sociales y los derechos humanos de sus habitantes, y menos la libertad de expresión, asumiendo ese movimiento resistencial y testimonial que ninguna bota, ningún doctor, ningún censor, ningún mediocre, pudo hacer desaparecer: la Escuela Documental de Santa Fe.

Se pudo y se puede cerrar edificios, cesantear empleados, perseguir artistas, destruir archivos, clausurar carreras, apropiarse del esfuerzo ajeno, despreciar elementos de trabajo, difamar personas, dictar resoluciones, subestimar y/o ignorar los ideales y logros de otros. Lo que no se ha podido y no se podrá es clausurar la memoria, hacer desaparecer utopías realizables, doblegar las voluntades, o detener la andanza por el camino necesario.

La existencia resistencial de la Escuela Documental de Santa Fe y del Cine Latinoamericano

Los intereses económicos de los grandes monopolios internacionales aliados con las clases dominantes nativas han usado reiteradamente en Argentina (al igual que en otros países), a sectores políticos “antinacionales y antipopulares” —al decir de Arturo Jauretche—, para mantener la dependencia política, la explotación de los trabajadores, el usufructo de los recursos naturales y de la inteligencia. Así, reiterados golpes de estado tuvieron lugar en el último medio siglo, cuyas medidas repercutieron en todas las actividades y, por ende, interrumpiendo emprendimientos. Censura, persecuciones, cierre de escuelas y organismos, intervenciones, destrucción de películas, arbitrariedades y distintas formas de violencia —que llegaron hasta el castigo con cesantías, prohibiciones, cárceles, torturas, y asesinatos—, condicionaron al cine nacional, y a los cineastas. Algunos pudieron exiliarse y continuar su desarrollo profesional en el exterior, otros tuvieron que soportar en su propia tierra las tropelías y desmanes cometidos por las dictaduras, sobreviviendo mientras otros compañeros iban siendo secuestrados y desaparecidos. Simultáneamente, algunos pocos cineastas de la industria porteña pudieron continuar con su carrera profesional en Buenos Aires, aprovechando paralelamente las bondades de la revista dominical de un diario capitalino para criticar al cine de los años setenta y a algunos de sus realizadores en el exilio, sin tener en cuenta que esos colegas en el exterior se habían tenido que ir por la fuerza de las circunstancias y corridos por las balas (no por su propia voluntad), y que no se podían defender. Además, muchos partidos políticos fueron vaciados de contenido por dirigencias

corruptas, que traicionaron sus principios, ejecutando mandatos trasnacionales, sirviendo a intereses personales o grupos de poder.

En distintos momentos del último medio siglo, toda expresión cinematográfica —sin importar géneros— que hiciera visible el subdesarrollo en sus diversas formas, como así también la miseria y la desigualdad social, o bien que intentara analizar la historia política, denunciar la represión o rescatar la propia cultura, fue censurada y prohibida. Tal ha sido el caso del ya mencionado cortometraje *Los cuarenta cuartos*, en enero de 1963, cuya copia fue secuestrada por Decreto del Poder Ejecutivo Nacional. El motivo: planteaba la problemática de la vivienda y el drama social de las familias y personas que habitaban en un inquilinato santafesino. Director: Juan Oliva. Asistente de Dirección: Mario Grasso. Director de Fotografía: Roberto Neder. Cámara: Diego Bonacina. Asistente de Cámara: Germán Romani. Director de Producción: Carlos Gramaglia. Asistente de Producción: Gustavo Moris. Compaginación: César Caprio, Juan Oliva, Oscar Souto. Los integrantes del equipo fueron los primeros egresados de la Escuela Documental de Santa Fe, fundada por Fernando Birri, y la película se secuestró luego de su exhibición en la Muestra Anual de Cortometrajes, en Buenos Aires, organizada por la Dirección Nacional de Cultura. En años posteriores otros filmes fueron prohibidos.

Juan Oliva, el director del filme, primer graduado en la especialidad Dirección, sostenía en 1960: “La renovación de los cuadros de cineastas que ha comenzado a sentirse en nuestro país por imperio de nuevas necesidades, se inicia con la gente joven del cortometraje para los cuales el cine es un medio de transmitir ideas y de cambiar el mundo. Algunos de ellos han traído el aporte de una formación profesional en institutos europeos y de ellos surgirá una de las soluciones más positivas para que nuestro cine se vuelque sobre el camino de su futuro: la escuela de cine. Ya en nuestro país se ha dado un paso en este sentido, se han iniciado experiencias, algunas con resultados sorprendentes, bien como centros experimentales, productores y de enseñanza: Tucumán, Buenos Aires, La Plata, Santa Fe. Allí germinan los nuevos realizadores y las nuevas concepciones para el cine (...) Si bien hay experiencias intransferibles en el plano de la industria cinematográfica, la experiencia positiva de las escuelas de cine europeas para preparar profesionales dotados y para dar a una industria (la polaca, por ejemplo) los mejores galardones y mercados, debe ser tomada muy en serio. Tenemos un potencial de materia prima que debemos recuperar para que contribuya a sacar a nuestro cine de su estado agónico. La postergada reglamentación de nuestra Ley de Cine (1960), en lo específicamente concerniente a la formación de profesionales a través de una Escuela Nacional de Cine, debe concretarse a corto plazo. La inversión que cueste crearla y ponerla en marcha, será resarcida con creces. Jerzy Toeplitz, cineasta polaco, ha dicho respecto de la Escuela de Lodz: “*El presupuesto de la escuela*

cinematográfica polaca no supera el costo de una película común de largometraje. Pero, ¿cuántas películas de largometraje y de cortometraje han surgido y siguen surgiendo gracias a los discípulos de esa Escuela? Y, ¿cuánto dinero han traído estas películas de los jóvenes creadores al Estado? Y, ¿cuánta fama internacional a la cultura polaca?” Al parecer, el argumento sobre lo costoso de la Escuela no resiste a la crítica...”⁹.

Pero en la Argentina del Plan CONINTES (Comoción Interna del Estado), instrumentalizado a partir del 13 de marzo de 1960, no había lugar para nuevas propuestas educativas y culturales, ni para iniciativas tan importantes como la urgencia de una Escuela Nacional de Cinematografía que nunca sería tenida seriamente en cuenta, como hoy sí. De ahí que sea un tema que actualmente merece ser tratado democráticamente, desde una concepción federal.

La prédica de cuarenta y cinco años atrás no cayó en el vacío, y gracias a la legislación cinematográfica vigente y la autarquía del INCAA, este organismo pudo otorgar el 2,5 % de su presupuesto 2004 (\$ 1.997.372.-)¹⁰ a su Escuela de Cine: la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica), con sede en Buenos Aires.

A comienzos de 1963, el Estado se valió de un Decreto del Presidente de la Nación para prohibir y secuestrar un cortometraje que no convenía a los sectores políticos dominantes en ese momento, y a fines de ese mismo año forzó la salida de Fernando Birri como Director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (la Escuela de Cine de Santa Fe), para así frustrar esa experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina, obligándolo a irse del país en compañía de su esposa Carmen, de Edgardo Pallero, Dolly Pussi, y Manuel Horacio Giménez, todos cineastas inteligentes, insobornables, extraordinarios trabajadores y pioneros del nuevo cine latinoamericano.

El Estado argentino de esa época ya no podía apoyar al cine nacional, porque era un Estado que proscribía políticamente a las mayorías populares, reprimía con violencia a los trabajadores y les negaba los derechos sociales y laborales conquistados. Ese Estado terrorista que oprimía al conjunto del pueblo era un Estado Neocolonial que no sólo no respetaba la necesaria vigencia de la democracia y la Constitución Nacional, sino que también instrumentalizaba a las Fuerzas Armadas como fuerzas de ocupación de su propio país. Estos hechos quedaron documentados en algunos filmes de la Escuela.

En su libro *Pionero y peregrino* (1987), Fernando Birri sostuvo que: “Desde el punto de vista oficial, la prueba definitiva de la “subversividad” de

⁹ OLIVA, Juan Fernando: “Urgencia de una escuela nacional de cine”, en revista *Cinecrítica*, n.º 2, septiembre-octubre de 1960, Buenos Aires, pp. 12-13.

¹⁰ Fuente: INCAA / INFODAC, n.º 75 / 05.

la Escuela Documental de Santa Fe fue la segunda encuesta social filmada, *Los cuarenta cuartos*, testimonio directo de las condiciones de vida de los habitantes de un conventillo de Santa Fe, dirigido por el alumno Juan Oliva como tesis final del curso. Mi último acto como Director de la Escuela Documental fue conseguir que el Rector de la Universidad Nacional del Litoral, Cortes Plá, mandara una solicitud para saber el destino de ese film. Esta carta fue recopilada en mi libro *La Escuela Documental de Santa Fe*. De hecho, el último renglón del libro dice: “al momento de imprimir estas páginas, la medida sigue sin revocar” (...) El libro fue la última cosa que hice antes de irme de Santa Fe. Lo terminé la noche antes del viaje. Lo comencé sabiendo no tanto que me iba, sino que “me iban”, que por presión oficial tendría que dejar la Escuela. Entonces pensé que sería útil documentar la experiencia de la Escuela en un libro, no un libro inventado o subjetivo, sino un montaje de documentos... en medio de una lucha sostenida por mucha gente pero combatida por muchas más”¹¹.

Aquellos protagonistas y fundadores de la Escuela Documental de Santa Fe cruzaron el río Paraná y, desde la Ciudad del mismo nombre, se trasladaron silenciosamente hasta Paso de los Libres. Desde allí cruzaron el río Uruguay y continuaron su viaje en tren por tierras de Río Grande do Sul y otros territorios hasta llegar a Sao Paulo, donde se encontraron con Ruda Andrade, director de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno, viejo compañero de estudios de Fernando en el Centro Sperimentale italiano. Así conocieron a Paulo Emilio Salles Gomes, a Sergio Muñíz, a Thomaz Farkas y se reencontraron con Maurice Capovilla y Vlado Herzog (quienes habían estado en el Instituto Santafesino). Allí surgió otra experiencia cinematográfica desde el cortometraje que hoy es referencia indispensable en la historia del cine latinoamericano: más de cuarenta obras sobre aspectos culturales, sociales, y económicos de la realidad brasilera, que en este caso sí fueron preservadas en sus formatos originales, editadas actualmente en video y rescatadas en una Muestra titulada “A Caravana Farkas”, en el Centro Cultural Banco do Brasil en Río de Janeiro, entre el 8 y el 13 de julio de 1997. “Esta mostra — escribió Thomas Farkas en esa ocasión— é dedicada a Novais Teixeira, Paulo Emilio Sales Gomes e Louis Marcorelles, críticos, e a Vladimir Herzog, Edgardo Pallero, Joris Ivens e ao ainda muito vivo Jean Rouch, cineastas”¹².

