

Historias acerca de la “extinción” de la carrera de Cine en la Universidad Nacional de La Plata en 1976

LEVATO, Rocio / FAHCE- IDIHCS/CONICET/^[1]UNLP - rociolevato@gmail.com

GARATTE, Luciana / FAHCE- IDIHCS/CONICET/UNLP - lgaratte@gmail.com

BRACCHI, Claudia / FAHCE- IDIHCS/CONICET/UNLP - ccbracchi@gmail.com

Introducción

Esta ponencia tiene como propósito reconstruir distintas versiones acerca de la historia de la carrera de Cinematografía en la Facultad de Bellas Artes (FBA), desde su creación en 1955 hasta que se la declara en “extinción” en junio de 1976. Partimos de asumir que esos relatos integran una cultura institucional constituida por los sujetos participantes. Comprender las tramas que entretejen esas culturas nos posibilita reconocer las presencias y los sentidos del pasado, las filiaciones, los modos de ser y estar en las instituciones. Cada individuo porta en su memoria recuerdos que si bien los constituye desde su singularidad son compartidos por una comunidad.

En las diferentes historias de la carrera, se identifican visiones y sentidos, como señala Ludmila da Silva Catela (2010) así como los álbumes familiares cargan con una identidad y recuerdos, en este caso son los documentos institucionales, publicaciones y testimonios los que compilan recuerdos sobre los inicios de la carrera, “los padres fundadores”, el perfil y la orientación. Nos preguntamos cuales son los sentidos sobre el pasado se ponen en juego, que discurso se legitiman, que silencios y omisiones persisten y son reconocidos por actores en sus testimonios actuales.

En el caso del trabajo con los testimonios tenemos presente que “los individuos no son repositorios pasivos de datos históricos coherentes y asequibles, sino que, en el proceso de recuerdos, se cuelan subjetividades, deformaciones, olvidos y ambigüedades, incluso de modo solapado. (James, 2004; Portelli, 1991; citado en Franco y Levín, 2007: 43). En esas rememoraciones, los sujetos asumen un rol activo, producen selecciones, sus recuerdos no son el reflejo de la realidad, sino que expresan luchas por el sentido del pasado, consensos y conflictos resueltos o no.

Compartimos la perspectiva de Halbwach (2005) en cuanto a reconocer que la memoria tiene un estatuto colectivo. El autor nos propone entender que las memorias individuales están enmarcadas socialmente y portan representaciones de la sociedad, visiones de mundo, animadas por un grupo social y en espacios temporalmente situados. Estos marcos sociales son los que les otorgan sentidos a sus experiencias. Las memorias individuales están inmersas en narrativas colectivas. Cuando un pasado es recordado se produce necesariamente una selección dado por los intereses individuales y por los intereses de la comunidad en la que se encuentra afiliado. En línea con lo anterior, tanto para Ludmila da Silva Catela (2010) como para Jelín (2002) abordar las memorias involucra a los recuerdos las narrativas, los olvidos y silencios. En el análisis de Jelín es preciso reconocer tres premisas centrales a considerar: en primer lugar, es preciso que entendamos a las memorias involucra procesos subjetivos que están profundamente anclados tanto en experiencias personales y colectivas, como en determinadas marcas simbólicas y materiales que dan cuenta de momentos de su configuración. En segundo lugar, debemos atender que esas rememoraciones están “enmarcados en relaciones de poder” (Jelín, 2002: 2) e insertas en redes de relaciones sociales, instituciones, tradiciones y culturas. Desde las perspectivas que estamos describiendo, importa reconocer y comprender el proceso de construcción de las memorias y la participación de distintos actores sociales en esos procesos de negociación de sentidos que Pollak denominó las “batallas de la memoria” (2006: 18). De allí que sea posible inscribir los relatos y narrativas de ciertos individuos y grupos como parte de una memoria dominante, hegemónica, fuertemente encuadrada, o bien, reconocer los contrastes y contrapuntos que registran otras rememoraciones subterráneas, marginadas o excluidas de la “memoria oficial”, que invitan a pensar que el silencio y el olvido, más que una ausencia de memoria, estarían marcando una operación, más o menos consciente, más o menos impuesta, de conservar ciertos recuerdos más allá de la frontera de lo “decible” (24).

