

La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina

Por María Aimaretti, Lorena Bordigoni y Javier Campo

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) nace en 1956 impulsado por Fernando Birri, quien ve en el cine argentino y en los espacios formativos de esos años una falta y una necesidad: una cinematografía realista y una formación sistemática. Si bien el cineasta reconocía una preocupación por asuntos sociales en algunos directores, tales como Mario Soffici y Hugo del Carril, en su opinión, tanto los films industriales como aquellos alineados a tendencias europeas e intelectuales, estaban lejos de las experiencias populares y de una forma realista. Por este motivo, Birri concibió como intención y praxis original y urgente la de un cine nacional, realista y popular.

Por otro lado, se entendía que la praxis cinematográfica y la educación artística carecían de método, de itinerario formativo y de líneas sistemáticas de aprendizaje.¹ El empirismo, la ley de “prueba y error”, la espontaneidad, habían guiado gran parte de la instrucción y la práctica de los oficios. Por otra parte, los centros de enseñanza existentes no tenían peso dentro de la industria, no existía vínculo entre el campo de formación y el de producción, porque este último desvalorizaba el aprendizaje “fuera del estudio”, fuera del trabajo auxiliar junto a los técnicos. Así pues, el objetivo y el método (como conjunto de procedimientos, pasos a seguir en relación a un objetivo claro) que se propuso la escuela, fue el de realizar cine a través de una formación teórico-práctica enraizada en la construcción y en el reconocimiento de la identidad nacional, dentro del marco regional caracterizado por el subdesarrollo. Desde esta perspectiva, el arte debía estar al servicio de la conciencia de clase, de su despertar y de su esclarecimiento. Inserto en la coyuntura argentina, el cine que buscaba producir la Escuela investigaba el campo social, lo describía y analizaba, discutiendo las condiciones económicas y culturales en las que se inscribía su praxis artística. El campo social era su punto de partida y de llegada. El objetivo era indagar y analizar profundamente los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo la imagen compacta, “falsa, reduccionista y reaccionaria”, que a su juicio existía sobre la realidad popular argentina. De ahí que resultaba necesario un cambio profundo.

¹ El Cine Club Santa Fe, el Foto Club Santa Fe y el Teatro del Arte también lo entendían así y apoyaron la creación del Instituto de Cinematografía de la UNL; pero no se constituyeron en precursores del mismo en la misma medida que Birri, como sugieren Neil y Peralta (2008: 18-20).

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad “es” y no puede darla de otra manera (Ésta es la función revolucionaria del documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica). Y al testimoniar críticamente cómo es esta realidad, esta subrealidad, esta infelicidad la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer de buena o mala fe que son).

Como equilibrio a esta función de negación, el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esta sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños [...] Problematización. Cambio: de la subvida a la vida [...] Filmar críticamente, con óptica popular el subdesarrollo (Birri, 1996: 216-217).

Si bien es cierto que en el marco del cine industrial los films de corte social y de denuncia crítica no abundaban, y los documentales estaban más vinculados a una difusión propagandística estatal de nuestras riquezas naturales, encubriendo la marginalidad y la miseria de nuestras poblaciones rurales, no podemos reducir a meras experiencias fugaces de cine nacional y popular los casos de Soffici, Hugo Del Carril o Agustín Ferreira. Eso sería lo mismo que afirmar que el Cine Social (con mayúsculas) no existe antes de Birri. Precisamente, este libro da cuenta de una serie de continuidades que nos permiten hablar de una historia, de un proceso; con rupturas, con divergencias, sí, pero con un flujo de producciones que se mantienen, a veces con un caudal mayor, otras con uno menor.

Después de formarse en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma e influido por el Neorrealismo,² Fernando Birri regresa a la Argentina en 1955 con la intención de llevar adelante un tipo de cine ligado a la situación histórico-social de los pueblos de América Latina, capaz de generar conciencia social responsable y crítica.

El lugar donde se apoya es el Instituto de Sociología de la UNL. Para Birri la universidad es “el” espacio propicio para el desarrollo de iniciativas artísticas y culturales alternativas con sentido político, puesto que se trataría de una especie de “terreno autónomo” con respecto a las demás superestructuras sociales y políticas. Sin embargo, fue precisamente el juego de poder político y económico el que obligó a que Birri se apartara de la Escuela, no sin antes dejar una marca indeleble. Desde su óptica, la Universidad debía relacionarse con la colectividad en cuyo seno existía; inscribirse en su dinámica, modificarla, mejorarla por vías sensibles y estar atenta a su devolución crítica.

² Según él mismo el Neorrealismo “se respiraba más en el ambiente romano que en las aulas del Centro Sperimentale” (en Flores Velasco, Jorge, “Entrevista a Fernando Birri”, en www.documentalistas.org.ar, 2005).

El rector de la UNL, Dr. Josué Gollán, y la directora del Instituto de Servicios Sociales, Ángela Romera Vera, hacen posible que Birri dé un seminario corto de cine en septiembre de 1956 del que participaron 130 alumnos aproximadamente. Sin copiarlo o reproducirlo en el propio contexto, se trabajó en base al programa desarrollado por Luigi Chiarini en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. El desafío consistía en integrar la mirada neorrealista, que según Birri es más una actitud moral que un estilo cinematográfico. La modalidad elegida fue la de un taller con el método *fotodocumental*: el registro fotográfico de aspectos de la realidad social local, la generación de apuntes para futuras películas, desde una mirada grupal. Cabe destacar que dicha práctica se valoró y se jerarquizó desde un comienzo no como un boceto, o como un minifilm carente de recursos, sino como soporte, proceso y objeto con valor autónomo, de gran fuerza testimonial. Se utilizó además la encuesta como medio complementario de relevo de datos y de testimonios. Pero tanto las fotografías como las entrevistas se enraizaban en la experiencia *respetuosa* de contacto con las comunidades documentadas. A nivel formativo esto marcaba un compromiso de mayor densidad reflexiva en lo que hace a la investigación social que sustenta un documental, que se considera tan importante como la realización formal. Podría pensarse este método en relación a las corrientes sociológicas que influyeron, entre otros, en el cine documental inglés, así como también la sociología como disciplina, muy en boga por esos años.

De esta primera experiencia, y por entusiasmo despertado, se abre, dentro del área de Ciencias Sociales, el Instituto de Cinematografía. Planteando sus objetivos y expectativas, su fundador y director escribe:

El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera: 1) Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta ahora inédita. 2) Afianzar las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional, en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano [...]. 3) Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales. [...] Ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social (Birri, 1987: 26-27).

El concepto de trabajo que guiaba el inicio del Instituto era el de no separar la teoría de la práctica. “Cada película, es una película-escuela”, solía decir Birri. La enseñanza se vinculaba a la experiencia procesual de hacer cine, con la teoría como una clarificación-guía-intérprete de aquella. Lo importante era enseñar a trabajar más que a teorizar; enseñar a preparar las herramientas con res-

ponsabilidad, con conciencia profesional y “artesanal”, con obstinado rigor: desde ahí la improvisación, la inspiración de cada uno, podría surgir productiva y no viciosamente. Por eso en el modo de enseñanza de Birri las enunciaciones abstractas casi no existen: se vale permanentemente de referencias concretas, de ejemplos, abriendo el diálogo y las preguntas siempre sobre una materia concreta vista o experimentada (una película, un corto, un texto o un fotodocumental). Las clases tenían que ver menos con exposiciones teóricas, verticalistas, que con diálogos y discusiones dirigidas por los docentes que acompañaban, compartían sus conocimientos y facilitaban determinados espacios de búsqueda crítica y creativa. La educación no se entendía como una relación fija y vertical, donde la variable enseñanza fuera independiente y todopoderosa. Por el contrario, desde una concepción mediacional la enseñanza intervenía sobre el aprendizaje si era capaz de operar sobre lo que el estudiante hacía por sí mismo. El modelo de enseñanza que se iba construyendo tenía como eje a un alumno que se *acercaba al mundo* desde la interacción con otros y a partir de sucesivos encuentros con el universo que lo rodeaba. El estudiante aprendía holística, comprensivamente, vinculando la propia experiencia con las herramientas y contenidos que iba integrando.

Sobre este cimiento se elaboró el primer programa de la primera escuela de cine documental de América Latina. El curso se proyectaba en tres años. El primero, llamado documentalístico, era un año preparatorio, de ejercicio crítico activo, de entrenamiento de la mirada y de las habilidades para la producción de una película. Ésa era la base sobre la que en los dos años siguientes de curso superior se desarrollaban materias específicas que canalizaban las vocaciones que cada alumno iba encontrando. En 1958 este esquema se redefinió, y el Instituto organizó su funcionamiento en tres etapas: escolástica, taller experimental y producción. La primera se encuadró en los cánones clásicos de la enseñanza, con clases teóricas y trabajos prácticos, ocupándose de la formación elemental en sus dos aspectos fundamentales (teoría general para la realización y técnica del documental fotográfico) más cursos complementarios de sociología, de técnica de la encuesta social y de cultura general. La segunda sección, taller experimental, se apoyó en el método del fotodocumental, borrador fílmico que abarcó cuatro ejes de la actividad documentalística: actualidad, documentales didácticos, técnicos o científicos, y dramáticos. Las secciones escolástica y taller experimental encontraban en la sección producción el natural desemboque en su marcha a la habilitación profesional del alumno: “enseñar y aprender elaborando un producto determinado consumible por su necesidad y utilidad” (Birri, 1964: 125). Aquí el trabajo era exigente en calidad y poseía la eficacia profesional medida con los niveles ya existentes en la producción media.

En el año 1960,³ la carrera de Documentalista contaba con las especialidades de: Dirección, Dirección de Fotografía y Dirección de Producción. Con la experiencia y la autocrítica de los años anteriores, la Escuela estructura un organigrama (“Organigrama 60”) que perfecciona el itinerario de los alumnos. Se delineó mejor la conciencia de los enlaces entre un nivel y otro: había un primer circuito “escolar”, que iba de la Escuela de Cinematografía al Taller Experimental, y era obligatorio para todos los alumnos; y un segundo circuito, profesional, que iba desde el Taller a la sección Producción. Se recibía a todo aquel que quisiera aprender cine, incluyendo a quienes no contaban con una formación académica previa, convirtiéndose así el Instituto en el primer claustro universitario que permitió el ingreso de alumnos sin educación media.

Mostrar la pobreza, la miseria y el dolor de una comunidad, así como sus anhelos, sus fuerzas y esperanzas, es una tarea de gran responsabilidad moral, estética y política, punto siempre señalado por Birri a sus alumnos. Puede ser un manifiesto contra la injusticia y coadyuvar a nuevas formas de relación, modificando el campo social, al menos en una medida limitada; o puede convertirse en una ofensa, un insulto o una mentira. El rigor, el tiempo dedicado a la investigación del tema, la autocrítica del equipo de trabajo y la honestidad intelectual deben, en esta perspectiva, guiar la labor creativa de los cineastas. En la exploración de campo hay que crear una relación personal, humana, con la comunidad. El método puede llamarse, como lo hace Birri, de *aproximaciones sucesivas a la realidad*: encuentros, entrevistas, fotodocumentales, guiones varios, libro definitivo, mesa de discusión.

En este marco pedagógico, constantemente revisado, la Escuela fue creciendo. Las exposiciones itinerantes de fotodocumentales y los largos que se iban produciendo en el Instituto, eran frecuentes, y contaban en general con un tiempo de debate y de discusión con el público. Esto permitía observar el grado de comprensión del espectador común y su adhesión al documental social. Estas producciones también fueron convocadas a distintos festivales de cine entre ellos el III y IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, en Montevideo.⁴ En este último, *Tire Dié* (Birri, 1958) conquistó el Gran Premio Especial del Jurado y en 1962 ganó el Premio Especial del 1er. Festival de la Imagen Educativa organizado en Mar del Plata por el Departamento de Medios Audiovisuales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

³ Equipo operativo 1960: Dirección: Fernando Birri; Coordinador Docente: Adelqui Camusso; Jefe Gral. Del Taller Experimental: Edgardo Pallero; Regente: Edmundo Blanco Boeri; Administrador: Eduardo Fontantini; Ayudante técnico: Carlos Gramaglia; Laboratorios Fotográficos: Rodolfo Neder y Domingo Calabró; Departamento de Gramática y Bibliotecario: Juan F. Oliva; Departamento de Compaginación: Cesar Caprio; Taller de Medios Audiovisuales: Ninfa Pajón; Editorial Documento: Alfredo Carrió, Delegado Buenos Aires: Manuel Horacio Gimenez.