Con motivo de esta Muestra, Fernando Birri, esbozó en las páginas del mismo Catálogo algunos recuerdos de aquellos días: “Una carcajada generosa de Paulo Emilio consagraba la noche. Estábamos frente a las puertas de la

¹¹ BIRRI, Fernando: *Pionero y peregrino*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987, p. 69.

¹² Testimonio de Thomaz Farkas recogido en: *A Caravana Farkas. Documentários 1964—1980*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, 1997.

Cinemateca, Edgardo, Dolly, Manucho, Carmen y yo; acabábamos de dar una explicación colectiva sobre la Escuela Documental de Santa Fe, de la que el exilio nos había arrancado. Nos rodeaban viejos y nuevos hermanos, Ruda, Vlado, Maurice entre los primeros, tantos otros entre los segundos: Sergio, Geraldo, llegaría un tiempo después Jean Claude, y un entendedor de cámaras fotográficas y cinematográficas, que no sólo las vendía, sino que quería usarlas y hacérselas usar a sus amigos. Se abrió discretamente el paso, discretamente hizo algunas preguntas, pero de ese paso nació el movimiento documentalista paulistano, una pléyade de obras radicalmente caracterizadas y con altísimo nivel en la galaxia del Cinema Novo Brasileño. Era 1963, te acuerdas Thomaz? Lo que pasó después lo saben todos”¹³.

Y así como en Argentina derrocaron a varios Presidentes constitucionales por asumir políticas que defendían el interés nacional, las botas también derrocaron al presidente Jango Goulart en Brasil, provocando que muchos proyectos no pudieran avanzar. Aún así, la serie de más de cuarenta cortometrajes producidos por Thomas Farkas se concretó, abarcando una etapa que va de 1964 a 1980, siendo uno de sus principales Productores Ejecutivos Edgardo Pallero, productor también de largometrajes como *Los inundados*, de F. Birri; *La hora de los hornos*, de F. Solanas y O. Getino; *El coraje del pueblo*, de Jorge Sanjinés y *Después de la tormenta*, de Tristán Bauer, entre muchos otros. Edgardo también tuvo un papel protagónico en la creación del Comité de Cineastas de América Latina y, posteriormente, en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano que, presidida por Gabriel García Márquez, creó la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en 1986, cuyo Director-Fundador fue precisamente Fernando Birri.

Orlando Senna, cineasta, Secretario del Audiovisual del Gobierno del Presidente Ignacio Lula da Silva de Brasil (2004), y que continuó a Fernando en la Dirección de la Escuela (EICYTV), ha recordado al respecto que “las masas estaban movilizadas en defensa de las reformas de base del joven Presidente Jango Goulart y sus intervenciones radicales en las estructuras agraria, administrativa, bancaria, fiscal, tributaria y política. Una gran ola cultural y política sacudía al país, impulsada por los centros populares de cultura, donde se intentaba la hermandad obrero-estudiantil-campesina. Birri estaba en su elemento: la gestación revolucionaria. Lo que más recuerdo de él en esa época es su sonrisa plena enmarcada por la barba y los cabellos negros. Todo era joven y nuevo —*cinema novo*, joven guardia, *bossa nova*— y la reacción horrorizada de las fuerzas conservadoras fue fulminante. En la madrugada del

¹³ BIRRI, Fernando: “Escrito en la hoja de un calendario”, en *Documentarios 1964—1980*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro, 1997.

1º de abril de 1964 se produce el golpe militar. A Fer lo había conocido unos pocos meses antes, a fines de 1963, en San Pablo, cuando tenía planes de quedarse un tiempo en Brasil, e integrarse al trabajo del cinema novo (Glauber Rocha lo adoraba por *Tire dié* y *Los inundados*, y por su inteligencia y personalidad irradiantes). Había abandonado la inestabilidad política de Argentina —donde la Unión Cívica Radical y los militares intentaban destruir al peronismo y a cualquier señal de inteligencia transgresora— y abrió su corazón a la aventura brasilera. Pero en la madrugada del primero de abril de 1964 (Día de la mentira en el Brasil) se produce el golpe militar, y Birri —ahora en Brasil— es forzado a exiliarse una vez más, ahora en dirección a Roma, y nos perdimos por un tiempo¹⁴.

Si se habla de cine nacional, de cine latinoamericano y de políticas de estado, es ineludible consignar la extraordinaria tarea desarrollada por el ICAIC (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica), creado por ley el 24 de marzo de 1959, constituyendo una de las primeras acciones de la Revolución Cubana, después de las leyes de Reforma Agraria, y la constitución de Casa de las Américas, trabajando siempre por la integración del cine latinoamericano y la solidaridad entre sus creadores.

Un hito importante de la integración del cine de la Patria Grande ocurrió entre el 1º y el 8 de marzo de 1967, en Viña del Mar (Chile), con el Primer Encuentro Latinoamericano de Cineastas, donde se reunieron delegados de siete naciones y películas de nueve países. El Jurado presidido por Aldo Francia, decidió: a) *destacar* la importancia de los films encuesta presentados por Brasil, *Integracao racial* de Paulo César Saraceni, *Maioria absoluta* de León Hirszman, *Memoria do cangaco* de Paulo Gil Soares, *Nossa scola de samba* de Manuel Jiménez, *Subterraneos do futebol* de Maurice Capovilla, *Viramundo* de Geraldo Sarno, por la valentía, la creatividad, el rigor crítico, y la riqueza formal con que examinan su problemática nacional; b) *subrayar* el alto nivel de conjunto acreditado por la selección de películas cubanas presentadas en este Festival, películas que certifican el desarrollo pujante y original de la cinematografía que las ha producido; c) *resaltar* especialmente la proyección continental de la tarea cumplida a lo largo de una fecunda década de creación por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, cuya influencia se vio reflejada en este certamen por ejemplos argentinos valiosos y coherentes tales como: *Las cosas ciertas* de Gerardo Vallejo, *Hachero nomás* de Jorge Goldemberg, Patricio Coll, Hugo Luis Bonomo, y Luis Zanger, *Hoy cine hoy* de Diego Bonacina, y *La pampa gringa* de Fernando Birri. El Gran Premio

¹⁴ SENNA, Orlando: "Fer", en *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, 2004, pp. 69–70.

PAOA fue para el largometraje *Manuela* de Humberto Solás (Cuba)¹⁵.

En 1966, Edgardo Pallero había retornado a Santa Fe, trayendo cuatro de los cortometrajes realizados en Brasil, y que al año siguiente se presentaron en el Primer Encuentro Latinoamericano de Viña del Mar: *Viramundo*, de Geraldo Sarno; *Memoria do Cangaco*, de Paulo Gil Soares; *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horacio Giménez y *Subterraneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, ofreciendo varias proyecciones con estas obras que ejercieron gran influencia en cineastas de ese momento, fundamentalmente entre los estudiantes de cine de la época que comprobaban la tremenda gravitación del cortometraje, no sólo en el campo de la formación y experimentación, sino en la factibilidad de elaborar una obra integral contando con la inestimable base técnico-realizativa del Instituto para su producción.

Dos años después volvió a presentarlas en el nuevo edificio del Instituto (Suipacha 3353), aunque en esta oportunidad sin auspicio oficial de la institución, cuando ya no tenía su cátedra en la Escuela y estaba en el llano. “Tienen que conocer las posibilidades del cortometraje y del documental, ¡que son enormes...! —sostenía Edgardo ante un numeroso grupo de alumnos—. ¡Claro!..., tenemos que adaptarnos a las condiciones actuales de producción donde nada es favorable para nosotros, todo se aparece muy difícil, pero vean todo este gran trabajo realizado en estos últimos años en Brasil, logrando un registro documental de la realidad económica y cultural de ese país hermano..., que hemos concretado con Farkas y la gente del *cinema novo*..., es algo para tener en cuenta, para reflexionar... Y del mismo modo que muchos filmes hechos en el Instituto, ahora aquí en las islas del Río Paraná se está filmando *Pescadores*, que dirige Dolly [Pussi]. Será su film-tesis, y es la primera película de la Escuela Documental de Santa Fe con sonido directo, ahí está Raymundo Gleyzer a cargo del sonido, el uruguayo Daniel Viglietti compone las canciones del filme en base a los propios testimonios de los pescadores, y Miguel Monte hace la fotografía, es un chico surgido aquí mismo, en la Escuela, y hace muy bien la cámara... ¡Hay que seguir filmando!¹⁶

En esa ocasión, la voz de Edgardo se elevaba (ya que el ruido del motorcito del proyector 16mm se hacía sentir), para que el grupo de alumnos que se había reunido para ver *Viramundo*, de Geraldo Sarno, pudiera escuchar su charla sobre “El cortometraje y el documental en América Latina”. Por esos días, Edgardo también facilitó para su exhibición una copia en 35mm de *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereyra dos Santos, e invitó a todo el alumnado del Instituto de Cine que quisiera apreciar esta obra del *cinema novo*, y atender a sus notas y comentarios referidos a quiénes eran y cómo trabajaban Geraldo Sarno, Nelson

¹⁵ Cfrr. revista *Hablemos de Cine*, n° 34, marzo-abril 1967, Lima (Perú).

¹⁶ Transcripción de los cuadernos de apuntes de C. M. Scarone y R. J. López (1967/1971).

Pereyra dos Santos y Glauber Rocha. También se pudo conocer *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha y analizar su manifiesto “Cultura del hambre, cine de la pobreza”, en el cuál sostenía que “Mientras América Latina deplora constantemente sus miserias generales, el observador extranjero no las ve como un hecho trágico, sino como un hecho formal. Esta inconsistencia es fruto de una ilusión que deriva de la pasión por la verdad (uno de los mitos terminológicos más extraños que se hayan infiltrado en la retórica latina) y cuya función, según nosotros, de redención, mientras que para el extranjero no tiene otra significación que una simple curiosidad, nada más, en opinión nuestra, que un simple ejercicio dialéctico. De esta manera, ni el cine americano alcanza a comunicar su verdadera miseria al hombre civilizado, ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miserable grandeza del hombre latinoamericano”¹⁷.