Estas observaciones resultan cruciales en una investigación como la nuestra que recorta para su estudio un período temporal que incluye episodios traumáticos del pasado reciente de nuestro país. Un pasado cercano, abierto, como recuerdan Marina Franco y Florencia Levín inconcluso, “cuyos efectos en los procesos individuales colectivos se extienden hacia nosotros y se nos vuelven presentes” (2007: 31). Más aún, sin

contemplamos que nuestros informantes constituyen “sujetos expertos” que participaron activamente del gobierno universitario, de la militancia orgánica y, en algunos casos, comparten con nosotros la condición de analistas interesados en construir versiones de un pasado que los incluye en forma directa o indirecta (Gil, 2010: 61)

Volviendo a las premisas propuestas por Jelín (2002), en tercer lugar es preciso que intentemos historizar las memorias, esto es, reconocer que las construcciones de sentido acerca del pasado han sufrido cambios históricos, así como se ha ido modificando temporalmente el lugar asignado a las memorias en diferentes contextos sociales, culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas (Garatte, 2012).

En esta ponencia se analizaron documentos y publicaciones institucionales y académicas y se realizaron entrevistas en profundidad a miembros del “Grupo de Cine Peronista de La Plata”, quienes fueron docentes y estudiantes en el período estudiado. El texto se estructura en tres apartados: el primero reconstruye el escenario de modernización cultural que da lugar a la creación de la carrera. El segundo, analiza el proceso de radicalización política y las versiones que sobre ese proceso se pudieron relevar en documentos institucionales y publicaciones de analistas participantes en el período. Se incorporan también testimonios a través de las entrevistas mencionadas para dar cuenta de las distintas versiones del proceso de cierre de la carrera. Las conclusiones recogen los aspectos salientes del análisis y proponen interrogantes para futuras indagaciones.

La creación de la carrera de cine en el escenario de la modernización social y cultural

Diversos analistas de la historia de las universidades argentinas (Rodríguez, 2015; Buchbinder, 2005; Prego y Tortti, 2002; Chama, 2002;) coinciden en señalar que a mediados de los años 1950 se desarrolla un proceso de modernización sociocultural que incluye incipientes procesos de profesionalización académica, creación de estructuras institucionales, modificación de hábitos de consumo, actitudes más abiertas en torno al comportamiento social, transformaciones de algunas instituciones tradicionales como la familia y la escuela, expresiones que ponen de manifiesto una nueva sensibilidad en construcción.

En este contexto se sanciona la ley 17.741 de promoción del derecho de libre expresión, que intentó regular la industria cinematográfica a partir de subsidios y premios

que apoyaran el cine de calidad. Desde la perspectiva de algunos analistas esta política fue incapaz de articular un proyecto integrador para la producción y comercialización nacional y regional, quedando los productores sujetos a la protección que podía ofrecerles el Estado Nacional. Como respuesta a esta situación surge un movimiento de jóvenes cortometrajistas que la crítica especializada identificara como “Nuevo Cine Argentino”. Estos jóvenes, se interesaron por la revisión de films extranjeros, por la discusión de distintas películas cinematográficas y por la experimentación directa. En este escenario de vinculación del cine aficionado, el cine club y las escuelas de cine, se produce la institucionalización de la carrera de cine en La Plata. (Massari, Peña y Vallina, 2006).

Una de las fuentes consultadas señala que la carrera de Cinematografía en la Universidad Nacional de La Plata (Nessi, 1982) surge como un departamento integrado a la Escuela Superior de Bellas Artes en 1956. El punto de partida de esa experiencia fueron una serie de conferencias de cine convocadas por Cándido Moneo Sanz¹ en el salón de dicha institución.

Las mencionadas conferencias habían sido dictada por reconocidos directores de cine de la época en nuestro país: Homero Cárpela, Eichelbaum-Éduardo, Rolando Fustiñana. En esos espacios, se abordan temas tales como problemas de la crítica cinematográfica, técnica de foto y cinematográfica en un ámbito que funcionaba, en gran medida, como un “grupo de grandes amigos”. Como consecuencias de esas primeras actividades se siguieron reuniendo para preparar guiones para luego filmarlos. En ese “cine club” confluían tanto aquellos que practicaban el cine como “aficionados o dilettantes” como otros que pretendían hacer de esa práctica un ejercicio más fundado y profesional.

