

COLECCIÓN
MENSAJES

Encuentros de la realidad. Tres maestros del cine documental argentino: Birri, Getino y Vallejo

Luis Jorge Orcasitas Pacheco



Universidad
Pontificia
Bolivariana



Luis Jorge Orcasitas Pacheco

Comunicador Social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Magíster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universitat Autònoma de Barcelona. Mestre en Imagem e Som de la Universidade Federal de São Carlos, UFSCar. Docente-investigador titular en la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana. Miembro del Grupo de Investigación en Comunicación Urbana, GICU. Ganador de la residencia artística Colombia-Argentina 2014, en la Convocatoria Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia y avalada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. Ganador de la residencia nacional, modalidad formadores 2011, en la Convocatoria Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia. Ganador de la beca de la Organización de Estados Americanos, OEA y el Grupo Coímbra de Universidades Brasileñas.

**Encuentros de la realidad.
Tres maestros del cine
documental argentino:
Birri, Getino y Vallejo**

Luis Jorge Orcasitas Pacheco



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Periodis

791.43
064

Orcasitas Pacheco, Luis Jorge, autor
Encuentros de la realidad. Tres maestros del cine documental argentino:
Birri, Getino y Vallejo / Luis Jorge Orcasitas Pacheco – 2 ed. – Medellín:
UPB, 2020 – 117 p., 14 x 21 cm. (Mensajes)
ISBN: 978-628-500-051-5

1. Cine – Argentina – 2. Cine documental – América Latina – 3. Cineastas
– Biografías – 4. Crítica de cine – II. Título – (Serie)

CO-MdUPB / spa / rda
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Luis Jorge Orcasitas Pacheco
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Colección Mensajes

Encuentros de la realidad. Tres maestros del cine documental argentino:

Birri, Getino y Vallejo

ISBN: 978-628-500-051-5

Primera edición, 2022

Escuela de Ciencias Sociales

Facultad de Comunicación Social-Periodismo

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Ciencias Sociales: Omar Muñoz Sánchez

Directora de la Facultad de Comunicación Social: María Victoria Pabón Montealegre

Gestora Editorial: Eliana María Urrego Arango

Editor: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinación de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Geovany Snehider Serna Velásquez

Corrección de Estilo: Cristian Suárez

Fotos de portada: Fernando Birri (cropped). Autor: Luis Díaz (2008). Licensed under the Creative Commons Attribution 2.0 Generic. Octavio Getino: Flickr. Foto tomada en 2008. Gerardo Vallejo: Ministerio de Cultura Argentina.

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2022

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57)(4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 2187-27-04-22

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

*A Fernando Birri, Octavio Getino y Gerardo Vallejo
por su extraordinario e invaluable legado.*

*A la memoria de Susana Velleggia (1945- 2018)
y Eva Piwowarski (1957-2019).*

Contenido



Prefacio.....	7
Agradecimientos.....	11
Introducción	12
Capítulo I.....	20
Grupo Cine Liberación: cine de militancia política.....	21
Hacia un tercer cine.....	24
La repercusión del Grupo Cine Liberación.....	27
Susana Velleggia	30
Eva Piwowarski	52
Capítulo II.....	81
Una semblanza de Fernando Birri	82
La relevancia de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe.....	93
Rolando Jorge López	96
Referencias.....	113

Prefacio

O trabalho de Luis Orcasitas, que tenho o prazer de apresentar, mais do que uma mera compilação de entrevistas que homenageiam três mestres do cinema argentino e mundial, tem um horizonte de preocupação bem definido: os diálogos e trajetórias presentes na gênese de um certo documentário de cunho político.

Para fazer uma contextualização do que será tratado com relação à história do documentário, Orcasitas traça um preciso e conciso panorama das raízes e da presença do documentário social na América Latina. Para tanto, passa por autores já clássicos sobre o tema, como Julianne Burton, Paulo Antonio Paranaguá e John King e pesquisadores do cinema argentino como Pablo Piedras e Mariano Mestman. Trata de modo específico, a presença dessa preocupação social e política na Argentina e, principalmente, dos temas centrais que serão abordados nas entrevistas, os cinemas e estéticas de Fernando Birri e do Grupo Cine Liberación. E aborda também os diálogos e diferenças com Jorge Prelorán, Raymundo Gleyser, o Cine de la Base e, avançando para o momento atual, as perspectivas que apontam para um cinema de militância política que desembocará nos diferentes documentaristas e coletivos de documentário que surgiram na Argentina a partir de fins dos anos 1980 - uma preocupação especial de Orcasitas.

Tendo este panorama como fundo, o autor apresenta seus entrevistados: Suzana Velleggia, Eva Piwowarski e Rolando López Bantar, que, respectivamente, serão as vozes privilegiadas de Octávio Getino, Gerardo Vallejo e Fernando Birri –os “Tres Mestres” que dão nome ao livro–. E a partir deles nos brinda com histórias de encontros e experiências conjuntas no campo da produção e do pensamento cinematográfico latino-americano em um momento especial para o cinema como arte, mas principalmente, pelas suas conexões com o mundo e, por consequência, pelo seu posicionamento político.

Aborda em especial o poder aglutinante de três filmes impactantes, *Tire dié*, *La hora de los hornos* e *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, mas também o encontro político e cinematográfico de Pino Solanas e Getino, a colaboração deste último com Vallejo e a influência fundadora de Fernando Birri. E como ditaduras, viagens e exílios marcaram estas trajetórias. Por isso, ao tratar daqueles três mestres, Orcasitas quer homenagear e entender, não somente as potências individuais, mas as conexões, entre eles e com o mundo.

Vale destacar que *Encuentros de la realidad. Tres maestros del cine documental argentino: Birri, Getino e Vallejo*, conclui uma trilogia do autor. Junto a *Entrevistas con ocho documentalistas argentinos* e *Entrevistas con seis investigadores argentinos. Desarrollo del documental militante en Argentina*, temos uma série de livros que formam um destacado conjunto analítico para entendermos o universo do documentário social e político argentino e também o posicionamento e os reflexos deste para o documentário na América Latina.

Eu tive o prazer de ser orientador da dissertação de mestrado de Luis junto à Universidade Federal de São Carlos, no Brasil, na qual ele desenvolveu um instigante trabalho que dialoga diretamente com estes três livros recentes. Intitulada

O cinema documentário de Miguel Mirra e o movimento de documentaristas. O cinema junto aos oprimidos, a dissertação poderia muito bem fazer parte desta série e também merece ser publicada. São obras de um pesquisador atento, perspicaz e coerente.

Alessandro Gamo, Ph.D.

Univesidade Federal de São Carlos (UFSCar), Brasil

Sem linguagem nova não há realidade nova
Glauber Rocha

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin la colaboración absoluta de Susana Velleggia, Eva Piwowarski y Rolando López Bantar, quienes atentamente compartieron, sin pretextos, sus puntos de vista. Como entrevistados fueron una fuente invaluable de información apasionante y de interés para los miles de documentalistas en toda América Latina; su disposición y conocimiento fueron unos componentes trascendentales que motivaron la producción de este trabajo.

Al Ministerio de Cultura de Colombia y al Ministerio de Cultura de Argentina que posibilitaron el proyecto titulado *El papel crítico del cine documental en la Argentina. Del Cine Liberación y sus planteamientos ideológicos al Movimiento de Documentalistas y sus postulados crítico-sociales y económicos*, ganador de la Residencia Artística Colombia-Argentina en el marco de la Convocatoria Nacional de Estímulos 2014 del Ministerio de Cultura de Colombia.

A Adriana Ximena de Duno y a Diego Alexander Hoyos, por su valioso apoyo en las transcripciones de las entrevistas.

Y, por su puesto, a la Editorial de la Universidad Pontificia Bolivariana por hacer posible este sencillo pero sincero homenaje a tres grandes maestros del cine documental argentino y latinoamericano.

Introducción

El documental social en América Latina

No se puede desconocer la influencia que tuvieron ciertas estéticas y narrativas cinematográficas europeas en América Latina, especialmente aquellas vanguardias que se desarrollaron después de la Segunda Guerra Mundial como el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, que lograron un papel decisivo en la evolución de un tipo de cine como el que fue revelado, por ejemplo, por el *cinema novo* brasileño, algunos de cuyos componentes estéticos, ideológicos y metodológicos fueron incorporados posteriormente por los movimientos documentales latinoamericanos, en su reconfiguración a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta del siglo XX.

Una de las razones de esa asimilación del cine latinoamericano, especialmente hacia el neorrealismo, la ofrece King (1994) cuando señala:

Algunos cinematografistas latinoamericanos estudiaron con los neorrealistas en Italia en los años cincuenta o vieron sus películas en los cinesclubes. Aprobaban la elección de las clases trabajadoras como objeto del trabajo cinematográfico y el deseo de registrar su cultura de supervivencia sin emplear, en términos de Rossellini, lo superfluo o lo espectacular (p. 108).

De modo similar, se debe subrayar también que, durante la segunda mitad del siglo XX, América Latina fue testigo de históricos eventos y tendencias ideológicas, trascendentales en los escenarios político y social de la región: el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959, los movimientos populares en América Central o las protestas estudiantiles en el mayo francés de 1968, fueron acontecimientos que repercutieron en las sociedades latinoamericanas e inspiraron a muchos jóvenes e intelectuales a pensar y reflexionar acerca de las diversas problemáticas sociopolíticas de sus países. De la misma manera, debe destacarse que, durante este período, América Latina asistió igualmente a la progresiva consolidación de diferentes movimientos sociales: movimientos campesinos, de derechos humanos, estudiantiles y culturales, que emergieron con voz propia en pugna con el poder político establecido, a través de la proclamación abierta de demandas y reivindicaciones en todas las esferas de la sociedad (Lobeto, 2009).

En el ámbito del cine documental, de igual forma, prevaleció la visión del cine social y político propuesta por John Grierson y el *British Documentary Film Movement* (Movimiento Documental Británico)¹, además, la militancia poética de Joris Ivens y, del mismo modo, del cine antropológico y etnográfico encumbrado por Jean Rouch y Edgar Morin en el *cinema vérité* francés.

Todo lo anterior posibilitó que el cine de realidad latinoamericano descubriera gradualmente su propio espacio de expresión estética, social y política, impulsado y permeado, además, por aquellos eventos y tendencias contrahegemóni-

¹ Fue el primer movimiento cinematográfico en la historia del cine documental, uno de los más controversiales, y que contó con John Grierson como su principal impulsor en el Reino Unido (Campo, 2017).

cos que facilitaron singulares y coyunturales condiciones para la realización de expresiones narrativas y temáticas, coherentes con los ideales y asuntos propios de los cineastas en América Latina. Al respecto, Burton (1990) destaca que:

Nowhere have the manifestations of documentary been as multiple and their impact so decisive as in Latin America. From this inception in the mid-1950's, the New Latin American Cinema movement accorded to documentary privileged status. Socially committed filmmakers embraced documentary approaches as their primary tool in the search to discover and define the submerged, denied, devaluated realities of an intricate palimpsest of cultures and castes separated and conjoined by an arbitrary network of national boundaries. [En ninguna parte las manifestaciones del cine documental han sido tan variadas y su impacto tan decisivo como en América Latina. Desde sus inicios, a mediados de los años cincuenta, el movimiento del nuevo cine latinoamericano otorgó un estatus de privilegio al cine documental. Los cineastas socialmente comprometidos, abrazaron los enfoques documentales como su principal herramienta en su búsqueda para descubrir y definir las realidades sumergidas, negadas y desvalorizadas por un palimpsesto intrincado de modas y castas ajenas, pero unidas por una arbitraria red de fronteras nacionales] (p. 6)

En esta observación de Burton es posible identificar la idea de una preocupación por un cine documental propio, que actuara como instrumento de exploración cultural, en procura de una definición de la nacionalidad, sustentado en un profunda investigación epistemológica y con explícitos componentes discursivos, plenos de transformación social y política

que, ante todo, configurara una filmografía de evidente origen y disposición política propia, con el objetivo de registrar, de una forma holística, las perspectivas y preocupaciones de los pueblos latinoamericanos (Burton, 1990).

Por su parte, Paranaguá (2003) indica que el documental social latinoamericano se convirtió, progresivamente, en un componente expresivo de las cinematografías del continente y gradualmente adquirió una trascendental dimensión en toda la región. Asimismo, Burton (1990) lo delimitó como un cine de no ficción que redefinió la función social del propio cine.

En consecuencia, el documental social latinoamericano ha producido excepcionales filmes que han patentado la memoria cinematográfica de toda la región; trabajos como los de Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez, en Cuba; Pino Solanas, Octavio Getino, Raymundo Gleyzer, Gerardo Vallejo, Jorge Prelorán y Fernando Birri, en Argentina; Jorge Sanjinés, en Bolivia; Federico García Hurtado, en Perú; Marta Rodríguez, Jorge Silva, Gabriela Samper y Carlos Álvarez, en Colombia; Geraldo Sarno y Nelson Pereira dos Santos, en Brasil; Miguel Littín y Patricio Guzmán, en Chile, entre otros, son referentes reconocidos en todo el mundo. Este tipo de cine social permitió vínculos entre los países latinoamericanos y generó la idea de que el cine en la región podía llegar a la mayoría de edad (King, 1993).

Cine social y político en Argentina

En lo referente al cine social y político argentino de finales de los cincuenta y el ya consolidado más tarde en los sesenta y setenta, se puede subrayar que no siempre adoptó los mismos recursos narrativos, ni textuales, pero tampoco fueron obras

documentales que compartían la misma carta de navegación en los apartados ideológicos y estéticos. En esa disposición, Paranaguá (2003) considera que “en Argentina, el carácter amplio y masivo de la movilización social, favorecieron soluciones cinematográficas que difícilmente pueden alcanzar la misma efectividad en otros países” p. 54).

Foto 1. El Cordobazo, 29 de mayo de 1969



Cordobazo Policía [Fotografía]. Autor desconocido. Dominio público, mayo de 1969, Wikimedia Commons. <https://n9.cl/p3s9y>

Estos planteamientos cinematográficos se expresaron en Argentina desde diversas posturas, todos ellos con los mismos objetivos; por ejemplo, el cine propuesto por Fernando Birri se sustentaba en la encuesta social para documentar la realidad y las problemáticas con las historias de vida de la gente; el documental etnobiográfico de Jorge Prelorán, ajeno a los intelectualismos, indagaba la preeminencia de las expresiones

folclóricas argentinas, otorgándole voz a aquellos que no la tenían; Cine Liberación respalda la idea de un tercer cine, de explícita posición política, que tuviera como protagonista los asuntos sociales del momento y que estableciera rupturas definitivas con la percepción de pasividad de los espectadores ante los filmes; mientras que Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base se enfocaron en una filmografía explícitamente militante, con una visión enérgicamente partidista desde la izquierda más radical, y para ello utilizaron los video-informes y también la ficción, como en el caso de su filme insigne, *Los traidores*.²

Diversidades estéticas de lo social

En los escenarios antes descritos, Piedras (2009) destaca cómo el filme *La hora de hornos*, de Cine Liberación, posee marcadas influencias del cine soviético, visibles principalmente en su montaje; también comparte algunos aspectos de la herencia fotográfica de la *nouvelle vague*. A su vez, Guderman (2006) enfatiza que *Tire dié*, de Fernando Birri, "se caracteriza por la neutralidad distante y por un registro sin dramatización que guarda relación con otras obras latinoamericanas inspiradas por el neorrealismo" (pp. 123-124).

Por otro lado, Piedras (2016) resalta que Jorge Prelorán fue uno de los pocos documentalistas del período que en su trabajo etnobiográfico pudo plasmar pequeños matices narrativos, que relacionan su producción fílmica con una especie

² Para Zapata (2007) *Los traidores* (1973) es un filme crucial en la producción cinematográfica de Raymundo Gleyzer y el Grupo Cine de la Base, no solo por su relevancia en sí misma, sino también por el hecho de haber sido una película "aprehendida" por la dictadura militar, considerándola como "subversiva".

de hibridación de cine directo y de una corriente del *cinéma vérité*, que procedía de los Estados Unidos. De acuerdo con lo anterior, "es claro que la seña de identidad del cine político y social argentino se configura a partir de cruces fructíferos entre la cinematografía nacional y los movimientos cinematográficos regionales" (Piedras, 2011, p. 49).

Es evidente que el documental social argentino, bien con una perspectiva más artesanal y neorrealista como lo planteó Birri -con la *organicidad* partidista según lo proclamaba el Grupo Cine de la Base o desde los trazos más vanguardistas surgidos de los pinceles políticos y militantes de Solanas y Getino en Cine Liberación- exhibe una resuelta introspección hacia la búsqueda de un lenguaje y de posiciones ideológicas propias, y que explora y revela, simultáneamente, la opresión que ejercen las clases dominantes; de tal manera que no se conforma con el hecho de denunciar, sino que también irrumpe como un instrumento del pueblo (Gil Olivo, 1993).

Es en este escenario, en donde el documental social argentino se enfrenta a una prodigalidad de temas por estudiar, ideales por los cuales luchar e incontables denuncias por advertir, elementos constituyentes de un marco reflexivo y analítico que le han permitido a los cineastas argentinos emprender con la imagen una serie de batallas democráticas contra poderosos regímenes económicos, políticos y militares, en un intento por lograr "una ruptura distintiva con el pasado y con los discursos hegemónicos dominantes" (Chanan, 1983, como se citó en King, 1993, p. 102). De ahí que el documental social argentino "sería lúcido, crítico, realista, popular, antiimperialista y revolucionario" (King, 1993, p. 102).

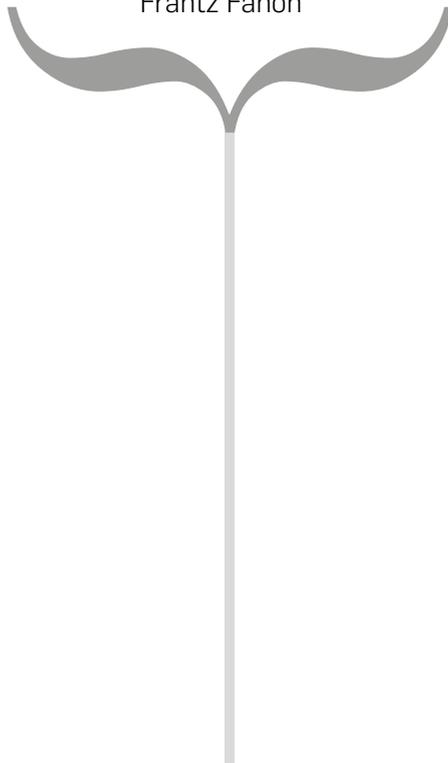
Realizadores como los mencionados, y más recientemente, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Tristán Bauer, Fernando Krichmar, Miguel Mirra, Andrés Di Tella, Gabriela Jaime,

Silvia Maturana y Pablo Espejo, entre otros, conforman una pléyade de notables documentalistas que han forjado una filmografía de compromiso social, muchas veces militante, pero siempre encauzados en la búsqueda de un lenguaje revolucionario, que se renueva a sí mismo continuamente, adaptándose a las siempre cambiantes circunstancias del país.

Mediante una serie de entrevistas a Susana Velleggia, viuda de Octavio Getino; Eva Piwowarski, viuda de Gerardo Vallejo; y Rolando López Bantar, alumno de Fernando Birri y divulgador de su obra en el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA), en este libro se hace una aproximación a los principales elementos identitarios de los trabajos de los maestros Fernando Birri, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, como parte de algunas de las experiencias más significativas del documental social y político en Argentina y que a su vez han trazado el camino de otros movimientos de documentalistas en América Latina.