Gerardo Vallejo, por su parte, al evocar sus días de formación recuerda en su libro *Un camino hacia el cine*: “Los primeros pasos los dí con los fotodocumentales [series de fotografías acompañadas de un texto], que me obligaron al aprendizaje de la técnica fotográfica, a conocer los secretos de la película y su exposición, el valor del plano y el encuadre, la necesidad de un ordenamiento—montaje—narrativo que aunque en fotos fijas, al tener que *contar* ejercita en la necesidad de introducción—desarrollo—desenlace, desde una justificación de objetivos, hacia un destinatario y con unidad expresiva. También me obligaron a desprenderme de las supuestas imágenes que todos tenemos previas, para asumir la humildad del descubrimiento en el hombre concreto, en la vida misma, y en la imagen más verdadera posible que es capaz de darnos la convivencia con el ser humano—hermano—contradictorio—idéntico—revelador...”¹⁸.

En diálogo con Jorge Rufinelli, el realizador Nicolás Sarquis rememoró: “Yo tengo el recuerdo de que en dos películas —de las cuatro que tengo hechas—, estaba como en un estado de gracia, de posesión. Fueron *Palo y hueso* y *Arache*. *Palo y hueso* fue una película que yo empecé a imaginar siendo alumno de la Escuela de Cine de Santa Fe, aquella célebre escuela documentalista que Fernando Birri y Adelqui Camusso fundaron por los años sesenta (...) yo vivía en Buenos Aires y dije *me tengo que dedicar al cine*. Escribía entonces. Hasta cometí el pecado de publicar un libro de cuentos a los dieciocho años. En esas circunstancias, yo, que leía y leo mucho, me sentí muy atraído por *Palo y hueso*, una *nouvelle* de Juan José Saer —hoy por hoy uno de los escritores más importantes de Argentina y del habla hispana— y Saer,

¹⁷ ROCHA, Glauber: “Cultura del hambre, cine de la pobreza”, en *Un canto a la violencia*, Ediciones L/O, Montevideo, 1967.

¹⁸ VALLEJO, Gerardo: *Un camino hacia el cine*, El Cid Editor, Buenos Aires, 1984.

además, era profesor en la Escuela de Cine de Santa Fe, en la cátedra de Crítica y Estética Cinematográfica. En ese ámbito yo monté *Palo y hueso*. Se hizo en el litoral, en un pueblo llamado San José del Rincón, a pocos kilómetros de la capital y de la misma escuela. Utilicé equipos de la escuela y todos los que trabajamos en *Palo y hueso* éramos compañeros de curso. O sea que, éramos yo —quién por primera vez dirigía—, Esteban Courtalón que hacía la fotografía, y los demás que también hacían su trabajo por primera vez. De ahí ya empezaron a nacer aquellas condiciones que yo buscaba intuitivamente, de crearme un espacio donde pudiera dominar absolutamente el rodaje e improvisar si hacía falta —cosa que siempre hice desde aquél primer largometraje *Palo y hueso* (1965–67)¹⁹.

Otra cinematografía que se pudo conocer en la Santa Fe de los años sesenta fue el noticiero del mencionado ICAIC, dirigido por Santiago Álvarez, como así también algunos de sus cortometrajes. En esta oportunidad, el ámbito de encuentro ya no fue la Cátedra de Historia del Cine de la famosa Escuela de Cine (donde Birri ya no estaba), sino tomando mate en la casa de Guido Agnellini, un sastre, un militante revolucionario, de la Resistencia Peronista, entrañable amigo de Rodolfo Puiggrós, Hernández Arregui, y compañero de John William Cooke, con quién viajó a Cuba. Allí compartió los días de la “crisis de los misiles”, no dudando entonces —al igual que los restantes integrantes de su agrupación, cuyo máximo dirigente era el Bebe— en ponerse el uniforme de combatiente, a las órdenes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, para defender el primer territorio libre de América ante los aprestos de invasión que insinuaban las fuerzas armadas de los Estados Unidos de Norteamérica.

Al retornar a Argentina, Guido trajo varias copias de noticieros del ICAIC dirigidos por Santiago Álvarez, y algunos de sus cortometrajes. Se hicieron proyecciones en el local de los obreros metalúrgicos, y posteriormente en el Sindicato de Madereros. La primera vez se consiguió un proyector del Instituto de Cine, y el proyectorista era Cacho Pallero. Posteriormente, como no se podía contar más con ningún elemento de la Escuela (porque ya se vivía bajo la dictadura militar del Gral. Onganía), hubo que comprar un proyectorcito sencillo fabricado en Brasil, para hacer exhibiciones móviles, que luego sirvió para las exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos*, *Operación masacre*, y otros filmes que estaban prohibidos.

Una noche, Guido habló antes de una proyección y, respetuosamente, dijo: “Sé que entre el público presente hay varios estudiantes de cine de la Escuela de nuestra ciudad, y que tienen muchos problemas para poder hacer películas, películas que hablen y asuman la historia latinoamericana..., pero

¹⁹ Nicolás Sarquis en diálogo con Jorge Rufinelli, Revista *Otrocampo*.

les quiero contar algo importante: he conocido a un cineasta que se llama Santiago Álvarez, dirige el Noticiero que todos los días ven los cubanos, y ha hecho unos cortometrajes muy buenos, que ahora podremos apreciar, y lo que les quería contar es que un ciudadano cubano me dijo una tarde: *no haremos muchos largometrajes como hacían los argentinos en una época, pero sí hacemos cortometrajes y son muy importantes para nuestro pueblo...*²⁰.

El Nuevo Cine Latinoamericano

En 1969 pudimos conocer a Santiago Álvarez y al gran documentalista holandés Joris Ivens, en el marco del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar, lugar donde pudimos apreciar, además, un largometraje de más de tres horas de duración (*La hora de los hornos*), cortometrajes de Chile, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Brasil, Argentina, Uruguay... Era el cine de la resistencia latinoamericana. Los estudiantes de cine de aquella época llegaron a Viña del Mar, en su mayoría, viajando “a dedo”, como fue el caso de la delegación santafesina. En tal oportunidad, la Escuela de Cine de Viña del Mar se convirtió en generoso alojamiento, con muchas colchonetas y la hospitalidad de mucha gente de la ciudad. Allí se aprendió mucho cine, y se comprendió que una película debe tener la duración que demande el contenido, debe ser portadora del discurso que se pretende exponer a la opinión y reflexión de los demás, y debe ser diseñada de acuerdo a una posibilidad real de producción. Es tan válido que tenga diez minutos, como setenta, noventa o más.

En aquella ocasión, el cineasta uruguayo Mario Handler presentó varios cortos, uno de ellos mudo. Y explicó que en su país no había industria cinematográfica, no se hacían largometrajes, pero que eso no era motivo para que los uruguayos no aprendieran a expresarse a través del cine. En tal situación, disponiendo apenas de una cámara a cuerda, pocos metros de película virgen, carencia de grabador y laboratorios profesionales, decidieron expresarse a través de una obra silente, como las del período mudo, tal como la que se estaba exhibiendo en el Encuentro. Treinta años después el Uruguay produce muy buenos filmes, cuenta con excelentes realizadores, y se ha podido apreciar recientemente en distintas Muestras y Festivales (Florianópolis, Buenos Aires, y otros) un excelente largometraje: *Aparte*, del propio Mario Handler.

Las relaciones institucionales a nivel latinoamericano dieron la oportunidad de que, en 1993, el sonidista de Santiago Álvarez y de otros destacados realizadores, Jerónimo Labrada —Profesor en la Escuela

²⁰ Charla presentación de Guido Agnellini, en el Sindicato de Obreros Madereros. 1968 (Apuntes tomados en su momento por el autor)

Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños—, visitara Santa Fe y dictase un Seminario sobre Sonido. Entre los concurrentes al mismo estaba Guido, aquél sastre y militante que había traído en los años sesenta por primera vez el cine cubano a través de cortometrajes a Santa Fe. Se ubicó en la primera fila, y aunque él no era cineasta, seguía con gran atención las clases de Jerónimo. El último día de ese Seminario coincidió con el cierre de la Primera Muestra de Cine Latinoamericano y Caribeño de Santa Fe, donde se estrenaba *Un muro de silencio* de Lita Stantic —quién también estaba presente aquella noche en que se rendía un Homenaje a Cacho Pallero en el primer aniversario de su fallecimiento—. La enorme sala del Cine Luz y Fuerza de Santa Fe estaba repleta. Entre los agasajos y homenajes de esa noche, hubo uno para el Profesor Labrada, otro para la EICTV, y finalmente otro para el Cine Cubano. El encargado de entregar este último presente fue precisamente Guido, ambos quedaron muy emocionados. “La historia nos une —expresó el veterano Guido muy conmovido—, saludos al Compañero Santiago Álvarez...”. Se abrazaron... “¡Que tango! —comentó Jerónimo—. Esta emoción no me la esperaba. Esta es la tierra de Edgardo, de Fernando... Estoy entre sus amigos..., en la ciudad de ellos, donde crearon aquella recordada Escuela..., en la geografía donde filmaron sus películas...” Y de la Sala del Cine Luz y Fuerza de Santa Fe se pasó a continuar hilvanando recuerdos en el patio cervecero del Bar Baviera²¹.

Ahí no terminó todo, porque un tiempo después, en mayo de 1997, Santiago Álvarez y su esposa, Lázara, visitaron Santa Fe. Durante una noche memorable donde presentó su obra, tuvo lugar un inolvidable diálogo en La Casa de la Cultura del Boulevard Gálvez. En esa oportunidad, Guido recordó sus días en Cuba: la experiencia alfabetizadora, su participación en la Comisión de Ayuda a Vietnam (presidida por la esposa del Che, en cuya casa se reunían) y algunos de los cortometrajes del talentoso documentalista que estaba de visita. En esta nochecita santafesina de 1997 se recordó que hacía casi treinta años atrás, durante el Encuentro de Viña del Mar, algunos docentes y estudiantes de cine santafesinos habían quedado impactados con los cortometrajes *79 primaveras*, *Now* y *LBJ*, entre muchos otros. En aquella oportunidad, Santiago Álvarez conceptualizó al respecto del compromiso del artista con su pueblo: “Un hombre o un niño que se muere de hambre o de enfermedad en nuestros días no puede ser un espectáculo que nos haga esperar a que mañana o pasado mañana el hambre y la enfermedad desaparezcan por gravitación. En este caso inercia es complicidad, conformismo es incidencia con el crimen. De ahí que la angustia, la desesperación, la ansiedad, sean resortes inherentes a toda

²¹ Primera Muestra de Cine Latinoamericano y Caribeño de Santa Fe, LyF 1993.

motivación de cualquier cineasta del tercer mundo...”²².