Con la organización del Departamento de Cine comienza a gestarse un fenómeno que los analistas del período reconocen como “muy típico”: la integración de los profesionales de Buenos Aires, quienes veían en La Plata el lugar donde cumplir algunos sueños de docencia cinematográfica y volcar allí su experiencia. En ese momento, la perspectiva de Moneo acerca de la formación ponía el acento en los aspectos “técnicos” y en

¹Cándido Moneo Sanz (1911- 1973) fue un reconocido titiritero, director de teatro que desempeñó funciones de gestión cultural en la provincia de Buenos Aires y en la Municipalidad de La Plata, donde creó el museo de los muñecos de la República de los Niños. En la Universidad, donde además de la carrera de Cine fundó una cinemateca y biblioteca especializada y el Teatro de la UNLP

el género documental, pues se entendía que el guion cinematográfico y el libro eran las herramientas fundamentales para favorecer la expresión. Asimismo, se enfatizaba la vinculación de la formación cinematográfica con otras disciplinas vinculadas al campo de la expresión y la reflexión como la literatura y la filosofía.

Algunos discípulos reconocen entre los “padres fundadores” de esta Escuela a distintos referentes formados en la actividad cinematográfica, como es el caso Ronaldo Fustiniana, y destacándose la figura de Luis Martínez por ser el primer profesional egresado de la Escuela cinematográfica de París.

Analistas y documentos institucionales (Massari, Peña, Vallina, 2006; Facultad de Bellas Artes, 1976) coinciden en señalar que los primeros años de la carrera de cine son de organización y de importantes transformaciones en cuanto a los temas y los recursos tecnológicos necesarios. Y que en 1961 se formaliza el plan de estudio de la carrera de grado de Licenciatura en Realización Cinematográfica. En 1962 se redefine la orientación de la escuela a partir de la renuncia de Moneo Sanz y la llegada de nuevos profesores. El perfil privilegia el cine independiente con género de ficción argumental y da respuesta a la necesidad de preparar al alumno en la creación integral del largometraje como obra completa y de significado propio (Massari, Peña y Vallina, 2006). Es un periodo de crecimiento cuantitativo y cualitativo.

Destacamos que en esta etapa fundacional no registramos versiones contrapuestas o disímiles respecto del devenir de la carrera y los perfiles adoptaron en cada momento. En el siguiente apartado sistematizamos las historias acerca del período siguiente en el que las perspectivas comienzan a distanciarse y contraponerse.

Del grupo de amigos a la llegada de la política en la carrera de cine

Diversos analistas (Chama, 2002; 2016; Garatte, 2012, Buchbinder 2005; Barletta y Tortti, 2002) han señalado que la politización, la radicalización y el crecimiento de la violencia política son rasgos salientes del escenario social de finales de los años sesenta y principios de los setenta. En el ámbito universitario se registró un proceso de renovación de las tradiciones político ideológico que favoreció la difusión del peronismo como opción al reformismo dominante hasta ese momento. El desafío era convertir a la universidad en un actor protagónico de los procesos de transformación social que se pretendían impulsar

constituyó un eje articulador de las disputas que se produjeron, en un entorno que se volvería progresivamente cada vez más radicalizado. Una universidad que, como expresaba el decreto N° 35 de intervención de esas casas de estudio debía ponerse definitivamente “al servicio del pueblo” y de la “liberación nacional” reformulando, para ello, sus objetivos, contenidos y métodos de enseñanza.

En lo que sigue describimos las expresiones de la “llegada de la política” a la carrera de Cinematográfica de la UNLP a través de distintas fuentes.

Los documentos institucionales (FBA, 1976; Nessi, 1982) nos muestran dos maneras de comprender la politización de la universidad y su expresión en la carrera de Cinematografía. Por un lado, plantean una versión despolitizada de la trayectoria de la mencionada carrera y, por otro lado, conciben a la política como una “interferencia” en el devenir institucional. En el primer caso, se indica que la carrera pasó a depender del Rectorado de la Universidad por cuestiones relacionadas con el “ajuste de la estructura académica” y para responder mejor a su marcha y funcionamiento. En el segundo caso, se entiende que a partir de 1971-1972 en la Universidad irrumpe la “penetración de la política” que provoca, en el caso de la reciente creada Escuela de Cine, un cambio en el “espíritu de amistad y camaradería” de ese momento, diluyéndose como “pionera en la enseñanza del cine”, junto con las escuelas del Litoral, Tucumán y Córdoba.