Capítulo I

"Hay que descubrir, hay que inventar"
Frantz Fanon



Grupo Cine Liberación: cine de militancia política }

En la década de los sesenta, el Grupo Cine Liberación se preguntaba acerca de cuál debería ser el objetivo primordial de la cinematografía argentina o de la cinematografía latinoamericana. Una de las primeras respuestas fue señalar que estas no podían ser, bajo ningún punto de vista, unas cinematografías que fueran cómplices del imperialismo y de la neocolonización. A partir de ahí, para Octavio Getino y Fernando "Pino" Solanas, y posteriormente, Gerardo Vallejo, realizadores emblemáticos del grupo, estaba claro que el cine argentino y latinoamericano debía ser un instrumento para la liberación política.

Foto 2. Cine Fernando Solanas y Octavio Getino junto a Juan Domingo Perón en 1971



Fuente: [Fotografía]. Autor desconocido. Dominio público, 1971, Wikimedia Commons. <https://n9.cl/xxten>.

Es así como, desde dicha reflexión, despuntan un conjunto de películas y de manifiestos fílmicos que dan respaldo a esta visión cinematográfica, que mantiene una innegable conexión con los acontecimientos sociales y políticos que se dieron durante etapas especialmente críticas en la historia argentina: la inestabilidad durante la dictadura de la llamada Revolución argentina y el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, y el terrorismo de Estado, producto de la dictadura cívico-militar del 24 de marzo de 1974. Por esta razón, los trabajos de estos cineastas se encauzan hacia la noción de un cine como excusa para la acción de las masas; películas con un objetivo contrainformativo, en donde se evidencia el ensayo político, tal como lo subrayan De la Puente y Russo (2007).

El film tiene que desencadenar un acto. La película es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. Existía en el clima cultural de la época la idea de interpelación al espectador, que se sintetiza muy bien en un cartel que varias unidades móviles colocaban debajo de la pantalla en sus proyecciones, con la frase de Franz Fanon: "Todo espectador es un cobarde o un traidor". (pp. 3-4)

Hacia un tercer cine }

En el contexto antes descrito, un libro primordial que plasma las ideas de Fernando Solanas y de Octavio Getino es *Hacia un tercer cine*,³ en donde se rubrica la posibilidad de estructurar un tipo de cinematografía con una posición nueva e identitaria, que se origina y es parte de una cinematografía naciente y que trata de distanciarse de la cinematografía imperialista, como la norteamericana, pero también de aquella cinematografía de autor, que instintivamente relega a un plano secundario los procesos sociales y colectivos. Precisamente, la opción que expuso el Grupo Cine Liberación se orientaba hacia un tipo de cine que debía operar como herramienta política para la liberación social y que había de desarrollarse con los procesos y los movimientos sociales y políticos que estaban sucediendo en Argentina y América Latina, es decir, que debía remitirse a un plano ideológico en la búsqueda de un cine de descolonización cultural para el tercer mundo (Mestman, 2001).

Para concretar su proyecto, el Grupo Cine de Liberación necesitaba, además de una diversa manera de hacer cine, una

³ Para Del Valle (2012) este manifiesto es, junto a la *Estética del hambre* de Glauber Rocha y el *Cine Imperfecto* de Julio García Espinosa, la principal aportación teórica producida en América Latina durante los años sesenta y setenta, logrando una repercusión internacional aun mayor que las otras teorías mencionadas.

nueva definición de la función del realizador y, sobre todo, otra estrategia de distribución de los filmes. Estas discusiones se fueron desarrollando durante la realización de *La hora de los hornos* y posteriormente se sintetizaron en el texto más importante del grupo: *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación y el Tercer Mundo* (Siglo XXI Editores) que publicaron Solanas y Getino en 1973⁴. A propósito de este manifiesto, King (1994) revela que:

El ensayo cubre cuatro temas: el neocolonialismo cultural en Argentina, la naturaleza dependiente de la industria cinematográfica argentina, el tercer cine y el cine militante como un aspecto crucial del mismo. Se argumenta que en Argentina y en el tercer mundo en general los productores deben buscar una alternativa tanto para el primer como para el segundo cine, Hollywood y el cine de autor, que no se comprometen con la lucha popular. (p. 313)

El tercer cine tiene que ver con la lucha antiimperialista de los pueblos del tercer mundo, y “reconoce la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Solanas y Getino, 1973, p. 28). A partir de dicho enunciado, Velleggia (2010) sintetiza los cuatro puntos fundamentales del manifiesto:

⁴ Del Valle (2012) indica que la primera versión del manifiesto, publicada en español, francés, inglés e italiano en la revista *Tricontinental*, difiere de la publicación que ha sido más ampliamente conocida en América Latina hasta nuestros días.

El problema de la cultura en un país dependiente o neocolonizado; el papel de los artistas e intelectuales y del cineasta militante; los objetivos del cine en un proyecto político de liberación; y el concepto del público como actor y la nueva estética cinematográfica como producto de una nueva ética. (pp. 239-240)

La repercusión del Grupo Cine Liberación

El eje capital del Grupo Cine Liberación se concentró, al igual que la propuesta de Birri en Santa Fe durante los años cincuenta, en el reconocimiento de una realidad negada a aquellos sujetos sociales desplazados o impedidos de ser protagonistas de una memoria audiovisual o de una narrativa histórica, para derivar una confrontación con el concepto de cultura, propio del período, y que quizás hoy se pueda ver como sectario o dogmático. A su vez, los relatos de Cine Liberación obedecen a la lógica de una gran confianza en la imagen audiovisual-cinematográfica tributaria y, al mismo tiempo, fuente y afluyente de aquellas experimentaciones que comenzaron con el *free cinema* inglés, pero también todos los denominados "nuevos cines", que realizaron una significativa renovación estética, tal es el caso de la *nouvelle vague* francesa, la Escuela Polaca y la *nouvelle vague* japonesa, entre otras experiencias fílmicas.

Es importante mencionar, además, el lenguaje social, político y cultural que dominó el espíritu y los corazones de muchos jóvenes cineastas argentinos y latinoamericanos durante los años sesenta porque, por un lado, les estaban vedados los caminos de la industria y, por otro, porque la tarea que ellos asumieron con la imagen consistía en revelar lo real, construir una visión crítica y transformar aquello mismo que observaban en ese mismo orden que anuncia el documental *La hora*

de los hornos (1968): lo testimonial, las reconstrucciones y los cruces estilísticos. Esto hacía de Cine Liberación un lugar propicio para muchos realizadores porque, tal como lo señalan De la Puente y Russo (2007) "sus propuestas favorecían opciones artísticas y estéticas, derivadas de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios". (p. 4)

Hay que mencionar, asimismo, que Cine Liberación proyectaba la idea de un espectador que no podía ser pasivo, que no podía ser alguien que solo iba a participar de una experiencia ya gozada de antemano, sino que el espectador debía desestructurarse, debía sentir el encuentro de una nueva experiencia histórica, un fenómeno abierto, un universo nuevo, siempre enmarcado desde la cinematografía documental: es imposible de definir ya que la función de la imagen, del movimiento y del tiempo es crear conceptos, crea conocimientos, desarrollar potencialidades discursivas y construir, sin necesidad de apelar más que a sus propias condiciones. En definitiva, el documental crea un lenguaje siempre renovado, nunca definido y, por suerte, nunca estructurado con marcas genéricas.

Cine Liberación fue un gran aporte al cine latinoamericano y mundial porque tenía sus raíces en la sociedad a la cual quería representar y participar, sus temas emergían de ese "caldo de cultivo" popular, y sus declaraciones eran afirmaciones de autonomía y de identidad propia. Además, porque el modo como lo hicieron Solanas y Getino (y después Vallejo) significó una gran voluntad de intervención, que es propia de un creador y, sobre todo, porque lo que produjeron arrastró en su sedimento la idea de un cine que puede ser muchas cosas, entre ellas, un ensayo de interpretación sobre su propia condición. En eso, sin proponérselo quizás, Cine Liberación

estableció una vanguardia sin jamás plantearse el tema de ser una vanguardia, a pesar de que lo fue.

Foto 3. Afiche promocional de *La hora de los hornos*.



[Fotografía afiche *La hora de los hornos*] (2017). Creative Commons BY-NC-SA; Naranjas de Hiroshima. <https://n9.cl/omwd2>.

Susana Velleggia

(viuda de Octavio Getino)



Fuente: Luis Jorge Orcasitas.

Susana Velleggia fue socióloga y cineasta, trabajó durante mucho tiempo en cine y en televisión educativa. Fue la creadora y directora del Festival Internacional de Cine Nueva Mirada para la Infancia y la Juventud en Argentina. Intelectual y escritora prolífica, es autora de libros como *Cine: Entre el espectáculo y la realidad* (Claves Latinoamericanas, 1986), *La gestión cultural de la ciudad ante el próximo milenio* (Altamira,

1995), *El cine de las historias de la revolución* (Altamira, 2002). En coautoría con Octavio Getino) y *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Altamira, 2009), con el que obtuvo el premio Ensayo sobre cine de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Unesco. En estos textos se plasma el desarrollo de las experiencias más importantes de la historia del cine en América Latina.

Compañera de Getino, fue una apasionada de la cultura y fervorosa militante; protagonista junto con su marido de innumerables batallas en diversos ámbitos del cine y la política; comprometida con su país y su pueblo.

Susana Velleggia habla de Getino, hombre apasionado, militante, gestor y maestro del cine latinoamericano.

Pregunta: *Susana, el motivo de esta entrevista es intentar adentrarnos un poco en el perfil del maestro Octavio Getino, especialmente para los lectores amantes del cine documental en Colombia y América Latina. ¿Cómo resumiría usted lo que fue esa importante trayectoria del maestro Getino y su papel dentro del Grupo Cine Liberación?*

Susana Velleggia: Octavio Getino en realidad fue un gestor de proyectos, fue un tipo muy creativo al que se le ocurrían proyectos todo el tiempo, y desde que se fundó el grupo junto con Solanas –y luego cuando se incorporaron Vallejo y otros cineastas–, [ellos] comenzaron con la idea de la realización de *La hora de los hornos*, en donde él fue guionista y correalizador. Esta película fue bastante disruptiva, no solo por su carácter político, también porque se inscribió en lo que llamamos el cine político latinoamericano, es decir, toda la corriente que por aquella época de los sesenta era un fenómeno mundial, gracias a los nuevos cines que existían en diversos

países del mundo y que conllevaba una potente voluntad de ruptura con la tradición cinematográfica tanto del cine espectáculo hollywoodense como también del cine de autor francés.

Todo ello tenía movimientos precedentes que asumían varios puntos en común; por ejemplo, muchos se nutrían bastante del neorrealismo italiano, desde una configuración explícita de cinematografías realistas y neorrealistas, en el estricto sentido de la palabra. Y este es el caso de *La hora de los hornos*.

Pregunta: *A propósito de La hora de los hornos, ¿cómo fue la experiencia con ese filme?*

Susana Velleggia: Este filme fue realizado por Octavio y Pino Solanas con la idea de que fuera utilizado por grupos militantes. Se hizo en la clandestinidad porque en Argentina había dictadura militar; y en el país se difundió también en la clandestinidad, en pequeños grupos, en universidades, casas particulares y sindicatos, donde la gente de mi generación, la conoció. Tuvo a veces experiencias frustradas; por ejemplo, proyecciones donde llegaba la Policía y secuestraba la película, que era de 16 mm. En aquella época en la Facultad de Filosofía y Letras, donde yo estudiaba la carrera de sociología, vivimos varias proyecciones frustradas y solo pudimos verla un grupo pequeño en casa de un colega psicoanalista.

Pregunta: *¿Qué pasó con la película en otros países de América Latina?*

Susana Velleggia: *La hora de los hornos* recorrió América Latina y fue vista, creo, por más de un millón y medio de espectadores. Ahora bien, si hacemos la cuenta rigurosamente sería imposible determinarlo porque los espectadores en su mayoría pertenecían a diversos grupos militantes. Por ejemplo, nosotros llegamos en 1976 exiliados al Perú, nos hi-

cimos amigos de un gran director de cine peruano, Federico García⁵, cusqueño él, y que había estado con Velasco Alvarado⁶, vinculándose con el movimiento político de la revolución peruana; entonces nos dice: "Tenemos una copia de *La hora de los hornos* que hemos proyectado en varias partes". Debo señalar que en la época de Velasco Alvarado se dio en el Perú una importante reforma agraria, se formaron cooperativas de campesinos y luego las empresas de interés social, que eran como unos conglomerados de cooperativas y de todo eso se desprendió un organismo llamado SINAMOS⁷ (Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social); desde allí, especialmente, se proyectó la película en todo el Perú.

Pregunta: *Lo anterior denota unas particularidades en las formas de distribución y exhibición de La hora de los hornos.*

Susana Velleggia: En ese sentido fue una obra abierta, es decir, estaba pensada para que cada colectivo o grupo que viera la película efectuara pausas para el debate. Así, cada colectivo que veía la película podía agregarle cosas que tuvieran que ver con sus realidades específicas, o sea, hacer una reedición, de ahí ese carácter de obra abierta; no obstante, esto se prestó también para algunas manipulaciones pues nos fuimos enterando que había grupos que, aprovechando esta situación,

⁵ Es uno de los más prolíficos realizadores del cine peruano. Destacan en su filmografía películas como *Kuntur wachana* y *Túpac Amaru*. Nota del autor.

⁶ Juan Velasco Alvarado fue un militar y político peruano. Nota del autor.

⁷ El SINAMOS fue una agencia de movilización política que se creó durante la dictadura militar y que se suponía llevaría al país a una democracia social de participación plena (Jaquette y Lowenthal, 1986).

ejercían cierta censura sobre cosas que tenían que ver con la película y no les gustaba, aunque son los riesgos que se corren.

Otra particularidad con la película fue que se hizo un noticiero de carácter sindical para la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGT de los Argentinos), que por ese entonces era un sector de la dirigencia gremial muy combativo de izquierda. Y se elaboró algo que inventó Octavio -que para la época fue una especie de invento transmedia-, se llamaba *Sobre Cultura y Liberación*, que consistía en un sobre de papel madera y dentro iba un casete de audio con algún discurso político, en general era de Perón, que estaba en el exilio, pero podía ser de otro dirigente; iba un afiche hecho por artistas plásticos que también formaban parte de este movimiento; asimismo, algún artículo o ensayo, e incluía toda una serie de materiales para que también los distintos grupos los utilizaran en su práctica política de diversas maneras.

No existía el video así que podemos imaginar que era todo muy artesanal y, si se quiere, tecnológicamente precario, pero la idea también era bastante innovadora, por lo menos hasta ese momento a nadie se le había ocurrido. Había revistas, había pequeños periódicos políticos, etc., y cosas del partido que estaba en la clandestinidad porque con cada golpe militar acá se prohibieron los partidos políticos en especial el peronismo.

Pregunta: *¿Qué otros elementos son característicos en La hora de los hornos?*

Susana Velleggia: *La hora de los hornos* tiene también la característica que es una película de una estética innovadora, profundamente innovadora; ganó premios en muchísimos festivales internacionales, no solo porque respondía al espíritu de la época, que era el cambio, la revolución, las movilizaciones populares en distintos países, las movilizaciones y los mo-

vimientos sociales. Yo me acuerdo que había toda una disputa en las dos grandes ramas que estaban dentro del movimiento jipi y de los revolucionarios que criticaban al jipismo, que cuando uno creció y maduró pudo comprender que el movimiento jipi también era profundamente revolucionario.

Pregunta: *¿Cómo fue ese encuentro del maestro Octavio con Pino Solanas, hasta llegar a esa producción de ruptura en el cine latinoamericano que es La hora de los hornos?*

Susana Velleggia: Octavio primero militó en el trotskismo, luego en el peronismo y Pino militaba en el partido comunista. Se encontraron a través del cine, porque Octavio trabajaba y militaba, pero también estudiaba cine en la Asociación de Cine Experimental (ACE)⁸, que era la única carrera de cine que existía entonces en la Argentina, no como ahora que hay en cantidad, y era el único lugar donde se podía estudiar cine -yo también pasé por ahí- en Buenos Aires.

En el cine convergieron, se encontraron. Pino tenía una productora de cine publicitario donde realizaba sus diferentes producciones (el hermano mayor de Pino, que falleció hace poco, fue un alto ejecutivo de una agencia de publicidad americana y después puso su propia agencia de publicidad que fue muy exitosa). En ese momento Pino realizaba cortos publicitarios que entonces se hacían para cine en 35 mm y en 16 mm para televisión y contrataba a Octavio para dirigir varios de esos cortos; muchos de ellos, hechos por Octavio para la agencia, recibieron premios. Ahí comenzaron una relación de amistad y, al mismo tiempo, de militancia y de trabajo.

⁸ La Asociación de Cine Experimental (ACE) fue fundada por Mauricio Berú y Ricardo Becher. Desapareció en 1969. Nota del autor.

Hay que anotar que en esos años no existía un régimen de fomento al cine como el que existe ahora; en general, el cine de largometraje comercial estaba "cortado" por dos o tres viejos directores exitosos que luego abandonaron por razones biológicas. Era un medio muy cerrado y era muy difícil que los jóvenes directores pudieran ingresar a hacer sus películas de largometraje; aparte, regía la censura, aun en periodo democrático, y había presión de los militares, entre otras cosas. Entonces decidieron ir haciendo la película con los recursos que ganaban de la publicidad, ir haciéndola de a poco y de manera clandestina, no diciendo lo que estaban filmando, sino diciendo que estaban filmando cualquier otra cosa, aprovechando que tenían la fachada de la productora de cine publicitario.

Pregunta: *¿No despertaron sospechas?*

Susana Velleggia: Claro, pero con esa fachada pudieron meterse con las cámaras en distintos lugares que en la época no eran de fácil acceso porque estaba muy controlado todo; fueron épocas muy duras.

Cuando me invitan a dar charlas, seminarios y conferencias, y hablo de eso, veo que la gente se queja y dice que no hay libertad de expresión, entonces yo les cuento a los chicos y abren los ojos por cómo era la cosa durante esos años. En mi época, ibas caminando por la calle y si tenías un pantalón *pata de elefante*, te levantaba la Policía y te llevaba a la comisaría y te lo cortaba porque eso era de jipis. Una vez, un gran pintor, no digo un tipo cualquiera, consagrado para entonces, y amigo, Ernesto Deira,⁹ de pelo largo, lo agarraron

⁹ Ernesto Deira (1929-1986) fue un artista plástico argentino y gran parte de su obra se desarrolló dentro de la neofiguración, cuyo centro de su producción fue la figura humana. Nota del autor.

por la calle, lo llevaron a la comisaría y lo raparon, lo dejaron pelado como un soldado.

Si publicabas o incluso tenías libros prohibidos y te pesaban con ellos, ibas preso, no era chiste; si publicabas algo existían listas negras, incluso había gente que no podía publicar, no podía aparecer en televisión ni en la radio. Entonces en algunos casos eso se eludía con seudónimos para poder publicar, pero en general fue muy duro y difícil, y poco o nada se podía hacer en materia de expresión, aunque a veces se encontraba la forma.

En consecuencia, si querías hacer algo que en verdad fuera contra el régimen, tenías que hacerlo clandestinamente. No había otra manera, no podías decir "estoy filmando *La hora de los hornos*", que además era una película de cine político y crítica de la situación y de la realidad, porque te detenían, te confiscaban o destruían la cámara con todos los negativos. Eso sí que era falta de libertad de expresión.