⁴ Donde el documentalista John Grierson pudo ver los Fotodocumentales hechos en la Escuela y elogió dicha técnica.

Cuando progresivamente el apoyo al Instituto creció, dentro y fuera de la Universidad, Birri, los docentes y alumnos se perfeccionaron para experimentar más. Los ejercicios en 16 mm. sobre el fotodocumental (en segundo año, filmación individual de una secuencia; en tercero, un film completo por equipos) eran un paso intermedio para llegar al documental en 35 mm. con mayor seguridad y economía. Su exhibición era interna, y permitía registrar con conciencia y responsabilidad qué cosas se podían hacer y qué cosas no convenía. Y esto, cuando parece un dato menor no lo es, puesto que marca cuál es el lugar del error en este espacio de enseñanza-aprendizaje. El error tiene que ver con el riesgo y el viaje, el esfuerzo, la búsqueda de alternativas, las hipótesis compartidas.

La realidad: de Santa Fe a Latinoamérica

“Pienso que uno de los problemas graves que tienen los países latinoamericanos en el plano de la cultura es la penetración cultural imperialista. El cine debe ser un instrumento para mostrar, analizar, investigar y hacer conocer cuál es nuestra verdadera realidad, cuáles son sus verdaderos problemas; en ese sentido creo en la vigencia de un nuevo cine latinoamericano”.

Edgardo Pallero (1966)

Hijo de una familia de clase obrera santafesina, Edgardo Pallero empezó a soñar con una Latinoamérica libre y unida cuando estudiaba ese arte tan ajeno a un entorno popular: el cine. Se recibió en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en su primera promoción y estuvo en el grupo de trabajo de *Tire Dié*. Ya como Jefe General del Taller Experimental de la Escuela Documental de Santa Fe (como la denominaban Birri y sus alumnos) fue coordinador del grupo de trabajo de la segunda versión de *Tire Dié* (pasada de 16mm a 35mm y reducida de 1 hora a 33 minutos) finalizada en 1960. Pero Pallero no se dedicó a dirigir films sino a la producción desde los primeros cortometrajes documentales hechos en la escuela como *López Claro, su pintura mural americana* (Juan Oliva, 1959), *La inundación* (Juan Oliva, Elena de Azcuénaga y Edgardo Pallero, 1961) y *Brucelosis* (Eduardo Caprio, 1961). Su primera producción ejecutiva de un largometraje la hizo a los veinticinco años de edad y fue encargada por su maestro, Fernando Birri, a través de la Productora América Nuestra (PAN). Montada con el aval de la casa paterna de Birri (Ceccato y otros, 1990: 6), PAN encaró la producción de *Los inundados* (Fernando Birri, 1961). No se trataba de un trabajo sencillo, Pallero debía organizar la producción de un film por fuera de la estructura industrial del cine, sin el aporte del Instituto de Cine y con locaciones

en el interior de la provincia de Santa Fe, movilizando a un enorme grupo, que entre técnicos y estudiantes sumaban casi doscientas personas. Este “film-escuela”⁵ se finalizó en 1961 y marcó el comienzo de una carrera para Pallero que lo llevaría mucho más lejos de los límites de su provincia natal.⁶

En 1962 produjo el corto de Birri *La pampa gringa*, para luego marcharse con éste, su compañera (Dolly Pussi) y Manuel Horacio Giménez, a Brasil, luego de que Birri renunciara a su cargo de director de la Escuela para evitar que las autoridades de la Universidad la cerraran debido a una serie de señales negativas,⁷ entre las cuales se destacaba la prohibición, por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, de *Los cuarenta cuartos* (Juan Oliva, 1962). Ya instalados en San Pablo, y luego de haber dado varios talleres de cine, Pallero se relaciona con quien sería uno de los productores/financiadores más importantes de la cinematografía brasileña: Thomaz Farkas. Gracias a ese contacto, Pallero produjo en 1964 y en 1965 una serie de cuatro films sobre la cultura popular: *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Memoria do Cangaço* (Paulo Gil Soares), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla) y *Nossa Escola de Samba*, dirigido por el otro argentino que emigró junto a él, Manuel Horacio Giménez. Estos films fueron “el resultado de un recorrido por el país, en el que se ha prestado especial atención a la región del Nordeste. El carácter ambulante de la producción llevó a este grupo de realizadores y técnicos a llamarse ‘la columna’ o ‘la caravana de Farkas’” (Flores, 2007, 203). Posteriormente Farkas agruparía estos medimetrajes en un film colectivo llamado *Brasil verdade* (1968) y produciría junto a Pallero, entre 1969 y 1970, una película con 19 cortos de Gil Soares, Sarno, Sergio Muniz y Eduardo Escorel llamada *A condição brasileira*.

A su regreso a la Argentina, en 1966, se encuentra con el uruguayo Walter Achúgar, que acababa de producir *El Romance del Aniceto* y *la Francisca* de Leonardo Favio, y montan, junto a Bernardo Breski y Bernardo Zupnik, una compañía distribuidora de películas en Buenos Aires (*Renacimiento Films*). Sus esfuerzos estaban dirigidos a “crear –según Pallero– una estructura autónoma, independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la distribución de nuestros films” (1966). La cuestión de la distribución de un cine independiente y abiertamente contra-hegemónico va a ser una preocupación constante para Pallero, quien ya tenía claro a mediados de los años sesenta que no se podían esperar los favores de los organismos oficiales,

⁵ Así lo denominó Birri debido a que los mismos estudiantes de la escuela tomaron las actividades como práctica sumándose dos por cada trabajador profesional que exigía el convenio del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA).

⁶ Las aclaraciones biográficas de Edgardo Pallero fueron brindadas por Dolly Pussi.

⁷ Pussi, Dolly, entrevista personal, diciembre, 2007.

controlados por los conservadores del régimen. La distribuidora resultó “un fracaso comercial” y el proyecto fue abandonado (Achúgar en Burton, 1991: 286). Sin embargo, la experiencia y el interés por la vinculación latinoamericanista como única respuesta a los problemas de los realizadores fue forjando una ideología orgánica a esos fines. Producto de esa voluntad fue el Plan Latinoamericano de Relaciones Culturales y Extensión Cinematográfica, forjado como un desprendimiento del Organigrama 60 del Instituto de Cine de la UNL, mediante el cual Pallero realizó un viaje a Europa para establecer lazos entre la Escuela Documental de Santa Fe y los principales representantes del documental en el viejo continente. Pasando por el IX Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig (Alemania), se contactó con la Asociación de Documentalistas, dirigida por John Grierson, con Joris Ivens y, en su paso por Francia, con Jean Rouch. A raíz de esos contactos llegaron invitaciones al Instituto de la Bienal de Venecia y de los festivales de Pésaro y Praga (Neil y Peralta, 2008: 44).

Luego de su llegada de Europa, “Cacho (Pallero) se convenció, y los convenció a todos, de que debíamos alejarnos de esos ‘padres’ (europeos) para concientizarnos de que nuestro cine era importante. Y los chilenos se enloquecieron y fuimos armando el festival. Aun sin conocer todo lo que se hacía en América Latina”,⁸ Pallero, con la colaboración de Delia Berú, organizó el Festival de Viña del Mar de 1967, junto a los chilenos José Troncoso, Luisa Ferrari y Aldo Francia (director del mismo). Se trataba de la quinta edición del tradicional festival de cine, pero se constituyó en el Primer Festival del Cine Joven Latinoamericano en el cual se hizo el primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Francia 1990: 119). Pallero fue el Secretario General del Encuentro y fue allí donde se fueron estrechando relaciones entre los realizadores comprometidos con un cine a favor del cambio social. No fue sencillo invitar a los realizadores latinoamericanos independientes, simplemente porque muchos no se conocían entre sí. Sin embargo la convocatoria resultó exitosa, “Viña del Mar 1967 –remarcaba Pallero– nos dio la oportunidad de un encuentro mayor en nuestra gran patria latinoamericana. En Viña del Mar es donde nos conocimos, vimos nuestros films y discutimos nuestros problemas y nos dimos cuenta que estos últimos eran comunes. Creo que en esa reunión están los orígenes del Comité de Cineastas de América Latina que algunos años después se crearía en Caracas” (1987: 20). Acudieron las delegaciones de Cuba, Bolivia, Venezuela, Brasil, Uruguay y Colombia, entre otras, además de los argentinos y chilenos. Entre las resoluciones aprobadas en ese primer encuentro se destacaban la promoción del cine latinoamericano mediante las muestras en festivales internacionales de todo el mundo, la distribución conjunta de films y la edición de publicaciones periódicas sobre la actualidad cinematográfica del continente (Viña del Mar, 1967). En aquel en-

⁸ Pussi, Dolly, *ibid.*.

cuentro adquirió resonancia una idea desarrollada con posterioridad: “El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha” (VV.AA. 1988: 546). La amplitud de la frase hacía referencia a lo que todos ya entendían de forma clara -y que Solanas y Getino (1973) recogerían en sus reflexiones-, la opción por un cine comprometido en todas las etapas de su proceso, incluida la circulación. El tercer cine contra la industria, el Estado, las clases dominantes, los intelectuales de academia... Contra todos, excepto “el pueblo”. Un concepto que no permitía segundas lecturas.

Ya a principios de 1968 Fernando Solanas y Octavio Getino comenzaron a establecer vínculos con Pallero para la producción ejecutiva de *La hora de los hornos*. Solanas había conocido a Pallero en ocasión de la proyección de su primer corto de ficción (*Seguir andando*) en el Cine Club Núcleo en 1963; en esa época vió *Tire Dié* y había quedado gratamente impresionado.⁹ En Roma estaban montando el film y Pallero resultó la figura indicada para llevar adelante la tarea de difusión de *La hora de los hornos* a través del circuito de festivales y de espacios alternativos. Mientras tanto, la difusión en la Argentina era encarada por grupos de proyección clandestinos.¹⁰

En el politizado Festival de Viña del Mar de 1969 Pallero fue el representante argentino en la Mesa Directiva y, nuevamente, el Secretario General del evento. El cubano Santiago Alvarez fue el presidente del mismo (Mestman, 1997: 30). El festival tuvo el mérito de contar con la presencia del documentalista holandés Joris Ivens, personaje ligado al registro de las luchas por la liberación en el mundo entero. Las discusiones de los realizadores resonaron con más fuerza en ese segundo encuentro hasta llegar al punto de plantearse duros enfrentamientos entre una suerte de facciones: por un lado los cineastas que pugnaban por un mayor protagonismo político y por otro los abstencionistas.¹¹ No es necesario aclarar con quienes compartía Pallero sus ideas.

A principios de 1970, junto a Achúcar, Pallero comienza con la producción ejecutiva, a pedido de la RAI (Radio Audizioni Italia, actualmente conocida como Radiotelevisione Italiana), de una serie de films sobre Latinoamérica hechos por sus cineastas. La primera película, que también se constituyó en un proyecto piloto, fue *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés. Según

⁹ “A mi no hubo película que me impactara más en mi vida que cuando vi *Tire Dié* de Birri. La proyección que tenía aquello era que era una película de descubrimiento extraordinario, descubrir una realidad tan patética, tan cruel, tan injusta; que eso era un compromiso, era como un cuchillo que te ponían en la garganta” (Solanas, Fernando, Curso sobre cine documental dictado en la Universidad Nacional de San Martín, noviembre de 2006).

¹⁰ Getino, Octavio, entrevista personal, octubre, 2007.

¹¹ Pussi, Dolly, *ibid.*

Achúgar en la división de tareas “Pallero se hizo cargo del final de la producción en Bolivia”, mientras él resolvía “los problemas intercontinentales entre Roma, Buenos Aires, La Paz y Montevideo” (Burton, 1991: 291). Pallero resultó el responsable del rodaje, del envío a Roma, del revelado y del montaje del material filmado en tiempo record. Pero la película despertó inquietudes en los directivos de la RAI, debido a su narración desafiante y combativa contra las Fuerzas Armadas Bolivianas –lo que le costó a Sanjinés el exilio en Perú poco después-, por ello cortaron fragmentos y retrasaron su estreno internacional. Finalmente fue el único film de la serie, ya que las películas proyectadas de Mario Sábato, Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade y Octavio Getino no pudieron ser realizadas o sólo se estrenaron al margen de la serie y unos años después, como en el caso de *El familiar* de Getino.¹²

El Comité de Cineastas de América Latina (CCAL), en el cual Pallero formó parte de la Secretaría Ejecutiva, se conformó en 1974 en un encuentro organizado en Caracas; allí se resolvió, en su acta de constitución (que adjuntaba la del encuentro de Viña 67), la organización de reuniones anuales, la denuncia de las persecuciones y torturas sufridas por los cineastas por parte de los regímenes dictatoriales, y el rechazo de “la deformación de nuestra cultura latinoamericana” por los “medios de comunicación masiva del imperialismo” (VV. AA. 1988: 547). En cuanto a las condiciones de las cinematografías, en esa resolución se promovió la proliferación de circuitos de producción y circulación en los cuales Pallero ya tenía una gran participación llegándose a convertir, según Achúgar, en “el principal productor del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)” (en Burton, 1991: 283).