Paralelamente, en aquellos días de Viña 69, el gran documentalista holandés Joris Ivens, al tiempo que calificaba a Santiago Alvarez como uno de los grandes documentalistas contemporáneos, sostenía: “uno de los resultados más importantes que puede tener este Encuentro de Viña del Mar es el de la coordinación para eliminar esa laguna de desconocimiento mutuo entre los países latinoamericanos, y vuelvo a reiterar aquello que el cine es un medio extraordinario pero no sólo como vehículo de información y conocimiento, sino para catalizar y profundizar el trabajo de cada uno con el ejemplo de los demás..., lo fundamental para un cineasta hoy es no esperar, actuar enseguida, se puede emplear filmes de 8mm, se puede trabajar en condiciones totalmente precarias, con poco material virgen, con laboratorios pequeños, lo están haciendo los vietnamitas, es decir, no transformar en excusa el no poseer los elementos y condiciones ideales. Hablo de mi experiencia”²³.

Cuando se realizó el Segundo Encuentro Latinoamericano de Viña del Mar en 1969, Chile vivía bajo un gobierno constitucional (Presidente Eduardo Frei, Democracia Cristiana) mientras que en Argentina se padecía la dictadura del General Onganía, con todos sus atropellos y arbitrariedades, por lo cuál la posibilidad de haber podido apreciar con serenidad en una hermosa sala de cine de la Universidad en Valparaíso, las tres partes completas de *La hora de los hornos*, y dialogar con Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Edgardo Palleró, y Agustín Mahieu acerca de cine y política, acerca del filme, resultaba un verdadero disfrute.

Lo mismo ocurría al poder descubrir la película chilena *Tres tristes tigres*, dirigida por Raúl Ruiz, un joven de 27 años que alguna vez se acercó por Santa Fe y, atraído por el clima cultural de esos años, se quedó una temporada en el Instituto santafesino. Allí conoció al director de fotografía de su película, Diego Bonacina, uno de los integrantes de la Comisión Organizadora del Encuentro, la cual estaba presidida por Aldo Francia, director del filme *Valparaíso, mi amor*.

En ese Encuentro de Viña del Mar, se pudo conocer la obra de un gran realizador latinoamericano: Jorge Sanjinés, quien plasmó el rostro del pueblo boliviano en dos largometrajes: *Ukamaú (Así es!)*, filmada en la Isla del Sol, en el Lago Sagrado de los Incas (Titicaca), hablada en idioma aymará (1966), donde se narra la historia de una venganza; y *Yawar Mallcu (Sangre de Cóndor)*, hablada en quechua con subtítulos (1969), donde se denuncia la criminal acción desplegada por un centro de maternidad montado por

²² ALVAREZ, Santiago: “Arte y compromiso”, en *Revista Tricontinental*, 1969.

²³ IVENS, Joris: Intervención en Viña del Mar, revista *Cine & medios*, n° 3, verano 1970.

norteamericanos del Cuerpo de Paz en Bolivia, que tenía como objetivo esterilizar quirúrgicamente y sin su consentimiento a las mujeres campesinas.

Además de descubrir esta cinematografía desconocida, fueron muy interesantes las charlas con Oscar Soria, guionista y escritor, quién constituyó un Grupo de Trabajo con Jorge Sanjinés entre 1960 y 1961, que años después adoptaría el nombre de Ukamau, cuando el Gobierno del General Barrientos en 1966 cerró el Instituto de Cine en que trabajaban estos cineastas por considerar que el filme *Ukamau* era “subversivo”²⁴.

La Escuela Documental de Santa Fe, nació de las ideas y el trabajo de Fernando Birri, desde su primera encuesta social filmada *Tire dié* (1958), y se continuó desarrollando con la producción de numerosos y diversos filmes, como *Los cuarenta cuartos*, de Juan Oliva; *Los Inundados*, de Fernando Birri; *Reportaje a un vagón*, de Jorge Goldenberg; *Jásene*, de Mario Mittelman; *Viva la francesa*, de Alfredo Carrió; *López Claro, su pintura mural americana*, de Juan Oliva; *La pampa gringa*, de Fernando Birri; *Hoy—cine—hoy*, de Diego Bonacina; *Las cosas ciertas*, de Gerardo Vallejo; *Hachero nomás*, de Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Hugo Bonomo y Luis Zanger; *El hambre oculta*, de Dolly Pussi y Iberia Gutiérrez; *El túnel subfluvial*, de Juan Oliva, Edgardo Pallero, Werner Kunte y Carlos Gramaglia; *La vieja ciudad*, de Marilyn Contardi; *500 millas*, de Raúl Beceyro; *La doma*, de Patricio Coll; *Pescadores*, de Dolly Pussi; *Pericota*, de Julio Toledo; *Palo y hueso*, de Nicolás Sarquis; *Puerto Piojo*, de Luis Cazes; *Florentina*, de Jorge Tobías Colombo; *El potro salvaje*, de Darío Díaz; *El asesino*, de Celia Pagliero, y muchas más que se fueron realizando durante la existencia del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, ya sean como filmes-escuela, filmes-tesis, o en cooperativa. Allí se fueron plasmando —aun en períodos de mucha adversidad— testimonios de las distintas preocupaciones sociales, humanas, y artísticas de diversos realizadores, en plena formación profesional, que a través de una gran amplitud temática, narrativa, estilística y creativa, experimentaban cinematográficamente no sólo en temáticas socio-testimoniales y políticas, sino también en asuntos de salud, medio ambiente, educación, infancia, e información. Distintas inquietudes, puntos de vista, criterios estéticos, idearios políticos y búsquedas, que caracterizaban el pensamiento y práctica de muchos docentes, estudiantes, artistas, tuvieron en el Instituto un ámbito para el intercambio de ideas, los debates, los disensos y las polémicas. Este abordaje innovador no fue interpretado por el autoritarismo censor, ejercido por las autoridades dictatoriales, ni por sectores internos, algunos de esos sectores fueron participacionistas, y otros alimentaron falsas opciones, sin aportar nuevas propuestas a nivel realizativo, estético, cultural.

²⁴ Revista *Cineaste* vol. IX, n° 2. Nueva York, invierno 1978/79.

Uno de los interesantes filmes rodados —pese a la censura— por aquellos días, fue dirigido por Elida Eichenbergue. Allí se abordaba la problemática de la prostitución a partir la historia de una mujer mayor que narra su propia vida, recreándose los días de su juventud a través de la interpretación de una pareja de actores santafesinos. Un doc-fic de los '70. Alcira Luengas, como Directora, Anita Trajtemberg en la Producción, Miguel Monte y María Antonia Locatelli en Fotografía, finalizaron entre 1971–72 *Almendra*, un cortometraje que recoge el último día del grupo musical liderado por Luis Alberto Spinetta. *La memoria de nuestro pueblo* (Rolando López, 1970–72) no pudo ser exhibido por su contenido político, ya que eran tiempos de la dictadura del General Lanusse. En ese momento el Instituto estaba paralizado y no se dictaban clases desde los conflictos suscitados en 1970 por la censura. No obstante, comenzó a ser proyectado en sindicatos y centros barriales. Posteriormente, en 1973, la ONCIC (Oficina para el Comercio y la Industria Cinematográfica) de la República Argelina Democrática y Popular, solicitó una copia del filme y lo incluyó en la Muestra de Cine de los Pueblos del Tercer Mundo, señalando que “dentro del cuadro del reencuentro del cine del tercer mundo que nosotros organizamos del 5 al 14 de diciembre de 1973, contamos con proyectar el film *La memoria de nuestro pueblo*, dirigido por Rolando López, egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En esta ocasión, deseamos que la Universidad nos haga llegar una copia de la versión francesa, si ella existe, o la versión subtitulada, o la versión original acompañada de una lista de diálogos y textos (...) Sean merecedores de nuestro reconocimiento por vuestra contribución en este dominio y crean en nuestra más alta consideración”²⁵. Durante ese mismo año el filme fue seleccionado entre más de 800 cortometrajes de todo el mundo, para integrar la sección oficial del XX Festival Internacional de Cine de Oberhausen (Alemania). Además, representó a la Argentina en el Festival de Escuelas de Cine realizado en Ámsterdam, fue invitado al Festival Internacional de Cine de Leipzig, y se presentó en distintas muestras y países.

En 1974 se celebró la Muestra de Cine del Tercer Mundo, organizada por la Universidad Nacional de Buenos Aires, pero *La memoria de nuestro pueblo* no pudo ser exhibida pese a estar anunciada en el Auditorio Kraft de calle Florida, junto a *El cargador* de Luis Figueroa (Perú), y *La nueva escuela* de Jorge Fraga (Cuba), según la cartelera y programa de la Muestra publicada en los diarios *Clarín*, *Noticias*, y otros, porque el Ente de Calificación Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía, en el cuál tenían ingerencia representantes de la Liga de Padres, Liga de Madres, Liga de la Moral y la Decencia, y un representante por cada una de las FF.AA., negó el

²⁵ Nota oficial firmada por C.Hassan, Dirección de la ONCIC, Argelia, 13 de octubre de 1973.

certificado autorizando la exhibición de la película. Según testimonios de los cineastas Jorge Gianoni y Jorge Denti, encargados de llevar a calificar las películas de la Muestra, la situación se puso muy tensa en un momento de la proyección ante la junta calificadora cuando una de las secuencias del filme registra el bombardeo a la población civil indefensa el 16 de junio de 1955 en Plaza de Mayo mientras la voz en off del Negro (personaje de la historia) recuerda lo que pasó aquel día, y como fondo se percibe una marcha militar. “Había un tipo de la Armada que se puso loco —contó Jorge Denti aquel día de mayo de 1974—, lo que más lo irritó es la secuencia del bombardeo y la voz del trabajador que narra políticamente lo que pasó”²⁶.