Pregunta: *Ese proceso clandestino lógicamente incluye tanto la filmación como el montaje; ¿cómo hacían con ese proceso, en una época en la que había que ir a los laboratorios? ¿Cómo funcionó?*

Susana Velleggia: El montaje de *La hora de los hornos* se hizo en los laboratorios Alex, con un montajista "cómplice", y en el proceso previo hubo varias personas que colaboraron, corriendo riesgos: a veces iba el Ejército al laboratorio a confiscar material (supuestos negativos de películas), fueron a confiscar las películas del Grupo Cine Liberación, pues se suponía que había negativos en los laboratorios, y la gente y los trabajadores del laboratorio escondieron la película, -¡mira que esconder una película de 35 mm. no es poca cosa!-. El tema es que dieron las latas con recortes de edición, de esos

que tiran en esas bolsas y las sellaron y les pusieron “no abrir negativos sin revelar”, pusieron el título de la película en los negativos sin revelar y la película verdadera la escondieron, la preservaron. O sea, en ese sentido había una gran solidaridad.

Pregunta: Un trabajo muchas veces colectivo

Susana Velleggia: Sí, claro. Eran grupos que compartían sus ideas y militaban, a veces sí, a veces no. Esto que te digo ocurrió cuando la dictadura estaba bien avanzada y fue una cosa espontánea por parte de los trabajadores del área de edición del laboratorio Alex que preservaron el original y engañaron a los milicos, que a veces iban con camiones y se cargaban todo lo que encontraban.

Pregunta: *Si la producción y el montaje fueron bastante complejos, ¿cómo eran entonces las exhibiciones?, que en muchos casos también se hacían clandestinamente.*

Susana Velleggia: Las exhibiciones se hacían en pequeños grupos, se hacían, por ejemplo, en un sindicato y se convocaba por medio de un afiche que decía: “Mañana exhibimos”; también funcionaba el boca a boca, y así se convocaba a un grupo de no más de treinta o cuarenta personas, porque también era peligroso mantener grupos grandes en la proyección, puesto que no había libertad de reunión, entonces se prohibía que la gente se juntara en grupos grandes.

Hay que señalar que se llegó a proyectar este tipo de cine militante en lugares bastante insólitos como en iglesias o en templos evangélicos, no solo en sindicatos; ahí no había ni dónde quejarse, la gente se las tenía que aguantar tal y como viniera.

Con todo, en ese boca a boca nunca se sabía cómo corría la voz y quién le dice a quién, y a veces aparecía la Policía y detenía a todos los espectadores y confiscaba la película. De

ese tipo hubo varios eventos; uno que yo recuerdo fue en la Facultad puesto que por esa época la universidad gozaba de autonomía universitaria y la Policía no podía entrar (eso era en época democrática), aunque las dictaduras entraban donde les daba la gana. No obstante, fue una experiencia muy interesante e innovadora en materia de exhibición, puesto que nunca se había hecho este tipo de circulación.

De ahí que, conjuntamente con la creación de una obra innovadora política y estéticamente, también se creó una forma de distribución. Se crearon circuitos de difusión nuevos fuera del circuito comercial, y en estos circuitos de difusión, aunque eran pequeños grupos, la película recorrió el país entero, además de otros países de América Latina y se supone que la vieron más de un millón de espectadores.

Pregunta: *¿Esperaban los maestros Octavio y Pino Solanas el impacto que logró La hora de hornos? ¿Cómo recibieron ese suceso del filme, no solo en Argentina sino en el mundo?*

Susana Velleggia: Hay que resaltar que *La hora de los hornos* ganó el premio en la *Mostra Internazionale del Cinema Nuovo*,¹⁰ en Pesaro, Italia, y Octavio lo recibió bien, con mucha alegría y en esa época era más, si se quiere, irreflexivo, y con la seguridad de que tenía razón, que todo lo que decían el filme era irrefutablemente cierto y verdadero, y fiel a la realidad. Ante eso debo señalar que el filme termina con las primeras imágenes que se difunden del Che Guevara que había sido asesinado en aquella escuelita en Bolivia, con el

¹⁰ Es uno de los festivales de cine italiano más importantes. Fue concebido y diseñado por Lino Micciché y Bruno Torri a finales de 1964. Desde el principio, el objetivo era crear una revisión no competitiva de las óperas primas, que pudieran evidenciar nuevas formas y procesos de renovación, crecimiento, maduración y evolución cinematográficas. Nota de autor

plano final de la primera parte; son cuatro minutos del rostro del cuerpo congelado del Che Guevara recién masacrado en Bolivia, muy audaz, muy terrible. Impulsaba al espectador ser actor de ese acto de creación suprema que era la revolución y decía: "Cada espectador es un traidor o un cobarde" y lo encaban cuatro minutos del cierre del Che Guevara masacrado en Bolivia. Para esa época era terriblemente conmocionante, terriblemente dura e impactante. La película tiene muchas imágenes muy duras.

Pregunta: *El intro es también muy impactante, con esas frases de Fanon, del Che...*

Susana Velleggia: Sí, las frases de Fanon, del Che, de Fidel, y las imágenes son muy fuertes, las imágenes de los cañeros de Tucumán en la pobreza, de los suburbios, imágenes incluso de la guerra de Vietnam, de represión policial a granel, porque la había; entonces, claro, es una película política, panfletaria, que muestra una realidad en donde había represiones policiales, no solo en Argentina, sino políticas represivas para nuestros países elaboradas desde Washington.

Pregunta: *¿Qué tanto influyó en la película y en el Grupo Cine Liberación, Fernando Birri?, de hecho, en La hora de los hornos hay imágenes de Tire dié.*

Susana Velleggia: *Tire dié*, una maravillosa película, sí influyó, porque Fernando Birri habla en el primer manifiesto de Santa Fe de lo que debe ser el cine de un país subdesarrollado como el nuestro y eso lo retomaría después Cine Liberación: el cine que no denuncie esta situación de opresión, de subdesarrollo, que se haga cómplice del subdesarrollo, es un subcine.

Yo tengo un librito que publicó la Escuela de Cine de Santa Fe cuando Fernando Birri la dirigía, que fue rescatado de

una quemazón que hicieron los militares cuando cerraron la escuela de cine y quemaron todo, entre otras cosas; yo daba clases en la Universidad Nacional de Entre Ríos, que es ahí pegada a Santa Fe, en Paraná, y un alumno me lo trajo de regalo rescatado de esa quemazón de libros, y ahí está el manifiesto de Fernando.

Por consiguiente, Fernando influyó mucho porque fue el introductor del neorrealismo en Argentina, aunque yo creo que acá había habido neorrealismo inconsciente, quizás en los viejos realizadores de cine, pero el que se mete de lleno en esto en Argentina es Fernando y, obviamente, que es una influencia incontrovertible.

Pregunta: *¿Cuándo comienza el maestro Octavio a hablar directamente de lo que ellos denominaron el tercer cine?*

Susana Velleggia: La teoría del cine en América Latina tiene una característica; es decir, se cree que la teoría del cine es solo europea, pero hay una teoría de cine en América Latina si hablamos de todo el movimiento de los nuevos cines y del nuevo cine latinoamericano. Bueno, ahí participaron Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Nelson Pereira dos Santos, y muchos otros realizadores latinoamericanos, y que fue hecha al calor de las movilizaciones y de la realización de películas inscritas en el cine político, que plantea una reflexión teórica sobre la misma práctica; en otros palabras, no es una reflexión que parte de la teoría mundial del cine. Por ello, *Hacia un tercer cine* es eso, es la reflexión sobre la propia práctica: hay un primer cine que es el de Hollywood, hay un segundo cine que es el de autor y hay un tercer cine que es este, que coincide con aquello de lo que hablaba Fernando Birri, de no hacerse cómplice de la situación del subdesarrollo y denunciarla, y este es un cine que por ese motivo no es un cine.

Sin embargo, el ensayo *Hacia un tercer cine* no es esquemático porque rescata muchas películas del cine de autor de varios autores e inclusive del cine de Hollywood de Estados Unidos y del cine independiente de Estados Unidos, o sea, no es un libro sectario, puesto que rescata la historia del cine, aun del cine espectáculo, muchas películas y muchos autores y directores.

Pregunta: *¿Cómo influyó la guerra de Vietnam y otros sucesos en los procesos políticos, sociales y culturales en América Latina y a grupos como Cine Liberación?*

Susana Velleggia: Estados Unidos perdió la guerra de Vietnam dentro de sus propias fronteras, antes de perderla militarmente, pero en ese momento las discusiones eran violentas. Miremos lo que serían las vanguardias artísticas de la época, que también estaban inmersas en estos acontecimientos: acá estaba el Instituto Torcuato Di Tella,¹¹ que cobijaba a las vanguardias artísticas y estéticas que también tenían que ver con la política; luego estaban los movimientos, las personas, los artistas de distintas disciplinas, inscritos en movimientos políticos de cambio, revolucionarios, peronistas de izquierda, trotskistas, etc., que se peleaban entre sí, como es usual en América Latina. Eso siempre pasa, se peleaban entre sí por un punto, una coma, una idea o una hipótesis.

Ese fue el clímax y en ese clímax se hicieron muchas cosas, se filmó mucho; por ejemplo, Octavio filmó con Pino Solanas los documentales de Perón, que estaba entonces en el exilio, puesto que el peronismo en la Argentina estaba

¹¹ También conocido como el ITDT, fue un centro cultural y artístico muy importante de Argentina; funcionó de 1958 hasta 1970 cuando fue clausurado por el gobierno de Juan Carlos Onganía.

proscrito, 18 años proscrito por decreto,¹² eso significaba que incluso estaba prohibido pronunciar el nombre de Perón, no se podía pronunciar porque era un delito, según la dirigencia que lo sucedió mediante un golpe militar y que se autodenominó Revolución Libertadora, –que a mi juicio es ahí donde inicia el gran drama de la Argentina contemporánea–. Inclusive, durante este período, fue la primera vez en la historia, en la época moderna argentina, no me refiero al siglo XIX, sino al siglo XX, en que se fusiló a personas sin juicio previo.

Entonces, este golpe militar, liderado por los generales Pedro Eugenio Aramburu y Eduardo Lonardi, se autodenominó como la Revolución Libertadora, pero desde el lado peronista se le denominó la *revolución fusiladora*, y fue durante ese régimen donde por primera vez se ametralló y se lanzaron bombas desde aviones al pueblo el 16 de junio de 1955 que, ante el golpe, había concurrido masivamente a la Plaza de Mayo. Hasta el día de hoy se desconoce la cantidad de muertos y de heridos que hubo. Las Fuerzas Armadas bombardearon, ametrallaron y asesinaron por primera vez en el siglo XX de una manera alevosa y masiva, no solo a militantes políticos sino al propio pueblo.

Para mí, este es el punto de inicio de toda la violencia que después sucedió: dieciocho años de proscripción, las elecciones fraudulentas que se practicaron en contra del peronismo proscrito, los simulacros electorales, los sucesivos golpes militares; bueno, esto fue lo que el proceso histórico engendró, el drama que culmina con el terrorismo de Estado de 1976 no es más que el “broche de oro” que cierra este proceso.

¹² El Decreto ley 4161 de 1956 fue promulgado por el gobierno de facto del general Eugenio Aramburu, cuya finalidad fue que el peronismo desapareciera del escenario político argentino.

Pregunta: *En medio de este oscuro escenario, ¿cómo asumió Octavio Getino su papel político, artístico y creativo?*

Susana Velleggia: Octavio en todo este proceso fue un cineasta, un intelectual, pero, ante todo, un militante político, peronista... sí, de la izquierda peronista. Y ahí se presenta un contrasentido político; en la derecha le decían comunista y desde la izquierda le decían fascista a este sector del peronismo de izquierda; era como el jamón del sándwich. Y también, luego escribía, escribía mucho y escribía muy bien; escribió un libro de cuentos muy bueno llamado *Chulleca, Los Del Río y otros relatos*, premio Casa de las Américas en 1964.

Octavio era aún joven, tenía veinte y tantos años, pero era un tipo realmente talentoso, muy creativo y con una mirada oblicua sobre las cosas, un pensamiento siempre divergente, siempre contracorriente, se tratara de lo que se tratara. ¿Fue un adelantado a su época? Sí y muy crítico, aún de lo propio, porque él era muy crítico del peronismo de izquierda también, un verdadero inconformista. Yo le decía anarco total.

Pregunta: *Ustedes escribieron juntos el libro El cine de las historias de la revolución (2004), donde hacen una descripción muy precisa de lo que fueron los movimientos documentales en América Latina*

Susana Velleggia: Así es. Escribimos eso como una síntesis para un evento que se hacía en el Festival de Cine de Mar del Plata, porque yo ya estaba investigando para escribir un libro de 300 o 400 páginas, que se llama *La máquina de la mirada* (2007), acerca de los movimientos cinematográficos y culturales vinculados con el cine político, que fue premio Ensayo sobre cine de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, ya con cinco ediciones en distintos países. Octavio fue ese tipo que siempre estaba tras la lupa frente a todo lo que sucedía,

aportaba, pero señalaba, y que siempre tenía la mirada crítica y autocrítica, era muy exigente, se autocriticaba; yo también lo criticaba y él decía que eso le ayudaba. Entonces, en ese sentido, nos ayudábamos recíprocamente.

Octavio después se dedicó a investigar, realizó la primera investigación que se hizo en Argentina sobre industrias culturales; prácticamente ni se conocía el concepto acá y acuñó el concepto de "espacio audiovisual", cuando este tema de la convergencia aún tampoco se había descubierto, ni se enunciaba ni existía. Esto posibilitó el recorrido por toda América Latina del concepto audiovisual porque él decía que había una interrelación de choque en los distintos medios audiovisuales y bueno, luego con la expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el término fue demostrando cada vez más y tomó mayor sentido.

Pregunta: *Por cuestiones políticas ustedes debieron abandonar Argentina durante la última dictadura militar, ¿cómo fue ese proceso?*

Susana Velleggia: En 1976 nos tuvimos que exiliar. Puedo decir que Octavio es un sobreviviente porque fueron a arrestarlo los autos con sus grupos de tarea, afortunadamente no lo encontraron, aunque saquearon la casa donde vivía con su exmujer. Al comienzo de la represión activa estos grupos no estaban actualizados y actuaban de forma descoordinada, después fueron afinando la coordinación.

Logramos salir del país y en principio fuimos a Lima, Perú, porque teníamos un proyecto de una película en la que habíamos escrito un guion de largometraje juntos, muy interesante. Él había hecho una película financiada por la RAI de Italia, que había seleccionado a ciertos realizadores latinoamericanos -en Bolivia, creo que fue Sanjinés, acá en Argentina fue él-. En

total fueron siete jóvenes realizadores latinoamericanos que hicieron siete telefilmes que transmitieron por la RAI y él hizo su película *El familiar*¹³ sobre un mito del noroeste argentino, interesante película, el guion lo escribió con Jorge Honig, que ahora está en Alemania; es un filme de ficción, pero que rompe los esquemas clásicos de la narración de ficción. Él también hizo el guion de la película *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), con Gerardo Vallejo allá en Tucumán, con cuarenta grados de calor y tomando ginebra.

Desde 1976 nos fuimos a Perú porque teníamos un hermoso proyecto de una película de largometraje que debía haberse hecho en Paraguay y que la RAI iba a financiar con una productora argentina cuando fue el golpe, todo eso se diluyó y dijimos: "¡A Paraguay ya no se podía ir!". Y fuimos a Perú porque pensamos que estaba más cerca, porque él dejó acá a sus hijos de su primer matrimonio, yo llevé el de mi primer matrimonio; y pensamos que en Perú podíamos concretar ese proyecto y que con el tema geográfico y demás podíamos encontrar lugares similares, porque la mayor parte de esa película transcurría en interiores.

¹³ Octavio Getino eligió las provincias de Salta y Tucumán para filmar este largometraje, inspirado en una popular leyenda azucarera del norte argentino. La película se estrenó brevemente en Buenos Aires en 1975, hasta que la censura ya vigente interrumpiera las proyecciones, y nunca llegó a estrenarse en Tucumán. *El familiar* se destaca por sus notables contribuciones: primero, por vincular al peronismo con la mitología andina, yendo más allá de las fronteras nacionales para insertarse en la historia latinoamericana y la cuestión del colonialismo; segundo, por recurrir a la estética del *cinema novo* y del cine *underground* para introducir un mito popular como vía de comprensión del fenómeno de masas encarnado en el peronismo. De este modo, la obra cuestiona la dicotomía entre *civilización* y *barbarie* y propone una nueva forma de concebir la cultura y la política (Orquera, 2013)..

La película se llama *Lambaré la tierra de la promesa*, acerca de un grupo de sobrevivientes de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, que fue un hecho lamentable, bochornoso para América Latina: una guerra de Brasil, Argentina y Uruguay, auspiciados por el Imperio británico, contra el pequeño país que era Paraguay, que entonces tenía industria metalúrgica, trenes, no tenía proyectos extranjeros, cosa que a los ingleses no les gustaba nada. La guerra fue por la línea de navegación de los ríos internos de Paraguay y por la tentativa de imposición del modelo liberal de poder oligárquico que representaba los intereses del imperialismo británico al cual se oponían, obviamente, los Solano López: Carlos Antonio López y después, su hijo Francisco Solano López, que se oponían al poder oligárquico que representaba los intereses del imperialismo británico. Entonces, un proyecto muy interesante, muy lindo y que lamentablemente nunca se realizó. Después reescribimos el guion varias veces, intentamos varias veces, pero bueno no pudo ser.

Después, en Perú, él trabajó un material de comunicación para el desarrollo, en un proyecto para el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, donde crió y formó comunicadores en el marco de un proyecto de una línea integrada, en un pueblito perdido en la selva peruana llamado Umanchuco –obviamente un proyecto de desarrollo no se instala en un lugar desarrollado–, un pueblito muy pintoresco y muy terrible, pobrísimo, y ahí instaló un centro de comunicación para el desarrollo donde formó gente y produjo materiales educativos.

También trabajábamos ambos en la Universidad Católica del Perú, en el centro de Teleeducación, donde filmó varios programas de televisión y una película con sus alumnos, y ahí coordinó con ellos toda la realización, desde el guion, de la película de largometraje *La familia Pichillín* (1978), un filme

que nunca mencionó como suyo porque él decía que era de los chicos, que él nada había coordinado. Esta fue una adaptación de un cuento del gran escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, que narra la historia de un torero peruano.

Pregunta: *¿Qué pasó después del exilio en Perú?*

Susana Velleggia: Sí, salimos de Argentina en 1976, estuvimos en Perú hasta 1982. Yo filmé algunos documentales, uno de los cuales tuvo premio en Berlín, rodado en un bello lugar que se llama Cajamarca sobre un proyecto, también de desarrollo, que había entre la Universidad Tecnológica de Cajamarca y la Cooperación belga. Un lindo documental, y un lindo proyecto de recuperación del equilibrio ecológico en una zona erosionada, devastada.

Luego, emigramos a México, en donde en realidad fuimos invitados a un encuentro que organizaba la filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pero inicialmente íbamos para España (Octavio era de origen español, aunque siempre se resistió a regresar a España). El ciclo en Perú ya había terminado, él había finalizado su contrato con el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y dijimos: "Bueno, ¿adónde vamos? ¡Vamos a España!". Y se fueron mis padres a quedarse allá con los chicos, pues en ese entonces vinieron los otros hijos de Octavio a vivir con nosotros. Nos fuimos, de pasada hacia España, por México donde nos invitaron a este encuentro; pero nunca llegamos a España porque en México fue muy calurosa la acogida.

México realmente tuvo una actitud ejemplar con los exiliados, no solo argentinos, sino también con los chilenos y uruguayos, los exiliados de las dictaduras en aquella época; fue tan calurosa la acogida que nos ofrecieron trabajo en la UNAM, primero a mí y luego a Octavio, así que nos dijimos:

“¿Qué vamos a hacer a España? Quedémonos acá en América Latina”. Entonces nos fuimos con toda la familia y vivimos en México otros seis años.