Estas interpretaciones contrastan con las que realizan los analistas sociales citados en la bibliografía de referencia, que caracterizan las décadas de 1960 y 1970 como un proceso de movilización, politización y radicalización política, como antesala de la violencia política que sobrevendría con la Dictadura cívico-militar. Podemos identificar dos versiones del proceso de radicalización política expresado en la FBA.

Por un lado, desde la perspectiva de Massari, Peña y Vallina (2002) la llegada de la política introdujo una renovación del perfil en sintonía con el auge del cine político que planteaba discutir no la ficción sino las problemáticas sociales de la época. Esta renovación formó parte de una iniciativa plasmada en el documento denominado “Propuesta de Trabajo 1972” que cuestionaba las formas de enseñanza. Se valorizaba la lógica taller con una relación horizontal entre el profesor y el alumno, dado lugar a los debates y discusiones por sobre las clases magistrales. Las propuestas de trabajo comienzan a ser pensadas a partir de la realidad concreta. Optando por el recurso de cortometraje como herramienta para la

experimentación y “expresión de las necesidades creadoras”. El estudiante debía “descolonizar” su pensamiento y “tomar conciencia de lo nacional”. Esta propuesta se apartaba de la especialización en diversas ramas y suscribiendo a la concepción de una formación generalista desde un enfoque “integral” que permitiera al egresado intervenir en distintas áreas y situaciones profesionales. En esta línea la creación estaba ligada a la libertad y se proponía abandonar la realización de trabajos con entidades públicas y privadas vigente en el Plan de Estudios de 1961.

Los autores eran egresados de la carrera y “militantes activos y críticos”. Y ocupaban cargos directivos y docentes. En el testimonio que ellos mismos reconstruyen destacan que tenían “una presencia muy fuerte dentro de la institución”. Algunos de ellos habían participado como realizadores de “Informes y testimonios: la tortura política en argentina (1966-1972)” en 1973. Se trataba de un documental sobre la militancia y la tortura con fuentes documentales y testimoniales. Participaban de ese grupo Diego Eijo, Eduardo Fioreilo, Ricardo Moretti, Silvia y Alfredo Oroz y Carlos Vallina.

En la perspectiva que venimos describiendo se mencionan dos grupos como referentes del cine político de la época: el Grupo Cine Liberación, liderado por Fernando Solana y Octavio Getino y el Grupo La Base. De este último grupo participaba el estudiante platense Raymundo Gleyzer.

La segunda interpretación que relevamos sobre el proceso de radicalización, es la producida por los integrantes del autodenominado “Grupo de Cine Peronista La Plata”. Ese agrupamiento se formó en el escenario de movilización política de fines de los ’60 principios de los ’70, momento en el que se produce el proceso de jerarquización de la Escuela Superior de Bellas Artes a Facultad de Artes y Medios Audiovisuales hasta septiembre de 1973 y su posterior cambio de denominación a Facultad de Bellas Artes, en diciembre de 1974.² Los miembros de este grupo sostenían concepción principal era entender al cine como una “herramienta de militancia” para la “liberación nacional”³ y la reconstrucción de un país desde el proyecto nacional y popular que encarnaba el peronismo en esos años.

²Sobre los conflictos generados en torno a la denominación ver Levato, Garatte (2016)

³Las expresiones entre comillas corresponden a las entrevistas de Adan Reynaldo Huckalias “Nalo” y José Pereyra, alias “El Yuyo”.

Entendemos que este grupo cumple un rol importante en la dinámica institucional a partir de 1973, al ocupar algunos de sus integrantes posiciones en el gobierno universitario, tanto a nivel central, como dentro de la Facultad: Director Interventor, Secretario de Asuntos Académicos y puestos en el Departamento de Cinematografía durante este periodo. A partir de esos roles, estos jóvenes cineastas peronistas introducen nuevas discusiones sobre la delimitación del concepto de arte y sus expresiones en el campo popular, reconociendo en el “pueblo” al sujeto privilegiado para el nuevo artista a formar.