Ya entrados los años setenta, con sus violentas convulsiones políticas a cuestas, Pallero acompaña desde la producción la titánica tarea de Solanas para realizar *Los hijos de Fierro* (1976), film que terminó de ser montado por su director en el exilio francés y que tuvo su estreno comercial en la Argentina recién en 1984. Pero si Pallero no arriesgaba su vida ese film no se hubiera podido finalizar, al menos como hoy lo conocemos: llevó lata por lata, junto a Chunchuna Villafañe (compañera de Solanas por esos días), a la casa de una tía de ella, para que luego fueran enviadas al exterior. “Cada ida del auto –testimonia Pussi- con una lata era una posibilidad de muerte. Todo eso lo hizo Cacho cuando Pino (Solanas) ya estaba afuera”.¹³ Durante la última dictadura argentina Pallero, junto a su compañera Dolly Pussi, tuvo que sufrir el exilio interno, realizando tareas en el sector publicitario, por debajo de sus capacidades como productor cinematográfico.

¹² Getino, Octavio, *ibid.*

¹³ Pussi, Dolly, *ibid.*

Con el regreso de Solanas a la Argentina, Pallero estaba por recomenzar sus labores de productor de *El exilio de Gardel* pero un proyecto para conformar una distribuidora tetra-nacional (Brasil, Panamá, México y Argentina), que contaría con él como su cabeza, le impidió comenzar a trabajar en el film, dejando por ello la producción en Buenos Aires en manos Pussi bajo la dirección de Sábina Sigler.¹⁴

El NCL tendría su Festival en La Habana (Cuba) desde 1979 y Pallero sería un activo colaborador del mismo. Ya desde las primeras ediciones de aquel festival comenzaría a rondar el proyecto para hacer una escuela de cine latinoamericana. Esto se plasmará con la creación de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Birri fue uno de los impulsores de la misma y su primer director,¹⁵ mientras Pallero trabajaba desde el CCAL para la difusión de sus actividades y la consecución de fondos para el desarrollo de la misma. Pero para su constitución sería necesario crear una fundación: “Cuando se crea la escuela se tuvo que ver de qué forma darle un marco legal para que no fuera cubana sino latinoamericana. Entonces allí se ve que la única manera era crear una Fundación”.¹⁶

Por este motivo, unos años después, en 1985, el CCAL conformaría en la capital cubana la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), que contaría con la presidencia de Gabriel García Márquez y la representación por la Argentina de Fernando Birri y de Edgardo Pallero. Allí se reencuentran los santafesinos, maestro y alumno, director y docente, amigos, en actividades conjuntas, integrando el Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latino-

¹⁴ Ibid.

¹⁵ La metodología, la organicidad y la experiencia histórica de la Escuela Documental de Santa Fe, es un referente, no un modelo a copiar. El modelo es la propia realidad sociocultural e histórica del subdesarrollo: sus necesidades, utopías y desafíos, traídas y expresadas por alumnos y docentes. Según las propias palabras de Birri, uno de sus mentores y primer director de la escuela, se trata de un espacio de enseñanza y aprendizaje atípico, “anti- escolástico”: gran laboratorio, usina creativa y productiva donde todos enseñan y aprenden; que prepara profesionales competentes para la industria del cine y la TV. Es interesante que desde un comienzo la Escuela haya encarado un trabajo de re-jerarquización de la TV erradicando el prejuicio elitista y peyorativo como medio masivo- vacío e inferior al cine en calidad artística. Aggiornado a los nuevos tiempos, Birri señalaba: “Si una imagen puede sintetizar la evolución histórica de nuestro viejo sueño de una imagen audiovisual democrática- por su simultaneidad con el hecho histórico, su ubicuidad geográfica, sus relativos menores costos de producción y consumo- esa imagen audiovisual democrática por excelencia es la del video y TV” (Birri, 1987).

Su misión inicial comprendía a América Latina y el Caribe; África y Asia, zonas afectadas por el subdesarrollo y la transculturización, por lo que se llamó “Escuela de tres mundos”. Pero en el curso de su desarrollo ha extendido esta misión a España y otros países de Europa, y hoy se la llama “Escuela de todos los mundos”. Su objetivo es la formación de artistas que agreguen al alto nivel estético y técnico un concepto ético, una visión crítica del mundo. La creatividad, la excelencia; la versatilidad, la renovación, la responsabilidad y el riesgo son para la Escuela valores y exigencias diarias.

¹⁶ Pussi, Dolly, *ibid.*

americano. El acta constitutiva de la FNCL fue presentada en el VII Festival de La Habana y en la misma se dejaba asentado que:

El Comité de Cineastas de América Latina, consciente de este proceso, de sus enormes contenidos, de su destino abierto y promisorio; consciente del surgimiento de nuevas cinematografías y jóvenes realizadores orientados por el objetivo común de rescatar y afianzar nuestra identidad continental; consciente de que nuestra actividad en el cine, la televisión y otros medios audiovisuales debe estar orientada al logro del bienestar espiritual y material de los pueblos, ha resuelto crear la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, a los fines de contribuir al fortalecimiento de la cinematografía de nuestros países, en particular de las cinematografías nacientes, mediante el fomento a la producción, distribución y exhibición, así como a la investigación, docencia, conservación, archivo y difusión cultural de la obra cinematográfica, en el amplio marco de la preservación de nuestro patrimonio cultural y la progresiva renovación de la sociedad (CCAL, 1985).

El último film que Pallero produjo (*Después de la tormenta*, Tristán Bauer, 1990), sería estrenado en la Argentina en 1991.¹⁷ Poco antes, el film había sido galardonado con el Colón de Oro en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. El 6 de julio de 1992 murió prematuramente a los cincuenta y seis años. En el Festival de La Habana de aquel año se le rindió un homenaje, no sólo por su trabajo como productor cinematográfico, sino como un hombre que siempre pugnó por vincular los proyectos latinoamericanistas de los realizadores del continente. Similares homenajes se realizaron en el Festival de Viña del Mar, la Cinemateca uruguaya y el Festival de Cine de Huesca donde se instituyó el premio “Cacho Pallero”, vigente hasta la actualidad. Pallero se destacó, como decía su compañero Walter Achúgar, como auténtica “casa de cambio humana para el cine políticamente comprometido a lo largo del continente” (Burton, 1991: 286). Actividad cinematográfica sí, pero indisolublemente política.

La escuela sin Birri

La burocracia universitaria consideró que el espíritu crítico y polémico que se fomentaba en el Instituto de Cine, tendía hacia una peligrosa ideología comunista y, frente a las tensiones generadas, en 1962 se intervino el Instituto alegando malversación de fondos. Birri emprendió entonces su “segundo exilio”, primero junto a Dolly Pussi y Edgardo Pallero en Brasil, y más tarde en Italia.

¹⁷ En este caso ocurrió lo contrario que en la mencionada producción de *El exilio de Gardel*, Bauer llamó a Pussi para que produzca su film pero como estaba comprometida trabajando en *Un muro de silencio* de Lita Stantic le pasó el trabajo a su compañero, quien “largó todo y lo hizo” (Pussi, Dolly, *ibid.*).

La dirección fue tomada por Adelqui Camusso y durante su gestión la escuela giró hacia una postura intelectualista, ahora con un plantel docente con mayoría santafesina. Hasta ese momento el equipo de profesores era predominantemente porteño y una modalidad frecuente de enseñanza era el seminario intensivo de tres o cuatro días. La fisonomía de la escuela sufrió una progresiva modificación: el modo de trabajo se regularizó y estandarizó, promoviéndose así la institucionalización definitiva.

Dentro del Instituto las discusiones en torno a reconocer o no una función social al documental, crecieron al calor de una situación política cada vez más conflictiva. Al respecto Marcela Truglio señala:

En ese período comenzaron divisiones internas entre el estudiantado y docentes, un enfrentamiento entre “birristas y antibirristas”, según se siguiera el lineamiento inicial planteado por Birri (cine social, realista y crítico), o se procurase una apertura estética hacia influencias del cine ficcional, hacia nuevos campos intelectuales y los planteamientos de la nueva ola francesa (2003: 312).

Sin embargo, Dolly Pussi manifiesta que, si bien existían luchas entre posturas cinematográfico-políticas, no se daban en términos birristas-antibirristas:

Nadie se autodenominó birrista. Hubo un grupo que seguía los postulados de la Escuela de cine documental y después había otro grupo que quería hacer ficción dentro de la Escuela. Como era una escuela de cine documental apareció una lucha de poderes. Ese grupo era el que no quería comprometerse con nada, decían que el cine era un arte y como tal el artista debía desvincularse de la realidad y hacer obras de arte. Y el tema es que la mayoría decíamos que nuestra escuela nos ponía frente a la realidad pero jamás nos llamamos birristas, para nada. [...] Cada cual resolvía su proyecto de la manera en la que lo quería hacer, nadie te imponía nada. Lo único que había que respetar era que fuera un documental por que no teníamos formación en ficción, no había dirección de actores ni nada de eso.¹⁸

Coincidiendo con la primera apreciación de Pussi, pero sosteniendo otra postura política y estética, Luis Priamo destaca que no hubo conflictos entre grupos, aunque sí “choque de ideas” por “disputas estético-políticas”, en cuanto a

¹⁸ Pussi, Dolly, *ibid.*

¹⁹ Priamo señala que el grupo crítico de *Tire Dié* proponía prestar más atención al modelo europeo de Ivens, Resnais y Haanstra que “contribuyó a crear un universo referencial que nos alejaba del modelo del cine primitivo que representaba *Tire Dié*” (Priamo, 2008: 118).

²⁰ Deconstruyendo el prólogo del libro (*La Escuela Documental de Santa Fe*) de Birri, Priamo saca algunas conclusiones sobre cómo debe ser entendido: “Para la última línea, antes del punto final, queda el dedo admonitorio alzado, la voz de advertencia: ‘el cine que se haga cómplice’... En suma, las virtudes redentoras del documental social califican a quienes las exponen (los buenos), pero también y sobre todo execran a quienes las ignoran (los réprobos), sentencia propia de cualquier fundamentalismo.” (Priamo, op. cit. p. 119).

cuestiones identitarias del Instituto de Cine como el legado de *Tire Dié*,¹⁹ las afirmaciones del libro de Birri de 1964²⁰ y las pautas formales para la realización de films en el ámbito de la Escuela,²¹ entre otros temas.

Si el país vivía, en los sesenta, un momento de relativa expansión económica, con un marcado desarrollo cultural e intelectual, en el que los espacios de crítica y polémica se multiplicaban, en el que ya en teatro, música, plástica o danza, se fraguaban diferencias cada vez más nítidas entre aquellos preocupados por el vínculo con el campo social y su transformación y otros más interesados en la irreverente e incansable búsqueda de nuevas formas estéticas desligadas de cualquier utilidad que pudiera endilgarse al arte: ¿por qué el cine iba a permanecer aislado de dicho debate? ¿Por qué la primera escuela de cine iba a quedar incólume frente a semejante tensión político-ideológica y estética? La Escuela Documental de Santa Fe también fue un ámbito donde las discusiones alcanzaron altos grados de virulencia. Esto se expresó en el incidente protagonizado por alumnos e invitados en el Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura, organizado como forma de protesta frente a la intervención de Rodríguez Hortt, que daría lugar a diez meses de huelga estudiantil y docente en 1970. Alumnos y docentes del Instituto se unieron para reclamar la restitución de la autonomía perdida. Pero las viejas disputas afloraron durante la proyección de los cortos experimentales de un grupo porteño conformado por Alberto Fischerman, Dodi Scheuer, Rafael Filipelli, Julio Ludueña y Miguel Bejo, entre otros. Hubo agresiones físicas y verbales y el Encuentro debió finalizar prematuramente.²² Priamo deduce como enseñanza de aquellos incidentes una máxima defendida por una de las vertientes en disputa: “más tarde o más temprano, y aun *lleno de buenas intenciones*, [...] el camino dogmático deviene intolerante y represor” (2008: 121).