Después, trabajó para otros organismos de Naciones Unidas, uno de ellos el Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), que tiene su sede regional en México, y también filmó varios videos documentales ahí para PNUMA y elaboró también toda una línea de materiales de comunicación para el desarrollo. Trabajó bastante en ese tema cuando estuvimos afuera; y ahí fue como empezó a investigar el tema del cine y las industrias culturales y a publicar; han sido treinta libros, algunos con varias ediciones. Y luego regresamos al país y siguió enganchado con esa línea de investigación.

Pregunta: *¿Cómo fue esa vinculación de Octavio Getino con la investigación en cine y de las industrias culturales?*

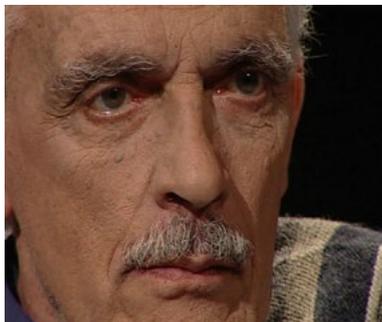
Susana Velleggia: Yo diría que Octavio Getino fue el experto en el tema del cine y las industrias culturales más importante de América Latina: Él no tenía estudios académicos universitarios, pero estudió cine, lo que sería una carrera terciaria¹⁴ no universitaria en aquella época; era un tipo autodidacta, de una gran inteligencia, de un gran talento y de una gran capacidad intelectual y sensible en el sentido artístico.

No lo digo yo porque lo amaba profundamente, también nos peleábamos, teníamos discusiones atroces, pero era divertido, no nos aburríamos, sino que es como una opinión generalizada, la de la capacidad asombrosa de Octavio en todo

¹⁴ Las carreras terciarias en Argentina se dividen básicamente en Tecnicaturas (carreras técnicas) y Profesorados (carreras docentes). Las carreras que ofrecen y los títulos que otorgan los institutos terciarios son reconocidos y avalados por el Ministerio de Educación de la respectiva provincia. Nota del autor.

lo que hacía, en todo lo que emprendía siempre se proponía hacerlo lo mejor que pudiera, al máximo, entonces se auto-exigía de tal manera que también yo creo que eso lo ponía bastante neurótico.

Fotos 4 y 5. Octavio Getino y Fernando Solanas



Octavio Getino [Fotografía], por Prensa DAC. Tomada el 17 de septiembre de 2012, Flickr (<https://n9.cl/wqg6a>).

Fernando Solanas [Fotografía], por Santiago Trusso. Tomada el 6 de octubre de 2010, Flickr (<https://n9.cl/vc3il>). CC BY-NC-ND 2.0.

Foto 6. Octavio Getino fungió como conferencista en varios festivales de cine



Foto: Cortesía del archivo personal de Rolando López Bantar.

Foto 7. Getino en reuniones políticas como militante peronista



Foto: Cortesía del archivo personal de Rolando López Bantar.

Eva Piwowski

(viuda de Gerardo Vallejo)



Fuente: Luis Jorge Orcasitas.

Eva Piwowski¹⁵ fue una actriz, cineasta, productora y activista cultural; trabajó también con quien fue su marido, el realizador tucumano Gerardo Vallejo. Se desempeñó durante

¹⁵ La entrevista con Eva Piwowski se realizó en noviembre de 2014 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La cineasta y promotora cultural murió el 7 de enero de 2019 en la capital argentina. Nota del autor.

mucho tiempo en tareas diversas en el Estado argentino. Durante el mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015) fue coordinadora del programa Polos Audiovisuales de la Televisión Digital Argentina y también colaboró con varios festivales; fue responsable de promover la producción televisiva federal en el sistema universitario nacional argentino; igualmente, fue una de las directoras del Programa Mercosur Audiovisual de la Unión Europea y creadora de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM).¹⁶

Tuvo una variada actividad en los medios audiovisuales en América Latina, como parte integral de un movimiento cinematográfico que tiene que ver con la esencia del cine latinoamericano y de sus pueblos.

Conocedora como pocos del trabajo fílmico y político de Gerardo Vallejo, en este texto habla del cine del maestro tucumano, su vida, obra y militancia política como miembro del Grupo Cine Liberación.

Pregunta: *Gerardo Vallejo fue, junto con Octavio Getino y Fernando Solanas, uno de los referentes del documental político argentino de los años sesenta y setenta, especialmente por lo que realizaron en el Grupo Cine Liberación. ¿Cómo fueron los orígenes y cuál fue la importancia de la provincia en el contexto argentino como el lugar de origen del maestro Vallejo?*

Eva Piwowski: Gerardo Vallejo nace en Tucumán en 1942, una provincia que está al noroeste de la Argentina. El hecho de nacer en Tucumán ya genera una diferencia; puesto

¹⁶ La RECAM es un órgano consultor del MERCOSUR en la temática cinematográfica y audiovisual, formado por las máximas autoridades gubernamentales nacionales en la materia.

que para que una persona de aquella época pudiera acceder al cine, francamente debía tener una enorme vocación y una formación que lo llevara a eso, ya que estaba muy lejos del centro de producción de la Argentina, que era Buenos Aires.

Nacer en Tucumán no era nacer en una provincia alejada, en el campo, sin recursos, pues Tucumán era una de las provincias más pujantes de Argentina, una provincia con una enorme historia. Tucumán es una palabra de origen incaico, era el límite al sur del imperio incaico, pero además de eso, durante la colonia española, como parte del virreinato del Río de la Plata, su eje fundamental estaba situado en ese norte, desde Bolivia, con Potosí y Chuquisaca, hasta Tucumán. Territorios con oro y plata, riquezas importantes durante el período colonial. Posteriormente, Tucumán se convierte en la sede de la independencia de la Argentina; por lo tanto, nunca fue un pueblo perdido sino una región importante, una provincia de gran pujanza.

Otra característica que va a ser central en el vida y en la cinematografía de Gerardo Vallejo es que dicha provincia vivía de un insumo agrícola como era la caña de azúcar; es decir, el eje económico de la provincia era la industria azucarera y, como todos sabemos, esta industria azucarera no ha sido una industria así no más, sino que es una industria que reunió a los obreros y al campesinado, puesto que no solo es una tarea simplemente agrícola sino también industrial, porque ya determina que haya grandes urbes, que haya otro tipo de dinámicas y que haya empresas importantes, con movimientos obreros significativos, lo que supuso llamar en una época a esta industria como el oro blanco y, aún continúa siendo sustancial en la economía de la región. Este es el origen, la primera condición de Gerardo Vallejo. Ser tucumano lo va a definir

toda su vida, él nunca va a abandonar su identidad inicial y original en nada de lo que haga.

Una segunda cuestión que lo acerca al cine es el azar; él lo decía así debido a una desgracia, pues siendo muy niño, todavía en la escuela primaria, un escolar, un changuito, como se dice en Tucumán, vuelve a su casa y se encuentra con que esta había desaparecido por un incendio. Esto lleva a toda la familia a vivir en un club, un club deportivo chico, barrial, al lado de un cine llamado Broadway y, como en el caso de Cinema Paraíso, y como en tantos casos, a Gerardo le sucede lo mismo que a este chico del filme italiano: termina siendo el ayudante vocacional del proyccionista y ahí descubre su pasión por el cine, siendo muy chico frente a la magia de un proyector.

Pasa el tiempo y Gerardo decide estudiar cine ya cuando termina la secundaria y encuentra que hay una escuela de cine en la provincia de Santa Fe, un poco más en el litoral, más cerca de Buenos Aires. Ese va ser otro de los temas centrales de su formación; porque la Escuela de Cine Documental de la Universidad del Litoral –pensada, dirigida y creada por el padre del cine latinoamericano, que es nuestro queridísimo Fernando Birri, el autor de *Tire dié* y de *Los inundados*, quien proponía el cine encuesta y un cine comprometido con el subdesarrollo, con denunciar el subdesarrollo, un cine muy lejos del cine industrializado y comercial dominante en Buenos Aires, pero muy cerca del documental– influye fuertemente en su educación. Gerardo llega a Santa Fe y estudia en esa escuela junto a grandes cineastas, gente maravillosa que pasó por esas aulas, en donde se proponía un cine político y socialmente comprometido.

Otra situación que lo va a marcar también son los viajes que él va a hacer entre Tucumán y Santa Fe en tren, un tren en el que va a estar acompañado por trabajadores azucareros,

trabajadores golondrina,¹⁷ que van a buscar mejores opciones, que van de cosecha en cosecha, algo que es característico de nuestra economía latinoamericana; buscando dónde es la cosecha y recorriendo enormes distancias, con todo lo que esto significa. Lo mismo vamos a ver claramente en Gerardo Ramón Reales, en la película *El camino hacia la muerte del viejo Reales*¹⁸ (1974), donde esto está absolutamente presente: el tren, el trabajador golondrina.

De allí surge su primer cortometraje, que Gerardo llama *Azúcar* (1962). Lo hace estando en Santa Fe. Allí consigue unos rollos en la Universidad de Tucumán, en donde había un instituto de cine fotográfico, logra que le presten unos rollos de 16 mm. y una cámara, que todavía está en la escuela de Tucumán -una cámara Bolex de 16 mm.- y él logra filmar el corto, que hasta el día de hoy no lo hemos encontrado. Con dicho corto comienza claramente su cine comprometido con la realidad del entorno.

Luego hace *Las cosas ciertas* (1965), como cortometraje de graduación, una película que estamos recuperando ahora y que se basa en una familia campesina con la cual tuvo contacto, justamente en el tren; uno de ellos es Ángel Reales, que va ser de la misma familia con la que hace *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. *Las cosas ciertas* terminan siendo

¹⁷ Son trabajadores rurales, generalmente estacionales, que se desplazan por diferentes regiones del país para cubrir la demanda de cosechas de diferentes cultivos. Nota del autor.

¹⁸ De acuerdo con la Dra. Fabiola Orquera, investigadora del CONICET e ISES, este proyecto surgió en 1961, cuando Vallejo, en sus viajes desde Santa Fe a Tucumán, conoce a Mariano Reales, trabajador *golondrina*. Esto lo acercó al resto de la familia y allí inició un ciclo de filmes, destinados a documentar las condiciones de vida de los zafreros. Nota del autor.

premiada e invitada a Viña del Mar.¹⁹ Además, se pasa previamente con gran éxito en Buenos Aires y es allí donde "Pino" Solanas y Octavio Getino ven el corto e inician un camino juntos con el tema de un cine por la liberación.

Pregunta: *¿Esto ocurrió en qué época?*

Eva Piwowski: Estamos hablando de 1965-1966, porque en el sesenta y cinco Gerardo hace el corto, termina la escuela del cine y regresa a Tucumán, y allí empieza a trabajar fuertemente en el Canal 10 de Tucumán, un canal universitario de reciente creación, el único canal que iba a tener la región durante esa época. En el sesenta y seis, Gerardo termina siendo, muy jovencito, el director del primer noticiero; él nos decía: "No es que vuelva a una provincia donde no pasaba nada, vuelvo a una provincia donde hay una universidad, donde hay un canal, donde hay unas posibilidades laborales, donde hacen publicidades para la Caja de Ahorros".

Pregunta: *No tiene que ir a Buenos Aires*

Eva Piwowski: Gerardo no entiende la razón de ir a Buenos Aires, no contemplaba esto en ningún lado, porque lo que él apreciaba en Tucumán no sucedía en ningún lugar del país; no como ahora, que yo misma dirijo un programa que es justamente para desarrollar y consolidar los talentos y las capacidades instaladas en todo el país para hacer audiovisuales. En ese momento no existían.

¹⁹ El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán respaldó la participación del filme en el Quinto Festival Cinematográfico de Viña del Mar y en el Primer Congreso de Realizadores Cinematográficos.

Pregunta: *Estamos hablando de más de cincuenta años. Allí se encuentra con "Pino" Solanas y con Octavio Getino, que quieren empezar a crear una red o contactos que los vinculen, y unen a este muchacho y lo van a visitar, así que ese es el primer encuentro. ¿Qué edad tenían los maestros en esa época?*

Eva Piwowarski: *¿Qué edad tendrían? Vamos a calcular: Gerardo tendría 24 años, y Octavio y Pino eran un poco más grandes, pero calculo que ninguno pasaría de los treinta años. Realmente eran jóvenes todos. Y allí, un encuentro fundamental. Octavio Getino lo contaba así con mucha belleza y lo muy divertido que fue ese encuentro en Tucumán y con un cineasta jovencito de allá.*

Ahí definen, de alguna manera, empezar esa relación que va a ser sustancial en la historia del cine argentino y también latinoamericano.

Posteriormente, van inmediatamente a participar del Primer Encuentro de Documentalistas en Viña del Mar, un hito fundacional, sustancial en la historia del cine latinoamericano y allí pasarán la película de Gerardo junto con otros cineastas conocidos, muchos nombres que en ese momento se dan cita, muy jóvenes todos, y esto coincide con algo importantísimo: en 1966 hay un nuevo golpe en Argentina, el golpe de Juan Carlos Onganía. Una de las primeras medidas que realiza el general Onganía, con la sola excusa de diversificar y para solo favorecer a empresarios de Buenos Aires, consistió en crear y concentrar la actividad azucarera de sus empresas en Salta y en Jujuy. Para poder hacer eso, el general Onganía tiene que ir contra las empresas familiares, que eran las que dominaban los cañeros y eran una cosa mucho más abierta, aun con sus problemas, pero que prevalecía en Tucumán.

Decreta, entonces, el cierre de los ingenios y eso va a provocar la caída de la economía, la pobreza y el desamparo

de muchos obreros; lo que estimula las luchas obreras más importantes y el protagonismo de un sindicato como el de la Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar (FO-TIA). Es así como Tucumán, de una reconocida industria azucarera, cambia el panorama sustancialmente, justo en 1966 cuando Gerardo ya está despegando.

Este hecho va a generar una reacción crítica. Ya no solo en el tema de Gerardo en su carrera de cineasta, sino que también es la influencia del pensamiento del Grupo de Cine Liberación en la historia del país porque, como bien dicen varios sociólogos e historiadores, lo que sucedió en Tucumán en los sesenta fue el laboratorio de lo que después sucedería en toda la Argentina en los setenta con la dictadura. Ahí es donde se hace mucho más fuerte la relación de trato con los problemas de Tucumán; por otra parte, hay un golpe y una lucha, donde se revelan todos los del Grupo Cine Liberación como peronistas, que esto también es una definición importante para la historia argentina.

A veces es muy difícil que se comprenda en Latinoamérica lo que es y significa el peronismo, pero es un movimiento nacional y popular, es un movimiento que finalmente ha logrado ser entendido como la opción de Argentina para su desarrollo y su liberación, su soberanía. En ese momento era difícil porque estábamos en medio de la Guerra Fría y las opciones mundiales eran binarias: eran los imperios de derecha y de izquierda, Estados Unidos o la Unión Soviética, y aquellas opciones nacionales que optaban por un tercer camino, la tercera posición como decía Perón, eran vistas con desconfianza: las de derecha sabían que eran peligrosas y las de izquierda las miraba con desconfianza: revolucioncitas, reformistas, populistas o fascistas. Todo este tipo de motes le cabían, y la verdad es que, en ese momento, el peronismo era la expresión

de los trabajadores argentinos y de una sociedad que estaba siendo atacada, fundamentalmente en sus posibilidades de desarrollo, de igualdad y de dignidad.

Gerardo Vallejo se veía en esa militancia peronista; también converge allí con Getino y con Solanas gracias a un interés cinematográfico y a la parte social. Esto es fundamental, ya que tener una identidad política hace la diferencia con otros grupos que, teniendo también una ideología similar, como era el caso de Raymundo Gleyzer, confluyen hacia otros escenarios políticos. Esto pudo haber generado tensiones en su momento, pero, en definitiva, hoy la mirada ya no es la misma.

Destaco también a un personaje como Humberto Ríos, quien estuvo del lado de Raymundo Gleyzer, pero también estuvo cerca del Grupo Cine Liberación; es decir, era un ámbito en que, de alguna manera, dentro del cine, se podían compartir coexistencias a pesar de las disímiles opciones políticas. Y esto caracterizó a dicho período: un cine con un compromiso político, con una identidad política clara, que no quiere decir que fuera solamente partidaria porque la elección con el peronismo de alguna manera es más que partidaria. Es *movimientista* e influye en varios sectores.

En consecuencia, es ahí donde ellos empiezan a configurarse también dentro del documentalismo latinoamericano, con algunas cuestiones como el pensar en un tercer cine, entonces también hay un manifiesto ahí, puesto que la propuesta del tercer cine no era específicamente política, no era un cine industrial, ni un cine de autor; era un cine que tenía un vínculo con el pueblo.

Pregunta: *En esos momentos, producir cine era muy difícil, era una cuestión de las élites y los insumos eran muy caros, lo que de cierta manera podría condicionar el lenguaje.*

Eva Piwowski: Era el cine de la pobreza. En realidad, todos los cineastas han hecho ese cine pobre, que también es provocativo, por lo que también genera que se den movimientos muy frescos, todos con una relación con este tipo de documentalismo, como con el neorrealismo italiano.

Pregunta: *¿El cinema novo también?*

Eva Piwowski: El *cinema novo* de Brasil, que ya tenía un desarrollo importantísimo con Pereira Dos Santos y muchos otros que son maravillosos. Entonces, creo que todo eso comienza a confluir en el escenario de los sesenta y en todo lo que conlleva su contexto social. Todo confluye en una efervescencia que hoy es envidiable.

Pero, en el contexto de la Guerra Fría se manifiesta un tercer cine con posiciones más ligadas a los intereses de los pueblos, y es allí donde se empiezan a definir las cinematografías; por ejemplo, el Grupo Cine de Liberación como tal, con su primera obra *La hora de los hornos*, donde Gerardo cumpliría diversas tareas, es un filme que será motivo de descubrimiento y de laboratorio de un cine diferente, que les permite mostrarlo en diferentes festivales. Quizás una lógica, un asunto tan particular que te pone en el contexto internacional, que empieza en festivales y en trabajar sobre las cuestiones de los pueblos y la política; es una cosa, un momento muy singular.

Allí, en ese contexto, Gerardo va a hacer su primer largometraje: *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Estamos hablando más o menos de 1968. Del sesenta y ocho al setenta y uno inicia la filmación, conviviendo en buena parte del tiempo con la familia de Gerardo Reales, un obrero campesino, ya

retirado, con sus tres hijos, que sufre las consecuencias sociales y económicas por el cierre de los ingenios azucareros; entonces, se convierten en trabajadores golondrina, no tienen nada, se empobrecen.

El filme trata la situación del empobrecimiento del trabajador, la orfandad y la relación que se establece entre el viejo Reales con sus tres hijos y, de alguna manera, se anuncia ahí la idea del poema *El gaucho Martín Fierro*, la historia del gaucho perseguido. La película también exhibe una asociación ingenua de uno de los hijos del viejo Reales con la burguesía, porque, siendo policía, se ve enfrentado a sus propios hermanos, puesto que el cuerpo policial estaba hecho para reprimir a los trabajadores y el personaje se ve enfrentado a su propia gente.

El camino hacia la muerte del viejo Reales deja en claro un cine de liberación, en donde la clase obrera asume la lucha por sus derechos; asimismo, se registra una compleja connivencia de los campesinos y obreros con ciertas formas de la burguesía y, es allí, cuando el filme les manda un mensaje a los sindicalistas.