Precisamente en esos días, visitó Santa Fe el realizador venezolano Carlos Rebolledo, invitado para participar del ciclo “Testimonios de América Latina”, cuyas proyecciones se realizaban en el Paraninfo de la Universidad. El cineasta venezolano presentó su película *Venezuela tres tiempos*, que según la crónica del diario local *El Litoral*, del día 14 de mayo de 1974, “plantea que Venezuela es un territorio ocupado, sitiado por el imperialismo según sus métodos clásicos. Resuelta con apreciable criterio formal, evitando el tono panfletario, más allá de indicar las aptitudes de Rebolledo, no hace sino evidenciar la madurez estética que va alcanzando este cine tradicionalmente marginal...”. Rebolledo estaba muy contento de visitar Santa Fe, ya que conocía la tradición documentalista del Instituto y había sido uno de los activos organizadores de los encuentros de Mérida. En el microcine que la nueva gestión había remodelado imponiéndole el nombre de *Sala Tire dié*, pudo apreciar algunos nuevos filmes que aún no conocía, y dejó una opinión grabada: “de ese corto que vimos hoy, *Memoria del pueblo*, me interesó la secuencia-crítica a la sociedad de consumo desde la realidad del obrero, quién además le recuerda a los opresores: ustedes impusieron la violencia, afirmación sostenida con la contundencia de las imágenes, esta Escuela está viva...!”

Unos días antes el Instituto había presentado en ese mismo ciclo, el largometraje chileno *Operación Alfa*, que según información del matutino local *Nuevo Diario* del lunes 6 de mayo de 1974, “la nueva película chilena relata el atentado perpetrado por la ultraderecha contra el General Rene Schneider. El filme cuenta como se urdió entre políticos y militares golpistas y ambiciosos el mencionado asesinato y la premonición que registran sus últimas imágenes cuando se muestra a los grupos fascistas y advierte: *la sedición esta viva*. Para los santafesinos este filme adquiere doble interés —consignaba la información— pues sus principales realizadores son egresados de nuestra Escuela de Cine: Enrique Arteaga, el director, que estará en la sala, Diego Bonacina, director de fotografía y cámara, la guionista Ana María Pavela, y el

²⁶ Explicaciones de Jorge Denti y Jorge Giannoni a Rolando López, 05/74

compaginador Olinto Taverna”. El Director del Instituto, Miguel Monte, presentó a Arteaga.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral transitaba la historia junto a su pueblo y sus peripecias, cumpliendo su destino de servir a la sociedad y contribuir al desarrollo y conocimiento del cine latinoamericano. *Monopolios* fue uno de los últimos cortometrajes realizados en la Escuela santafesina entre 1974–1975. Valiéndose de recursos del cine documental, animación, material de archivo y recreación, el cortometraje explicaba como actúan los monopolios internacionales en los países latinoamericanos. El mismo fue invitado al XX Festival Internacional de Leipzig (1975), al Festival de Bilbao, y al Festival de Tampere (1975/6). Hasta aquí el Instituto contó con el apoyo del Rector Ing. Ceretto primero, y el Rector Dr. Marini posteriormente. Pero en ese mismo 1975, el Instituto de Cine, al igual que toda la Universidad Nacional del Litoral había sido intervenido por un Rector ultraderechista, proveniente de Buenos Aires designado por el Ministro de Educación del Gobierno de Isabel Martínez de Perón, en pleno auge del lopezregismo y la Triple A. En agosto de 1975 se había producido un golpe interno en el débil y contradictorio gobierno isabelino, siendo desplazado el Gral. Numa Laplane como Jefe del Ejército, asumiendo en su lugar el Gral. Jorge Rafael Videla. Dos meses antes había asumido como Ministro de Economía Celestino Rodrigo, que se hizo célebre por su “rodrigazo”, instaurándose así el neoliberalismo económico en Argentina.

Prolegómenos del terror

La edición de *Nuevo Diario* del 16 de diciembre de 1975, tituló en su página 7 “Cáusticas expresiones del Rector de la Universidad Nacional del Litoral Dr. García Martínez”, reproduciendo a continuación sus manifestaciones en forma textual: “Yo personalmente no gritaré como hiciera en 1936 el General Millán de Astray cuando dijo *Muera la inteligencia. Viva la muerte*. Dejo tranquila a la inteligencia, pero diré *Viva la muerte* en tanto considero que como soy católico militante y profundamente creyente, considero que estoy al frente de una Cruzada, qué mejor que morir por y para Cristo. Pero mientras ello no ocurra seguiremos deambulando en este camino de Cruzada contra el marxismo, contra el anti-Cristo y contra todo lo que represente la lucha contra la Cuarta Internacional y la Masonería de la cuál estamos recibiendo amenazas. Cuando intentamos poner orden donde había desorden, jerarquía donde había subversión de valores, disciplina donde prevalecía un ambiente libertino, nos llaman fascistas, nazis, o adjetivaciones similares. Cuando realizamos una tarea de saneamiento y regeneración nos llaman arbitrarios o, como a mí, me han

calificado, *monarca absolutista y cesarista*²⁷.

El Secretario Académico nombrado por el Dr. García Martínez era un abogado, también foráneo, posiblemente perteneciente a un servicio de inteligencia estatal. A su vez, el Interventor designado en el Instituto de Cine era un Señor de traje gris, atlético, de cabello muy corto, con algunas canas, de pocas palabras, que en la primera reunión con los representantes docentes manifestó poseer experiencia en la conducción de establecimientos educativos. El personal no docente que estaba a cargo de la portería del edificio de calle Suipacha 3341 fue reemplazado por un señor canoso que hacía permanente ostentación de la pistola calibre 45 que portaba, ya que, se supo luego, era personal del SIDE (Servicio de Inteligencia del Estado), y reportaba diariamente en las dependencias del Distrito Militar Santa Fe. Al cuarto día, un no docente y un docente presenciaron casualmente la llegada del Interventor al Instituto que al saludar al nuevo portero armado con un enérgico “¡Buenos días!” recibió como respuesta un “¡¡Buenos días, mi Mayor!!”. Habían nombrado a un Mayor del Ejército como Interventor del Instituto de Cine, y la experiencia educativa que contaba era haberse desempeñado en un Liceo Militar, según comentarios de esos días. El profesor de Laboratorio Fotográfico, Domingo Calabró y el profesor de Producción, Carlos Gramaglia, trataron de hacerle entender lo importante que era la realización de cortometrajes educativos. Pero ante cada argumentación de los Profesores el Interventor alegaba que esos cortometrajes podían ser producidos por Shell, Esso, Bayer, Siemens, City Bank, u otras empresas que invirtieran en publicidad, pero no el Estado, y menos la Universidad. Simultáneamente, solicitó en forma autoritaria la proyección de todas las películas archivadas en la Cinemateca, para así evaluar la producción existente e iniciarles sumarios a los cineastas que hubieran realizado “películas de protesta”. El Interventor no quiso recibir al anterior Director, Miguel Monte, ni a sus colaboradores, y el Dr. Sanclemente tuvo actitudes agresivas, amenazantes, y provocativas.

Paralelamente, ese año se habían reiniciado las clases de primer año con nuevos ingresantes, como así también se había aprobado un Plan de Estudios que jerarquizaba la titulación de los egresados al crearse la Licenciatura en Cinematografía, incorporándose nuevas materias como Sonido, Guión, y Animación. Sin embargo, el clima político era tan insostenible como peligroso, profundizándose la crisis argentina cada vez más.

La represión que se ejerció en marzo de 1975 contra los trabajadores metalúrgicos de Villa Constitución, en la provincia de Santa Fe, así como contra otros sectores obreros y populares, fue el resultado de la confluencia en esa

²⁷ “Cáusticas expresiones del Rector de la Universidad Nacional del Litoral Dr. García Martínez”, en *Nuevo Diario*, 16 de diciembre de 1975, Santa Fe, p. 7.

acción de las Fuerzas Armadas —sobre todo, el Ejército, en el caso Santa Fe—, las grandes empresas (Acindar, Metcon, y Marathón), los sectores más reaccionarios del gobierno constitucional de la señora María Estela Martínez de Perón, la burocracia sindical y la jerarquía eclesiástica. A éstos se sumaron efectivos del Batallón 601 de Inteligencia, las policías Federal y de la Provincia —incluyendo la Guardia Rural conocida como Los Pumas— y elementos paramilitares, constituyendo un ensayo general del terrorismo de Estado en pleno territorio santafesino²⁸. No había conflicto obrero–empresario en Villa Constitución. Acindar, sin haber introducido nueva tecnología, fue la única acería que en 1974 aumentó su producción al pasar de 137.000 a 226.000 toneladas²⁹. En el mismo período —según hace constar el periodista Alipio Paoletti—, se obtuvieron sustanciales mejoras salariales y de las condiciones de trabajo, siendo algunas de ellas inigualadas en la historia de los metalúrgicos. No fue pues la confrontación entre patrones y asalariados en pugna por el ingreso. Había ocurrido que una lista frentista antiburocrática había derrotado en las elecciones del sindicato metalúrgico a la lista burocrática del oficialismo entregador y terrorista. En Villa Constitución, en forma embrionaria, se confrontaron dos proyectos de país: el de la Dependencia —Martínez de Hoz y la represión ilegal— y el de la Liberación, que se expresaba allí por la voluntad frentista de los trabajadores en torno de la lucha antioligárquica y antiimperialista³⁰.

Un equipo de la Escuela Documental de Santa Fe se encontraba realizando una nueva película (1974/75) Se filmó en la cuña boscosa donde había reinado La Forestal, en zonas ganaderas y en frigoríficos de Santa Fe y Entre Ríos, como así también en zonas fabriles del sur santafesino. El equipo avanzaba en su proyecto de investigación y filmación, orientados por un libro *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano, recién aparecido, donde en una de sus páginas iniciales se afirmaba “Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo. A cada cuál se le ha asignado una función, siempre en beneficio del desarrollo de la metrópoli extranjera de turno, y se ha hecho

²⁸ PAOLETTI, Alipio: *Como los nazis, como en Vietnam*, Ed. Contrapunto, Buenos Aires, 1986.

²⁹ Revista *Así*, abril de 1975.