Mientras tanto la cantidad de alumnos creció como así también la participación de la Escuela en los festivales de cine. En el Festival de Viña del Mar de 1967 participaron *Hachero nomás* (Jorge Goldenberg, Hugo Bonomo, Luis Zanger y Patricio Coll), *Las cosas ciertas* (Gerardo Vallejo), *Hoy-cine-hoy* (Diego Bonacina) y *La pampa gringa* (Fernando Birri), y la Escuela recibió una distinción. En la edición de 1969 formaron parte de la grilla los films de Dolly Pussi (*Pescadores*) y Gerardo Vallejo (*Ollas populares*). *Hoy-cine-hoy* de Bonacina también se presentó en los festivales de Tours (Francia) y de Ucha-Barcelona (España). Ampliando los horizontes del Instituto de Cine, estos films cumplieron el cometido de comunicar la experiencia santafesina en otras latitudes.

²¹ A propósito de la proyección del film de un alumno (*La doma de Patricio Coll*) para su discusión Priamo recuerda que había militantes que “no eran del Instituto, pero sabíamos que venían convocados por otros compañeros [...], para debatir políticamente sobre el film. Eran litigantes filosos –dos o tres, ya no lo recuerdo- dispuestos a desmascarar a los ‘formalistas’ que presentarían sus películas ‘elitistas’” (Priamo, op. cit., p. 120).

²² Para la reconstrucción testimonial ver Sarlo (1998: 195-269).

En el plano de la política nacional, las Fuerzas Armadas habían destituido a Arturo Illia en 1966 mediante un golpe de Estado y el general Juan Carlos Onganía encabezaba la primera dictadura que parecía no proyectar una salida electoral a corto plazo. La Escuela fue aún más vigilada, al clima de censura inaugurado con la prohibición y el secuestro de *Los cuarenta cuartos* se sumó que su presupuesto empezó a sufrir mutilaciones, por lo cual los proyectos de tesis de los alumnos se retrasaron meses e incluso años luego de que los mismos ya hubieran terminado sus estudios.

Las producciones del Instituto

Una gran cantidad de films (sobre todo cortometrajes) fueron realizados en el Instituto de Cine por los alumnos y docentes. En algunos casos se trató de films de tesis o de práctica documental. En cuanto a su producción una parte fueron producidos íntegramente por la UNL y otros se constituyeron como producciones vinculadas. Algunos han podido ser rescatados, pero muchos continúan perdidos.²³ Presentamos aquí un análisis de los films más representativos del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral del período 1958-1969.

Tire Dié (F. Birri, 1958)

La versión que se conserva de *Tire Dié* (de 1960) comienza con un prólogo que parodia a la voz over autorizada propia del modelo hegemónico de documental institucional del momento, destinado a festejar las bellezas paisajísticas, la riqueza nacional y su pujante progreso. Sobre una vista aérea de la ciudad de Santa Fe un locutor recita en voz over distintos datos estadísticos de la ciudad. El habla formal de esta voz autorizada va tornándose progresivamente poético; primero al contrastar los datos “objetivos” convencionales con datos más curiosos y, finalmente, al señalar que la película “ha sido filmada entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño e invierno de 1956, 1957, 1958”, lo cual introduce cierta dimensión subjetiva en las condiciones en las que se elaboró esta “otra” estadística. Lo abigarrado de la enumeración, esa multitud de objetos y de gastos (la cantidad de panes y de vasos de cerveza consumidos, las joyerías, los peinadores, la potencialidades económicas del puerto, su capacidad y sus movimientos), nos sugiere lo superfluo, lo inútil que resulta la abundancia y la precisión de su existencia, frente a lo que se verá después, esa “otra realidad” ignorada que empieza en las orillas de la ciudad, allí donde “la estadística se hace incierta”.

²³ Para la consulta de un catálogo completo, véase Beceyro (2008).

Al descender al bajo barroso del Salado, en las afueras de la ciudad, comienzan los testimonios de las distintas familias. “En este sentido nuestra película es heredera del neorrealismo italiano. Tratamos de identificar nuestra cámara con los ojos de un hombre o de una mujer de altura estándar (1,70 m.), que mirara la escena con cierta objetividad” (Birri, 2007: 24). Como señala el propio Birri, predomina, en esta segunda parte, la angulación normal, en muchos casos la cámara se ubica a la altura de los ojos de los niños, y dialoga “cara a cara” con los mismos. Algunas entrevistas comienzan con un primer plano frontal, que identifica e individualiza al entrevistado (no son una masa anónima si no que se presentan, en la mayoría de los casos, con nombre y apellido) fijando, en algunos casos la relación entre el rostro y la voz.

En el caso de los adultos también resulta definitoria para su identidad la relación con su trabajo. En muy pocos casos el entrevistado posa pasivamente para la cámara mientras da testimonio, sino que la selección del material apunta a una relación entre el individuo y el espacio mediado por la tarea, por la labor que realizan. Los paneos que siguen el movimiento de los niños nos llevan de una casa a la otra e intentan integrar el espacio fragmentado de “la barriada”.

Esta primera producción de la escuela se hizo con recursos mínimos, y en condiciones muy difíciles. A una primera desconfianza natural de la gente del lugar, que puso a prueba los métodos y la organización de trabajo, se le sumó la persecución de la policía y la falta de recursos técnicos adecuados.²⁴ Cuando se presentó la primera versión en 16 mm., pese al trabajo en laboratorio, la banda sonora resultó ininteligible. El programa de presentación explicaba:

Las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire Dié* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado, forzados por las circunstancias, las cuales, al obligar a una acción y a una opción, han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido (Birri, 1964: 52)

Después de esperar ansiosamente el tren, de mirar repetidamente el horizonte, la cámara sigue a dos niños hasta una alta torre (a la que se trepan descalzos) desde donde observan a lo lejos el tren que se acerca y sonríen. Lo primero que vemos son una serie de planos desde el tren (desde la ventanilla del maquinista, desde el techo, desde el interior) y algunas cabezas que se asoman.

²⁴ “Tuvimos muy pocos recursos. [...]Nuestra grabadora no estaba en los niveles aceptables de profesionalidad. Recuerdo cómo íbamos cada tarde a aquellas tierras bajas por lo general inundadas donde filmábamos, cargando nuestras modestas cámaras y la enorme batería de la grabadora en una caja fuerte. El peso de aquellas baterías nos hundía hasta las rodillas en el lodo” (Burton, 1991: 32). En esta misma entrevista Fernando Birri cuenta más detalles de las dificultades de la filmación. En *Las treinta lecciones de Stanford*, también cuenta cómo la gente se resistía a ser filmada y recibieron a pedradas a las camadas de estudiantes; pero también cómo progresivamente fue creciendo la relación humana con los entrevistados hasta que ellos mismos comenzaron a colaborar en las tretas para escapar de la policía, en el cuidado de los equipos, etc. (Birri, 2007).

El *tire dié*, el grito de los niños es, efectivamente, lo primero que se presenta como sonido en off, recién en una segunda instancia los podemos ver. A partir de ese momento el montaje se hace mucho más dinámico, el propio Birri especifica que allí se abandona la angulación normal que predominaba hasta ese momento. Bernini lleva a cabo un análisis preciso de esa secuencia:

Al final la secuencia de *Tire Dié* parece abandonar la neutralidad [...]El montaje permite que el punto de vista único, objetivo, de la cámara se multiplique en el de los niños cuando corren en los bordes del puente, en el de los pasajeros del tren [...] La unidad espacial del acontecimiento queda entonces fragmentada, y en su lugar se ofrece un episodio pautado por el análisis. Con ello la escuela diverge de la herencia neorrealista (2001: 45)

En efecto, la cámara logra gran movilidad, recorre espacios del vagón del tren, se toman planos a un lado y otro de las vías, abajo y arriba del puente. Las respuestas de los pasajeros también difieren, algunos tiran monedas, otros simplemente observan, una mujer se conmueve (“pobrecitos”), otro opina “esta gente vive así porque no quiere trabajar”. Estos planos se suceden cada vez más rápido, cada vez son más los niños en campo (se logra la sensación de que no dejarán de llegar) y cada vez hay más movimiento, corridas (con el riesgo de caer de los bordes del puente) y algunas peleas.

Toda esta secuencia logra una carga emotiva muy fuerte, los rostros inquisitivos de los niños miran (y gritan) a cámara, la puesta en escena “obliga al espectador a ver en primer plano la cara de cada niño que pide y a detenerse frente a sus gritos” (Kriger, 2003: 291). Hacia el final (luego de preguntarle a los niños qué harán con el dinero) seguimos a uno de ellos hasta su casa; su madre presenta al hermanito menor que aún “es muy chiquito para ir al *tire dié*” y la mirada interrogadora de la criatura se mantendrá fija sobre el espectador durante casi 29 segundos (que es casi la máxima duración de una toma que puede lograrse con una Bólex a cuerda) exigiendo algún tipo de respuesta por parte del espectador.

Fernando Birri recuerda que “a nivel de público la acogida de *Tire Dié* fue muy entusiasta,²⁵ pero la recepción crítica fue más problemática” (Burton, 1991: 33). También podemos rastrear una discusión en torno al realismo, en los debates sobre la ley de cine y en las primeras historias del cine argentino que se elaboraron también durante la misma época. Tanto Domingo Di Núbila como Agustín Mahieu analizaban el cine de la década del cincuenta en torno al eje autenticidad/ artificiosidad²⁶ junto con la crítica cinematográfica de la época (que progresivamente va desarrollando espacios propios en publicaciones especializadas): todos reclamaban “autenticidad”. En la mayor parte de los casos este es-

²⁵ Birri describe su estreno en el paraninfo de la Universidad como “un fenómeno culturalmente revolucionario”, dado que cuatro mil personas de distintos sectores sociales se hicieron presentes en el recinto. Según su lectura “el pueblo ocupó la universidad” (1964: 53)

fuerzo fue reconocido pero sin dejar de señalar las fallas técnicas que hacían considerar a *Tire Dié* apenas un borrador o un ensayo. Según Claudio España “dos años después, en 1960 el film era un clásico en el conocimiento del público y entre los críticos” (2005: 127).

Los inundados (F. Birri, 1961)

Este film puede ser analizado desde la categoría de Cine de ficción político-testimonial: lo político sigue encuadrado dentro del marco del realismo clásico pero intervenido por modalidades estilísticas y estéticas modernas; en este caso, y como el propio autor especifica,²⁷ también se incluyen elementos de la picaresca criolla, de la tradición de sátira política, del circo y del clown. Según Héctor Kohen la incorporación de personajes completamente marginales “que no responden a un patrón de conductas ejemplares en las que pueda fundarse una genealogía nacional”, implica una modificación radical del modelo institucional de representación y esto es “el resultado de un combate por el poder simbólico de la comunidad” (2005: 115).

“*Los inundados* nace como una película argumental pero de base documental. Trabajé el libro cinematográfico con un escritor argentino [...] basándonos en todo un trabajo previo de documentación” (Birri en Burton, 1971: 36). Dentro de la tradición del cine político y social argentino consideramos un aspecto importante la relación dialógica entre el documental y la ficción: el de *Los Inundados* es un claro ejemplo de mezcla y contaminación mutua entre ambos. Por un lado el registro documental de la locación *real*, efectivamente inundada y sus habitantes, presentados a través de planos generales y paneos muy amplios. Esto da cuenta de las dimensiones de una situación que desborda constantemente los límites del encuadre. Por otro lado, los paisajes que la familia observa desde el tren, conviven con los “decorados” diseñados por el escenógrafo profesional Saulo Benavente. En cuanto a la construcción de los personajes, si bien el guión se construyó en base al cuento de Mateo Booz, Birri aplica lo que él llama “método de identificación”: se construyen los personajes “identificando” a cada uno de ellos con los “personajes” que aparecen en *Tire Dié*, por ejemplo para el personaje de Óptima se habría tomado de modelo a la lavandera Francisca Martínez.