Otra particularidad de Gerardo frente al documental es que lo empieza a ver claramente no como un simple registro fiel de la realidad, sino como una toma de posición ante la realidad documentada, una recreación también en la medida que tiene docu-ficción (o docuficción),²⁰ en donde los propios protagonistas actúan las cosas que ellos cuentan, pero sobre todo, una toma de posición, donde el protagonista es el pue-

²⁰ Es un género híbrido que ha logrado un reconocimiento particular a lo largo de los años estableciéndose como un género completamente nuevo, que mezcla los códigos de la ficción y el documental: del documental toma prestado el uso de imágenes de archivo, reconstitución de escenas, locuciones, testimonios de personajes reales y de la ficción, actuación, diálogos, escritura de guiones y reconstitución de lugares. Nota del autor.

blo, el protagonista es el sujeto de la película y no la visión antropológica o del documentalista. Esto lo ves en Gerardo Vallejo como documentalista, lo ves en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*: la mirada antropológica del realizador no es lo importante, puesto que la clave fundamental se centra en el pueblo como protagonista; por eso, Gerardo tenía esa expresión del pueblo, que era un elemento transversal de su cine y esto lo va a consolidar a lo largo de toda su carrera, a lo largo de toda su vida, porque es un hecho de su vida y no solamente profesional.

Pregunta: *¿El camino hacia la muerte del viejo Reales sitúa a Gerardo Vallejo como un cineasta referente en América Latina?*

Eva Piwowarski: Con *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Gerardo se convierte en un icono del cine latinoamericano; además, tiene la marca del Grupo Cine Liberación, fruto de la unión con Pino y Octavio. En su producción también hay todo un anexo documental específico porque se hizo contando la historia de Tucumán, cómo era y, además, relata de forma cruda lo que le sucede al personaje principal y a su familia. Pero con ese documental y con *La hora de los hornos* se muestra una antesala de los problemas que vendrían más adelante en Buenos Aires y que no pudieron evitarse.

Pregunta: *También vinieron varios festivales internacionales que permitieron su internacionalización.*

Eva Piwowarski: ¡Claro! Vinieron varias invitaciones a festivales, y con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* recorre varios, gana premios y las críticas son maravillosas. Gana el Gran Premio por unanimidad del jurado en el XX Festival Internacional de Cine de Mannheim (Alemania 1971), premio al Mejor Film de la Federación Internacional de la Prensa Cine-

matográfica (FIPRESCI) y premio al Mejor Film de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC), donde los jurados destacan en el filme la presencia de su mirada. Es un período rico para el cine latinoamericano, pues también destacaron las miradas de otros realizadores como Jorge Sanjinés, en Bolivia; Miguel Littín, en Chile o Glauber Rocha, en el *cinema novo* brasileño.

Hay que destacar que, a Gerardo, Octavio y a Pino los invitaron a Italia, donde unos están editando una cosa, y Gerardo edita *El camino hacia la muerte del viejo Reales* y coincide con el Grupo Cine Liberación; es en ese momento cuando filman al actor principal del movimiento peronista: Juan Domingo Perón, exiliado en Puerta de Hierro en Madrid. Allí es donde surgen dos obras que, para los argentinos, estén a favor o en contra, son fundamentales, porque se convierten en la única posibilidad de ver tranquilamente hablando, desde su residencia en Madrid, al viejo general y escuchar su pensamiento. Son unas largas entrevistas que estos tres muchachos le hacen a Perón, quien se va a referir a todo, a la historia, a la economía, a los acontecimientos políticos, a la posibilidad de regreso -recordemos que estuvo 17 años exiliado en Madrid hasta que pudo regresar-, a una Argentina convulsionada, por esa época, en 1973. Así que era una clave de Argentina y ellos son los que se encargaban de las obras fundamentales del Grupo Cine Liberación, ahí se demuestran sus compromisos y convicciones.

Filman a Perón y hacen dos películas; la primera, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*²¹ (1971), un título que al menos entre 1960 y 1968 hablaba del mayo francés y de la Revolución cubana; la segunda, *La revolución*

²¹ Esta película, de corte militante, nunca se estrenó comercialmente en Argentina. Nota del autor.

Justicialista (1971)²², en donde el general Juan Domingo Perón habla de la revolución justicialista, evidencia la doctrina y la práctica de este movimiento político.

Pregunta: *Hay mucha empatía con el proceso justicialista, que hoy en día sería algo parecido a las primeras fases del chavismo en Venezuela.*

Eva Piwowski: Ya me lo han dicho varias veces, pero lo veo más cercano a lo que hizo Correa en Ecuador. Correa es más mesurado, también. Creo que el caso de Evo es una particularidad; me parece sorprendente y muy llamativo, y que hay que tomarlo con mucha seriedad porque creo que está haciendo una revolución en serio. No es que las otras no lo fueran, pero poner a todos los pueblos verdaderos y originarios, teniendo en cuenta que Bolivia es una nación indígena, entonces creo que lo de Evo es sumamente particular. En el caso de Perón, más allá de la creencia de los intelectuales, tenía una gran influencia en los pueblos latinoamericanos.

Pregunta: *¿Hay varios casos de la influencia de Perón en otros países latinoamericanos?*

Eva Piwowski: Por ejemplo, las ideas de Perón en Chile también han generado adeptos gracias a muchos jubilados de los yacimientos carboníferos de Río Turbio.²³ Son peronistas porque se jubilaron por un sistema especial que solo había en la Argentina en ese momento y, como eran personas que no tenían nada en ese momento -estoy hablando de los cincuenta-, entonces se sentían privilegiados. En otros países

²² Ídem.

²³ Localidad de la provincia de Santa Cruz, suroeste de Argentina en la frontera con Chile. Nota del autor.

vecinos, como Paraguay y Bolivia, el afecto popular a Perón también fue singular.

Pregunta: *¿El cine del Grupo Liberación fue muy distinto a aquel que proponía el Grupo Cine de la Base?*

Eva Piwowarski: El Grupo Cine de la Base, con Raymundo al frente, era realmente un movimiento increíble; sin embargo, no tenía ninguna ayuda de los Estados, de los Gobiernos; esto hay que enmarcarlo porque hoy el documentalismo está en buena hora, depende de los mismos circuitos de cualquier obra cinematográfica. En ese sentido, las películas, sobre todo en la Argentina donde está muy clara la línea de documental, dependen de los apoyos del Instituto de Cine. En ese entonces nada existía, hay que ver que era una épica hacer esto.

Pregunta: *En los períodos de dictadura militar, ¿cómo hacían estos realizadores para exhibir sus películas?*

Eva Piwowarski: La exhibición era clandestina y ahí vamos a entrar a una cosa interesantísima. *La hora de los hornos*, así como las películas de Perón, recorrían lo que nosotros llamamos, las *unidades básicas del comité*, o como lo quieran llamar; es decir, los clubes, los barrios, la gente, las casas, con proyectores, que no eran sencillos... entonces fue impresionante que en todo el país una gran parte de la juventud, de la clase trabajadora y del pueblo asistió a las funciones clandestinas de estas películas.

Con *El camino hacia la muerte del viejo Reales* pasó algo especial. Cuando Gerardo recibe los premios que mencioné anteriormente, en 1971, la repercusión en Tucumán fue impresionante: una película sobre el obrero y el campesinado azucarero termina ganando premios en Alemania y en Italia, la FOTIA, el sindicato y la federación obrera –de la que he ha-

blado y con la cual ya había tenido vinculaciones— le hacen homenajes y empieza ahí algo muy interesante que proviene del propio pueblo: la película se prohíbe, pues había un comité de censura que impide la exhibición de la película, pero el propio pueblo tucumano, los propios obreros, salen a las calles con pancartas y con consignas como: “Queremos que la Argentina nos conozca”. “Que se estrene la película del *Viejo Reales*”. “Queremos que se sepa lo que sucede en Tucumán”. Cuando lo pienso, es impresionante que el pueblo se haga cargo de la película, aunque esta no fue la última vez que le sucedió lo mismo a Gerardo.

Posteriormente, Gerardo hace el maravilloso trabajo *Testimonios de Tucumán*, una serie de cortometrajes realizados entre 1972 y 1974 para el Canal 10, canal universitario de Tucumán. Todo se filma en Tucumán y, por primera vez, se exhibe en el Canal 10 una vez por semana en el *prime time*, y Tucumán se paraba para ver los testimonios, para verse en la televisión. Porque el pueblo se terminaba viendo en la televisión, sacaban los televisores a la calle porque no todo el mundo tenía, incluso Gerardo recibe como reconocimiento un premio de la Cámara de artículos para el hogar porque gracias a los testimonios se habían incrementado las ventas de televisores. Estos testimonios, producidos por la FOTIA, el sindicato de la industria azucarera, fueron un fenómeno político y un fenómeno comunicacional.

La colaboración de un canal universitario, una federación obrera, un grupo de cine y unos cineastas, da lugar a un hecho casi inédito en la historia del cine documental o en la historia del cine en Argentina. Hoy en día no tenemos esa reunión de intereses; lo que hoy sí tenemos es casi una ley para que se produzca. En esa época no teníamos una ley de medios para concentrar, para poder repartir los recursos, y hoy tenemos

que poner al Estado para que se dé eso, esa conjunción entre los intereses de un pueblo, un canal local o provincial y los productores o realizadores audiovisuales, con la posibilidad de confluir.

Hay que señalar que algunos de estos trabajos están basados en los mitos familiares del pueblo tucumano, que tienen como epicentro los ingenios azucareros, donde se supone que un dueño de un ingenio hizo un pacto con el diablo para enriquecerse y dese entonces toma la forma de un perro lobo y en sus ataques se come a los obreros. Es un mito que se creó para generar miedo, pero el mito crece y será Octavio Getino el que hará la película *El familiar* (1975), basada en esa historia.

A continuación, Gerardo continúa avanzando en esto con mucha felicidad, e incluso, es asesor de la Dirección de cultura y trabaja junto a Miguel Ángel Estrellas, un gran amigo y pianista, que fue militante activo por los derechos humanos.

Pregunta: *Pero, a diferencia de El camino hacia la muerte del viejo Reales, El familiar es de ficción.*

Eva Piwowarski: Es de ficción, filmada íntegramente en Tucumán, y en donde Gerardo hace también la producción de la película como parte del Grupo Cine Liberación. Así que, cómo será la influencia, como decíamos en el inicio, de Tucumán, ya no solamente sobre Gerardo sino también sobre el propio grupo y las personas del grupo.

Pregunta: *¿Qué pasó durante el incipiente período democrático?*

Eva Piwowarski: Siguen trabajando en conjunto; ellos ya se sienten incluidos en ese proceso democrático, puesto que las elecciones las ganó el peronismo, tanto que Octavio Getino ocupa un lugar en el ente de calificación cinematográfica.

No sucedió lo mismo con el Cine de la Base, que respondía más a la línea del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), partidarios, precisamente, de la teoría del foco, uno de sus ejes ideológicos, y que van a desarrollar sus estrategias foquistas en Tucumán.

Pregunta: *Muy simbólico lo de Tucumán por parte del Grupo Cine de la Base.*

Eva Piwowarski: Sí, el conductor histórico del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Mario Roberto Santucho, fue un gran compañero de estudios en la Universidad de Tucumán y santiagueño (de Santiago del Estero). Lo que estoy contando es muy particular porque tuvo una confluencia, y el Cine de la Base va a estar más ligado a esas expresiones políticas que, de alguna manera, eran contrarias en ese momento al proceso democrático, aunque no se dieran cuenta de que estaban enfrentadas porque ellos no caracterizaban al peronismo como un gobierno democrático y popular, sino que lo caracterizaban como un gobierno de alianza con el fascismo y con la burocracia sindical.

Una visión, que en el caso del ERP hace que sea un factor poco benéfico para el pueblo tucumano –esto es mi opinión– porque de alguna manera facilita la instalación del Operativo Independencia,²⁴ uno de los ejes más terribles de la represión.

²⁴ El Operativo Independencia fue un operativo bélico legal, avalado por la mayor parte de la dirigencia política argentina y por buena parte de la sociedad civil, incluida una fracción importante de la clase obrera. Esta situación tuvo al país en una inminente situación de guerra civil o guerra de clases, en donde estaba involucrado todo el conjunto social, y había presencia de todas las clases en cada una de las fuerzas que se confrontaban de diversas maneras y no solo con armas de fuego (Izaguirre, 2004).

No solamente se perdió la independencia, sino que terminó con los grupos guerrilleros que eran poquitos, uno 40 o 50, y finalmente se atacó al movimiento obrero, llevándose, desapareciendo y asesinando a sus mayores dirigentes como Atilio Santillana, Vito Romano y todos aquellos que habían estado cerca de Gerardo, a quienes este va a evocar en su película *El rigor del destino* (1985), cuando vuelve del exilio.

Pregunta: *Todo ese caótico escenario político le lleva al exilio.*

Eva Piwowarski: Sí. En 1974 Gerardo hace *Testimonios de Tucumán*, que ya deja vislumbrar los enfrentamientos entre el peronismo y otras fuerzas políticas, lo que genera que Gerardo sea amenazado en diciembre de ese año y tenga que exiliarse tempranamente: se va a Panamá, y ahí ya empieza la dispersión, no conceptual, histórica o política, pero sí física del Grupo Cine Liberación.

Pregunta: *¿Cómo fue el exilio en Panamá? ¿Qué pasó con los otros integrantes del Grupo Cine Liberación?*

Eva Piwowarski: Mientras Gerardo está en Panamá se hace amigo de Torrijos y hace cuatro documentales junto al Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), entre otras actividades audiovisuales. En cuanto a los integrantes del Grupo Cine Liberación, Octavio fue destituido de su cargo por la excusa de que avalaba el estreno de *El último tango en París* (1972) y "Pino" Solanas seguía haciendo *Los hijos de Fierro*, pero luego termina también en el exilio. De ahí, como dije anteriormente, empezó la dispersión. De hecho, Gerardo va a Panamá con la ilusión de poder volver, de que estas cosas fueran cortas y se resolvieran, pero luego, ya en 1976, en vista de la evidencia de que no va a poder volver ante el tercer golpe, se va

a España, mientras que "Pino" Solanas va a tener como destino París y Octavio Getino va a ir, primero a Perú, y luego a México.

Otros colaboradores también se exilian, como Tito Ameijeiras en Brasil y Jorge Honig en Alemania. Entonces era evidente la dispersión. Ahora, en cuanto a Cine de la Base, Raymundo Gleyzer va a ser desaparecido y Juana Sapire, su compañera, se va a Estados Unidos, y luego tenés, por ejemplo, a Humberto Ríos, quien va a México; estas personas estuvieron cerca en todo ese movimiento. En cuanto a Jorge Cedrón, que no era parte de dicho movimiento, era más individual, pero se va a Francia y allí termina asesinado.

Pregunta: *¿Cómo fue el regreso a Argentina luego del exilio?*

Eva Piwowarski: Gerardo luego va a volver a Argentina en 1983. En España hizo una película, *Reflexiones de un salvaje* (1978), en el pueblo de origen de su abuelo y de su padre, y la película la hace con el pueblo; es decir, lo mismo que había hecho en Tucumán con *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, lo vuelve a hacer en España y lo hace también en Panamá. No va a perder nunca sus orígenes ni sus ideas.

Cuando vuelve, no hace una película sobre el exilio, sino una película del exilio interior, acerca de lo que les pasó a los tucumanos, desde las luchas de 1968 para defender sus derechos a trabajar hasta el período de la dictadura, donde va a rendir homenaje en una película que los argentinos amamos -sobre todo los argentinos comprometidos política y socialmente-, *Rigor del destino* (1985), porque fue la película que habló de nosotros, de los que nos quedamos, de alguna manera hablando y rindiendo homenaje a los líderes, a ese pueblo reprimido.

En ese filme, Gerardo hacía una exaltación a todo el pueblo argentino, y eso también hablaba de su generosidad como herramienta y como expresión del pueblo. Esta cuarta película

no es sobre él, sino que es una película sobre su pueblo, sobre una reflexión de cómo él, como cineasta, está volviendo a las cosas perdidas. Por ello, fue duramente castigado y acusado en los años noventa, un período en el que se había perdido toda idea de futuro y de línea histórica en el país, en el mundo particular no, pero en Argentina fue muy fuerte, consecuencia del neoliberalismo.

Pregunta: *Era la época de Menem...*

Eva Piwowarski: Es un poco la historia hasta llegar a los noventa, que es el núcleo donde vos te encontrás ahora con el tema del documentalismo que surge durante ese período. De todos modos, nosotros formamos las filas del Grupo de Cine Martín Fierro; aquellos que fuimos los discípulos de Gerardo, de alguna manera heredamos sus conocimientos. Jorge Falcone dice que somos los hijos no reconocidos del Grupo Cine Liberación, me gusta mucho eso, y en verdad fuimos todos alumnos de Gerardo, es decir, yo lo conozco primero como alumna y luego me caso con él. Formó una familia, pero desde ahí, de ese taller de cine se genera el Grupo de Cine Martín Fierro, una obsesión de Gerardo y del Grupo Cine Liberación.

Gerardo hará muchos videos vinculados a los trabajadores y con nosotros hace un trabajo sobre las marchas de la Confederación General del Trabajo, *El otro país* (1985), tal vez el punto culminante de las producciones que hicimos. Este fue un documental con el que recibimos premios en Yugoslavia y acá en Argentina; un documental más marginal, que describía qué era la pobreza, la drogadicción que empezaba, la prostitución, la situación de los niños en la calle, de la gente en los manicmios, en las cárceles; todo eso está presente en *El otro país*, como un documento y testimonio de esa época, producto de lo que había pasado con la dictadura y, que a pesar de haber ter-

minado en una democracia incipiente, esos fenómenos no solo no se habían resuelto en ese momento, sino que se agudizan.

Pregunta: *¿Lo que se percibe entonces es una democracia que, de cierta forma, hereda los problemas de los regímenes militares?*

Eva Piwowarski: Nosotros ganamos la democracia, pero no hemos cambiado las bases económicas que seguirán hasta la casi disolución del país en el 2001. Este país estuvo a punto de desaparecer, gracias a esas políticas, y hoy [año 2014, cuando se realizó la entrevista], desde mi punto de vista, felizmente hemos recuperado una nación, falta mucho, pero nos hemos encaminado en algo. Y estoy hablando de política, de condiciones sociales y económicas, etc., y por supuesto, de cine. ¿Por qué cine? Porque la línea de Gerardo Vallejo, de Cine Liberación, siempre estuvo como un espejo o una parte de esa historia; bueno, nosotros la seguimos con el Grupo de Cine Martín Fierro, que fue una experiencia importante para todos.

Pregunta: *¿Y el Grupo de Cine Martín Fierro tenía esos postulados muy similares a los de Cine Liberación? ¿Cuáles eran los nexos, pero también cuáles las diferencias?*

Eva Piwowarski: Todavía no habíamos entrado en los noventa, así que había dos expresiones mayoritarias en ese momento también muy concentradas en Buenos Aires. Imagínate que, en aquel momento histórico, Tucumán fue arrasado después de la dictadura, apenas subsistía una televisión, y el Canal 10 había dejado de ser lo que era y se había convertido en una herramienta de la dictadura; es otra historia, pero claramente la historia de los medios ya se había configurado en función de una Ley de medios de la dictadura, una ley de control, etc. Entonces todo estaba controlado.

Con los recursos volcados a algunas pocas películas, Gerardo pudo hacer *El rigor del destino* (1985) y de allí surgieron películas muy importantes de la época; por ejemplo, *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) y otras más. Esa primavera de los años ochenta fue muy linda; ahora, cuando nosotros hacíamos cine era para circuitos y salas marginales, convivíamos en las mismas ideas de pasarlo en esos espacios, no importaba la actitud comercial, y nosotros nos identificábamos con eso; y creo que asimismo la mayoría de los integrantes del Grupo de Cine Martín Fierro que, si no éramos peronistas, éramos afines al pensamiento, algunos con práctica militante, con alguna experiencia previa, pero en sí todos muy jóvenes.