³⁰ PAOLETTI, A.: Op. cit.

infinita la cadena de las dependencias sucesivas, que tiene mucho más de dos eslabones, y que por cierto también comprende, dentro de América Latina, la opresión de los países pequeños por sus vecinos mayores, y *FRONTERAS ADENTRO* de cada país, la explotación que las grandes ciudades y los puertos ejercen sobre sus fuentes internas de víveres y mano de obra”³¹. Este texto ya se podía apreciar en la voz de Coco Domínguez, voz relato del filme, cuya grabación se realizó una noche en LT10 Radio Universidad. El filme estaba casi terminado.

En aquellos días se filmaba intensamente (octubre/74 en la cuña boscosa, enero/75 en Frigorífico Liebigs, febrero en la zona fabril del sur), se revelaba en laboratorios santafesinos, se sonorizaba en la nueva y recién construida sala de sonido y se compaginaba en la sala de montaje dotada de una moviola Prevost, se había armado la sala de Animación, con equipos de fabricación propia, todas instalaciones del Instituto, que posteriormente fueron desmanteladas. El 20 de marzo de 1975 “una caravana de Ford Falcón sin patentes, que venía, desde San Nicolás y otra desde Rosario, entraron en Villa Constitución y se dispersaron por la ciudad. Eran 105 vehículos, ocupados cada uno por cuatro o cinco personas. Portaban armas largas y cortas y las exhibían. Algunos tenían las caras descubiertas y otras tapadas con pañuelos, lentes ahumados y gorras. La mayoría era gente joven, de contextura fuerte y muchos usaban cabellos largos y barbas. El operativo era dirigido en Villa por el Comisario Córdoba Sala Caín y supervisado desde Santa Fe por el Comisario Antonio Fischietti”³². Según testimonio del Inspector Rodolfo Peregrino Fernández, que fue uno de los oficiales de la Policía Federal que participó en el operativo realizado en Villa Constitución, Fischietti, a quién apodaban “El padrino” o “Don Chicho”, formaba parte de la Triple AAA y había ingresado a esa organización terrorista cuando se desempeñaba como Delegado de la Policía Federal en Tucumán³³.

Ese 20 de marzo Villa Constitución fue virtualmente sitiada “por cuatro mil efectivos que —señala Paoletti—, portando armas de guerra, sin órdenes judiciales ni respetando a mujeres y niños, lograron sembrar la metodología del terror, a culatazos, empujones, allanaron las casas de dirigentes, delegados, activistas, profesionales, estudiantes, y comerciantes, encarcelando en la jefatura de policía local a más de trescientas personas”³⁴. (estos procedimientos habían quedado narrados en un filme de la Escuela de 1972). Respondiendo a todas estas agresiones, a esta violencia, los metalúrgicos declararon la huelga general y ocuparon pacíficamente las tres plantas de Acindar. Pedían la libertad

³¹ GALEANO, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, 1971.

³² PAOLETTI, A.: Op. cit.

³³ PAOLETTI, A.: Op. cit.

³⁴ PAOLETTI, A.:Op. cit.

de los detenidos, la restitución del sindicato a sus legítimas autoridades, y el funcionamiento pleno de la CGT Regional.

El grupo de documentalistas se desplazaba en un automóvil particular, ya que semanas anteriores el vehículo oficial había sido maltratado por personal de seguridad, que incluso llegó a detener e inmovilizar sus movimientos y llamar a una patrulla cuyo presunto responsable quería detener a uno de los integrantes del equipo aduciendo que portaba armas, y el otro tenía captura recomendada, además estaba prohibido filmar establecimientos fabriles. El automóvil de los cineastas pudo llegar hasta la puerta de entrada, e identificarse “Equipo de filmación / Instituto de Cine Universidad”. Un guardia exterior aseveró: “*no van a poder entrar, no dejan entrar a nadie del exterior, ni a los periodistas*”. El automóvil avanzó y los obreros le permitieron ingresar. Caía la tarde y el director de fotografía estaba preocupado por la luz.

Llegaron hasta el interior, y en un sector se encontraron con un compañero de estudios de cine que era obrero de la planta: Mariano Martínez. Se abrazaron e hicieron bromas en contraste con el clima del lugar, dominado por la tristeza y la incertidumbre. Se filmaron rostros, climas, entrevistas, carteles desplegados, obreros con cascos, rondas de mate, y miedos, muchos miedos ocultos por lo que pasaba y por lo que se presumía que se venía. El automóvil del equipo dejó la planta avanzada la noche, en un ambiente dominado por el temor. En la primera parada, entrando a Rosario, el personal policial pidió credenciales: “¿De donde vienen?”, interrogaron. “Estamos haciendo un filme publicitario para una fábrica de cosechadoras...”, se les respondió. El chofer, muy asustado, opinó “Esto está terminado muchachos, esto es la selva, todo es oscuridad, no da para más...yo me quiero rajar!!!” Alex Macagno —uno de los cameraman, egresado del Instituto— alentaba al chofer y a su compañero “calma..., calma...”³⁵.

Entre los meses de abril y mayo de 1975 el terrorismo se acentuó: unos 35 trabajadores fueron asesinados a mansalva, 700 obreros despedidos, listas negras, persecuciones. Entre los perseguidos estaba Mariano Martínez, cuyo último encuentro con sus compañeros de estudio fue durante aquél anochecer de filmación en plena fábrica ocupada.

Unos meses atrás la Triple A —grupo ultraderechista creado por el virtual superministro José López Rega, agente de la Central Intelligence Agency (CIA) y algunos comisarios de su amistad como Almirón y Rovira— había iniciado su cacería. El 24 de septiembre de 1974, asesinaron en un callejón de Barracas (barrio de Buenos Aires) a Julio Troxler, sobreviviente de los

³⁵ Alex Macagno fue encarcelado poco después junto a su compañera, Ninfa Pajón, y el hijo de ambos, de apenas unos meses de edad. Posteriormente los tres recuperaron la libertad y partieron al exilio en España. Nunca más regresaron al país.

fusilamientos en los basurales de José León Suárez (1956). Troxler había participado en las películas *La hora de los hornos*, *Operación masacre* de Jorge Cedrón —sobre el libro de Rodolfo Walsh—, y en *Los hijos de Fierro* de Fernando “Pino” Solanas.

El Interventor, Dr. Sanclemente, ingresó acompañado por dos custodios a la Cinemateca del Instituto, con un libro bajo el brazo y un inventario. Seguidamente, pidió la lata que contenía la película *Operación masacre*. Comprobó su existencia y, al ver un afiche del filme enmarcado, con una dedicatoria de Jorge Cedrón y Julio Troxler, “A la Escuela Documental de Santa Fe”, ordenó violentamente a sus guardaespaldas: “Si la señorita no saca esos afiches de mal gusto de inmediato, me los arrancan nomás”. A continuación, se dirigió a uno de los proyectoristas que venía llegando, y le preguntó: “Usted: ¿quién es?”. El empleado respondió: “Soy personal docente, doctor”. Sanclemente se acomodó el saco y replicó furioso: “¡Qué vas a ser docente! ¡Negro de mierda...! ¡Villero...subversivo! Mañana mismo se presenta en el despacho del Dr. Curia para considerar su situación de revista”.

El Doctor Curia, era el Secretario Administrativo de la Universidad designado por García Martínez, y según algunos no docentes del Rectorado el único tratable. Actualmente suele aparecer como invitado en el programa televisivo de Mariano Grondona opinando sobre política económica, deuda externa, y temas afines. ¿Recordará algo de aquella cruzada, para aportar a esta historia?

Cuando Miguel Monte —que ya no era Director del Instituto desde hacía unos meses— entraba a la cátedra de Fotografía, el Dr. Vázquez Rossi a la de Historia del Cine, Juan Oliva a Realización, Octavio Getino a Comunicación y Cultura, Carlos Gramaglia en Producción, Dolly Pussi en el Taller Experimental, María Antonia Locatelli en la Cinemateca, o Miriam Correa en la Secretaría, entre otros docentes de ese último año de clases (1975), también ingresaban a las aulas y a las oficinas unos señores que se sabía eran forasteros. Estos últimos, en pleno mes de octubre santafesino, se vestían con sobretodos o pilotines para disimular la portación de los armamentos que llevaban bajo la ropa. Eran integrantes de la Triple A, agentes de la Policía Federal, informantes de distintas fuerzas y de la SIDE, quienes además, aterrorizaban y amenazaban a docentes, empleados, y alumnos.

Entre los alumnos de ese último primer año (1975) se puede mencionar a uno de los más prestigiosos directores de fotografía del cine argentino actual, Marcelo Camorino, que se destacó con un fotodocumental titulado “Los boliches”. Con alta calidad fotográfica y excelente tratamiento narrativo, si llegara a conservarse constituiría un testimonio documental valiosísimo de lugares de Santa Fe que ya no existen más.

El 30 de diciembre de 1975, el Rector Interventor de la Universidad

Nacional del Litoral, Dr. Julio Argentino García Martínez, dictó la Resolución 370/75 por la cuál suspendió las actividades del Instituto de Cinematografía, hasta que se “reestructurara el Organismo”, cesanteando al conjunto de los docentes e investigadores, sin importarle la situación del alumnado, que nunca más pudo concluir su carrera ni sus filmes.

La dictadura

Ya durante la dictadura militar algunos docentes y personal no docente fueron detenidos por la Policía Federal y allanados sus domicilios. A partir de ese momento pasaron a engrosar las listas negras, algunos fueron perseguidos y hostigados permanentemente. También hubo quienes por su militancia política terminaron encarcelados, mientras otros tuvieron que exiliarse. Además, existieron quienes fueron asesinados, como así también otros que pasaron a engrosar la lista de desaparecidos.

Cuando en abril de 1976 algunos docentes y no docentes del Instituto de Cine fueron alojados en la Delegación de la Policía Federal, se encontraron con la sorpresa de ver las caras de algunos de esos señores que en octubre de 1975 —con más de treinta grados de temperatura ambiente— ingresaban vestidos con pilotines negros a las clases de la Escuela de Cine y se metían a la cabina de compaginación para observar qué imágenes se estaban visionando. “Compaginan filmaciones de Ezeiza, La Gallareta, Reconquista, Villa Constitución, ligas agrarias, y fábricas” le dijo un vigilante a otro.