²⁶ Di Núbila festeja los “reencuentros con la realidad nacional” [...] “como si hubiera empezado a entreverse que el remedio para los males de nuestras películas se llamaba autenticidad, según iba a comprobarse años después” (Di Núbila, 1959: 213). “Algunos de nuestros cineastas [...] inesperadamente descubrieron a su propio pueblo, atravesaron la niebla que durante años les había impedido verlo, y empezaron a sumergirse en él iniciando un reencuentro con la realidad nacional que, al afirmarse en 1958, contribuyó a sentar las bases para una recuperación del cine argentino” (Di Núbila, Idem: 226). Agustín Mahieu en su *Breve Historia del cine Argentino* busca, sin éxito, un realismo, una “auténtica sensibilidad” y señala que “resulta grave (en la vieja generación que sigue haciendo cine) la concepción rudimentaria y aislada de toda problemática actual”, reclama a la generación del cincuenta “una imagen auténtica de la época” (1966: 44).

En este film se logró, en parte, uno de los objetivos de *Tire Dié*, el de dar lugar a las voces excluidas del cine nacional con todas las características regionales, aunque fuera dentro de una ficción; un registro de habla que contrastaba ampliamente con el de la mayoría de las películas porteñas contemporáneas. Para ello se trabajó con actores locales, en ocasiones, como dijimos, provenientes de espectáculos populares o de compañías filodramáticas, entre ellos se hacen presentes algunos de los entrevistados en *Tire Dié* (como el “viejito Arcel”, llamado Aureliano en la ficción).

Durante toda la primera mitad del film resulta explícita la sátira de las prácticas políticas, la farsa exagerada de los últimos días de campaña a expensas de los evacuados, los *slogans* (“La solución es Benítez” rezan los carteles omnipresentes por toda la ciudad), los arreglos (“muchos votitos en blanco, soluciónelo” ordena el Doctor Canuda antes de reunirse con Gaitán y los inundados), negociados y promesas rotas; así como la hipocresía de las clases “pudientes”, que se debaten entre la compasión y el asco por el aluvión.

A través de la película late una constante tensión irónica que se ríe de la propia situación trágica que denuncia; constantes guiños (en ocasiones infinitesimales) comentan la situación desde una instancia de enunciación, mezclando recursos del actor popular (miradas y retruécanos a cámara) con cierta concepción del “distanciamiento” brechtiano que quiebra el régimen realista clásico (“conmovidos pero lúcidos” es una idea que se repite en los textos de Birri). Por ejemplo: el cartel que dice “sea compasivo con los animales” se bambolea sobre el vagón en donde viaja la familia; la radio que publicita lujosos departamentos en propiedad horizontal, mientras que los inundados acaban de ser desalojados de sus ranchos. La sátira también recae sobre los medios de comunicación, como el engranaje principal de toda la cadena de engaños: cuando los periodistas del diario *El Progreso* van hasta “Villa Piojo” en busca de testimonios demoleedores para convocar la “solidaridad social” o la lástima ciudadana (y los votos al partido opositor) los inundados se ríen y festejan esa foto: “vieja pa’l recuerdo, es gratis”. Una imagen que contrastará con el título que se le imprime: “La inundación, hambre y dolor; el gobierno, ciego y sordo”, en una operación que se acerca a la puesta en abismo, una escena que concentra toda la tesis del film. A propósito, el propio Birri explica:

En países donde lo “oficial” está contaminado de *retórica y seriosidad*, la picaresca es fundamentalmente la demostración de la vitalidad de un pueblo. [...] los valores más profundos del querer vivir e incluso *sobrevivir*

²⁷ Birri declaró al respecto: “*Los inundados* pertenece a la mejor picaresca de la tradición criolla, un género muy consustanciado no sólo con cierto tipo de literatura latinoamericana, sino con una cierta filosofía de la vida latinoamericana [...] Esa picardía desciende en línea directa de la picaresca española”; “Escogimos actores marginales: marginales como la película [...] eran actores de circo, de teatro de variedades, de radio” (Burton, 1991: 35-36).

frente a situaciones que son de frustración, de muerte, de exterminio (Burton, 1971: 36).

A diferencia de lo que plantearía después la postura militante en el cine argentino, en aquel momento Birri estaba a favor del desarrollo de una industria cinematográfica nacional. El caso de *Los inundados* resultó problemático porque constituía otro desafío, un paso más allá de lo logrado con *Tire Dié*: conseguir apoyo estatal para la producción (a partir de los créditos y premios de la reciente ley de cine), llegar a las salas comerciales y a los festivales internacionales europeos que, como señala Alberto Elena, estaban viviendo un momento de “revelación de los cines de la periferia” (1999: 17).

La producción resultó, así, completamente atípica, no se trató del modelo de producción industrial hegemónico. Para empezar por su carácter de *film/escuela*: un equipo técnico numerosísimo en el que cada profesional era asistido por dos estudiantes; pero también porque el dinero del crédito se agotó mucho antes de terminar el rodaje, con lo cual durante la última etapa de la producción así como durante los tres meses de postproducción se atravesaron serias dificultades económicas y esto implicó, entre otras cosas, un alto nivel de compromiso de los trabajadores y de los asistentes del equipo para poder terminarla.²⁸

Para esa misma época, no sólo la industria cinematográfica argentina estaba en crisis con los distribuidores sino que el país entero vivía una intensa crisis política: entre el estreno en Santa Fe (octubre de 1961) y el estreno en Buenos Aires (abril de 1962) se produce el golpe de Estado que expulsó a Arturo Frondizi de la presidencia. En este contexto comienzan los debates por los controvertidos premios del Instituto Nacional de Cinematografía: por una diferencia de dos votos *Los inundados* queda afuera y, a partir de ese momento, comienza una larga cadena de dificultades para la exhibición, descriptas por Horacio Verbitsky.²⁹ Al boicot del dueño de la única sala que lo proyectaba, se le suman las trabas que impone el Instituto Nacional de Cine para la salida del país del film (se niegan a enviarlo a Cannes y a Locarno y recibe el premio de Karlovy Vary en condiciones completamente irregulares). Algunos medios acusan a la película de “reaccionaria”; la prensa masiva (los diarios de mayor tirada) se niega en bloque a difundir el éxito en Venecia y en Karlovy Vary. La película logra críticas favorables en algunos medios (destacando invariablemente su “autenticidad”) y

²⁸ Birri también menciona el compromiso de la gente de Santa Fe “todo esto fue posible merced a la colaboración de las gentes de la provincia. La región entera se volcó en la película. [esta] colaboración brindada por el pueblo hay que atribuirlo al clima de sensibilización, de amor hacia el cine, que el Instituto de Cinematografía del Litoral fue creando a lo largo de sus seis años de labor” “‘Los inundados’ nació a la sombra del Instituto Cinematográfico del Litoral” *La Nación* 20 de julio 1961. Recuerda, asimismo, algunas de las dificultades durante la filmación, en la entrevista que le hace Burton (Burton, 1991: 37).

²⁹ Verbitsky, Horacio, “Tribuna abierta. El caso *Los inundados*” en Vieites (comp.) (2004).

negativas en otros (no convence la narración, el montaje u otros factores técnicos). A las tres semanas, y pese a la afluencia de público, la exhibición se interrumpe y se da por terminada. El recorrido por festivales internacionales se vuelve dificultoso y, meses más tarde, Birri abandona el país. Se tendrá que esperar al regreso a la democracia en 1983 para que el film comenzara a ser reprogramado en numerosos cineclubes, reconociendo, entre otras cosas, la importancia histórica, estética y política del film.

La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires (F. Birri, 1962)

Este film inauguró un tipo de producción vinculada al Instituto de Cine de la UNL. En 1959, mientras se preparaba la segunda versión de *Tire Dié*, Birri realiza y produce *La verdadera historia...* junto con León Ferrari. También trabajan con el director, su asistente, Manuel Horacio Giménez, Enrique Wallfish (con el que luego volvería a trabajar en *Buenos días, Buenos Aires*), el montajista Antonio Ripoll (que había colaborado en *Tire Dié* y volvería a colaborar en *Los inundados*, así como en tantas otras producciones de la escuela) y el músico Virtú Maragno. En el libro *Las lecciones de Stanford* Fernando Birri afirma que este trabajo de equipo “en parte responde al concepto de un cine experimental, hecho entre pocas personas con una profunda afinidad” (2007: 65).

El film parte de un cuadro del dibujante y humorista argentino Oski (Oscar Conti) que ilustra las crónicas de Ulrico Schmidl sobre la expedición de Pedro de Mendoza y la primera fundación de Buenos Aires. Mediante el montaje cinematográfico (y un complicado mecanismo de poleas sobre el cuadro, construido con la ayuda de León Ferrari), se logra dar movimiento a las caricaturas del cuadro, acercando a este film a la estética de los dibujos animados; la combinación del ritmo musical y sonoro con el ritmo del montaje es la encargada de darle vida cinematográfica al cuadro. Por ejemplo: una serie de planos del mismo fragmento del cuadro (un conquistador español encendiendo la mecha de un cañón) puesto en movimiento (movimiento lateral que simula ser el del cañón al disparar), reforzada, a su vez, por la sucesión de sonidos de explosión, crean la ilusión de varios disparos sucesivos a partir de una única imagen.

Podemos mencionar la tensión o la mezcla de registros, de lo ficcional y lo documental, como constante en la obra de Birri: este film es una forma de registro de la realidad, de la superficie del cuadro, a la vez que, mediante el montaje y la voz over, construye una narración y una temporalidad ficcional. Una narración que, a su vez surge, de un documento histórico como es el testimonio de Ulrico Schmidl (“como que lo vi yo, con los ojos de esta cara”). El humor pícaro, irónico y popular es, en parte, propio de la obra de Oski, pero Birri lo comparte

y amplía a partir de esta operación de deconstrucción del cuadro en fragmentos y de su reordenamiento en el tiempo.

La banda sonora, a cargo de Virtú Maragno, combina diversos timbres (dos orquestas, instrumentos no tradicionales, percusión con todo tipo de objetos domésticos), algunos sonidos diegéticos (explosiones, cantos de pájaros, etc.), y otros que refuerzan la ilusión de movimiento (una flauta para el lanzamiento de flechas) se integran en una partitura musical compleja, en la que también se puede distinguir un repertorio de *leitmotivs* (muchas veces tomados de melodías populares). Entre ellos se destacan el del ataque de los españoles a cargo de los bronces, que imita el llamado militar del clarín a las caballerías, y el de los “indios” a cargo de un bandoneón con cierta cadencia tanguera.

Esta revisión del pasado de Buenos Aires que rescata aspectos oscuros y sangrientos, “una exquisita reinterpretación cargada de ironías y héroes sin bronce” (Gociol, 2007: 6) podría identificarse con cierta perspectiva histórica revisionista. Este texto de Schmidl y su visión de los orígenes de Buenos Aires ya habían sido recuperados, por ejemplo, por Manuel Mujica Láinez en algunos de los cuentos de *Misteriosa Buenos Aires*. El film aporta una perspectiva completamente distinta sobre este documento y logra otro tipo de divulgación de la historia: gracias a un premio del Fondo Nacional de las Artes en 1959 el film consigue “una enorme difusión [tal, que] las dos únicas copias que tenían, una en color y otra en blanco y negro quedaran en muy mal estado” (Idem: 6). La película, asimismo es seleccionada para representar a la Argentina en el Festival de Cannes de 1959 (presentada como *La primera fundación de Buenos Aires*) y tendrá su estreno comercial en 1966 (con Birri ya en el exilio) como parte de *Che, Buenos Aires*.³⁰

La pampa gringa (F. Birri, 1963)

La pampa gringa es un cortometraje documental en 35 mm. realizado en 1962 dentro del Plan de asistencia técnica y de promoción cinematográfica de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe. Con Adelqui Camusso como director de fotografía y Edgardo Pallero como productor, la película se centra en la memoria y la identidad de la Pampa gringa, inmigrante, en tono afectuoso. Birri trabaja en este film con materiales diversos configurando un collage poético: desde fotografías, hasta filminas, bosquejos, dibujos, mapas; y dentro de los materiales sonoros, polkas, músicas folclóricas europeas. Algunos versos de dos poetas santafesinos (Jorge Pedroni y Carlos Carlino), presentados bajo la forma de intertítulos, van punteando la cinta. El trabajo aborda el tema de las oleadas in-

³⁰ Una compilación de cortos que además reunía a: Buenos Aires (1958) de David J. Kohon, Buenos Aires en caniseta (1966) de Martín Schor, Buenos días, Buenos Aires (1960), también de Birri, y Los anónimos (1966) de Pedro Stocki.

migratorias que desde la segunda mitad del siglo XIX llegan desde Italia, entre otros países, hacia la Argentina, buscando un territorio donde prosperar. El narrador a veces opta por la primera persona y otras por la tercera, con lo cual los tiempos de enunciación se desdibujan, y pasado y presente se funden entre poemas y fotografías en un ejercicio de memoria histórica. El trabajo de investigación de archivo fue muy arduo porque no existía un organismo o un grupo de investigadores que en ese momento y en el Litoral hubiera hecho un relevamiento de documentos al respecto. Con lo cual el equipo entero peregrinó por las casas de los vecinos, juntado materiales diversos.