También había otra expresión que era el Grupo de Cine Testimonio, vinculada a otra mirada o afín, yo creo que tal vez, y me atrevo a decir, con el tema del Grupo de la Base o el tema de la izquierda propiamente dicha, de donde surgen Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Carmen Guarini y otros. En ese momento el Grupo Cine Testimonio logra más engranaje en el medio, Martín Fierro se va desarmando, aunque todos siguen vinculados al primer proceso que ya era otro como grupo, y luego cada uno hará lo que pueda.

En los noventa, creo, no hay gran expresión del documentalismo, pero sí a finales de esa década, más vinculado a esa situación del país, y también debido al auge del video, que permite también hacer muchas otras cosas. Ahí surgen algunos movimientos como "insurgentes del documentalismo", creo que, con muy pocos aportes, aunque puedo ser injusta, pero que no logran una expresión tan contundente en términos de representación popular como lo era en aquella época, bueno tan distinta, a aquel otro cine de Gerardo, de Cine Liberación, de Cine de la Base, y creo que por muchos motivos políticos, económicos y sociales. Sin embargo, logran una lucha que es

el reconocimiento del documentalismo, que dará lugar a que a partir del 2002 haya políticas públicas, para apoyar al documentalismo económicamente. Por eso, considero que las expresiones más importantes de esa insurgencia no estuvieron en el documentalismo sino en el cine de ficción. Quizá hubo muchas influencias del documentalismo y podrían notarse muchas influencias del documentalismo, pero no es documentalismo.

Pregunta: *¿Ficción neorrealista, tal vez?*

Eva Piwowski: Muy neorrealista. Creo que los cines de los noventa y de comienzos del dos mil retoman aquella línea que tiene que ver más con el cine de ficción que con el documentalismo, aunque es mi punto de vista y seguramente esto genere una discusión.

Ahora bien, el documentalismo se vuelve una herramienta que también es imitada, incluso estéticamente, por los noticieros; entonces, muchas veces hay pocas diferencias entre el noticiero y el documental, tal vez por el punto de vista ideológico. Durante ese período, el documentalismo no es contundente, no termina siendo categórico, lo que no quiere decir que no haya documentalistas importantes, pero no termina teniendo la contundencia de expresión, y probablemente sea injusta, pero me tendría que poner a revisar los documentales de la época.

Pregunta: *¿Qué sucede hoy con el documentalismo en Argentina?*

Eva Piwowski: Hoy, con tanto que hay filmado, yo creo que hay más filmaciones que películas. Me animo a decir que hay un enorme problema con esto porque hay demasiadas posibilidades de filmar y se filma mucho, pero se hacen muy pocas películas, y no se narra, sino que prevalece la idea de plantar una cámara y creer que eso es una película; creo que

adolesce de roles originarios. Pienso que es una época donde falta esa contundencia que mencionaba antes, y que no aparece en este momento; hoy se identifica una especie de documentalismo de poca densidad, habiendo cosas que son maravillosas, porque hay un documentalismo precioso; pero ya son más historias que podrían ser más bien televisivas.

Pregunta: *¿Podría decirse que ya no hay esos componentes social y militante, sino que son expresiones mucho más individuales?*

Eva Piwowarski: Es que yo puedo decir que algunas cosas que hizo "Pino" Solanas tenían esa intención –a mí me gustaron mucho algunas–, y estaban más allá de su obra y separado los temas políticos; él hizo *Memorias de saqueo* (2004), *La dignidad de los nadies* (2005), y *Argentina latente* (2007), y son obras importantes y necesarias porque tienen que ver con Argentina, pero muchas veces el rigor y la densidad dramática como en todo documental tal vez no eran los mismos. Uno de los criterios que yo aprendí no es cómo la vida se filma en tiempo real, sino que tiene que ver con un punto de vista, con un compromiso, es más un foco de fragmento, una densidad específica sobre un tema específico; y eso muchas veces no se encuentra.

Gerardo siguió siendo el mismo toda su vida, apostó a hacer cine de compromiso, no por casualidad su película póstuma es él mismo: *Martín Fierro, un ave solitaria* (2005-2006), sobre un guion que había escrito en el exilio. También en la vida, no solamente en el cine, ha sido tan coherente, a costa de muchas cosas, de la comodidad, de la tranquilidad, de la seguridad, de todos estos valores que hoy están en boga; bueno a costa de todo eso. Pero una vida intensa y maravillosa

Pregunta: *¡Y luchadores!*

Eva Piwowarski: Totalmente. Vinculados, y no de idealistas porque sí estaban vinculados por su realidad.

Pregunta: *Y sobre todo en esa época de dictadura donde no se tenían en cuenta los derechos humanos.*

Eva Piwowarski: En estos días tampoco es que se diga... ¡Qué sé yo!

Pregunta: *Digamos que ahora no es perfecto, pero al menos hay conciencia, los medios hacen "escándalo", la gente sale, pero en esa época, nada de eso se podía.*

Eva Piwowarski: Todo lo que ellos hicieron era fundacional; entonces, las diferencias eran centradas en lo político: yo puedo no estar de acuerdo con la opción política de Raymundo Gleyzer, pero indudablemente estoy de acuerdo con su visión de cine, de sus fines; y si no estoy de acuerdo, por lo menos sí algo para tener en cuenta. En el caso del Grupo de Cine Liberación, paralelamente ellos son, como colectivo, un personaje muy importante, pero que no han sido documentados.

Por otro lado, encontramos también un cine neorrealista, como el de Leonardo Favio, gran director argentino, tal vez es uno de los mejores directores de cine argentino y si a mí me apuran yo digo que es el mejor director de cine argentino, quien hizo el documental *Perón, sinfonía del movimiento* (1999), acerca de la historia de Perón y del peronismo. Pero luego él se dedicó más a la ficción con piezas fundamentales. Leonardo es un camino aparte porque es una estrella en todo sentido, pero finalmente estaba más ligado a la industria.

Ahora, es interesante ver cómo esos cines tan contaminados, entre el cine documental y la ficción neorrealista... pues todo se contamina porque el factor contaminante es la realidad.

Pregunta: *Pero ¿contaminados en el buen sentido?*

Eva Piwowarski: Sí, en el buen sentido, lo que lo contamina es la realidad, es la eterna realidad, por eso no hay que contarla sin sentido. Es más, una película que no es otra cosa que estar conectados con la realidad popular, con la realidad política, con la realidad social. Eso es el factor contaminante, como decía Perón: la única verdad y la realidad. Bueno, hoy ya es otra...

Pregunta: *¿Algo más comercial?*

Eva Piwowarski: Muy divididas en las "cajitas", en la novedad. Hoy ya obra todo por YouTube, de las nuevas tecnologías, las revoluciones digitales y el acceso a los medios. Hoy está todo muy contaminado y entonces es muy difícil.

Pregunta: *¿La saturación de canales de televisión?*

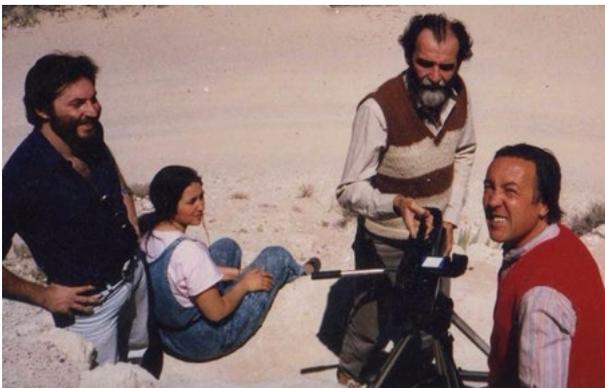
Eva Piwowarski: Claro, ya no es tan así y, entonces, en su momento eran cajitas muy separadas o claramente separadas...

Foto 8. Gerardo Vallejo en la presentación del videofilm
El otro país en el Centro Cultural General San Martín



Fuente: Cortesía del archivo personal de Jorge Falcone.

Foto 9. Vallejo con alumnos del Grupo Martín Fierro durante
el rodaje de *Tantanakuy infantil* en Humahuaca



Fuente: Cortesía del archivo personal de Jorge Falcone.

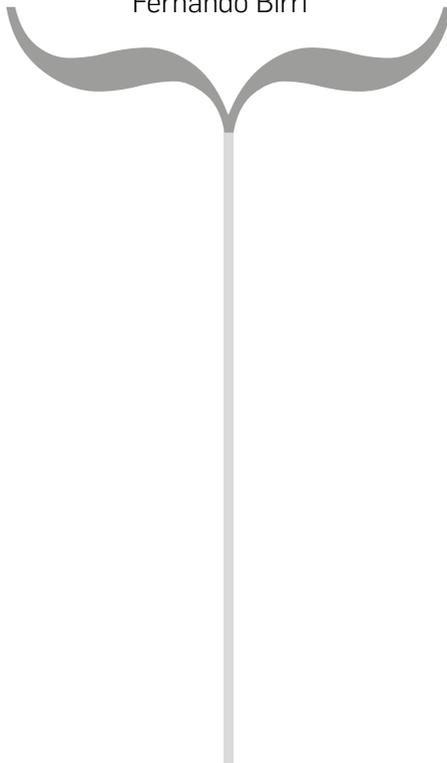
Foto 10. Vallejo filmando en Tucumán registra las difíciles condiciones de vida de una familia de zafreros



Fuente: Cortesía del archivo personal de Jorge Falcone.

Capítulo II

*La utopía está en el horizonte.
Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos
y el horizonte se corre diez pasos más allá.
¿Entonces para qué sirve la utopía?
Para eso, sirve para caminar*
Fernando Birri



Una semblanza de Fernando Birri

Por Carlos Mario Pineda Echavarría

Quizás a los lectores contemporáneos les quede más complicado entender el pensamiento de los cineastas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, herederos de la Segunda Guerra Mundial y del "triunfo" de la bomba atómica, protagonistas directos de las transformaciones sociales que llevaron al nacimiento de la contracultura como fueron la explosión de mayo del 68 francés y el jipismo, sobre todo en los Estados Unidos, y los efectos directos de ambos movimientos: el posicionamiento de la píldora anticonceptiva; la comuna como una suerte de respuesta a la propiedad privada y el rechazo a la familia tradicional; el amor libre, opuesto al matrimonio o a la pareja convencional; la reedición del uso de algunas sustancias alucinógenas como una forma de expandir la conciencia; la aparición de la Teología de la Liberación, y el nacimiento del Teatro del Oprimido y la Creación Colectiva, estos últimos una concepción plenamente Latinoamericana.

A la par de estos fenómenos socioculturales, también se debe tener en cuenta la tensión de la Guerra Fría, con sus respectivos modelos económicos y políticos. La incidencia que estos tuvieron en los países del Cono Sur fue aún más fuerte que en otros lugares del planeta, debido al apoyo de los Es-

tados Unidos con proyectos de control militar, por la vía de la Escuela de las Américas -en la mayoría de los casos-; y por otro lado, la incidencia de la Revolución cubana y la guerra de guerrillas del modelo socialista.

Lo anterior derivó, en muchos casos, en un férreo control político-militar guiado por las políticas estadounidenses, que repercutieron en una fuerte y violenta represión de muchas dictaduras y gobiernos "democráticos", que llegaron al borde de convertirse en una dictadura más. En este contexto, aparecen los cineastas del Tercer Cine latinoamericano, entre los que se cuentan Jorge Sanjinés, en Bolivia; Fernando Solanas Octavio Getino, Jorge Prelorán y Fernando Birri, en Argentina; el *cinema novo*, en Brasil, con muchos representantes, entre los que se pueden destacar Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Almeida y Walter Lima Jr.; Marta Rodríguez, Jorge Silva y Carlos Álvarez en Colombia; Miguel Littín, Pedro Chaskel, y Patricio Guzmán, en Chile; y en Uruguay, en la doble faceta de distribuidor y productor, Walter Achugar. Todos los cineastas mencionados se asocian a un nombre: Tercer Cine, término del que pocas veces se aclara qué se entiende o a qué se debe.

Hay que resaltar que, detrás del nacimiento de *La política de los autores* (*La politique des auteurs*), que se originó en la nueva ola francesa (*nouvelle vague*) y en el seno de la revista especializada *Cahiers du Cinéma*, quedaron claramente definidos dos tipos de cine: el cine industrial, asociado al productor, que tiene como modelo al Hollywood de los estudios, con grandes volúmenes de taquilla, y el cine de autor, fundamentado en esa política del grupo francés, con la concepción de que el director es un autor que, como el novelista, por medio de la *cámara pluma* (Camera Stylo, según Alexandre Astruc), cuando crea su particular visión del mundo se transforma en

artista. En esta segunda versión se incluyeron cineastas del Hollywood clásico: Howard Hawks, John Ford, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock, Orson Welles, y del cine contemporáneo de la Nueva Ola, a Jean Renoir.

Ante esa segmentación, los cineastas latinoamericanos no se identificaban con ninguna de las dos opciones. En el primer caso, porque había pocas industrias cinematográficas en todo el continente para seguir la línea de la producción de los estudios, y de paso, la visión "irreal" de la sociedad que exhibía esos filmes, no los representaba; del mismo modo, expresaban con precisión, incluso con furia, que el modelo de autor, que implicaba el culto a la personalidad de un artista, de un solo individuo, no era conveniente, dado que como sociedad se requería del colectivo. De ahí, surge el Tercer Cine, la alternativa a los modelos anteriores.

Cabe señalar que, si en este texto se menciona antes el Teatro del Oprimido y la Creación Colectiva, es con la intención de vincular esas dos expresiones al cine de Birri (al igual que al de Solanas y Getino), puesto que el oprimido no se representa en el cine de Hollywood, a no ser como la creación de una línea argumental que lo transforma en el héroe, algo que criticó también el director y guionista cubano Julio García Espinosa, en su ensayo *Por un cine imperfecto* (1969) En el caso de la Creación Colectiva, el ejemplo del grupo La Candelaria, de Bogotá, es emblemático: deciden que no exista un director, como se conoce de manera tradicional, sino que el grupo en su conjunto construye la obra desde la investigación -gran parte de ella en el terreno de la vida más que en la obra escrita y que finalmente es el fruto de la elaboración-, para concebirla como fruto de todos. Algo que también descubre Sanjinés cuando realiza *Yawar Mallku* (*Sangre de Cóndor*, en 1969), y

la comunidad indígena con la que trabaja, quien rechaza la imagen que ve plasmada de sí en la pantalla.

Es en ese contexto en el que se puede encuadrar la presencia de Fernando Birri. Cuando el 27 de diciembre de 2017 se informó de la muerte de este gran personaje, a los 92 años, muchos miembros de la cultura y el campo cinematográfico latinoamericanos, muchos pensaron que estaban leyendo mal. ¿Birri no había muerto mucho tiempo antes? Porque para una buena parte del mundo del cine, Birri ya no estaba en el centro, a pesar de ser conocido como el padre del Nuevo Cine Latinoamericano y fundador —cabe la repetición— de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, que tiene como órgano más visible el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana.

Hacía más de una década que Birri había asistido al Festival de Cine de Cartagena y allí, muy pocos de los invitados aplaudieron públicamente, con conocimiento de causa, la presencia de ese hombre reconocido. Para las nuevas generaciones Fernando Birri estaba casi en el olvido, como pudieron constatar muchos jóvenes entusiastas que sí conocían su gran legado y que, con asombro y mucha vergüenza, lo relataron en las aulas de clase, en Medellín, a sus compañeros que no asistieron a dicho festival.

Una de las cosas que más se lee acerca de él es su decisivo rol en la creación de ese movimiento que aglutinó a múltiples directores de diversos países. Además de su insoslayable presencia en la fundación de la Escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba, considerada primero como la Escuela de cine del Tercer Mundo y luego, no solo del tercero sino de todos los mundos, para incluir a África y a los terceros mundos dentro de ese primer mundo que nos han vendido como imagen ideal: Estados Unidos, Canadá, casi toda Europa y parte de

Asia. Además, le agregaron que es de cine y televisión, para ampliar el campo de acción de la Escuela.

Resumir parte de la vida y los logros de Birri no es sencillo. Su paso por el Centro Experimental de Cinematografía de Roma no solo le dejó la amistad con Gabriel García Márquez, Nelson Pereira dos Santos, Tomás Gutiérrez Alea "Titón", Julio García Espinosa, entre otros destacados personajes de Latinoamérica, y del maestro indiscutible, el guionista Cesare Zavattini, sino que le mostró una vía para hacer cine en su país, y más que en su país, en su provincia.

Birri, como los franceses de la *nueva ola* con respecto a Hollywood, entendió que Buenos Aires era un campo cinematográfico poco accesible y también inconveniente para lo que él quería: mostrar un mundo que poco o nada se veía en el cine de la capital. La industria asentada en la capital de Argentina reproducía en castellano y con asuntos locales el modelo cinematográfico, que Solanas considera hegemónico y neocolonial, y Birri, francamente, inconveniente.

Similar a como pasaba con el cine de México, en Buenos Aires existía una industria cerrada con casi ninguna posibilidad de ingreso, a menos que se tuviera a alguien que introdujera a un nuevo miembro. Es válido citar a Leonardo Favio, apadrinado por Leopoldo Torre-Nilsson y Beatriz Guido, como ejemplo de ingreso por las vías del amiguismo o la tutela. Debido a lo anterior, empleando una estrategia del Centro Experimental ideó la creación de su primer ejercicio, devenido en un clásico del cine latinoamericano: *Tire dié*. La estrategia del Centro Experimental –llamada fotodocumentales– consistía en abaratar los costos de la preproducción haciéndola con fotografía y no con material filmado, de modo que tanto personajes como locaciones estuvieran registrados. De ahí se partió para terminar con ese *Tire dié* o lo que se llamaría "la primera encuesta

social filmada", un material que corresponde a los presupuestos teóricos de la época, signada por las ciencias naturales o la teoría positivista: todo debía tener estadísticas, números, porcentajes y estar bien documentado, para que la validez de un documento avalara aquello que las imágenes mostraban. Hoy sabemos que las imágenes en sí mismas son documentos, pero estamos dando una mirada y una interpretación a eventos acaecidos seis décadas atrás.

En *Hojas de Cine*, Birri puntualiza: [...] no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico [el neorrealismo] es una actitud moral". En palabras de otros cineastas neorrealistas o historiadores del cine, el neorrealismo no es un movimiento estético sino ético, aspecto esencial del cine de Birri puesto que desde el principio consideró necesario que fuera un cine comprometido, que mirara a los excluidos, a los sin voz, a los que los proyectos políticos tenían simplemente como herramientas electorales o mano de obra barata.

La creación de la Escuela de San Antonio, en 1985, fue una extensión de aquella escuela de Santa Fe –nombrada por Birri como El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral– que duró poco, aunque su impacto es incommensurable. Quizás con un orgullo pertinente, Birri enunció que esa escuela, fundada en 1962, aglutinó estudiantes de tan diversos orígenes que incluía a albañiles, amas de casa, estudiantes, incluso algún miembro de una banda de la policía... También, pensar con una lógica distinta a la de la gran industria de Buenos Aires, que pretendía más un éxito comercial y de gran público, lo llevó a una búsqueda que consistió en el develamiento de los problemas de una sociedad tan desigual como las de todo el continente latinoamericano. Crear esa escuela tenía un fundamento central: aprender haciendo, que era parte de su formación en Roma y porque él mismo no

creía en la educación formal. Presupuesto conceptual que aún conserva la de San Antonio, puesto que los maestros deben ser personas activas en el campo de desempeño para poder transmitir las experiencias de ese mundo cotidiano.