Los actores entrevistados coinciden en reconocer como momento de mayor politización aquel período que comprende los años 1969-1975: “empezó a florecer a principios de los '70, se hace fuerte, fuertísimo en el '72, '73 y '74, y después empieza a decaer tras la muerte de Perón, que es cuando se interviene la universidad, sobre todo el Departamento de Cine”⁴.

Asimismo, indican que la militancia aparece como la práctica articuladora de toda la vida académica y cotidiana. Era el punto a partir del cual se pensaban las actividades políticas a realizar, desde proyectos interdisciplinarios, la articulación de lo popular, dejando de lado la mirada elitista y reduccionista del arte entendido desde las categorías de “bellas artes”, las proyecciones de cine y encuentros de discusión a partir de las lógicas asamblearias.

Los entrevistados afirman que la universidad tenía que reestructurarse, que ya no podía responder a intereses ajenos a los del campo popular, los que identificaban plenamente con las ideas del peronismo. Y, en el caso particular de la recién creada facultad debía estar “en línea con el proyecto de una nueva universidad”. Su misión era responder a las necesidades del arte retomando las manifestaciones artísticas populares y articulándolas con una mirada latinoamericana. Este ideario resultaba consistente con los fenómenos revolucionarios que vivía América Latina, desde la gesta del Che Guevara en Cuba y de otros movimientos con pretensiones de transformación social, como el “muralismo mexicano” y el “cine que reflejara la realidad de los países latinoamericano”, expresiones todas que entendían complejamente la formación, y tomando distancia del

⁴Entrevista a José Pereyra, alias “El Yuyo”, realizada el día 7 de marzo 2016 en la ciudad de La Plata.

ideario de quienes creían que, por el solo hecho de ir a la Facultad, uno ya se constituía como artista.⁵

De manera coherente con las distintas versiones que venimos describiendo acerca de la politización del espacio universitario describimos las lecturas que produjeron distintos grupos de actores acerca del cierre de la carrera de Cinematografía. El grupo que elabora la versión institucional plasmada en los documentos de la facultad de bellas artes (1982), omite referirse al cierre de la carrera y los conflictos derivados de esa decisión. La segunda publicación institucional relevada también omite referirse al cierre de la carrera. En cambio presenta esa situación como un “desprendimiento” producto de las medidas del gobierno universitario enmarcado en el panorama nacional de 1974 y 1975. Como vimos estas decisiones se inscribe en un proceso de reestructuración administrativa silenciando los conflictos y tensiones que género en la comunidad de la FBA. En efecto, el testimonio que relevamos través de publicaciones de analistas que participaron en el periodo aluden al proceso de cierre de la carrera como uno de los primeros “ataque objetivo a la carrera” que se materializo un una primera etapa en el traslado de los materiales al edificio del Partenón, ubicado detrás del Colegio Nacional de UNLP, hoy actual dependencia de la Dirección de Educación Física. Esta perspectiva denuncia que ese proceso trajo entre otras consecuencias la desaparición de material fílmico, producciones de alumnos, bibliografía específica y equipamiento de rodaje. Debiendo buena parte de la comunidad educativa exiliarse como consecuencia de las persecuciones y las cesantías producidas.

Para los integrantes del “Grupo de Cine Peronista La Plata” el cierre de la carrera obedece a otras razones. Una de ellas fue el crecimiento de la militancia a partir de 1969 en la que destacan la participación de los grupos peronistas. En el caso particular de la Escuela de Cinematografía, los testimonios dan cuenta que esa militancia estudiantil estaba relacionada con organizaciones gremiales y sindicales diversas y participaba directamente de decisiones cruciales del proyecto académico tales como designar docentes, organizar curso de ingresos y eventualmente intervenir para cambia la orientación de algunamateria, etc.

⁵Las expresiones entre comillas corresponden a las entrevistas de Adan Reynaldo Huckalias “Nalo” y José Pereyra, alias “El Yuyo”.