En este collage animado, la voz over abre el relato con una bienvenida en italiano y lo cierra también de esa forma. El uso de intertítulos y el paso de una imagen a otra un tanto rudimentario (efecto explícitamente buscado) recuerdan los primeros pasos del cine y permiten pensar en cómo Birri reflexiona sobre los escasos recursos y archivos con los que contó para representar un fragmento de la historia de los inmigrantes. Fragmento que se corresponde con la historia de “un” hombre, un gringo cualquiera, que es el singular de un plural social.

El film se estructura a partir de tres intertítulos: el primero marca el bloque más individual del film, donde económicamente se narra la historia de un hijo de inmigrantes. El segundo intertítulo hace referencia a la participación política de los inmigrantes, el problema del fraude electoral y la presencia de algunas figuras políticas como Leandro N. Alem e Hipólito Yrigoyen. Aquí el acento está puesto en el esfuerzo, el trabajo y el compromiso de los inmigrantes con el país y la tierra. Hay una relación visual muy interesante entre dos fotografías: una tiene como centro a unas manos enlazadas, en gesto de ayuda y cooperación, la otra pertenece al escudo nacional, haciendo foco en las manos que en su centro se estrechan. Se intercalan además distintos panfletos y afiches, en los que se distinguen las palabras: libertad, esperanza y justicia (debe recordarse que un imaginario de figuras, palabras y signos se puso en movimiento para incluir al extranjero homogeneizando el plano simbólico e ideológico). Esta segunda secuencia culmina con imágenes de carreras automovilísticas. Allí se produce un *freeze* de la imagen, y la voz narradora, totalmente autoconsciente de su poder y omnicomprensión, dice: “¡Epa! Esto va a pasar dentro de unos años. ¡Volvamos para atrás!”. En la banda imagen inmediatamente se produce la “vuelta hacia atrás” de los últimos fotogramas.

La tercera secuencia es la más poética: las imágenes del trigo, el mate, las manos y el pan se repiten insistentemente, en relación al corazón de bronce, el tiempo y la memoria que son las figuras que subterráneamente enhebran este trabajo. Con humor y autoconciencia narrativa, la última imagen es la palabra Fin “pasada al revés”, y su correspondiente cambio para corregir la posición. El cierre como dijimos lo da la voz que dice: “Aquí termina la historia. Buenas no-

ches”; resaltando la doble reflexión del film: sobre la historia de los inmigrantes, y sobre la propia condición narrativa e histórica del cine como agente de construcción y vehiculización de la memoria.

Los cuarenta cuartos (J. Oliva, 1962)

Encuadres cerrados. Sentimiento de ahogo. Realidad asfixiante. Hábitat inhumano. Esta condensación semántica es la que produjo uno de los primeros films de la Escuela Documental de Santa Fe. Una muestra cabal de cómo se puede describir una realidad interior sin decir una sola palabra, trabajando el lenguaje formal del film. Recién a los diez minutos de comenzada la película vemos una panorámica del conventillo junto al título de la “Segunda encuesta social filmada”³¹: *Los cuarenta cuartos* de Juan Oliva.

Con un destacado uso de la luz y de las sombras en habitaciones cerradas, comienza el film entrevistando a los inquilinos del conventillo más grande de la ciudad de Santa Fe. *Los cuarenta cuartos*, realizada en 1962, documenta las miserables condiciones de vida en las que se encuentran los habitantes del conventillo y la búsqueda paralela de una pareja de recién casados para encontrar una vivienda al alcance de sus posibilidades. El fracaso de su peregrinación resulta estrepitoso y deben ir a parar al conventillo derruido que el film ha documentado a lo largo de los veinticinco minutos previos. Y ya no podrán escapar, como dice un viejo: “*Muriéndose es la única manera de salir*”.

Los movimientos de cámara acompañan estos juegos sutiles de contraste entre la miseria del lugar y su descripción discursiva, que confluyen en la cuidada estética del documental. Puesto en relación con los demás cortos producidos bajo la órbita de la Escuela, *Los cuarenta cuartos* también mantiene una voz over, pero asumiendo un carácter irónico y confrontativo, ausente en las realizaciones de la Escuela anteriores a 1962 (salvo en la enumeración que realiza el locutor en el inicio de *Tire Dié*) y en muchas de las que se hicieron posteriormente. Este es el primer film de la Escuela que utiliza la puesta en escena ficcional para recrear la búsqueda de vivienda de la pareja de jóvenes.

Mediante el Decreto n° 791, de 1963, el Poder Ejecutivo ordenó la prohibición y el secuestro del film para reprimir “la difusión de actividades de propaganda comunista”. El film no se proponía hacer “propaganda comunista”, sino realizar una lectura crítica del uso y abuso de la propiedad privada proponiendo la “vivienda de utilidad pública”. “La propiedad es un robo” proclamaba Pierre Joseph Proudhon hacía más de un siglo³², y si bien *Los cuarenta cuartos* no lo grita a voz en cuello, al menos lo sugiere. Y esa sugerencia no podía sino

³¹ La primera había sido *Tire Dié* (F. Birri, 1958).

ser censurada por los conservadores de un régimen basado en el Capital. Uno de los films más logrados de la Escuela de Cine Documental resultó el más reulsivo por cuestiones que no tuvieron nada que ver con las casualidades.

Feria franca (H. Marino, 1961)

Puerto Piojo (L. Cazes y R. Freire, 1966)

Reportaje a un vagón (J. Goldenberg, 1963)

Jasene (M. Mittelman, 1965)

Otro conjunto de cortos documentales se destacó por su carácter descriptivo de un ambiente popular y las actividades que en él se desarrollaban. Tal es el caso de *Feria franca* (Hercilia Marino), *Puerto Piojo* (Luis Cazes y Rodolfo Freire), *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldenberg) y *Jasene* (Mario Mittelman).

En el film de Marino prima la observación de las actividades de los puesteros santafesinos y el comentario de sus ideas a través de una voz over acompañada de una cortina musical con un tango frenético de Astor Piazzolla. La crítica de la realidad se vuelca en el discurso de un puestero a quien le interesa “más el fútbol que la política” y en un montaje ideológico que equipara críticamente a un caballo, que come los restos de verdura que han quedado en la calle, con un hombre que recoge esos mismos restos a unos metros de distancia.

Cazes y Freire se dedican en su corto a describir un lugar en el que, en otra época, hubo una actividad productiva intensa y en el momento de la realización sirve como espacio de asentamiento de ranchos. En Puerto Piojo “había laburo” dice un obrero en off. Un signo de otra época. Siempre a destiempo, las clases populares son empujadas a un lugar ya dejado atrás por “el progreso”. Hasta sus añoranzas políticas son de tiempos pasados, según el obrero relator del film, Yrigoyen y (el primer) Perón fueron “sus padres”. Los actuales (década del sesenta) no son más que “ladrones”. La cámara realiza recorridos por la costa con amaneceres y puestas de sol utilizando encuadres y movimientos que permiten apreciar las bellezas naturales de un lugar que aún mantiene su encanto por sobre la miseria dominante. Las palabras descriptivas de la voz over sobran en el final del film y son superpuestas, hasta desaparecer, por el sonido de los remos en contacto con el agua. Puerto Piojo ya está vacío, hasta de palabras.

Reportaje a un vagón es una descripción densa de la vida de aquellos que vuelven de Buenos Aires al interior en forma de discurso en primera persona. El realizador organiza las vivencias de los sujetos representados para que ilustren las imágenes de los rostros. Es al revés, el discurso over ilustra aquello que tiene

³² Proudhon no se refería únicamente a la propiedad de las viviendas sino a toda propiedad privada en cuyo origen está el génesis de las desigualdades sociales y, por ende, en la explotación del hombre por el hombre (2005: 17).

más fuerza, los cuerpos sufridos y repletos de historias que exudan su memoria. Por ello Goldenberg deja secuencias enteras con el sonido ambiente; cansino y adormecedor del tren en viaje. El film-vagón está dedicado al film-locomotora llamado *Tire Dié*. La documentación de los sujetos populares es similar: entre cariñosa y respetuosa. Demostrando (y mostrando) una realidad que pocos estaban dispuestos a ver en las pantallas de cine. Una misma, arriba y abajo del tren.

Jasene o *Casamiento* de Mario A. Mittelman, es un caso especial ya que fue filmada en Buenos Aires, con la colaboración de varios de los alumnos de la Escuela, entre ellos Jorge Goldenberg y Nicolás Sarquís. Mantiene la línea descriptiva pero desde una perspectiva mucho menos crítica, e introduce también algunos elementos de ficción y picardía. Las primeras imágenes nos muestran a los novios trabajando en los preparativos, se trata de actores no profesionales que realizan su acción para la cámara, mientras desde la banda de sonido las voces over (esta vez de actores profesionales) comentan la situación en primera persona, contestando las preguntas de un interlocutor.³³ El novio se queja de lo caro que resultan los trajes, la novia cuenta que una vez casados tendrán que vivir en la casa de su madre porque no pueden conseguir otro lugar, la fiesta es cara pero debe hacerse porque no se puede “quedar mal” ante las “relaciones”. Otras voces se encargan de resaltar (en yiddish, con subtítulos al español) que se trata de “un verdadero casamiento judío” de los que ya no se hacen y explican por qué. Las secciones se ensamblan con ayuda de la música de varias orquestas típicas judías y algún que otro tango.

La ceremonia es registrada, en sus etapas, de una forma que hoy nos recuerda los videos sociales de casamientos y otras fiestas (el uso del zoom para pasar del detalle al contexto es constante). En este punto se logra una tensión particular entre lo directo de las imágenes documentales (la cámara pasea por las mesas de invitados de un casamiento real, algunos miran a cámara) y lo ficcional de las voces over: esta vez se trata de dos invitados (una pareja de ancianos) que no se identifican, pero que critican, con cierta malicia, la fiesta y sus invitados en tiempo presente. Lo más interesante de este corto resulta la inclusión del punto de vista de los trabajadores gastronómicos, los responsables de que la fiesta se lleve a cabo: la cámara nos introduce literalmente en la cocina y los planos detalle hacen énfasis en el trabajo, las tareas, el cuidado que ponen las manos en la manipulación de los objetos. Una de las cocineras es entrevistada y, aunque no recuperamos su voz, explica algunos detalles de la cocina tradicional *yiddish*. En contraste con la visión de la novia (“me caso una sola vez en la vida”) la voz over (uno de los mozos que se prepara para trabajar en la fiesta) explica cómo se vive de las fiestas, de las propinas, y repite el mismo reclamo de los trabaja-

³³ Se trata de un recurso parecido al utilizado en *Tire Dié*, una estrategia para sortear las dificultades de la toma de sonido directo.

dores de *Puerto Piojo*: “antes se trabajaba más”, “hoy no sé si vamos a sacar cien pesos cada uno”.

La deliberada tensión entre lo nuevo y lo viejo es otro aspecto interesante: las voces de los más viejos hablan en *yiddish* y rescatan los ritos, lo tradicional y las costumbres, los miembros de una comunidad que se reconocen entre sí; mientras que las voces de la pareja (con un despreocupado acento porteño) nos hablan de una concepción del matrimonio más moderna, “a mí me parece el casorio tiene que ser así: cada uno respeta los gustos del otro [...] si ella quiere salir con sus amigas, que salga, yo no se lo voy a prohibir. Igual que yo, si tengo algún partido o si quiero salir con los muchachos”. Lejos del tono de denuncia, encontramos en este corto el grado cero de este modelo de documental descriptivo de lo cotidiano, incluso recayendo, en muchas ocasiones en estereotipos algo caricaturescos.