Ante esa imposibilidad de entrar a la industria capitalina, la nueva escuela de provincia propendía por hacer de cada uno de esos integrantes un cineasta, cineasta que debía estar inmerso en la sociedad de excluidos, como bien lo dijo en una entrevista con Julianne Burton en 1985:

Desde siempre me sentí del lado de los desamparados, los olvidados, los degradados, los miserables de la tierra. En cuanto entendí esa diferencia de clases renegué de mi condición burguesa para hacerme partícipe de los desamparados, los olvidados. Así que mi conciencia de clase fue una elección consciente, no el efecto de una posición heredada (Birri, 1985, p.48).

Se debe sumar que en ese momento se conocía y se aplicaba profusamente la teoría antropológica de la investigación participante: el investigador ya se podía dejar permear por el sujeto investigado, de modo que, su experiencia podía usarse como parte del proceso creativo, y así lo hizo Birri con los grupos de estudiantes con los que realizaron los primeros fotodocumentales. Sin dejar de lado parte del "corazón" que animó su vida desde muy temprano: "Lo que ha guiado mis pasos no es otra cosa que la búsqueda de y la expresión de la poesía".

En un país convulsionado, como bien describe Fernando Solanas en su carta a los espectadores de *La hora de los hornos* y en sus charlas o textos fruto de muchas de esas charlas, Birri no iba a tener un camino fácil; por ello, su Escuela duró poco y debido a la situación política también tuvo que huir, pri-

mero a Brasil y luego a México. Esa trashumancia y su amistad con tantos cineastas, aunadas a su trabajo previo como crítico, haría que su influencia en el cine de Suramérica y Cuba se volviera decisiva.

En ese primer exilio se contactaría con el crítico e historiador Paulo Emilio Salles; también con el director de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de São Paulo, Rudá de Andrade, como deja claro en la entrevista con Julianne Burton.²⁵ Ese contacto permitió organizar una muestra del trabajo de la Escuela acompañada con lecturas, aspecto que reforzaba el papel pedagógico que Birri siempre tuvo. Pero, también pudo seguir con su actividad fílmica al lado del también exiliado Edgardo Pallero, con quien había trabajado en la Escuela cuando este era un estudiante.

Es importante mencionar que Pallero tenía interés únicamente en la producción; por ello, cuando Walter Achugar los entrevistó en Buenos Aires, ambos tuvieron el contacto que llevaría a Pallero a asociarse después del exilio con Achugar. Otra nota al margen: Achugar terminaría siendo el gran productor y distribuidor del cine latinoamericano, y se destacó particularmente con el cine de Cuba, que por esa época se difundía muy poco.

El paso de Birri por México podría considerarse circunstancial si no fuera por el nexo establecido con Emilio García Riera, quizás el más importante historiador del cine mexicano y, de nuevo, con Gabriel García Márquez. Pero si en México el panorama no era nada alentador, posteriormente, en Cuba tampoco encontró las condiciones que consideraba necesari-

²⁵ Entrevista que realizó Julianne Burton durante el desarrollo del Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, Cuba, diciembre de 1979. Nota del autor.

rias para continuar con sus procesos: la creación y la formación, como un todo indivisible. La única salida viable, según sus necesidades, fue regresar a Italia, el país de su formación cinematográfica. Evaluando en retrospectiva, afirmaba que un cineasta militante dependía de las condiciones de los gobernantes, por eso, las sociedades burguesas asociadas al modelo económico y político de Estados Unidos y Latinoamérica; no eran el lugar ideal, sobre todo por los aires del fascismo que exponían las dictaduras suramericanas.

Devolviéndonos a un pasado lejano, la formación de Fernando Birri resulta atípica como ha sido la de muchos cineastas, particularmente los latinoamericanos. Tuvo un temprano acercamiento al teatro pues desde muy niño tuvo su *teatrino* con títeres, tarea que le serviría más adelante para recorrer parte de su ciudad y su país. Ya desde entonces se perfilaban claramente muchos de los aspectos sociales, políticos y económicos que lo impulsarían después en lo teatral, en el trabajo con títeres, el cine y la enseñanza.

Por otro lado, en la entrevista con Julianne Burton, describió su ingreso a la universidad como "la apertura al mundo porque antes se limitaba a su entorno hogareño o barrial" (Birri, 1985), algo comprensible en un niño de clase media. Por ello, tomando el ejemplo de *La Barraca* de García Lorca, con sus compañeros hizo itinerancia por escuelas, orfanatos, manicomios y cárceles tanto en Santa Fe capital como en el litoral de la provincia, donde posteriormente intentaría asentar lo aprendido en Italia.

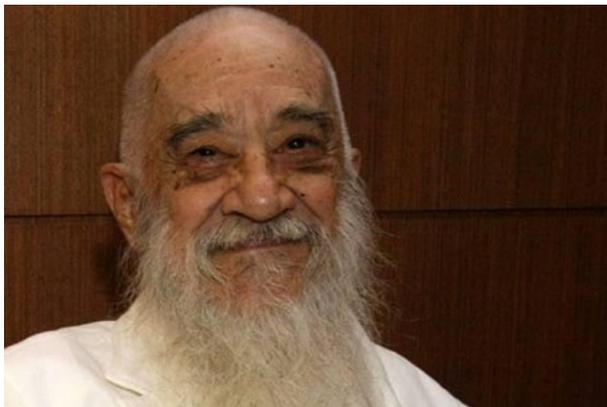
Además, hay que señalar que para Fernando Birri las relaciones con su abuelo y su padre le facilitaron la comprensión de la conciencia de clase social. Como su abuelo era un hacendado italiano que había emigrado a finales del siglo XIX y su padre obtuvo, incluso, un doctorado, esos dos matices

cimentaron bases para entender la diferencia entre grupos sociales. Sin embargo, no fue una formación política puramente empírica pues en su adolescencia leyó en la biblioteca paterna un libro acerca de los nexos entre arte y sociedad, fundamentado en el marxismo de la naciente sociedad soviética. Algo similar a lo que ocurrió con Luchino Visconti se da en Birri: reconoce su afiliación a una clase burguesa, pero se decanta por una clase distinta: la clase obrera, esa de la marginación, la que retratará en *Tire dié* y en *Los inundados*.

En relación con *Tire dié*, algo que parece novedoso hoy, se hizo en su momento: la hora de duración que tenía el trabajo en su primera versión fue recortada a 33 minutos. Para llegar a esa reducción usaron cuestionarios para determinar con los espectadores qué elementos eran esenciales y por qué. No se puede dejar de lado que un proceso similar vivió el trabajo *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva: con una gran precariedad en los equipos y tras cinco años en el proceso que incluía el método de observación participante, la primera exhibición se hizo con una imagen proyectada sin el sonido, que se puso en una grabadora, de manera "simultánea" en Mérida, Venezuela. Y después, con el dinero de un premio en Cartagena se logró terminar, reduciendo también el metraje final a cuarenta y dos minutos.

Además, se emparenta con el cine móvil del cine cubano puesto que, empleando la experiencia como titiritero y esa trashumancia, hizo un primitivo cine ambulante para exhibir ese y otros documentales en los distintos espacios a los que llegaría. No es gratuito que Birri considere el cine con el pueblo, para el pueblo y desde el pueblo.

Foto 11. Fernando Birri



Fuente: Cortesía del archivo personal de Rolando López Bantar.

La relevancia de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe

La importancia de la figura de Fernando Birri y del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe fue haber fundado las bases de una nueva forma de asumir la cinematografía en Argentina. Este proceso, que se dio en el interior del país, se transformó en una práctica realmente fundacional porque fue la primera experiencia universitaria que se realizó en Argentina; es decir, fue la primera vez que se creó un instituto de cine dentro de una universidad, dedicado a la enseñanza del cine, método que posteriormente aplicaron también las universidades de Córdoba y de La Plata.

La marca que Birri le añadió a esa escuela se concentró en aproximar la academia a una metodología, que -si bien no la inventó él, pues la reprodujo luego de sus estudios en Italia- se sustentaba en el abordaje crítico de una relación sensible y dinámica del cine con la realidad, a partir de un método de trabajo realmente extraordinario como el fotodocumental. Esa primera experiencia que se conoció de la Escuela de Santa Fe, se transfiguró, con Birri, en el documental social o documental-relato de la historia viva.

La trascendencia de Santa Fe también resultó ser exógena debido a que el modelo que transmitió Birri tuvo mucha influencia en el resto del cine de América Latina, incluso más que en el argentino, y por eso hoy se reconoce a Birri como el padre

del nuevo cine latinoamericano contemporáneo. Asimismo, dejó como impronta un cine regional preocupado por lo social y que supo distinguirse como una vigorosa alternativa cultural a la cinematografía industrializada que propone como paradigma el cine norteamericano. En sus diferentes escritos el cineasta santafecino ha dejado entrever que el cine latinoamericano debe resistir el antagonismo que plantea un sistema social dominante como el capitalista y, en ese sentido, Baught (2004), destaca que "Birri proposes a revolutionary cinema that may counteract the pervasive influence of Hollywood studios and U.S. ideologies that find expression in their films " [Birri propone un cine revolucionario que pueda contrarrestar la influencia omnipresente de los estudios de Hollywood y las ideologías estadounidenses que encuentran expresión en sus películas] (p. 58).

Otro elemento es la forma como su cinematografía se ubica en el territorio de la producción colectiva. Birri nunca coartó las formas de expresión de sus realizadores, compartiera o no la visión que estos tuvieran; y siempre defendió la realización del documental político, de cualquier vertiente ideológica de izquierda que se tratase.

En definitiva, Birri fue un pionero porque mostró y demostró que se podía hacer otro tipo de cine; también, que a partir de este, se conseguía ejercer la democracia porque visualizó realidades y formas de registrarse en los medios de expresión audiovisuales por medio del acceso a la universidad, entidad que permitía que los jóvenes de la época pudieran estudiar, capacitarse y, a su vez, usar las herramientas para estructurar un discurso contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina.

Foto 12 y 13. *Tire dié* y *Los inundados*.



Tire dié [Fotografía]. UNL. Dominio público. Entre 1956 y 1958, Wikimedia Commons. <https://n9.cl/fma7g>.

Los inundados [Fotografía]. Autor desconocido. Dominio público. 1962, Wikimedia Commons. <https://n9.cl/htki82>

Rolando Jorge López

(Cineasta, director del Instituto Superior de Cine y Artes de Santa Fe)



Fuente: Luis Jorge Orcasitas.

Rolando Jorge López Bantar es egresado del Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, fundado por Fernando Birri. Al terminar la carrera estuvo como docente hasta que el instituto se clausuró. Fue colaborador y amigo de los miembros del Grupo Cine Liberación, director del Taller de Cine y T.V., desde donde se gestó el actual Instituto Superior de Cine y

Artes Audiovisuales de Santa Fe (ISCAA), del cual es director-fundador. Se desempeñó también como secretario general de la Federación de Escuelas de Cine de América Latina (FEISAL).

El conejo, como se le conoce en todo el medio audiovisual argentino, evoca a su preceptor y mentor, Fernando Birri²⁶, y la experiencia en el Instituto de Cine fundado por el maestro santafecino.

Pregunta: *¿Cómo se inicia el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral y qué motiva su cierre definitivo, teniendo en cuenta que se constituyó en epicentro del cine documental político argentino?*

Rolando López Bantar: El instituto lo funda Fernando Birri en la ciudad de Santa Fe en 1956, y lo hace cuando él vuelve de Italia, después de estudiar en Roma en el Centro Sperimentale di Cinematografía, nada menos que con Cesare Zavattini²⁷ y otros grandes del neorrealismo. Sus compañeros de estudio eran, entre otros, Rudá de Andrade y Glauber Rocha, de Brasil; Gabriel García Márquez, de Colombia; Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, de Cuba; y Tarik Souki, de Venezuela. Cuenta Fernando que, en su época, Zavattini fue a Santa Fe, aunque era una persona ya de edad, pero con una impresionante y absoluta claridad cinematográfica. En Santa

²⁶ Fernando Birri murió en Roma, Italia, el 27 de diciembre de 2017, tres años después de realizarse esta entrevista.

²⁷ Fue un teórico del llamado cine para el hombre y precursor del neorrealismo, anunciado por él desde 1942 con los filmes *Avanti, c'è posto*, de Mario Bonnard y *Quattro passi fra le nuvole* (Cuatro pasos por las nubes), de Alessandro Blasetti. Siempre fue contrario al cine de evasión y promulgaba un cine lúcido, de lo cotidiano y de creación colectiva.

Fe filmó y trabajó con toda la gente de la escuela, y fue una experiencia hermosa, muy linda.

Aquella escuela, que se había fundado en 1956, duró un tiempo (hasta 1976) y luego fue clausurada porque a mediados de los años setenta realmente no había las condiciones políticas favorables en Argentina, y ese proyecto tan importante y jugoso tuvo que ser interrumpido.

Pregunta: *¿La escuela funcionaba con la Universidad del Litoral?*

Rolando López Bantar: Exacto, se llamaba Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, luego comúnmente conocida como la Escuela Documental de Santa Fe, no porque solo se abordara el cine documental, sino porque había un concepto de lo que era documental, de la realidad y de las problemáticas, y de la historia de vida de la gente. Era una escuela muy fuerte en el componente documentalista, aunque también incursionó con gran impulso en la ficción; pero, sin lugar a duda, la Escuela Documental de Santa Fe tiene muchas horas de documental. Se estudiaba mucho ese tema, especialmente desde la perspectiva de la escuela documental británica.²⁸

Hay que anotar que, a pesar de su fortaleza en el ámbito del documental, la segunda película que realizó Birri en la escuela fue el largometraje llamado *Los inundados* (1962), basada en una obra literaria del gran escritor santafecino que se llamó Mateo Booz (seudónimo de Miguel Ángel Correa). Cuenta Fernando que en sus días y en sus noches como estudiante

²⁸ *The British Documentary Film Movement* (Escuela Documental Británica) fue un movimiento de cine documental que surgió durante la década de los años treinta y cuyo máximo representante fue el escocés John Grierson. Se le considera precursora tanto del Free Cinema como del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa.

en Roma, él se encontraba desbordado con el cine y su sueño era llevar algún día la historia de Booz a la pantalla, visto que se refería a los habitantes habituales de las márgenes de la confluencia de los ríos Salado y Paraná en la ciudad de Santa Fe, que son acechados por la inundación, por el desborde de los ríos, que ocasiona un montón de problemas a las familias que viven en dichos lugares.

Pregunta: *¿Y cómo era entonces el énfasis a partir de la escuela documental británica?*

Rolando López Bantar: Lo social, porque lo primero que planteó Fernando fue el tema social. Esto quedó plasmado cuando volvió de Italia e hizo un curso de introducción al cine acá en Santa Fe; ese curso fue de una semana, unos cuantos días del año 1956. No había equipos para filmar en ese entonces y él venía de una experiencia en una Italia de la posguerra, con estos neorrealistas que estaban marginados de la historia cinematográfica, y ensayaban un tipo de narración que se llamaba fotodocumentales, que consistía en pequeños relatos con más de una imagen fotográfica. Los documentales eran, entonces, pequeñas historias de personajes, de lugares y de acontecimientos, que se concebían usando la única herramienta que requerían: una cámara de fotos y un guion para escribir los textos, y se hacían tipo cuaderno. Incluso en Italia y Argentina se hizo una publicación de cine que anunciaba fotodocumentales con cuatro o cinco fotos y los epígrafes; así surgió la película "de los diez centavos". Entonces, había una relación entre una imagen y otra, y una relación entre imagen y texto. Esos fotodocumentales son la primera experiencia de Birri al vivir en Santa Fe.

Pregunta: *¿Cómo se realizaron las primeras actividades filmicas en la escuela?*

Rolando López Bantar: Cuando fueron a filmar la primera película, eligieron un tema para que fuera común a todos; entonces el tema que eligieron para hacer la película fue el de los chicos de las monedas y todo el grupo de trabajo estuvo en función de hacer esa película, que fue la primera encuesta social filmada en América Latina: *Tire dié*.

Ese filme, que dura cuarenta minutos, tuvo dos versiones: la primera, tiene problemas de audio, por las carencias técnicas de la época, que luego se resolvió con una segunda versión en donde se regrabaron los relatos de la gente con dos actores profesionales argentinos; esa es la película que todos conocen actualmente.

Pregunta: *Llama la atención el alcance que logró una película realizada en el interior del país.*

Rolando López Bantar: Esa película tuvo una enorme repercusión en esa época. *Tire dié* propuso un cine fuera de Buenos Aires, que no fue un hecho menor porque toda la industria cinematográfica estaba centralizada en la capital de la nación. Hay que señalar, además, que en ese tiempo en Argentina se producían muchos documentales por año, pero todos estaban centralizados en Buenos Aires.

Pregunta: *¿Había antecedentes filmicos en Santa Fe antes de Tire dié?*

Rolando López Bantar: En el interior del país había habido pocas experiencias. El antecedente cinematográfico más próximo de cine argentino en Santa Fe era de un filme mudo de 1917, *El último malón*, dirigido por el escritor, abogado y político, Alcides Greca, según su propio guion, a partir de su

novela homónima. Tanto la novela como la película se centran en la última rebelión de los indios mocovíes, que eran los aborígenes que habitaban la parte norte de Santa Fe, lindando con el Chaco. La película se filmó en una localidad a muchos kilómetros del norte de Santa Fe.

Una de las características del filme es que es de ficción, pero con una fuerte base documental porque, entre otras cosas, contaba cómo fue el combate de los indios; es decir, era una película ficcionada. Es un antecedente importante que había contemplado Fernando a la hora de decir "quiero hacer cine en el interior", y es ahí cuando viene a su ciudad natal para hacer esta experiencia desde la universidad.

Pregunta: *¿Cómo se concreta la idea de Fernando Birri de formar un instituto de cine, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral?*

Rolando López Bantar: La idea se materializa porque en esa universidad había una abogada e investigadora social que era amiga de él y de su familia, la delegada interventora del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral. Se llamaba Ángela Romera Vera (Foto 14), y es la que le da el camino a Fernando para que pueda continuar con esta experiencia, pues la gente quería seguir estudiando. No obstante, hacer una escuela de cine independiente, –y no existían muchas en Argentina en esa época por falta de plata– era bastante complejo, y es ahí cuando la Doctora Ángela Romera Vera propone que se haga una escuela de cine en el ámbito del Instituto Social. Uno de los argumentos, según cuenta Fernando, era que el primer alumno de cine fuera del Instituto Social para, a partir de este punto, argumentar que el cine era una herramienta importante en la tarea de investigar y registrar los fenómenos culturales y sociales.

Foto 14. Retrato de Ángela Romera Vera en 1936



Fuente: Dominio público. Wikimedia Commons. <https://n9.cl/t6ds7>

Pregunta: *Pero ¿también tuvo que ver el impacto que generó Tire dié?*

Rolando López Bantar: ¡Claro! Desde la universidad vieron la emoción que comenzó a producir la película: primero en el ámbito local, luego regional y nacionalmente, y también posteriormente en el escenario latinoamericano; es en ese instante cuando Fernando revela que quiere publicar los manifiestos; entonces nace el primero, que le da fundamento a esa escuela, creada en el contorno del Instituto de Cine como carrera terciaria. Dicho manifiesto propone, entre otros aspectos, un giro documental realista. Entonces, lo publica como un documento del ejercicio académico de la escuela: los documentos, la forma de trabajar, los títulos de las películas, los fotodocumentales, una memoria muy hermosa, linda e interesante, en donde cuenta todos esos años de trabajo desde 1956.

Infortunadamente, después de la publicación de sus manifiestos, Fernando es marginado por las autoridades académicas de la Universidad Nacional del Litoral, y deciden que debe marcharse junto con su principal colaborador, Manolo Jiménez, un gran periodista. Fernando se fue a Río de Janeiro y nunca más volvió a dirigir la escuela.