Una tarde, uno de los matones confundió al músico popular Mario Millán Medina (que concurrió a la cabina de montaje para ver unas secuencias filmadas con él, días anteriores), con un sindicalista que iba a concurrir por esos días a grabar un testimonio para un documental, y a quién pensaban hacer detener. “¡Tranquilos...—dijo Don Mario—, que sólo vengo a ver como salió la filmación de *El rancho de la cambicha*, y no pertenezco a ningún sindicato, chamigo!”.

Uno de los desaparecidos fue Mariano Martínez, excelente estudiante y ser humano, quién en 1975 trabajaba de obrero industrial en la siderúrgica Acindar, de Villa Constitución (cuyo Director de Fábrica era José Alfredo Martínez de Hoz). Allí se reencontró con dos de sus compañeros de estudios por última vez en el interior de la fábrica tomada en el mes de marzo, cuando la comisión interna que conducía la ocupación permitió que un equipo de filmación del Instituto de Cine de la UNL ingresara para registrar imágenes testimoniales de la situación. Esas imágenes quedaron en los archivos del Instituto, al igual que gran cantidad de material que no fué destruido.

En el momento de ser secuestrado, el 27 de enero de 1977 en la esquina de Francia y Pellegrini (Rosario), Mariano Martínez se estaba desempeñando

nuevamente en el ámbito audiovisual, como asistente de dirección y camarógrafo del Canal 5 de Rosario. Fue asesinado y desaparecido. Su mamá es integrante de Madres de Plaza de Mayo.

El 1º de Septiembre de 1976, el entonces Rector Dr. Jorge Douglas Maldonado, dictó la Resolución 270/76, por la cuál se dispuso el cese definitivo del funcionamiento del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. Dicha Resolución, además, dispuso también la distribución de todos los bienes del Instituto de Cine entre las Facultades existentes, y autorizó la venta del resto de su patrimonio.

El edificio que había sido expresamente comprado por la Universidad en 1967/68 para sede definitiva del Instituto de Cine, gestión a la cuál el Regente Edmundo Blanco Boeri dedicó enormes esfuerzos, finalmente fue ocupado por la Escuela de Sanidad. Edmundo Blanco Boeri se había jubilado en 1970 y, cuando se instaló la dictadura en el país, retornó a su pueblo natal en la Provincia de Entre Ríos. Profundamente triste y angustiado, tanto por la clausura del Instituto, las persecuciones, como por el destino del edificio por el cuál había luchado tanto, no pudiendo soportar más tantas arbitrariedades e injusticias, se suicidó en su pueblito entrerriano donde había nacido.

Transcurrieron treinta años. El Instituto nunca más fue reabierto. Desapareció.

Su patrimonio filmico y pedagógico; como así también su papelería y documentación legal, fue dispersado. Sus bienes materiales (máquinas, herramientas, equipos) fueron distribuidos en distintas unidades académicas. El edificio propio fue vendido —en plena democracia— a un Instituto privado que dicta carreras de Turismo, Hotelería y Gastronomía. Un equipo de estudiantes de cine de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) de Buenos Aires, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), filmó por última vez el interior vacío de este edificio días antes de ser entregado a los nuevos dueños en el año 2001. La filmación se llevó a cabo en el proceso de realización del documental *En la senda*, dirigido por Marcela Truglio, y referido a la Escuela Documental de Santa Fe. Fue exhibido por primera vez en la Sala “Tita Merello” (Espacio INCAA) de la Ciudad de Buenos Aires, en ocasión del cierre del Congreso y Festival de la Federación Iberoamericana de Escuelas de Imagen y Sonido (FEISAL), en 2001, y presentado posteriormente en el Festival de Cine Latinoamericano de Trieste (Italia, octubre de 2003). El filme termina mostrando la tarea del Taller Experimental de Cine y Video de Santa Fe en su sede ubicada en el predio de La Casa de la Cultura, y la voluntad de sus integrantes de fundar una nueva escuela de cine, identificada con aquella experiencia pionera que constituyó *La escuela documental de Santa Fe*, creada por Fernando Birri.

Volver a empezar

Y la Escuela se ha refundado

El trabajo de un reducido equipo coordinado por un egresado de la vieja Escuela clausurada, tuvo su día trascendente: el 8 de abril de 2004, Fernando Birri dictó la clase inaugural en la Nueva Escuela, una clase magistral, ante una sala colmada de nuevos alumnos. El día 12 de abril se cumplió el homenaje a Fernando Birri, conjuntamente a la refundación de un proyecto educativo y cinematográfico que mantiene vigentes los principios de aquella Escuela Documental de Santa Fe que no se dio nunca por vencida.

Se está trabajando hoy denodadamente para incorporar el equipamiento adecuado, lograr el espacio edilicio necesario, y acceder a mayores recursos, para así poder garantizar un excelente nivel académico y avanzar en numerosos proyectos de producción, investigación y docencia. Este es el mejor homenaje que, luego de tantos años, hemos querido ofrecerle a Fernando Birri, el fundador de aquella pionera Escuela Documental de Santa Fe. Y a Santa Fe, que acogió con generosidad a tantos estudiantes de cine de distintos lugares, y pasó 28 años sin contar con una nueva Escuela de Cine.

Atrás quedan el Decreto del Presidente de-facto José María Guido que prohibió *Los cuarenta cuartos* en 1963; la Resolución 370/75 del Rector Interventor Dr Julio Argentino García Martínez “que suspendió las actividades hasta la reorganización del Organismo”, la Resolución 270/76 del Rector Interventor en la Universidad Nacional del Litoral Dr. Jorge Douglas Maldonado, decretando la muerte definitiva.

Atrás quedan. Damos vuelta la página. Y todo queda guardado en la memoria.

Pero las buenas ideas no se matan, ni mueren. Nunca desaparecen. Renacen.

“El mundo ocupó el lugar del patio florido de jazmines de lluvia de mi casona de Santa Fe, y hoy camino por el mundo para arriba y para abajo, como por ese patio. Estoy queriendo decirles que yo no me fui nunca de este país”, sostuvo Fer ante la sala colmada del Teatro Auditorium, el 13 de marzo de 2004, al recibir el Premio Astor a *Una vida por el Cine* en el 19° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Allí continuó de la siguiente manera: “En algún rincón de ese patio encontré la Revolución Cubana. Allí, en esa difícil isla de Utopía, en 1986, —treinta años después de Santa Fe, la primera Escuela de Cine de América Latina que, destrozada por las botas, la semana que viene se reabre (*aplausos*) con la dirección de su ex alumno Conejín López—. En el '86, en Cuba, digo, fundamos con Fidel Castro, Gabriel García Márquez, y Julio García Espinosa la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Tres Mundos: visionario proyecto para la formación de los futuros

cineteleastas de América Latina y el Caribe, África y Asia”.

El nuevo Instituto de Cine de Santa Fe (ISCAA) surge en un momento difícil. No hereda nada material, pero asume los valores y recrea la necesidad de rescatar aquél Instituto clausurado y perseguido. Así, paralelamente al desempeño de su actividad académica, se propone rescatar, salvaguardar y preservar todo lo que se pueda recuperar de aquella Escuela devastada. Para ello requiere el apoyo desinteresado y solidario de toda la sociedad, la colaboración real de los Organismos del Estado, y el compromiso verdadero de funcionarios y autoridades políticas, de manera que se cuente con la infraestructura, la capacidad edilicia y el presupuesto que posibilite, además, poner a salvo definitivamente el Archivo de Fernando Birri, que hoy pelagra amontonado en una piecita de la vieja Estación del Ferrocarril Mitre. En ese viejo edificio en mal estado —al igual que en otros ámbitos santafesinos—, distintos funcionarios y funcionarias, han pronunciado demasiados discursos, se leyeron adhesiones, se repitieron frases, y se distribuyeron muchas plaquetas recordatorias, pero se olvidaron que Fernando Birri no tenía necesidad de mendigar a nadie nada, y menos una casa abandonada, porque el edificio de la calle Salvador Caputto 3353, de excelente construcción, pertenecía al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, y debió haber sido preservado, con más razón en plena democracia, y con el fundador de la internacionalmente conocida Escuela Documental de Santa Fe, viviendo en su ciudad, como vecino de San José del Rincón, aportando nuevas ideas que algunos no supieron interpretar y otros no quisieron comprender.

En los últimos cincuenta años, incluyendo los últimos veinte años de vigencia constitucional ininterrumpida, no se han podido resolver los grandes problemas de Argentina: la dependencia económica, la desigualdad social, la falta de políticas de estado, la corrupción, pero sí han servido para tomar conciencia acerca de muchas cuestiones, alumbrando nuevas esperanzas. El cine ha contribuido enormemente en esa toma de conciencia, al igual que otras expresiones del arte, la ciencia y la cultura. Es verdad que con una película no se transforma la realidad, tema tantas veces discutido en distintos lugares y épocas, pero también es cierto que una película, o muchas películas, pueden ayudar a comprender la realidad para asumir la gran tarea de construir un futuro mejor.

El MERCOSUR audiovisual

Como ya se ha afirmado, Argentina dispone hoy de una excelente legislación cinematográfica, de autoridades serias, comprometidas con el fortalecimiento de la producción audiovisual, con muchas Escuelas de Cine donde se forman nuevos realizadores y técnicos, con entidades, foros e

Instituciones que trabajan intensamente para consolidar estas condiciones alcanzadas. A esto se suma una coyuntura histórica que hace posible y necesaria la integración con los países y pueblos hermanos. Esta situación ensancha las posibilidades de cooperación y complementación en el ámbito del MERCOSUR y de América Latina.

Esta extraordinaria coyuntura histórica que hoy vive América Latina, ha permitido la creación en diciembre de 2003 de la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del MERCOSUR y Países Asociados), con el objetivo de vertebrar un instrumento institucional para avanzar en el proceso de integración de las industrias cinematográficas y audiovisuales de la región.

Sobre la base de tres principios rectores —reciprocidad, complementariedad y solidaridad— la RECAM se ha fijado un plan de trabajo orientado al logro de sus objetivos básicos:

- Adoptar medidas concretas para la integración y complementación de las industrias cinematográficas y audiovisuales de la región.
- Reducir las asimetrías que afectan al sector, impulsando programas específicos a favor de los países de menor desarrollo relativo.
- Armonizar las políticas públicas y los aspectos legislativos del sector.
- Impulsar la libre circulación regional de bienes y servicios cinematográficos y audiovisuales.
- Implementar políticas para la defensa de la diversidad y la identidad cultural de los pueblos de la región.
- Trabajar a favor de una redistribución del mercado cinematográfico, que garantice condiciones de equidad para las producciones nacionales y su acceso al mercado.
- Garantizar el derecho del espectador a una pluralidad de opciones que incluyen especialmente expresiones culturales y audiovisuales del MERCOSUR.