El hambre oculta (D. Pussi, 1965)

El hambre oculta (1965) es un cortometraje documental en blanco y negro en 16 mm., dirigido por Dolly Pussi, una de las figuras de la Escuela Documental que luego hizo una carrera destacada en nuestro cine. Con fotografía de Iberia Gutiérrez y producción de Oscar Rojas Molina, es un trabajo-ejercicio interesante y de gran calidad. Desarrolla la problemática de la desnutrición infantil haciendo foco en los barrios pobres de Santa Fe. La clave, desde el comienzo, es el contrapunto entre la imagen estereotipada de la niñez, como invariablemente feliz e indolora (marcada por la banda de sonido y sus canciones infantiles) y las imágenes que muestran, anuncian y denuncian cómo detrás de una fachada homogeneizadora, la niñez está atravesada por los problemas sociales y políticos hasta el mismo límite de la muerte. Los materiales que manipula Pussi son diversos: mapas, recortes de diarios y revistas, estadísticas y decenas de fotos de archivo. Existe también un registro documental in situ, mostrando “un” caso entre los de tantas mamás que deben llevar sistemáticamente a sus hijos al hospital por desnutrición y diversas enfermedades relacionadas. Una de las escenas más interesantes del corto es aquella en la cual luego de una breve presentación de una madre por parte de una voz over que se hace cargo de ser la de la misma mujer, la vemos sentarse en un hospital que, *travelling* horizontal mediante, se percibe abarrotado de madres y de niños enfermos.

La estructura de la película se define por el juego entre contextos, va desde un plano general a uno más particular y luego se detiene en recortes específicos: de la realidad mundial se pasa a la nacional, de allí a una regional, en Santa Fe, y desde allí a una barriada pobre, para finalizar en uno de los tantos casos que abundan en este contexto.³⁴ El vaivén entre marcos de referencia evita el reduccionismo y permite, desde una mirada más amplia y lúcida, ver la des-

nutrición como un problema político, social e ideológico mundial. De ahí la abundancia de datos y porcentajes estadísticos, fotos y esquemas que grafican el hambre. Es muy interesante la secuencia en la que se recorre el hospital pasando por diversas salas y camas donde yacen niños enfermos. Se alternan tomas breves o fotos fijas, acompañadas en la banda sonora por música infantil, con planos más cortos y cerrados de los niños, mediante un corte en el sonido y el *zoom* del plano sobre sus rostros: al mencionar el síntoma que los aqueja, e interrumpiendo las canciones infantiles que hilan el film, se da cuenta de la interrupción de la vida de estos niños por el hambre y la muerte. Además se precisa lo que a su juicio es la causa principal de la desnutrición: la injusta distribución de la riqueza. Apela allí a recortes de diario titulados “la guerra contra el hambre” para, en una última secuencia de fotos, interpelar al espectador desde la voz over: “Debemos luchar y exigir para que las formas de vivir sean iguales para todos [...] Sabiendo, sí sépalo usted, que los que sufren hambre ya no pueden esperar [...]”. Así pues la posición político-ideológica y la función que busca encarnar son claras: denunciar el hambre y sus causas políticas, difundir sus consecuencias sociales y humanas, instando a los sujetos no sólo a conmovirse con lo que se muestra sino también a actuar conforme a ello.

Hachero nomás (H. Bonomo, P. Coll, J. Goldenberg y L. Zanger, 1966)

Hachero nomás es un cortometraje realizado en equipo por Luis Zanger, Jorge Goldenberg, Hugo Luis Bonomo y Patricio Coll en 1966. Es un trabajo de denuncia social y memoria histórica, que traza diacrónicamente el recorrido de la explotación del quebracho colorado en Santa Fe por la Empresa Forestal Argentina S.A., que desde fines del siglo XIX, envuelta en empréstitos, negociados y evasión impositiva, se enriqueció con la zona más rica del mundo en recursos naturales de ese tipo. Valiéndose de documentos históricos como mapas, cartas, folletos, fotos y retratos, el film dibuja el proceso histórico de la zona y la trama social que se constituyó alrededor de la empresa. Para ello, entrevista a tres empleados distintos. El primero, tras la desaparición de la empresa, reproduce como acopiador la misma lógica que aquella. El segundo, sin ninguna conciencia política, resignado, que se define como pobre; y un tercero que se comprende como trabajador y reconoce su poder, sosteniendo que la solución a su situación precaria pasa por la posibilidad de acceder a una porción de tierra para trabajar. Por momentos, la banda de sonido bajo la voz de uno de estos hombres (que funcionan como paradigmas de tres posturas posibles y distintas ante un mismo problema) se filtra en la imagen del otro; socialmente se entrecruzan.

³⁴ Esto es lo que denominamos “regionalización de las narraciones” y es uno de los rasgos de politización del cine social.

El cuerpo del hachero se reduce, se corta y recorta en sus manos, o sus pies, como si sólo pudiera ser definido por esa fuerza que lo hace andar y derribar árboles, como si quedara minimizado a eso: como si así se percibiera él mismo, y así lo percibiera el sistema económico. Resulta efectivo que los testimonios recogidos sean las propias voces de los hacheros, que no haya ni doblaje ni ficcionalización. Otro elemento a tener en cuenta, en relación a la enunciación, es que la voz over que relata los datos históricos y describe la situación del Chaco santafesino y de La Forestal, en un momento dado, se hace cargo de la voz de “aquellos sin voz” y pronuncia un comunicado que los trabajadores escribieron y firmaron comenzando por un sugestivo: “Los abajo firmantes denunciamos...”. La película es contundente, integra poesía audiovisual y denuncia social, mediante los paneos de las instalaciones desmanteladas y los pueblos vaciados, la música folclórica y el grito acompasado de los hacheros que hilvana todo el corto.

Las cosas ciertas (G. Vallejo, 1965)

Las cosas ciertas (1965) es un cortometraje en blanco y negro dirigido por Gerardo Vallejo. No puede calificarse puramente como ficción o como documental: es una mezcla de ambos registros, pues si bien existe puesta en escena y un ordenamiento narrativo de la historia en tres *flashbacks*, se trabaja sobre una historia y una familia que efectivamente vive y transcurre por los espacios que se muestran. Este corto se constituyó en el primer encuentro entre Vallejo y la familia Reales, con quienes realizará su primer largometraje (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971) unos años más tarde y en el marco del grupo Cine Liberación. Algunas escenas de *Las cosas ciertas* formarán parte de ese film. El hilo conductor es el viaje de los hermanos Ángel y El Pibe que, obligados por sus faenas nómades, se trasladan desde Tucumán hasta Río Negro. La focalización está puesta en El Pibe, que mediante la voz over (nunca hay sonido directo) y tres *flashbacks* alternados con tomas del presente narrativo (viaje en tren), nos presenta su historia personal, que es un índice social. Mientras que la primera vuelta hacia el pasado hace desfilan al protagonista y a su novia por el campo, enamorado y felices; la segunda, el corazón del film, lo muestra como sujeto socio-histórico de trabajo: alienado, explotado e imposibilitado para “salir de esa situación”. Cuando se vuelve al tren después de este *flashback*, la voz señala: “Nosotros no, pero yo sé que el mundo está cambiando. Por eso pienso si siempre para nosotros la vida, o lo que estamos haciendo será igual. [...] Uno solo de nosotros no puede hacer nada para que las cosas cambien, aunque un día como yo se ponga a pensar [...]”. El tercer *flashback* se sitúa justo antes de la salida de los hermanos de la casa que habitan con su padre y sus mujeres. Los planos fijos se detienen en objetos, animales, rincones de la casa o del patio, rescatando la cotidiana pobreza de esta familia y sus recuerdos. Una escena lograda es aquella

donde casi por única vez la cámara se mueve: un paneo horizontal de derecha a izquierda recorre el horizonte mientras la voz de Vallejo señala que detrás de la montaña está el ingenio y que este lado es el lugar de uno. Precisamente, la movilidad de la cámara señala la inmovilidad social y el estancamiento de la población rural que si se mueve, como lo hacen estos dos hermanos, es para reproducir las mismas operaciones y relaciones económicas y simbólicas de poder que los mantienen en la condición en la que se encuentran. Cuando el relato regresa al presente, el protagonista insiste en la inmutabilidad de su situación social y económica, de su imposibilidad de escape (notemos aquí que se habla de “escape” y no de cambio o transformación³⁵). Allí se produce un contrapunto entre la banda sonido y la banda imagen muy sugestivo: mientras que la primera, desde la voz de Palito Ortega festeja la belleza del país, su gente y “su humildad colonial”; la banda de imagen recorre una estación donde niños y mujeres venden frutas, hortalizas y mendigan monedas. Luego la música cambia y vuelve al motivo triste de violines que hilvanó la película, para terminar con la nueva puesta en marcha del tren, que corre a la par de los niños y del pueblo que se abandona. El último plano precisamente es un freeze de esos niños descalzos que son el signo de una realidad dramática e inmutable.

Pescadores (D. Pussi, 1968)

Pescadores es la tesis final de la carrera de dirección de Dolly Pussi dentro de la Escuela. Con producción de Pallero, el sonido hecho por Raymundo Gleyzer -quien básicamente prestó su grabador Nagra, ya que asistió en pocas ocasiones al rodaje³⁶ y por el mismo Pallero, y la fotografía de Miguel Monte, es un documental en 16 mm. que se terminó, por falta de presupuesto en 1968, algunos años después de que la directora hubiera terminado de cursar la carrera. Aquí es clara la denuncia –ya adentrándose en la línea progresiva que derivó en el cine de intervención política- y el testimonio social de una comunidad explotada, cuya forma de trabajo y de vida es crítica, sin ningún tipo de protección estatal. Se pasa desde una explicación científica hasta la de los pescadores y acopiadores. Las voces entran en juego y discuten: unas con franqueza otras con hipocresía y enmascaramiento. A Pussi le interesa dejar claro que se trata de un entramado social, un conjunto de relaciones político-económicas, que determinan ciertas sujeciones de poder y el empobrecimiento de los pescadores.

La música de Daniel Viglietti, especialmente compuesta, enhebra toda la cinta, desde los créditos iniciales hasta el final, puntuando lúcida y críticamente

³⁵ Como ya vimos esta idea de escape ya había sido trabajado en films paradigmáticos del cine clásico como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952).

³⁶ Pussi, entrevista personal. 2007.

como un comentario lo visto en la banda imagen. El film comienza con el mapa del litoral y las apreciaciones de un especialista en Limnología que señala el privilegio de la zona, sus abundantes recursos no explotados o mal utilizados. Potencialidades que no pueden desplegarse por falta de decisión política: la explotación es primitiva, los pescadores no cuentan ni con embarcaciones ni con herramientas apropiadas. La voz va a quedar en off y la cámara recorrerá el ámbito local, presentando a uno de los pescadores de la cinta: el más viejo y cansado, el más resignado que, nómade, también se ocupa de compartir lo que gana con los pescadores ancianos más pobres. Otro perfil es el que da el señor Marsó que, en palabras del especialista, alcanzó un mayor nivel organizativo en su empresa que el resto, y hoy además de lo propio, recibe y vende lo producido por pescadores con instrumentos más rudimentarios. Mientras la banda de sonido reclama por un mayor desarrollo de las potencialidades pesqueras, la banda imagen nos muestra las carencias en medio de las que trabajan algunos pescadores. “El agua como una estancia” canta Viglietti, y a continuación se muestra otro caso, esta vez de un pescador más joven y con cierta conciencia de clase. En él se percibe una idea de resistencia frente a la explotación y la inquietud de unirse a otros y trabajar cooperativamente, cómo discute con otro compañero en el patio de su casa. Mientras que el pescador viejo está resignado, el joven aún cree que las cosas pueden cambiar. En el nivel visual, los planos muy cortos y cerrados, recortando las manos, los pies, o las herramientas de trabajo, se alternan con otros más amplios que enmarcan al hombre en su contexto, su circunstancia, su dinámica vital. Desde ahí, vemos aparecer la figura de Don Marsó que, sin llegar a ser acopiador, no es un simple pescador: cuenta con una casa y una buena embarcación. Él se relaciona directamente con el acopiador, a quien Pussi también entrevista. En el último escalón, aparece el responsable mayorista pesquero, que refiriéndose al “último pez de la cadena alimentaria litoraleña” señala: “Los pescadores viven en carpas, es el método que ellos usan para vivir” (nada dice de que no eligen ese “método”). En el final se profundiza la divergencia entre las posturas del pescador viejo y el joven: mientras que el primero manifiesta su desazón frente al sacrificio y al sufrimiento del trabajador, con un “arreglése como pueda”; el segundo delinea una posición de resistencia y denuncia, protesta frente al “olvido” de los pescadores por parte del Estado e importantes instituciones de la sociedad civil, entre ellas, la Iglesia Católica.