“Lo interesante nuestro es que después en el 73 con el cambio y la nueva universidad, con los proyecto que se hacen nosotros podemos entrar a formalizar todo lo que veníamos haciendo antes (...) Pero nosotros, digo cambiamos planes, cambiamos gente.”⁶

Los miembros del grupo reconocen que tenían una mirada crítica de la facultad a la que veían como “estancada”. Y también que tenían otro perfil como estudiantes en la demanda de una formación distinta a la que ofrecía la carrera en ese momento. Apostaban a un cine documental conectado con su actividad de militancia política, alejándose del perfil de cine de realización cinematográfica para la industria. Esta última opción priorizaba una concepción del profesional como un individuo no necesariamente implicado en proyectos de transformación social. Por contraposición los miembros de este grupo destacaban que además de intervenir en la facultad, realizaban tareas de extensión en barrios populares y les preocupaba la comunicación institucional de la visión del arte que ellos suscribían. Esta preocupación lo llevo a realizar una articulación entre la facultad y la radio de la universidad, para realizar audiciones en el anfiteatro dela facultad en transmisión simultánea por la radio y con asistencia gratuita. Además, organizaban jornadas de proyección para la difusión de obras de cine como “La Hora de los Hornos”, entendiendo que al cine como una herramienta de debate público y formación política, abriendo la facultad al conjunto de la sociedad.

Algunos profesores no estaban de acuerdo con el proyecto que este grupo de estudiantes proponía. Frente a las posiciones más resistentes, los miembros del grupo intervenían para remover a esos docentes.

“Los echábamos, “no venís más”, “no entras más”. Nosotros no podíamos académicamente, no podíamos hacerles un sumario no porque nos sacaban de una patada del Rectorado, por eso como te digo.”⁷

Frente a este testimonio, nos preguntamos cómo podía un grupo de estudiantes participar directamente de decisiones cruciales del proyecto académico como la remoción de docente.

⁶Entrevista a Antonio Leiva. alias “Mingo” el día 13 de julio de 2016 vía Skype. Actualmente reside en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos.

⁷Entrevista a Antonio Leiva. alias “Mingo” el día 13 de julio de 2016 vía Skype. Actualmente reside en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos.

“Como teníamos un grupo, éramos tanto estudiantes como profesores, éramos un grupo aliado en el departamento de cine. Éramos la mayoría entonces, podíamos pasar desapercibidos. Ósea nunca tuvimos a nadie del Recortado digamos que viniera a ver que estaba pasando(...) por ejemplo el jefe de departamento Blandurni era compañero entonces nos apoyaba en todos eso y el secretario académico también, ósea era muy muy interesante y vario de los profesores también, ósea había un y éramos todos muy muy era como no una familia pero éramos amigos y todos metidos en política y discutíamos.”⁸

Las expresiones anteriores, dan cuenta que los integrantes del “Grupo del Cine Peronista La Plata” participaban en una trama de relaciones sociales con profesores y graduados que ocupaban roles de autoridad en la facultad. Si bien los estudiantes no podían “echar” con los mecanismos institucionales a un docente, podían ejercer presión a través de asambleas o tomas para que las autoridades intervinieran en la resolución del conflicto.

En esta versión de la historia de la carrera gana centralidad la intervención del Grupo Peronista La Plata, reconociendo que su actividad de militancia “que dio pie a la dictadura para intervenir, para militarizar el departamento de cine”⁹, con el fin de controlar y neutralizar el proyecto que ellos impulsaban. Los miembros de este Grupo afirman que el agrupamiento en el que ellos formaban parte no ha sido reconocido hasta ahora en ninguna de las memorias institucionales y de los análisis del pasado reciente publicados hasta el momento.

El proceso de cierre de la carrera que se inició con el traslado al Partenón en 1974 culmina el 24 de agosto de 1976, mediante la Resolución del Delegado interventor Gallo n° 2043. En esa normativa se menciona el informe que elevó la Comisión conformada para resolver la situación de la carrera. El informe de la comisión expone problemas en los aspectos administrativos y financieros y propone la reducción de la carrera a tres años “sin afectar a la formación Técnico-profesional”. Un dato saliente de ese informe es la propuesta de suspender la inscripción a la carrera a partir de 1976, decisión que llevaría inexorablemente al cese de la actividad académica en cinematografía. La mencionada

⁸Idem 7

⁹Entrevista a José Pereyra, alias “El Yuyo”, realizada el día 7 de marzo 2016 en la ciudad de La Plata.

resolución aprueba estas recomendaciones y establece como fecha de “cesación de la actividad académica” el 31 de julio de 1978. En la transición que va de la vuelta de la carrera hasta el cierre definitivo queda inscripto dentro del Departamento de Diseño dado que no se reabre el Departamento de Cine.