Pregunta: *¿Cuáles eran los componentes estéticos que se planteaban en la escuela de cine de Santa Fe en la estructura de sus películas documentales y de ficción?*

Rolando López Bantar: El primer proyecto, hablo de criterios estéticos, tiene una estructura de trabajo de investigación social, e incluso se denomina primera encuesta social filmada; o sea, que utilizan herramientas como la encuesta, las estadísticas, los datos, pequeñas historias con distintos personajes, que constituyen la película: los niños, quiénes son los padres de los niños; todo eso aparece dentro del guion en donde se van mostrando los distintos personajes.

Algunas películas que hizo "Pino" Solanas en los años noventa y a principios del 2000, me hicieron acordar de este método, puesto que van mostrando distintos personajes; es decir, son pequeñas historias de personajes. En cambio, en la segunda película de la Escuela Documental de Santa Fe, basada en la primera tesis del primer egresado de la escuela, Juan Oliva,²⁹ que se llama *Los cuarenta cuartos* (1962), tiene como estructura el uso de datos de la realidad de las distintas personas que habitan los cuartos, pero también hay dos personajes bien particulares: el director puso una parejita de jóvenes que se quieren juntar y casar, y buscan un vivienda a partir

²⁹ Juan Fernando Oliva es un director, guionista, intérprete y montajista argentino. Nota del autor.

de los testimonios de la gente que vive en ese conjunto, este par de personajes son actores, por lo que es una película que también toma elementos de la ficción a partir de la recreación.

Foto 15. Rodaje del filme *Los cuarenta cuartos* de Juan Oliva



Foto: Cortesía del archivo personal de Rolando López Bantar.

Pregunta: *¿Es lo que hoy se llama Doc-Fic?*

Rolando López Bantar: Una vez le hice a Fernando una entrevista; hace unos quince años atrás. Entonces le pregunté: *¿Pero no todo era documental? Los cuarenta cuartos es un Doc-Fic,*³⁰ en el que se pide una actuación a dos personajes y se da una mezcla de géneros. En cuanto a los criterios

³⁰ Para Birri el Doc-Fic, es un cruce, es la frontera o bisagra entre las dos corrientes cinematográficas más importantes: el documental y la ficción. Nota del autor.

ideológicos de entrada, Birri planteó un cine que documenta la realidad de los olvidados, de los marginados, de los sin voz, de las personas hechas invisibles por el cine argentino de dicha época y, además, propuso un cine distinto para el período, de indagación, de testimonio, un cine de personajes de la vida y, más que todo, de la vida marginal.

Cuando yo entré a la Escuela Documental, la primera expresión que nos dijeron fue que filmáramos los árboles de acá, muy lindos y que dan flores en primavera, pero nosotros no podíamos hacer eso, puesto que está la iglesia de San Francisco, una construcción histórica de Santa Fe. Entonces, resultaba mejor filmar a los chicos que recogían monedas al lado de la estación del tren, que iban a la casa, que compraban harina y hacían pan y, aun así, sobrevivían con esto. Es decir, había que mostrar esa situación, que otros no quería mostrar.

Ese planteamiento es un poco lo que se hace en los documentales, que intenta hacer un testimonio del ser humano y de sus condiciones de vida a través del cine. Gran parte de la ciudad de Santa Fe lo despreció y un sector mayoritario de la ciudad rechazó este tipo de cine; pero un sector minoritario, en cuanto a sectores de la universidad y la clase media, lo aceptó. En Buenos Aires este cine produce también lo mismo: voces a favor de un tipo de cine que muchos descubrieron que se debía hacer como un cuestionamiento al cine comercial, al cine industrial.

Este es un cine de tipo artesanal, hecho en el interior. Es más, cuando el grupo filmó *Tire dié*, no se tenía ninguna cámara de cine, ninguna herramienta; solo una cámara prestada de un fotógrafo que vivía en Santa Fe, un señor de origen húngaro que tenía una cámara de 16 milímetros, que se manejaba a cuerda, y con eso se filmó la película. Por otro lado, el filme virgen provenía de una película vencida que le había donado a

Birri una empresa fabricante de películas para experimentar y ellos lo convirtieron en eso, lo supieron trabajar bien y con eso realizaron la película.

Pregunta: *Otro asunto importante que plantea Fernando Birri es el trabajo colectivo, que se evidencia en el acervo fílmico de la escuela. ¿Cómo era esa forma de trabajo en Santa Fe?*

Rolando López Bantar: Era un trabajo colectivo; el cine es un trabajo de equipo y eso se comprendía de entrada; y, además, se contaba con ese componente ideológico de la solidaridad. Había un espíritu especial que alimentaba ese tipo de relación. De igual forma, estaba la práctica del taller que era una condición casi básica del plan de estudios; es decir, había un taller en el cual se realizaba toda la tarea *realizativa*, en el cual convergían varias cátedras como la de realización, la de fotografía y la de estética del cine.

El otro elemento que quería destacar es que Birri planteó lo que era la escuela: una carrera para estudiar cine, que era una cosa absolutamente novedosa de esa época. Él lo plantea como una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina, y acierta al decir que todo el cine que no documente el subdesarrollo, la consecuencia de ese subdesarrollo no es cine, sino un *subcine*. Y ahí está la definición, en pocas palabras bien claras, de lo que quería la experiencia piloto para aprender a filmar y producir películas que no se hacían en ese momento. A su vez, buscaba caracterizar a todo tipo de cine comercial pasatista como *subcine*. En cambio, aquel cine, aunque tuviera carencia de recursos, tenía una visión clara de para qué se hacía cine. Y, a propósito de esas carencias, en la etapa fundacional el instituto no tenía nada, porque todo era prestado de la Escuela de sociología, hasta cuando empezó a tener sus propios elementos y a incorporar

sus equipamientos: aulas, pizarrones, sillas, bancos, cámaras de fotos, cámaras para filmar, protector, entre otros.

Pregunta: *¿Cómo se produjo el cierre definitivo de la escuela?*

Rolando López Bantar: La Escuela Documental de Santa Fe que la gente conoce, que los investigadores hasta ahora reconocen, abarca el período entre cuando Birri la crea hasta cuando se va Fernando, finales de 1963. Había un gobierno de facto que había depuesto al presidente de la República y se había puesto como presidente del Senado "un títere"; es decir, que ya el país estaba muy mal, es allí cuando se va Fernando. Él cree que el problema era con él y decide irse, y queda a cargo el subdirector del instituto.

Él se va mal, tanto que dice: "No, no es que me fui, es que me fueron...". Y se va con sus principales colaboradores: Edgardo Pallero, Dolly Pussi, Manuel Horacio Giménez y la compañera de Birri, Carmen Papio; se va a Brasil cruzando el río Paraná, primero; de ahí toman un tren hasta Corrientes, cruzan el río White hasta Uruguay y de ahí hasta São Paulo. Allí Birri tenía a un amigo con el que había estudiado en Italia, Rudá de Andrade, que era el director de la cinemateca en ese momento en São Paulo.

Pero ¿qué pasó? Cuando ellos llegan era diciembre de 1963 y a los tres meses se produce también en Brasil un golpe de Estado que deponen a João Goulart, que era un presidente democrático popular. Los militares lo deponen e instauran una dictadura. Incluso Fernando se tiene que ir de ahí también. Así que se va para Roma.

Pregunta: *¿Qué pasó entonces con la escuela?*

Rolando López Bantar: ¿Qué pasa después? La escuela siguió existiendo, aunque ya no estaba Fernando. Cambia un

poco la orientación pues había un sector que era *birrista*, y se orientaba en las líneas originales que Fernando había propuesto, asumidas por muchos. Después estaba el otro sector que se va creando en la escuela -yo lo conocí porque estudié en esa época-, y que algunos le llamaban *antibirrista*. Estos promulgaban otro tipo de cine, con otra propuesta; incluso, cuestionaban a *Tire dié*, que era un cine reaccionario que mostraba la pobreza y la miseria, todo eso que no muestra el otro cine. Esto ya era una cosa positiva, y lo que quiero destacar es que ese instituto, esa escuela como tal, aunque se va Fernando, sigue existiendo y se siguen produciendo películas. Ahí duró hasta fines de 1975, hasta su cierre definitivo.

Pregunta: *¿Qué conclusiones deja ese período de la escuela?*

Rolando López Bantar: Lo que yo le digo a los investigadores es que hay que tomar en cuenta ese período, porque es la continuación de la escuela. Se realizan otras películas que retoman en esos postulados, pero ya incluso en algunos casos hay un tratamiento político de las cuestiones. Ya no son solamente los chicos que piden monedas porque no tienen para comer o la historia de los que buscan la vivienda; esos argumentos sirven para mostrar todo tipo de miserias humanas que se han cometido con toda clase de personas, desde jornaleros, zapateros, prostitutas, cafisos,³¹ vendedores ambulantes, personajes de todo ese mundo que muestra la película *Los cuarenta cuartos*.

Todo ese tipo de problemática es reflejada por este cine que se continúa haciendo, en algunos casos de manera más

³¹ Según el *Diccionario argentino. Palabras, modismos y más*, Cafiso es una persona que no trabaja, pero que se las ingenia para vivir a expensas de los demás.

comprometida en el sentido político. Así se filma película titulada *Las cosas ciertas* (1965)³² de Gerardo Vallejo, que muestra cómo operan los monopolios azucareros en Tucumán mediante la descripción de una familia campesina, que luego le va a servir a Gerardo para hacer su largometraje *El largo camino hacia la muerte del viejo Reales*. Otra película destacada es *Monopolios* (1975),³³ que expone la actuación de los monopolios internacional, financiero y comercial, y la colonización cultural en América Latina.

Hay otras películas que surgen porque son interesantes: una, de una chica que ahora es directora de Nuestro Diario en Córdoba, que cuenta la historia de una muchacha que es prostituta. También es un *doc-film* que toma a una persona ya adulta, una señora de sesenta años, que recuerda su vida; y buscó a una actriz para recrear la etapa juvenil de ella cuando empezó a trabajar en la calle. Y salió un formidable filme, muy interesante, que aborda esa problemática de la trata de personas, de la prostitución que está de moda, y además que mucho cine posterior lo ha tomado y lo ha hecho bien. Este era un trabajo práctico, y así también se hicieron otras películas que nos muestran las luchas del movimiento obrero. Después hubo documentales sobre muchos actos y acontecimientos históricos, puesto que a finales de 1975 había en la Argentina una situación política compleja, delicada, de mucha violencia.

Tres meses antes del golpe cívico militar se cierra la escuela del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, se cierran las actividades y nos dejan cesantes a todos los que

³² *Las cosas ciertas* fue el corto de graduación de Gerardo Vallejo. Está centrado en Ángel y el Pibe, dos hijos del Viejo Reales. Nota del autor.

³³ Cortometraje dirigido por Miguel Monte. Fue la última producción del Instituto del Litoral, antes de su cierre definitivo. Nota del autor.

estábamos ahí. No hay inscripción más de alumnos, los antiguos quedan en el aire y no pueden continuar ni con sus carreras ni con sus estudios. Fue muy feroz el tratamiento que se le dio al Instituto de Cine.

Lamentablemente, sus elementos no fueron preservados, ni sus películas ni sus bienes materiales ni sus patrimonios pedagógicos, que eran sus legados. Hubo tanta complicidad entre los militares y los sectores de la civilidad -muchos alumnos, docentes, etc.- que, incluso puedo señalar que después de volver a la democracia en Argentina, pasaron muchos años y el Instituto no se volvió a abrir. La universidad no quiso abrirlo, definitivamente, no quiso abrirlo; tendrían sus motivos, sus razones, pero los funcionarios de ese momento no lo quisieron abrir. Inclusive hubo tres rectores consecutivos; es decir, interventores-rectores de la democracia, elegidos por elección de los claustros, y aun en esas circunstancias ninguno acertó en decir "reabrimos", que hubiera sido un gol de media cancha, un acto de reivindicación cultural que lo hubieran reconocido en todo el mundo porque significaba reabrir esa escuela tan valiosa que una vez le abrió a todos: aquí vinieron a estudiar cine chicos de todos lados, chilenos, peruanos, brasileños, y de muchos lugares. Era una escuela abierta a todas las inquietudes tanto para los hermanos latinoamericanos como de otras latitudes.

Pregunta: *¿Cuáles fueron los nexos entre esa Escuela de Cine de Santa Fe y los movimientos documentales posteriores que se dieron en la Argentina hacia finales de los sesenta y comienzo de los setenta? Fundamentalmente a dos, que son el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base de Raymundo Gleyzer.*

Rolando López Bantar: Hubo una estrecha relación, tanto que los equipos de Cine de la Base como de Cine Li-

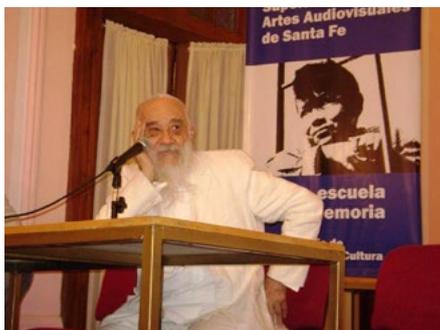
beración tuvieron una relación entre ellos, incluso en una de las películas que hizo Dolly Pussi en 1968, *Pescadores*, el sonidista de esta película fue Raymundo Gleyzer; es decir, que esa película se hizo en el viejo instituto. Lo mismo sucedió en el Grupo Cine Liberación, en donde había dos elementos muy importantes: "Cacho" Pallero, que era el productor, que era la mano derecha de Birri; y el otro que era Gerardo Vallejo.

Pregunta: *Finalmente, ¿cuáles son las experiencias que más recuerda de su trabajo en la escuela y de haber trabajado al lado del maestro Fernando Birri?*

Rolando López Bantar: Fernando Biri nos dejó una gran impronta que se refleja en sus películas y en sus pensamientos, todo ese legado siempre ha sido muy valioso para mí y para muchos de mis contemporáneos hasta el día de hoy, y especialmente significativos para los cineastas latinoamericanos. Del mismo modo, la relación con él me permitió conocer a grandes realizadores como Raymundo Gleyzer y los integrantes del Grupo Cine Liberación, que me permitió adentrarme en el cine político y militante de la época.

No obstante, tal vez lo más sustancial que nos legó Fernando fue que nos preparó para asumir la obra cinematográfica como una potente herramienta de comunicación que le posibilita al realizador el rescate de momentos trascendentales de la historia y, por su puesto, a asumir rigurosas responsabilidades con el entorno en el que nos desenvolvemos y con el que nos identificamos: esa línea de cine documental realista, crítica y comprometida con la realidad de los más humildes, de los más oprimidos, de los más explotados.

Fotos 16, 17 y 18. Fernando Birri en el ISCAA de Santa Fe



Fuente: Cortesía del archivo personal de Rolando López Bantar.

Referencias

- Baugh, S.L. (2004). Manifesting La Historia: Systems of 'Development' and the New Latin American Cinema Manifesto. *Film & History*, 34(1), pp. 56-65. <http://muse.jhu.edu/article/170439/pdf>.
- Birri, Fernando: Pionero y peregrino. Entrevista a cargo de Julianne Burton. En: C-Cal [Caracas] 1,1, dec. 1985.
- Burton, J. (1990). *The social documentary in Latin American*. University of Pittsburgh Press.
- Campo, J. (2017). Algo más que filmes para la Corona: John Grierson y el Movimiento Documental Británico. *Culturas*, (11), pp. 17-42. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i11>.
- De La Puente, M. y Russo, M. (2007). La exhibición como instancia de reflexión y construcción de las memorias de las luchas de los movimientos sociales. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-024/63>
- Del Valle, I. (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 3(6), pp. 1-23. <https://n9.cl/iqr300>.
- Diccionario Argentino. Palabras, modismos y más (s.f.). Cafiso. En Diccionario Argentino. Palabras, modismos y más. Recuperado 20 de octubre de 2020, de <https://www.diccionarioargentino.com/term/Cafiso>.
- Gil Olivo, R. (1993). El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje. *Revista Comunicación y Sociedad. CEIC, Universidad de Guadalajara*, (16-17), pp. 105-126. <https://n9.cl/y2rwp>.

- Gunderman, C. (2006). Entre observación desprendida y dinamización emocional. Algunos comentarios sobre los Nuevos Cines latinoamericanos en Argentina, Brasil y Cuba. *EIAI*, 17(1), pp. 105-133. <https://n9.cl/74e3z>.
- Izaguirre, I. (2004). Memorias de guerra. Operativo Independencia. *Revista Puentes*, 4(12), pp. 1-10. <https://n9.cl/u3i1f>.
- Jaquette, J. y Lowenthal, A. (1986). El experimento peruano en retrospectiva. *Sociología/Política*, 4(19), pp. 3-31. <https://n9.cl/9k42b>.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Lobeto, C. (31 de agosto a 4 de septiembre de 2009). *Producción de imágenes en los movimientos culturales. El movimiento de video en Latinoamérica* [Sesión de conferencia]. Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, y Jornadas de Sociología de la Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, Argentina. <http://cdsa.academica.org/000-062/1600>.
- Mestman, M. (2001). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En CLACSO (Eds.), *La comunicación mediática: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <https://n9.cl/2dc48>.
- Orquera, F. (2013). Entre Perón y los Andes. El Familiar (1972), de Octavio Getino, o la pulsión mítica en el cine político. *Revista Digital de la Escuela de Historia de la Universidad de Rosario*, 5(8), pp. 53-75. <https://n9.cl/kyi3o>.
- Paranaguá, P. (2003). *Cine documental en América Latina*. Cátedra Signo e Imagen.
- Piedras, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En: Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, (pp. 43-64). Nueva Librería.
- Piedras, P. (2016). La tradición del cine directo en el documental argentino contemporáneo. *Palimpsesto*, 7(10), pp. 1-13. <https://n9.cl/ruui5>.
- Prensa DAC (2012). Octavio Getino [Fotografía]. Flickr. <https://n9.cl/wqg6a>.

- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI.
- Trusso, S. (2010). Fernando Solanas [Fotografía]. Flickr. <https://n9.cl/vc3il>
- Velleggia, S. (2010). *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en la encrucijada de la historia*. Editorial Quipus, CIESPAL.
- Zapata, B. (2007). Miradas desaparecidas de la Historia: la figura de la traición sindical en el cine de Raymundo Gleyzer. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán. <https://www.aacademica.org/000-108/652>.



Universidad
Pontificia
Bolivariana

SU OPINIÓN



Para la Editorial UPB es muy importante ofrecerle un excelente producto.
La información que nos suministre acerca de la calidad de nuestras publicaciones será muy valiosa en el proceso de mejoramiento que realizamos.
Para darnos su opinión, comuníquese a través de la línea (57)(4) 354 4565 o vía correo electrónico a editorial@upb.edu.co
Por favor adjunte datos como el título y la fecha de publicación, su nombre, correo electrónico y número telefónico.

Entrevistas



Este es el tercer y último texto que surge de la experiencia desarrollada durante el proyecto El papel crítico del cine documental en la Argentina. Del Cine Liberación y sus planteamientos ideológicos al Movimiento de Documentalistas y sus postulados crítico - sociales y económicos, ganador de la Residencia artística Colombia - Argentina, de la Convocatoria Nacional de estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia. Su esencia fundamental, desde entrevistas con Eva Piwowarski (viuda de Gerardo Vallejo), Susana Velleggia (viuda de Octavio Getino), y Rolando López (estudiante de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe y alumno de Fernando Birri), es intentar un sensible y sutil encuentro a algunos de los más significativos espacios y tiempos de los maestros del cine documental argentino, Fernando Birri, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, pioneros del cine social militante argentino y, a su vez, del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, durante la segunda mitad del siglo XX y, así, permitirle a los lectores, desde un estilo sencillo y sin pretensiones, dilucidar notorios aspectos de estos tres cineastas.