Gaitán a casa (R. Beceyro, 1964)

Palo y hueso (N. Sarquís, 1967)

Con el apoyo de la Escuela, pero al margen de la producción oficial se hicieron dos films de ficción. Tal fue el caso del primer largometraje de Nicolás Sarquís (*Palo y hueso*, 1967) y del corto de Raúl Beceyro (*Gaitán a casa*, 1964). Tanto el film de Sarquís como el corto de Beceyro fueron rodados entre Colastiné

Norte y el pueblo de Rincón en Santa Fe. Asimismo ambos comparten la participación de Juan José Saer, profesor de la Escuela a fines de los años sesenta. *Palo y hueso* fue realizado sobre un cuento del escritor santafesino, quien co-escribió el guión junto al director. *Gaitán a casa* fue inspirado por un “párrafo” aportado por Saer.³⁷ En ambos casos el apoyo de la UNL fue limitado y se restringió al préstamo de algunas herramientas técnicas.

Palo y hueso es la historia de un padre, de su hijo y de una mujer apropiada como mercancía, del primero por el segundo. El resultado es un conflicto tripartito en el que el contexto de miseria oficia como telón que tiñe las relaciones (in)humanas. El film se vale de recursos estéticos no tradicionales como el uso de una profundidad de campo no común en el cine argentino. Los diálogos y su ausencia, los movimientos de los personajes y su “mirada meditabunda” hacen patente las influencias de los nuevos cines europeos.

El acompañamiento de un conscripto a su hogar familiar durante su fin de semana libre es el motivo de *Gaitán a casa*. Los padres del mismo son interpretados por dos actores y el conscripto por un muchacho que vivía en la zona en que se rodó el film. La voz over del protagonista va guiando el recorrido por sus recuerdos familiares, las actividades realizadas y sus ideas con una cortina musical folclórica litoraleña. Los movimientos de cámara lo acompañan, sobre todo explotando el recurso del travelling horizontal (gracias a un carro prestado por la Escuela). El arraigo territorial del personaje se define en su discurso en el que propone que los problemas del lugar “debemos mejorarlo nosotros”. La recreación de situaciones cotidianas guía el corto de Beceyro, documentando también mediante la ficción la realidad de la época.

El fin de la Escuela y la persistencia de sus enseñanzas

En 1969 Camusso presentó su renuncia a la Escuela y su puesto fue ocupado por Raúl Rodríguez Hortt, bajo la figura de interventor. En 1970 se suspendió el ingreso de alumnos y se censuraron guiones de tesis, a lo cual estudiantes y profesores respondieron con una fuerte movilización bajo la consigna “O filmamos todos o no filma nadie”, negándose a trabajar hasta tanto no se regularizara la situación de la totalidad de los proyectos de tesis. Dicho clima se radicalizó con la huelga de 1970, que duró desde junio de ese año hasta abril de 1971. Sin embargo, conjuntamente con la protesta, los alumnos y docentes prosiguieron las actividades de formación fuera del Instituto en la Asociación del Personal Universitario del Litoral (APUL). Las puertas del Instituto, entonces, se cerraron. El personal siguió activo reuniéndose en otros espacios hasta que

³⁷ Referencias brindadas por Raúl Beceyro vía correo electrónico.

hacia fines de 1971 Rodríguez Hortt renunció y el Instituto volvió a abrir. Las actividades se normalizaron completamente con la asunción de Miguel Monte en la dirección, en el marco del gobierno de Cámpora, en 1973, regularizándose la inscripción y las filmaciones postpuestas. En su discurso de toma de posesión del 20 de agosto la retórica anunciaba diferencias sustanciales de gestión con sus antecesores:

Compañeros, en el día de hoy [...] este Instituto ha sido recuperado para la clase trabajadora y el pueblo peronista. [...] Este Instituto debe retomar la línea documental-testimonial [...] asumiendo la problemática de la sociedad argentina en la resolución de su contradicción fundamental, Liberación o Dependencia. [...] La práctica cinematográfica puede desarrollarse mediante [...] una concepción burguesa elitista [...] o una concepción revolucionaria, que subordina la necesidad creativa a las necesidades político-ideológico-organizativas del pueblo (Monte en Neil y Peralta, 2008: 68).

Nuestro país vivió, desde finales de los años sesenta, una fuerte politización, y la Escuela no se mantuvo al margen. Éste fue un período durante el cual se insistía en concebir y utilizar el arte, en este caso el cine, como vehículo de lucha y de expresión política. Cine Liberación y Cine de la Base, eran, junto a la Escuela los grupos de producción más sólidos que concentraban programas de intervención política y cultural, desde el cine hacia los sectores populares y los medios intelectuales.

Además de la producción de films-tesis, la Escuela firmó una serie de convenios de trabajo con otras unidades académicas, entes nacionales, el Instituto Nacional de Cinematografía, el Fondo Nacional de las Artes y diversos ministerios. Se creó la Coordinadora Universitaria de Cine integrada por las escuelas de La Plata, Córdoba y Santa Fe, y se tejieron lazos de cooperación e intercambio con otros países latinoamericanos. Dentro del Instituto se formalizó el plan de estudio para la Licenciatura en Cine y se agregaron las especialidades de Sonido y de Animación.

La Escuela contaba con instalaciones bien equipadas, biblioteca, cinemateca, archivo, máquinas y laboratorio. A fines de 1975 fue intervenida nuevamente por un cambio de rectorado, quedando a cargo de Julio García Martínez, y luego sus actividades fueron interrumpidas mediante la Resolución del Consejo Superior N° 370 del 30 de diciembre de 1975. En septiembre de 1976 por la Resolución Rectoral N° 270 se cierra definitivamente el Instituto de Cine de la UNL. Los materiales y los archivos con los que contaba el Instituto fueron destruidos, robados y vendidos casi en su totalidad. Los motivos del cierre fueron múltiples y se fueron sumando desde fines de los años sesenta. A la renuncia de Camusso se le añadió la negligente intervención de Rodríguez Hortt, la huelga de 1970, los reposicionamientos académicos y las divisiones internas del peronismo, que

en su extrema derecha consideró a la universidad como el refugio de la izquierda y, por lo tanto, uno de los espacios a los cuales atacar con más fuerza. Desde mediados de 1975 (fecha del alejamiento de Monte) se sucedieron atentados y amenazas a estudiantes y docentes. A partir de ese año fueron asesinados y desaparecidos cinco alumnos de la Escuela.³⁸

Desde la vuelta a la democracia en 1983 poco se hizo para revitalizar la Escuela. En 1985 la Universidad del Litoral recuperó algunos viejos equipos y con algunos aportes del INC organizó el Taller de Cine de la UNL, dirigido por Raúl Beceyro hasta la actualidad. Recién en abril de 2004 un fruto de la Escuela Documental recibe el espacio institucional y el presupuesto adecuado para, en democracia, madurar: se inaugura el Instituto Superior N° 10 de Cine y Artes Audiovisuales “Fernando Birri” en Santa Fe, que cuenta con la dirección de Rolando López, ex alumno del Instituto en su último período. Allí se dicta la carrera de Tecnicatura Superior en Artes Audiovisuales, que dura cuatro años y cuenta con tres orientaciones: documental, ficción y animación.

A poco más de cincuenta años de la creación de la Escuela Documental de Santa Fe sus marcas en el cine político argentino se vuelven cada vez más nítidas. A las producciones hechas en la Escuela y en su órbita, se debe sumar la trayectoria de profesionales que brindaron su trabajo por la búsqueda de otro cine, de un cine político comprometido; como un muestrario se pueden mencionar los nombres de Edgardo Pallero, Juan Oliva, Gerardo Vallejo, Dolly Pussi, Miguel Monte, Jorge Goldenberg y Manuel Horacio Giménez, entre muchos otros. Eso no es todo, los modelos de representación del cine de intervención política se vieron ampliamente influenciados por las enseñanzas teóricas y los registros de la Escuela, amén de que varios de los realizadores mencionados anteriormente participaron directamente de esa vertiente del cine político. No resulta menor la deuda que mantiene el cine argentino con esa escuela santafesina, y con su director-fundador, sin duda: los cineastas cayeron en la cuenta de que era posible realizar films por fuera de la industria y con escasos recursos; ello repercutió en lo más fecundo del cine político y social argentino. En resumidas cuentas la Escuela Documental de Santa Fe vino a superar los límites del cine industrial en favor de un cine independiente y, gracias a ello, comprometido social y políticamente.

³⁸ Ellos fueron Iliana Obrutsky, Olga Sánchez, Jorge Ferrario, Franklin Goyzueta y Mariano Martínez (Priamo, 2008: 124-125).

Bibliografía:

- Aguilar, Gonzalo (2005), “La generación del ’60, la gran transformación del modelo”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, volumen II.
- Beceyro, Raúl (2008), “Catálogo de películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”, en *Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Bernini, Emilio (2001), “La vía política del cine argentino”, en revista *Kilómetro 111*, Nro. 2, septiembre.
- Birri, Fernando (1964), *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Editorial Documento.
- _____ (1987), *Pionero y peregrino*, Buenos Aires, Contrapunto.
- _____ (1996), *Por un nuevo cine Latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 1996.
- _____ (2007), *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Buenos Aires, Aguilar.
- Burton, Julianne (1991), *Cine y cambio social en América Latina*, México, Editorial Diana.
- CCAL (1985), *Declaración del Comité de Cineastas de América Latina en la ciudad de La Habana*, publicada en www.cinelatinoamericano.org, Cuba, abril.
- Ceccato, Gustavo; Maina, Marcelo y Feuillade, Pablo (1990), “El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1957-1975”, Buenos Aires, Cuadernos del INCERC.
- Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta,.
- Mahieu, Agustín (1966), *Breve Historia del cine Argentino*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Elena, Alberto (1999), *Los cines periféricos. África, Oriente medio, Indio*, Barcelona, Paidós.
- España, Claudio (2005), “Transformaciones”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, volumen II.
- Flores Velasco, Jorge (2005), “Entrevista a Fernando Birri”, en www.documentalistas.org.ar.
- Flores, Silvana (2007), “El documental y la memoria de las luchas campesinas: *Cabra, marcado para morir*”, en Campo, Javier y Dodaro, Christian (eds.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América / Ediciones del Movimiento.
- Francia, Aldo (1990), *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, Ed. Chile América-Cesoc.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires Siglo XXI.
- Gociol, Judith (2007), “Birri”, en *El intérprete* (suplemento de la revista *Nómada*), junio, año 1, número 5.

- Gutiérrez, Iberia Ester y Benito, Luis Alberto (1996), *El instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*, Rosario, Ediciones Amsafe.
- Kohen, Héctor (2005), “Fernando Birri, el ‘film-manifiesto’, realidad y ficción”, en AAVV, *Cine argentino, modernidad y vanguardias 1957/1983*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, volumen II.
- Kruger, Clara (2003), “Tire Dié”, en Paranaguá, Paulo Antonio, *Cine Documental en América Latina*. Madrid, Cátedra.
- Listorti, Leandro (2003), “El cortometraje en los 60” en Fernando Martín Peña *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba.
- Mestman, Mariano (1997), *Cine político y procesos culturales. Argentina 1966-1976*, Informe final beca de investigación UBACyT, Buenos Aires.
- Neil, Claudia y Peralta, Sergio (2008), “1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”, en *Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Pallero, Edgardo (1966), “Testimonio”, en www.cinelatinoamericano.org.
- _____ (1987), “Texto”, en revista “Cine Cubano”, Nro. 120, agosto.
- Priamo, Luis (2008), “Relato con fotos fijas y raccontos”, en *Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Proudhon, Pierre Joseph (2005), *¿Que es la propiedad?*, Buenos Aires, Anarres.
- Sarlo, Beatriz (1998), “La noche de las cámaras despiertas”, en *La maquina cultural*, Buenos Aires, Ariel.
- s.n. (1967), Viña del Mar, “Resolución aprobada por el primer encuentro de cineastas latinoamericanos realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1 y el 8 de marzo de 1967”.
- Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine liberación y del Cinema Novo*, Ed. Lumiere, Buenos Aires.
- Truglio, Marcela (2003), “El cine de las escuelas de cine” en Fernando Martín Peña *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba.
- Vieites, Mary (comp.) (2004), *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Duckrós.
- VV.AA. (1988), “Constitución del Comité de Cineastas de América Latina”, en VVAA, *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, volumen 2.