Reflexiones finales

En esta ponencia abordamos el proceso de creación de la carrera de Cinematografía en 1956 hasta que se dispone su cierre o “extinción” en agosto de 1976. El contexto histórico y cultural en el que se organiza la carrera, como vimos, está signado por un proceso de modernización social que instala una demanda de profesionalización para una industria cinematográfica en un proceso de redefinición, orientada a la producción de obras independientes del Estado. En tal sentido, hasta 1955 la producción cinematografía había sido en gran medida impulsada y regulada por el Estado Nacional. A partir de ese momento, registramos ciertas tendencias que empiezan a plantear una producción cinematográfica que prioriza la libertad de expresión y que van a dar lugar a la sanción de la primera ley nacional que regula la actividad del sector que estuvo vigente hasta 1994. Desde la perspectiva de algunos analistas sociales, su regulación fue parcial y ese marco normativo no fue capaz de articular un proyecto que integrara tanto la producción y comercialización a escala nacional, como regional. La necesidad de contar con apoyo financiero por parte del Estado nacional persistió y se materializó a partir de subsidios y premios.

La carrera de Cinematografía surge en 1956 como un departamento integrado a la Escuela Superior de Bellas Artes, teniendo como antecedentes una serie de conferencias de cine convocadas por Cándido Moneo Sanz. En esos espacios, se abordan temas tales como problemas de la crítica cinematográfica, técnica de foto y cinematográfica. El proceso fundacional de institucionalización de la carrera expresa esa tendencia a la profesionalización de la actividad, en la medida en que se formaliza una práctica que, hasta ese momento, había tenido un carácter más bien amateur y practicada en círculos acotados de aficionados en una dinámica parecida a un cine club. Evidencia de esto es la formalización en un plan de estudios y la organización de espacios y la gestión para la obtención de equipamientos.

Destacamos que en esta etapa fundacional no registramos versiones contrapuestas o disímiles respecto del devenir de la carrera y los perfiles adoptaron en cada momento. Los primeros años son caracterizados como una etapa de organización de los temas y perfil poniendo acento en los aspectos técnicos y su vínculo con disciplinas que favorecieran la expresión. Asumimos que las fuentes con las que reconstruimos esta parte de la historia no nos permite profundizar el análisis de conflictos o tensiones que pudieron darse en ese escenario. Nos preguntamos cuáles fueron las razones que motivaron la renuncia de Moneo Sanz, si existían conflictos de intereses en torno al perfil de la carrera, sobre todo reconociendo que los docentes en ese momento eran expertos en el hacer sin una formación profesional desde lo académico.

En contraposición a este aparente consenso identificamos visiones contrapuestas respecto del proceso de radicalización social expresado, entre otros, en el auge del cine político a comienzos de los años 70 y los factores que determinaron el cierre de la carrera en 1976. Interpretamos conflictos y tensiones en las historias que cuentan los protagonistas del período, vinculados a la legitimidad y reconocimiento social alcanzado por ellos individual y colectivamente en la memoria institucional.

Por un lado, reconocemos que se configuró una memoria oficial que ha sido dominante hasta este momento plasmada en una serie de narraciones con distintos silencios u omisiones. Las dos versiones más antiguas son producidas en el contexto de la dictadura cívico-militar, la primera en los inicios y la segunda en el final del gobierno de facto. Ambas comparten una visión despolitizada y omiten referencias por un lado al proceso de radicalización política y el despliegue de cine político a comienzo de 1970 y por el otro, el conflictivo cierre de la carrera.

Como parte de las interpretaciones dominantes relevamos una tercera versión que reconoce el contexto de radicalización social y política desde finales de los años 1960 y su expresión en la carrera de Cinematografía. No obstante, esta versión omite referirse al Grupo de Cine Peronista La Plata y su intervención en la dinámica institucional. Los testimonios relevados a través de entrevista a miembros de ese grupo dan cuenta de la existencia de memorias subterráneas que pugnan la construcción de sentidos acerca del pasado reciente. Esas perspectivas difieren en la interpretación respecto al perfil y la trayectoria de sus miembros. En el caso de la versión que participan en la memoria oficial

sus actores se reconocen como militantes y que estuvieron vinculados a los grupos más reconocidos de cine político. Fueron activos críticos de las tradiciones fundacionales de la carrera y formaron parte del recambio generacional de la primera etapa de la carrera de finales de los '60. Con relación al perfil de la carrera, los miembros de este grupo toman distancia del cine documental y promueven la realización de cortometrajes independientes, pero insertos en la industria cinematográfica.