A fin de asegurar la ejecución y continuidad de los planes de trabajo acordados, la RECAM creó una Secretaría Técnica con sede en el Edificio MERCOSUR, en la Ciudad de Montevideo, República Oriental del Uruguay.

En esta primera etapa se tratará la situación de las películas de largometraje y su comercialización en salas, labor que luego se extenderá sobre la presencia del cine en la televisión de circuito abierto y de cable, en video hogareño y DVD, para abarcar finalmente otros formatos y soportes, como los cortometrajes, telefilmes, etc. Con casi 18 millones de kilómetros cuadrados y un PBI agregado de más de un billón de dólares, el MERCOSUR es el tercer bloque regional en importancia de todo el mundo, constituyendo también un

gran mercado cinematográfico y audiovisual de magnitud y gran potencialidad que, como sucede en casi la totalidad de los mercados mundiales, está ocupado en más del 85% por una cinematografía hegemónica: la norteamericana, lo cuál produce un grave perjuicio cultural y comercial.

En este contexto, en oportunidad de la Cumbre de Presidentes del MERCOSUR y Estados Asociados celebrada en Iguazú el 8 de julio de 2004, los Jefes de Estado y de Gobierno reconocieron “la necesidad de adoptar políticas y medidas que garanticen el derecho de los pueblos de la región a producir y acceder a los contenidos cinematográficos y audiovisuales que expresen nuestra identidad y diversidad cultural”³⁶.

La RECAM ha destacado que, además de la calidad de la producción cinematográfica y audiovisual latinoamericana —reconocida por los públicos y Jurados más exigentes—, el MERCOSUR es un mercado de gran potencialidad:

228 millones de habitantes

3.000 salas de cine

350 canales de televisión abierta y 3.000 repetidoras

2.000 canales de televisión paga (10 millones de hogares)

13.000 videoclubes (1,2 mil millones de dólares)

60 millones de hogares con televisión (94 % de penetración)

4.100 millones de dólares anuales de facturación p/ publicidad (TV abierta)

3.600 millones de facturación en TV paga (25 % de penetración)

20 millones de aparatos reproductores de video (35 % de penetración)

775 millones de dólares anuales de ingresos por alquiler y venta de videos

Un complejo audiovisual de 12 mil millones de dólares.³⁷

Es por ello que la RECAM impulsa medidas y acciones destinadas al fortalecimiento e integración de las industrias regionales habiendo tomado algunas iniciativas importantes: a) Se iniciaron estudios para determinar la viabilidad, en consideración al derecho internacional vigente, de la Cuota de Pantalla Regional; b) Convenio con el PARCUM (Parlamento Cultural del MERCOSUR), para editar una compilación de la legislación vigente en cada país de la región, con miras a abordar un estudio comparado; c) Se decidió la creación del Observatorio Audiovisual del MERCOSUR, siendo su Coordinador el cineasta Octavio Getino; d) Se desarrollan reuniones para establecer áreas de cooperación en el campo audiovisual entre MERCOSUR–Unión Europea; e) Convenio marco con la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos)

³⁶ Informe Secretaría Técnica / Conferencia RECAM, Mar del Plata, marzo 2005.

³⁷ Ibid.

para cooperación en áreas de interés mutuo.³⁸

Ante esta realidad y perspectivas se hace necesario:

1) Planificar la producción y valorar al cortometraje como un componente del cine nacional (el cual puede cubrir demandas que el largometraje y el cine estrictamente comercial no contemplan: cine educativo, cine para la infancia y la juventud, cine científico, cine antropológico, historias breves, etc.), reconociéndole todos los derechos que la ley vigente le otorga. Es importante, porque puede satisfacer demandas concretas de amplios sectores, como constituir un extraordinario laboratorio experimental para los nuevos realizadores, complementando además la exhibición de largometrajes en las salas comerciales.

2) Realizar razonables inversiones en infraestructuras técnicas, equipos e instalaciones, para consolidar así los Centros de Producción Regional, a partir de los Organismos Cinematográficos de los Estados Provinciales y de las Escuelas de Cine, desde las cuáles se deben planificar programas de producción, perfeccionamiento permanente, actualización profesional continua y formación audiovisual.

Una situación inimaginable hace medio siglo atrás y que hoy es posible vivir, gracias a años de esfuerzos, ideas, trabajo y luchas, que fueron forjando estas mejores posibilidades para contribuir desde el cine a construir un país más igualitario. Para construir en democracia un país que destierre para siempre la corrupción, la violencia y la injusticia. Un país donde se respeten los derechos humanos, se planifique el desarrollo autónomo de nuestra economía, se distribuya equitativamente la riqueza, y se asegure la educación, la salud, la ciencia, la cultura, y la convivencia, para todos sus millones de habitantes. Un país con memoria.

Ese país no es de fronteras adentro y sólo será posible si avanzamos hacia la Unidad Latinoamericana. Podemos reafirmar en el 2005, sin dogmatismos, que “el cine que se haga cómplice del subdesarrollo no es cine, es subcine”.

La esperanza y la voluntad de poder lograrlo es lo que no se ha perdido.

Esa esperanza que no deja descansar, y que nunca debe apagarse.

No caben dudas que defender políticas de estado, permanentes y a largo plazo, es el hecho esencial que debe unir a los cineastas, a sus proyectos, y a sus instituciones, porque de esa unidad dependerá su existencia y desarrollo.

Nada mejor que compartir los conceptos actuales del cineasta y Maestro Julio García Espinosa, compañero de estudios de Fernando Birri, y actual Director de la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños), quién este año celebra el 50 aniversario de su primer filme *El*

³⁸ Informe Secretaría Técnica / Conferencia RECAM, Mar del Plata, marzo 2005.

mégano, cuando sostiene “ El carácter antiescolástico con que ha transcurrido y transcurre nuestro proyecto docente, hace que la relación no sea sólo con los libros, sino principalmente con la vida. No es una Escuela formadora de tecnócratas, es una escuela que procura expansionar el talento de cada uno de sus miembros. Referido al hecho de que es tan indispensable como posible el derecho a promover y desarrollar cinematografías nacionales en este continente nuestro. Porque debe ser, es posible, la divulgación de tantas películas excelentes, realizadas por cinematografías desconocidas, y hoy ausentes de las pantallas del mundo. Porque es necesario, y es posible, hacer un cine sin necesidad de grandes estrellas, que no tenemos, de grandes efectos especiales, que no tenemos, de grandes presupuestos, que tampoco tenemos. Un cine donde la realidad y el ser humano dejen de ser tratados como espectáculo. Otro cine es posible, que ponga más el acento en los personajes que en la historia, que revele más al ser humano por el cuál todos sentimos nostalgia, que la divulgación pedestre de actores cuyo mérito principal es ser portadores de falsas promociones. Porque es necesaria la visibilidad de nuestros países. Un país sin imagen es un país que no existe. Todo lo que hacemos, todo lo que queremos hacer, es tener derecho a ser protagonistas de nuestra propia imagen”

“Toda mi obra es un gran documento que se aparta de la mera comercialización, lo que ha impedido que mis películas se hayan visto a nivel popular —sostuvo recientemente Jorge Prelorán, en el Festival Internacional de Mar del Plata 2005, donde fue homenajeado—, testimoniando el dolor de los sin voz, de los inocentes indígenas que tratan de sobrevivir en un medio hostil y discriminatorio...” *

Por su parte, Fernando Birri reflexionaba durante la jornada del 22 de agosto de 1998, momento en que se celebraban los 40 años del estreno mundial de *Tire dié*: “ La pobreza es el clima del *Tire dié*, pero el tema del *Tire dié* no es la pobreza, es la dignidad de la criatura humana... aquél era un momento muy duro, muy difícil. Teníamos, para ser generosos, un 77% en contra, y un 33% a favor. Hoy todo se ha revertido, ha cambiado, pasaron tantas cosas ... la propuesta que formulábamos desde el Instituto era una propuesta a contrapelo. Creo que perdimos mucho pero ganamos más, sobre todo si uno mira las cosas con una cierta perspectiva. Si uno vive su vida y su tiempo con la nariz pegada contra el televisor y no ve un poquito más para delante y sobre todo muchito más para atrás, muchas veces parece ser que perdimos. Pero yo creo que a cada pérdida cotidiana podemos contraponer una larga batalla y por qué no *una larga lucha resistencial*, en la que no sólo ganamos sino que seguimos ganando. Seguimos vivitos y coleando, no nosotros personalmente —que en parte lo seguimos—, sino el sueño, el proyecto, las cosas por las cuáles dimos nuestra vida. Creo que la conclusión final más positiva de toda esta historia es el gran movimiento llamado “*nuevo cine latinoamericano*”. Creo que esto nos permite

afirmar hoy, después de tantos años, no a título personal, sino a título común, que perdimos muchas pequeñas batallas, pero ganamos la guerra. La guerra hay que ganarla cada día. A mí la palabra guerra no me gusta, pero la metáfora así se usa, prefiero usar la palabra resistencia. Creo que todo nuestro movimiento cinematográfico fue un *movimiento resistencial*.³⁹.



Día de Apertura del Año Académico 2004 de la nueva Escuela de Cine de Santa Fe, en la fotografía el Maestro Fernando Birri y el Director de la Escuela Rolando Jorge López.

³⁹ Afirmaciones de Fernando Birri en el programa de televisión "Videoteca", nº 1, 1998. Entrevista de Rolando López, grabada en el "Estudio Tire dié" de Santa Fe. Emitido por los Canales Cablevisión y Multicanal. El programa obtuvo el Premio ATVC en el año 2000.



Días de filmación (1969). Mariano Martínez (de blanco) fotometriando, detrás "Colo" Bertone, Graciela C., Rolando López y Tati Chanampa (de espaldas)



Encuentro de Viña del Mar (1969). En primer plano de frente; Edgardo Pallero. Detrás a la derecha; Joris Ivens.