Por su parte, las versiones que reconocemos como rememoraciones de las memorias subterráneas fueron elaboradas por los miembros del Grupo de Cine Peronista La Plata. En este caso la militancia en el peronismo es la dimensión que los organiza como grupo y permite la articulación de prácticas de actores que participan en distintos claustros y organizaciones partidarias y sindicales.

En relación al perfil de la carrera, discuten con la visión del cine industrial aun con las tendencias que valorizaban el cine independiente. Desde su perspectiva, el cine debía estar en relación con el contexto social y político de esa época y favorecer a los procesos de liberación nacional en consonancia con el proyecto nacional y popular del peronismo. Los miembros de este grupo reivindican una interpretación acerca del cierre de la carrera que los reconoce como protagonistas de ese proceso. Esta explicación no forma parte de ninguna de las historias consagradas aunque participa de las batallas de la memoria por el pasado de esa carrera.

Bibliografía:

Barletta, A. y Tortti, M. C. (2002). "Desperonización y peronización en la universidad en los comienzos de la partidización de la vida universitaria". En Pedro Krotzsch (org.), *La universidad cautiva. Legados, marcas y horizontes* (pp. 107- 126). La Plata: Ediciones Al Margen.

Buchbinder, P. (2005). *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Chama, M. (2002) "Práctica profesional y política en los sesenta-setenta, o el pasaje del profesional 'modernizador' al 'comprometido' ". Experiencias de psicólogos y abogados.

En Pedro Krotsch (org.), *La universidad cautiva. Legados, marcas y horizontes*, La Plata, Ediciones Al Margen.

Da Silva, Catela, Ludmila (2010), “Memorias en conflicto. De memorias denegadas, subterráneas y dominantes”, en Ernesto Bohoslavsky, Marina Franco, Mariana Iglesias y Daniel Lvovich (Comps.), *Problemas de historia reciente del Cono Sur. Vol. 1*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 99-124.

Franco, Marina y Levín, Florencia (comps.) (2007), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós.

Garatte, L. (2012). “Políticas, grupos académicos y proyectos curriculares de Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de La Plata (1966-1986)”. Tesis de doctorado no publicada. Universidad de San Andrés.

Gil, Gastón Julián (Dir.) (2010) *Universidad y utopía. Ciencias Sociales y militancia en la Argentina de los 60 y 70*, Mar del Plata, EUEM.

Halbwachs, Maurice (2005), *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Jelín, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

Levato, Rocio; Garatte, Luciana (2016) “Facultad de Artes y Medios Audiovisuales o de Bellas Artes: debates acerca del perfil político ideológico de la formación en artes en la plata (1973-1974)”. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones del sentido., Centro Cultural paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 6, 7,8 y 9 de abril de 2016.

Prego, Carlos y Tortti, María Cristina (2002) “Introducción. Universidad: procesos históricos de modernización, politización y regulación en la Argentina”, en Pedro Krotsch (org.), *La universidad cautiva. Legados, marcas y horizontes*, La Plata, Ediciones Al Margen, pp. 17-21.

Pollak, Michael (2006), *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata, Ediciones Al Margen.

Rodríguez, Laura Graciela (2015) *Universidad, peronismo y dictadura (1973-1983)*, Buenos Aires, Prometeo.

Documentos consultados:

Massari, Romina; Martín Peña y Vallina Carlo (2006) *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.

Nessi, Ángel Osvaldo (Dir.) (1982) *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata. La Plata.

Publicación institucional Facultad de Bellas Artes (1976) *Facultad de Bellas Artes en su 70° aniversario 1906- 12 de febrero- 1976*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Entrevistas realizadas:

A José Pereyra, alias “El Yuyo”, en La Plata 7 de marzo de 2016.

A Adán Reynaldo Huck alias “Nalo”, en La Plata 25 de febrero de 2016

A Antonio Leiva, alias “Mingo” el día 13 de julio de 2016 vía Skype. Actualmente reside en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos.