

caiana

Fabio Nicolás Fidanza

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", FFyL- UBA, Argentina

Entre La Plata y Avellaneda. Enseñanza y realización cinematográfica en la provincia de Buenos Aires

Entre La Plata y Avellaneda. Enseñanza y realización cinematográfica en la provincia de Buenos Aires

Fabio Nicolás Fidanza

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", FFyL-UBA, Argentina

Introducción

En diversos trabajos de publicación reciente destinados a la problematización de las perspectivas que dominaron la escritura de la Historia del cine argentino, se señala que la cinematografía nacional fue pensada, tanto por críticos como por historiadores, desde una mirada centralista; es decir, una mirada que privilegió la producción realizada en los grandes centros urbanos y que dejó de lado el amplio corpus de films realizados en otras zonas del país.¹ Si bien la producción realizada desde la Capital Federal fue privilegiada por estas historias, hubo algunas producciones por fuera de la ciudad de Buenos Aires, la de la Escuela de Santa Fe por ejemplo, a las cuales se les otorgó un lugar importante en estos relatos en tanto colaboraron en la renovación formal, temática y estética del cine nacional. A pesar de lo señalado, los espacios de formación, en particular aquellos que no están ubicados en la capital del país, no fueron abordados o fueron trabajados de forma tangencial.²

Si bien, en la contemporaneidad, existe una diversidad de instituciones educativas de nivel superior abocadas a la enseñanza del cine, esto no fue siempre así. Recién hacia fines de la década del cincuenta, desde ámbitos universitarios se crearon una serie de espacios dedicados a la formación de profesionales para el campo del audiovisual (la mencionada Escuela Documental de Santa Fe, el Instituto Cine-fotográfico de la Universidad Nacional Tecnológica de Tucumán, la carrera de Cinematografía en la Universidad Nacional de La Plata). Una década después se sumaron dos más que no tenían relación con universidades: el Centro de Experimentación y Realización

Cinematográfica, dependiente del Instituto Nacional de Cine, y la Escuela de Cine de Avellaneda, dependiente de ese Municipio. Se desprende de los nombres de las instituciones mencionadas que la gran mayoría fueron fundadas por fuera de la Capital Federal. Con el fin de contribuir al desarrollo de una historia no centralista, en este trabajo llevaremos adelante un estudio acerca de la historia de las dos instituciones localizadas en la zona sur de la Provincia de Buenos Aires con mayor antigüedad: el Departamento de Cine Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda.

Para llevar adelante nuestro propósito es necesario pasar de una perspectiva centralista a una regionalista. Para ello tendremos en cuenta los aportes de Susana Bandieri y de Pablo Heredia en relación con conceptos como el de región y el de historia regional. Siguiendo a Bandieri³ consideramos que la región no debe ser entendida como una unidad fija, estática, atada a límites jurídicos y geográficos, sino que debe ser pensada de manera dinámica. Es decir que la región debe ser comprendida como un sistema abierto y en constante transformación, producto del accionar de los actores sociales que la habitan. Acciones que, a lo largo del tiempo, la modifican tanto a nivel espacial como cultural. Las escuelas de la región no fueron espacios cerrados y ajenos al intercambio sino que, por el contrario, fueron ámbitos que estuvieron interrelacionados (compartieron docentes, participaron en los mismos festivales) y tuvieron vínculos con ámbitos educativos extrarregionales.

Complementariamente, consideramos importante sumar algunos de los planteos de Pablo Heredia,⁴ quien sostiene que hay que entender la región, por un lado, como una práctica social y cultural que se da en un lugar específico; y también como un lugar desde el cual se enuncian prácticas que definen a ese espacio. Éstas, lejos de crear una región sin fisuras ni pliegues la configuran como una red heterogénea de identidades que están todas enmarcadas dentro un locus regional en constante tensión con lo nacional. La propuesta de este autor nos permite pensar

que, si bien las escuelas forman parte de la misma región y comparten una serie de características, cada una desarrolló su propia identidad en tensión con otras escuelas de la región pero fundamentalmente con la producción de la metrópoli, es decir la de Buenos Aires, aquella que era entendida como representativa del cine argentino.

Nuestro trabajo estará estructurado en una forma cronológica que nos permitirá llevar adelante un análisis comparativo del desarrollo de ambas escuelas. A la hora de analizar estos procesos tendremos en cuenta el contexto sociopolítico y el cinematográfico, pero también el de cada uno de espacios geográficos en los que las escuelas fueron creadas. En un primer apartado describiremos los antecedentes que dieron lugar a la fundación de las escuelas, en el segundo trataremos el proceso de creación y los primeros años de vida de ambas instituciones, en un tercer apartado abordaremos como ambos espacios de formación se vieron afectadas por la última dictadura militar y en el último apartado nos concentraremos en la producción contemporánea de las carreras.

De la “prehistoria” a la fundación de las carreras

Trece años de diferencia separan la fundación de la Escuela de cine de La Plata de la Avellaneda. En una primera instancia estas diferencias podrían ser entendidas como impedimentos para pensar a estas instituciones en conjunto. Sin embargo, a pesar del tiempo y de la distancia que median entre las dos escuelas, el proceso de creación de ambas tiene una serie de elementos en común que habilita que estos espacios sean analizados a la par: forman parte del sistema de educación pública, ambas tuvieron una “prehistoria” –una historia previa a la fundación– en la cual un conjunto de figuras ligadas al campo del audiovisual ocuparon un lugar importante, y en ambos casos el contexto cultural y cinematográfico tuvo un rol determinante tanto a la hora de delinear los propósitos de enseñanza como a la hora del armado de los planes de estudio.

Comencemos por el principio. Los años 1956 y 1969 corresponden a la fundación de las dos

instituciones; sin embargo, ambas tienen una historia previa a estas fechas en donde el accionar de una serie de figuras resultó determinante para la creación de las escuelas. Estas fueron Cándido Moneo Sanz, en La Plata, y Julio Andrés Rosso y Miguel Krebs, en Avellaneda.

Moneo Sanz era hombre con una extensa trayectoria en el ámbito cultural platense. Hombre de teatro, con un especial interés en el teatro de títeres, tuvo también una carrera como director de cortometrajes.⁵ Su experiencia en el campo audiovisual, y en el pedagógico, le permitieron hacerse cargo de un curso de iniciación a la cinematografía en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional de La Plata en el año 1955. Dado el éxito del curso y el interés de los estudiantes, las autoridades lo designaron como responsable del diseño de una carrera dedicada a la enseñanza del cine y a la vez como jefe del Departamento de Cine.⁶ Moneo Sanz se convirtió así, en 1956, en el director de una de las primeras escuelas de formación cinematográfica perteneciente al Estado Nacional.⁷

Algo similar sucedió en Avellaneda. Los comienzos del actual Instituto de Cine de Avellaneda se remontan a una serie de cursos de iniciación a la cinematografía dictados por una institución dependiente del sistema de enseñanza pública. A diferencia de lo que sucedió en La Plata, donde los cursos estaban vinculados al ámbito universitario público, en la ciudad de Avellaneda éstos formaron parte de un proyecto impulsado por la Dirección de Cultura del municipio durante la presidencia de Juan Domingo Perón. Los comienzos de estos cursos se remontan a 1953, año de creación de la mencionada dirección. Dentro de la misma funcionaba el Departamento de Extensión Cultural del cual dependían una serie de Institutos⁸ cuyo objetivo era “llevar al pueblo el conocimiento de las culturas universal y nacional, atendiendo la educación progresiva de los jóvenes”.⁹ La forma de hacerlo fue a través de una serie de cursos, dictados desde el Instituto de Folklore primero, y luego, a mediados de los sesenta, impartidos desde un nuevo espacio, el Instituto de Fotografía y Medios Audiovisuales.¹⁰ En 1969, producto de la

popularidad de los cursos, y mediante decreto municipal, se crea la Escuela de Cine de Avellaneda como parte de este Instituto. Durante el período previo a la fundación diversos docentes estuvieron a cargo del dictado de los cursos. Se destacó entre ellos Julio A. Rosso¹¹ que, al igual que Moneo Sanz, no provenía de la industria sino del ámbito independiente y tenía amplia experiencia en campo del cortometraje. Luego de creada la escuela, los testimonios destacan el nombre de Miguel Krebs, quien fue el primer director y estuvo a cargo de ella hasta el año 1979. Krebs también tenía experiencia en el campo audiovisual pero no venía del ámbito cinematográfico sino del publicitario.

Tanto Krebs como Moneo Sanz se enfrentaron al desafío de crear una carrera desde cero. Ambas escuelas tuvieron que enfrentarse a una serie de dificultades, en particular las que imponía la falta de un presupuesto adecuado, que las afectaron de forma distinta y generaron desarrollos distintos. Estas diferencias pueden apreciar ya en los años iniciales.

Los primeros años de las escuelas



Figura 1. Fotograma del cortometraje *Carta de Ramona* (Alejandro Malowicki, 1962)

Si bien existieron una serie de similitudes en el proceso de fundación de ambas instituciones, el desarrollo de las escuelas fue distinto. Los primeros años en La Plata estuvieron dedicados a llevar adelante una serie de tareas necesarias para el correcto funcionamiento de la carrera. Si bien el presupuesto era exiguo, las autoridades a cargo del departamento de cinematografía lograron concretar un número importante de acciones. Entre ellas se destaca la conformación de un plantel docente acorde a las necesidades de la escuela. Como no

existían todavía profesionales universitarios capaces de hacerse cargo del dictado de las materias, las autoridades convocaron a profesionales provenientes del ámbito cinematográfico, muchos de ellos del cine independiente.¹² Durante esta primera etapa la formación tuvo una fuerte orientación teórica con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales.¹³ Los trabajos de estudiantes estaban atravesados por una idea rectora que impulsaba la escuela: dialogar con el afuera, es decir no quedarse encerrados dentro del claustro. Para ello se creó un centro de producción que impulsó un cine alejado de los modelos comerciales que proponía la agonizante industria nacional, y cercano a lo pedagógico y científico.¹⁴ A su vez, siguiendo este mismo objetivo de relacionarse con la comunidad, la escuela promovió distintas actividades culturales: ciclos de exhibiciones gratuitas de films, participación en encuentros, festivales y seminarios de cine, y el desarrollo del Primer Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual.¹⁵

En 1961 se llevó adelante una reforma en donde no solo se modificó el plan de estudios y la titulación sino que también se transformó en el perfil de egresado: el propósito era formar profesionales del quehacer cinematográfico al mismo tiempo que fomentar que sus egresados desarrollaran sus actividades dentro de un cine alejado de la industria, un cine no comercial.¹⁶ Esta formación estaba en sintonía con la situación que atravesaba el campo cinematográfico en ese momento, en donde se profundizaba la crisis de la endeble industria cinematográfica, y el recientemente creado Instituto Nacional de Cine había comenzado a implementar una política de fomento del cortometraje. Para llevar adelante estos objetivos se incorporaron nuevos docentes provenientes de la camada de directores y técnicos que habían renovado el cine argentino, como Rodolfo Kuhn, René Mugica, Simón Feldman, José Martínez Suárez, Humberto Ríos, Antonio Ripoll y Pablo Taberero. Con este plan se formaron una serie de estudiantes que luego se convertirían en cineastas relevantes dentro del panorama nacional, como Carlos Sorín, Alejandro Malowicki, Alberto Yacellini y Marcelo Piñeiro. Algunos de ellos también se

convirtieron en docentes de la escuela y, al calor de la agitación política, en militantes políticos (**Fig. 1**). Entre quienes pasaron por las aulas durante estos años se encuentran Raymundo Gleyzer, que no finalizó sus estudios, y otros que sí los terminaron y fueron luego importantísimos para la carrera, como es el caso de Carlos Vallina.¹⁷

A diferencia de lo que sucedía en La Plata, en donde había una estructura sustentada en el presupuesto universitario, en Avellaneda la municipalidad destinaba al Instituto de Fotografía un presupuesto reducido. La Escuela no contaba con infraestructura propia –funcionaba en el último piso de la Casa de la Cultura de Avellaneda– y tampoco tenía personal docente contratado de forma estable. El dinero alcanzaba apenas para pagarles al director y a la persona a cargo de la secretaría. Dada esta situación, se volvió importante para el funcionamiento de la institución la creación de una cooperativa. Gracias al dinero que los alumnos aportaban se hizo posible pagarle el sueldo a los docentes, y comprar equipo y materiales para que los estudiantes pudieran hacer las prácticas.¹⁸ Diversos testimonios de exdocentes y exalumnos de la escuela dan cuenta de esta situación. Susana Tozzi,¹⁹ (**Fig. 2**) egresada y durante muchos años secretaria de la escuela, recordaba en una entrevista su paso por la institución de la siguiente manera: “tuve que hacer de secretaria, coordinadora general, docente, ayudante de trabajos prácticos y portera. Trabajaba de lunes a lunes, porque los sábados había trabajos prácticos y los domingos exteriores. Y cuando me enfermaba, tenía que ir mi mamá a abrir la escuela porque si no, no había clases”.²⁰ Raúl Tosso,²¹ egresado de la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda, por su parte, rememora: “me acuerdo que había un aula única que teníamos con dos spots de 500 watts marca Beltrame, unos minipanorámicos con trípodes caseros que había hecho el padre de Susana Tozzi, muy elementales, pero suficiente para armar un esquema básico de iluminación y detrás de un vidrio, majestuosa, se visualizaba La Tota, que había armado el profesor Espinelli. La Tota era una consola de sonido muy, muy grande. En la escuela, en un momento había más ganas de hacer que equipos, pero se hacía. Y se hacía de todo para recaudar plata para equiparla y para

producir.”²² A pesar de la escasez de recursos y gracias al esfuerzo de la comunidad educativa fue posible producir una serie de cortometrajes en 16 mm, entre los que se destacan *Jacinto Menchaca* (Miguel Krebs, 1972) y *Ana* (Susana Tozzi, 1974).

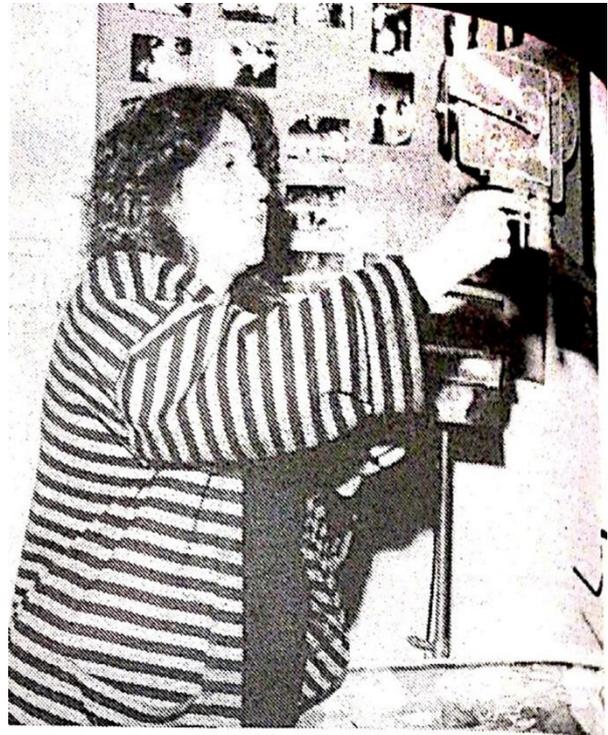


Figura 2. Retrato de Susana Tozzi en *Sin Cortes* n° 66 (diciembre-enero 1990)

Si bien la institución sufría la falta de presupuesto, los testimonios de quienes pasaron por la Escuela en esa época dan cuenta de que era un espacio muy querido y que tenía una atmósfera particular: “era algo hasta familiar [...]. Recuerdo al rector Miguel Krebs asando chorizos, al gordo Fasulo tirando las cartas en una carpa armada en el patio y la búsqueda del tesoro en los túneles de la Casa de la Cultura, donde Carlos Torlaschi oficiaba de fantasma/guía. Y las proyecciones de cortos y la actuación de grupos musicales, interrumpidos por el profesor Espinelli, quien, desde la cornisa del tinglado del patio, amenazaba con tirarse si no se vendían todos los números de la rifa con premios obsequiados por los comerciantes de la avenida Mitre y conseguidos por la administrativa Alicia Rosa. Ferias, kermeses con la participación de los vecinos, alumnos y profesores. Todo en función de que la escuela creciera”.²³ Este ámbito de camaradería que

describe Tosso se va a mantener a lo largo de los años.

Las escuelas frente a la última dictadura militar



Figura 3. Afiche de *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina* (1966-1972) (Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo O. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga, 1973)

La década del setenta fue una época convulsionada política y culturalmente. El período comienza con una dictadura, los últimos años del gobierno de facto comandado por Lanusse, y cierra con otra, los comienzos de la última dictadura militar (1976-1983). En el medio, un pequeño impasse democrático, el que va de Cámpora a la fórmula Perón-Perón, que estuvo atravesado por una crisis institucional y por violencia política. Al mismo tiempo que se daba esa situación en el ámbito político, se producían cambios en el cine argentino y en el latinoamericano. La renovación que había comenzado a inicios de los años sesenta con un cine que retrataba las vicisitudes de la juventud de la clase media porteña, poco a poco dio lugar a un cine más comprometido políticamente. Los cineastas y sus películas fueron virando hacia la izquierda en sintonía con lo que sucedía en el cine

latinoamericano del período. Esta etapa se caracterizó por la radicalización política de los directores y por la experimentación con el lenguaje cinematográfico. Durante estos años se buscó romper con las formas narrativas, de producción y de exhibición del cine industrial, pero este período fructífero para el cine finalizó con el golpe de Estado de 1976 que obligó a muchos cineastas y artistas al silencio o a partir al exilio, cuando no fueron desaparecidos. Ante este accionar del Estado, cada escuela se vio afectada de forma distinta.

Dados los cambios políticos y estéticos que se dieron luego de la aprobación del último plan fue necesario hacer una nueva reforma. El plan de estudios de 1961 había quedado obsoleto por lo que la comunidad educativa (docentes, egresados y alumnos) diseñaron un nuevo plan, que fue aprobado en 1972, a la altura de lo que exigía la época. Carlos Vallina, en una entrevista que forma parte del libro *El silencio de las cámaras*, define a su generación, la de los egresados que trabajaban como docentes durante la implementación de la reforma, de la siguiente manera: “éramos apasionados, estábamos interesados, nos interesaba la realidad, nos había golpeado el 55, nos interesaba el cine del mundo que venía de los jóvenes, por primera vez teníamos un cine que nos pertenecía”.²⁴ En esta frase, el director platense pone el énfasis en la voluntad de los jóvenes de hacer un cine propio, de transformar, de abandonar la tradición anquilosada del cine industrial.

En los cortos de esta generación se puede apreciar que los realizadores son conscientes de formar parte de una generación que está haciendo un cine alejado de las metrópolis, un cine situado en La Plata, uno que elige hablar de la ciudad y de su gente pero sin perder la voluntad de dialogar con el campo cinematográfico nacional y de reflexionar sobre problemáticas universales. Siguiendo a Heredia,²⁵ podemos decir que se enuncia desde la región, desde un lugar específico, pero con la voluntad de intervenir en el debate nacional e internacional. Como señala Beceyro,²⁶ la región ofrece a los cineastas materiales para trabajar –espacios, personajes, temas– pero no formas o procedimientos.

Esto puede observarse en *Los taxis* (1967-1970), un mediometrage conformado por diversos cortometrajes de alumnos de la carrera.²⁷ Lo que en un principio fue un ejercicio para aprobar una materia terminó convirtiéndose, pocos años después, en una obra de intervención política. En 1967, Simón Feldman, a cargo de la asignatura Realización III, les dio a sus alumnos una consigna para su trabajo final: debían realizar un cortometraje cuyo tema eran los taxis. En 1970, un conjunto de estudiantes que habían participado de las clases de Feldman, y que ya venían trabajando juntos, remontaron los cortometrajes y dieron vida a un mediometrage pero con propósitos distintos a los de la consigna inicial. Ya no se trataba solo de aprobar una materia sino de reflexionar sobre la práctica cinematográfica, sobre las posibilidades que brindaba el medio cinematográfico para intervenir políticamente. A las calles, los taxis y los personajes de La Plata se sumaron reflexiones de cineastas comprometidos y la voz de los propios realizadores. Las palabras finales del texto leído por Silvia Verga describen cuáles eran los ideales del grupo “la elección es un cine con forma de lucha.”

Los taxis no es una obra aislada, por el contrario, el mismo grupo realizó luego el largometraje documental *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina 1966-1972* (**Fig. 3**), un largometraje sobre la tortura durante la dictadura de la autodenominada Revolución argentina.²⁸ En este contexto también se formó el Grupo de Cine Peronista de La Plata (**Fig. 4**) que estuvo integrado por alumnos y docentes de la carrera que militaban en el peronismo. A lo largo de su existencia realizaron varios documentales en donde registraron la realidad de La Plata y sus alrededores –*Hilandería de Berisso* (Néstor Fonseca, 1971)– pero también realizaron cortometrajes sobre figuras del peronismo –*Evita* (Eduardo Leonetti, 1972)– y sobre la lucha de los militantes peronistas –*Pueblo y antipueblo* (Adán Huck, 1972)–.²⁹ La militancia también los llevó a registrar distintas actividades realizadas por el gobierno en conjunto con organizaciones políticas así como también actos de la Juventud Peronista.³⁰

Como dijimos, el plan de estudios fue reformado en 1972. Esta reforma no implicó solo una actualización de contenidos o la incorporación de nuevas materias sino también una transformación pedagógica. Las clases pasaron a ser práctico-teóricas: a tono con la época era necesario salir del aula para filmar la realidad.³¹ Nemesio Juárez relata que debido a la nueva propuesta pedagógica los trabajos pasaron a consistir en el registro de la realidad nacional.³² Una carrera comprometida políticamente no podía no salir a intervenir desde las imágenes. Así es que se registraron diversas manifestaciones, acciones políticas y, como evento más que destacable, la vuelta de Perón al país. Este material, de acuerdo al testimonio de Juárez, fue incorporado al film *El nuevo tango* (1973) dirigido por el cineasta cubano Santiago Álvarez, uno de los directores más importantes del nuevo cine latinoamericano.

Las autoridades nacionales vieron un peligro en la creciente politización de las universidades. El gobierno de Estela Martínez de Perón desplazó al ministro de educación Jorge Taiana y puso en su lugar a Oscar Ivanissevich, quien decretó la intervención de las universidades nacionales. Esto implicó una renovación no solo de los rectores, sino también de decanos, y directores de carreras. Las autoridades decidieron que era necesario intervenir el Departamento de Cinematografía. Quienes quedaron al frente no solo persiguieron a alumnos y docentes sino que también, poco a poco, fueron despojando a la carrera de sus espacios y de los materiales con los que contaban. En 1976, luego del golpe de Estado, la carrera es declarada en extinción. El cierre se efectivizó en 1978 y quedó cerrada hasta el año 1993 cuando, gracias al trabajo conjunto de alumnos de Facultad de Bellas Artes y de antiguos alumnos y docentes de la carrera, se logró la reapertura. En los años que el Departamento no funcionó no se produjo nada desde la institución. Sin embargo, hubo quienes, aún en años tan oscuros como los de la dictadura, lograron llevar adelante algunas actividades. Se destaca la producción del Taller experimental comandado por Carlos Vallina así como también la producción de una serie de cortometrajes que circularon durante los ochenta por diversos festivales de cine

independiente que en muchos casos obtuvieron premios y menciones.³³



Figura 4. Fotograma del cortometraje *Pueblo y antipueblo* (Adán Reynaldo "Nalo" Huck, 1972)

En Avellaneda la situación luego del golpe de Estado fue completamente distinta a la que experimentó La Plata. La escuela permaneció abierta y pasó por una serie de transformaciones positivas. En 1979 Miguel Krebs, luego de estar casi diez años al frente de la institución, decide dar un paso al costado y asume el cargo de director, de forma interina, Rodolfo Hermida,³⁴ (Fig. 5) quien había ingresado al EDAC poco tiempo antes como docente de la materia Realización. A pesar de las circunstancias políticas y económicas que atravesaba el país, este fue un período fructífero para la escuela. Hermida se propuso renovar la escuela, asumió el desafío de convertir a ese pequeño espacio en un ámbito no solo de formación sino también de producción, y tomó la decisión de darle a la institución un perfil en la línea de la Escuela de Santa Fe. El nuevo director quería que el documental social tuviera una presencia importante. Esta decisión resulta llamativa ya que el Estado Nacional, en manos del ejército, censuraba y perseguía a quienes produjeran material de esas características. Sin embargo este plan se pudo poner en marcha. Hermida recuerda que si bien existían controles gubernamentales el hecho de que la escuela estuviera “lejos del mundanal ruido”, un espacio físico que no llamaba mucho la atención de las autoridades, jugó a favor de la institución.³⁵

Gracias al empuje de la nueva conducción se lograron una serie de mejoras para la institución aunque el presupuesto seguía siendo reducido, por lo que la cooperadora ocupó, nuevamente, un lugar central para la

supervivencia de la escuela. De acuerdo al testimonio de Natacha Mell, alumna y luego docente de la escuela, el valor de la cuota de la cooperadora equivalía al precio de un rollo de 16mm.³⁶ Entre los logros de la gestión de Hermida se encuentra el de haber logrado la autonomía institucional. Es durante este período que la escuela dejó de formar parte del Instituto de Fotografía para convertirse en un instituto autónomo. A su vez rediseñó el plan de estudios vigente con el fin de darle a los estudiantes una formación más sólida por lo que incorporó un número mayor de materias teóricas. Producto de las transformaciones impulsadas por el director, la escuela cobró cierta fama; atrajo estudiantes de distintos lugares, por lo que la matrícula comenzó a crecer llegando a triplicarse.³⁷ Si bien la escuela creció no dejó de mantener su impronta familiar. No solo era un lugar de enseñanza artística sino que también era un lugar de contención para muchos estudiantes que atravesaban malos momentos.³⁸



Figura 5. Retrato de Rodolfo Hermida en *Sin Cortes* n° 54 (noviembre-diciembre 1987)

Como dijimos anteriormente, Hermida buscó que la producción de la escuela tuviera una impronta social tomando como modelo a la de la Escuela de Santa Fe. Durante este período se produjeron una serie de documentales que tenían una voluntad testimonial y abordaban las penurias de quienes habían quedado en los márgenes del sistema. Entre ellos se encuentra *En la vía* (Osvaldo Salguero, 1982) un cortometraje que retrataba la vida en el barrio Villa Tranquila, asentamiento que queda dentro de Dock Sud, una de las zonas más desfavorecidas dentro de Avellaneda. *Tristezas de Federico* (Ricardo Artesi, 1982) narra las vicisitudes de un chico con

discapacidad y *Al otro lado de la banda* (Ulises Francezón, 1983),³⁹ con una perspectiva más cercana al cine etnográfico, describe cómo viven los habitantes de un pequeño pueblo del Chaco Salteño.

Si bien se buscó que la escuela tuviera una impronta documentalista, la ficción no fue dejada de lado. Entre los trabajos ficcionales se destaca *Agosto, 1985* (Héctor Sierra y Taco Tagliaferro, 1980) que, partiendo de la ciencia ficción, llevaba adelante una crítica acerca del estado en el que se encontraba el país bajo el gobierno militar. Esta forma de denuncia, cercana a las de las películas hermético-metafóricas, fue continuada por otros directores como Néstor Sanz en su corto *Camino al Estucofén* (1984) y por el grupo Paleta E (**Fig. 6**), integrado por un conjunto de egresados de la escuela, que realizaron varios trabajos entre los cuales se destaca el largometraje *La clase prestadora de servicios* (1986), que llegó a exhibirse en el Centro Cultural Ricardo Rojas.⁴⁰ Muchos de los trabajos realizados tuvieron circulación por festivales, en particular pasaron por las Jornadas de la Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR), en donde ganaron premios.⁴¹ Con el tiempo la relación que el Instituto tenía con el festival se fue volviendo más estrecha, al punto tal que terminaron por coorganizar las jornadas durante varios años.



Figura 6. Retrato de Grupo Paleta E en la revista *Sin Cortes* n°59 (1988)

Otro aspecto interesante de la gestión Hermida fue que introdujo en la escuela el video. En un principio fue resistido por los estudiantes y los docentes pero, poco a poco, fue aceptado como un formato que, dado que era más accesible que el filmico, era muy útil

para los prácticos. Pero también fue utilizado como un formato a partir del cual experimentar. En la escuela se llevaron a cabo una serie de iniciativas realizadas en video de manera conjunta entre docentes y estudiantes.⁴² Uno de ellos se llamó *Video Protesta* y consistía en un circuito cerrado en donde los estudiantes podían grabar sus protestas. Otra de las experiencias fue *Abismo I*, en conjunto con Oscar López, que fue exhibida en UNCIPAR y provocó desconcierto en un público poco acostumbrado al video experimental. El interés de Hermida por apoyar otras posibilidades expresivas lo llevó también a apoyar la creación de AVEX (Avellaneda Experimental) un centro de producción de cine animado dirigido por Susana Tozzi, docente de la recientemente creada asignatura de animación de la carrera.⁴³ Así como la escuela tenía como modelo al Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, AVEX había tomado como modelo al National Film Board de Canadá dirigido por Norman McLaren y se dedicaron, en sus primeros años, a producir animación cuadro a cuadro.⁴⁴ Hermida también apoyó la creación de un canal de televisión, Canal 4-Televisión Comunitaria Alternativa, a cargo de Ricardo Artesi, desde el cual se difundían los trabajos de la escuela y se creó un noticiero dedicado a transmitir noticias locales.⁴⁵

Las escuelas luego de la vuelta de la democracia

La recuperación de la democracia fue un momento de esperanza para ambas escuelas. La llegada de Raúl Alfonsín al poder implicó para el campo cinematográfico un cambio rotundo en relación a la etapa anterior. Uno de los primeros cambios positivos fue la designación del crítico e historiador Jorge Miguel Couselo al frente del Ente de Calificación Nacional con el fin de disolverlo y eliminar la censura en el cine. El segundo fue la designación de Manuel Antín al frente del INC que llevó adelante una política de fomento del cine nacional que permitió que el cine argentino recuperara, por algún tiempo, el nivel de producción que tenía antes del golpe de Estado al mismo tiempo que fomentó la realización de películas por parte de un número importante de operaprimistas cuyas

obras el INC difundió en el exterior en festivales.⁴⁶ Pero el apoyo para las escuelas de cine nunca llegó. Como señala María Valdéz,⁴⁷ la política de Manuel Antín fue deficiente en relación con la formación de cineastas. Esto implicó que la Escuela de Avellaneda no recibiera la tan prometida partida presupuestaria⁴⁸ y que la ayuda que reclamaba el colectivo de estudiantes y egresados de la UNLP que luchaba por la reapertura de la carrera quedara solo en un par de declaraciones de buenas intenciones.⁴⁹

A pesar de lo señalado, los primeros años de la democracia fueron también años en los que la Escuela de Avellaneda llevó adelante una serie de proyectos importantes. Desde el recientemente creado Centro de Producción se realizaron varias películas que tuvieron estreno comercial. La primera de ellas estuvo a cargo de Aníbal Di Salvo, quien en su paso como docente por la institución se puso al frente de un equipo conformado por alumnos de la carrera para filmar en formato video el largometraje *Matías y los otros* que fue luego ampliado a 35mm y estrenado con el nombre de *El caso Matías* en 1985. La segunda, y la que más repercusión tuvo, fue *Gerónima* (1986) de Raúl Tosso, que al igual que la película de Di Salvo tuvo una instancia previa antes de convertirse en largometraje. Primero fue un corto de unos 40 minutos y luego, gracias a un crédito del INC, se logró convertirla en un largo. Una tercera película, vinculada a la escuela, comparte temas y formas de producción con las mencionadas. Nos referimos a *Hombres de barro* (1988), realizada por Miguel Mirra, egresado, y luego docente, de la escuela. Las tres pueden pensarse como el resultado de la formación que Hermida diseñó para la escuela siguiendo las pautas que estableció Fernando Birri cuando estuvo al frente del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Los tres comparten una concepción del cine como un medio para la intervención social y fueron realizados de forma independiente, producidos bajo el formato de cooperativa.

También hubo egresados que produjeron películas de otro tenor y se adentraron dentro del terreno del cine de género. *Alguien te está mirando*, película que mezcla el terror con la ciencia ficción, fue un proyecto de tesis de dos

estudiantes de la carrera, Horacio Maldonado y Gustavo Cova, que tuvo su estreno en 1988. Por su parte, Ezio Massa también incursionó en el cine de género cuando tuvo que realizar su tesis pero él lo hizo en el policial. *Más allá del límite* tuvo su estreno en el año 1995.



Figura 7. Fotograma de *No crucen el portón* (Claudio Remedi, 1992)

En los años noventa, al calor de la reformas neoliberales del menemismo,⁵⁰ la escuela funcionó como un espacio para el encuentro y la discusión acerca del cine y de la realidad nacional. Poco a poco un conjunto de estudiantes y docentes decidieron organizarse y fundaron agrupaciones desde las cuales comenzaron a realizar documentales sociales. Como señalan Russo y De la Puente “durante los años noventa crece en la Argentina el interés por el cine documental, y en paralelo con el documental de autor, comienzan a formarse grupos de cine social y político, de trabajo colectivo, con características similares a los grupos de los años sesenta y setenta.”⁵¹ Estas agrupaciones, que continúan llevando a cabo un trabajo de denuncia hasta el día de hoy, tuvieron un rol importante durante las jornadas del 19 y 20 diciembre del 2001, cuando registraron los acontecimientos que se sucedieron en Plaza de Mayo y en otros lugares del país, y se multiplicaron al calor de la lucha que distintos movimientos sociales llevaron a cabo luego de la caída del gobierno de Fernando De la Rúa.⁵²

Entre los primeros grupos que se conformaron se encuentra Boedo Films, que fue creado en 1992, y que en ese mismo año realizó su primer documental, titulado *No crucen el portón*, (Fig. 7) que registra la lucha de los obreros de la empresa metalúrgica estatal Somisa contra la privatización y el achique de la planta.⁵³ Entre los miembros del grupo se encuentra

Claudio Remedi, quien además de haber dirigido varios documentales y ficciones ha escrito una serie de trabajos en donde reflexiona sobre el lugar que ocupa la obra de Boedo Films. En ellos propone entender el trabajo que la agrupación realiza como militante en tanto siguen la tradición documentalista que inició Fernando Birri y continuaron otros cineastas comprometidos (Cine Liberación, Cine de la Base, Cine Testimonio, Cine Ojo) con lo que se identifican, y en tanto buscan realizar una intervención sobre la realidad.⁵⁴ Entre quienes también aparecen destacados como antecedentes de referencia, están los realizadores de *Informes y testimonios*. La mención a ellos, sumada a la de Raymundo Gleyzer y de Humberto Ríos, da cuenta de que la producción de la UNLP era tenida en cuenta, por los estudiantes de Avellaneda más comprometidos políticamente, como un modelo de intervención. Aquí otra muestra de los contactos entre las escuelas y de los cruces en la historia de ambas instituciones.⁵⁵

Si bien los miembros de Boedo films se entienden así mismos como militantes políticos, el grupo se diferencia de otros colectivos de documentalistas que surgieron en esta época por el hecho de no estar vinculados a ninguna agrupación política en particular. Tal es el caso de Contraimagen, fundado en 1997 por militantes del PTS que estudiaban en el Instituto, en la UNLP y en otros espacios. En el año 2003, ambas agrupaciones se sumaron a otras agrupaciones de videastas (Ojo Izquierdo y ZVTL (Neuquén), Indymedia y los realizadores Ernesto Ardito y Virna Molina) y conformaron Kino Nuestra Lucha, desde donde realizan trabajos en conjunto con fábricas recuperadas.

Así como la escuela se convirtió en un espacio de encuentro en donde se gestaron estos grupos, también fue un lugar desde el cual se pensaron otro tipo de actividades relacionadas al documental. En 1996 desde el Instituto se organizó el Primer Encuentro de Documentalistas, y en 1997 el Primer Festival Nacional de Cine y Video Documental de Avellaneda. Ambos fueron ámbitos que sirvieron para mostrar la creciente producción documental, en particular la del documental social, para la discusión teórica y para la

organización. De esos encuentros nació el Movimiento de Documentalistas.⁵⁶ Los miembros del movimiento continuaron con la organización del mencionado festival, con el dictado de talleres de producción audiovisual, cursos, publicaciones y, desde el 2002 –junto a productores, instituciones y realizadores de otros países–, del Festival Internacional Tres Continentes del Documental, que se realizó en distintas sedes. Diez años después de la creación del Movimiento, en el 2006 se conformó otra agrupación, Documentalistas Argentinos (DOCA), cuya finalidad era presionar al INCAA por leyes de fomento y subsidios para el cine documental, entre otras tareas. Participan en DOCA miembros de Kino-Nuestra Lucha, de otras agrupaciones e independientes.⁵⁷

Como señalamos en el apartado anterior, la lucha por la reapertura de la carrera de cine de la UNLP comenzó durante la última dictadura militar. La vuelta de la democracia apareció como un momento esperanzador para que se concretaran los deseos de exdocentes, egresados y alumnos pero el objetivo no se pudo cumplir hasta el año 1993, cuando comienza el proceso formal de la reapertura de la escuela. Paulatinamente se da un proceso de recuperación de la actividad de la carrera. Uno de los primeros signos de esa recuperación es la participación de dos estudiantes en dos ediciones de *Historias breves (I y III)*.⁵⁸ A partir de la década del 2000 con la proliferación de nuevas tecnologías, los incentivos a la producción del INCAA y la solidificación de la carrera la producción platense crece exponencialmente y comienza a ganar premios en festivales, tanto nacionales como internacionales, y a difundirse por fuera de La Plata, llegando a tener estreno en la Capital Federal.

Como señalan algunos investigadores abocados al estudio del cine hecho en La Plata, una parte importante de la producción de esta nueva generación tiene un rasgo distintivo. Está atravesada por la preocupación de ahondar en las particularidades de la identidad del cine hecho en La Plata y del cine realizado desde la Universidad. A la pregunta acerca de lo platense, acerca del cine platense, los actores respondieron revisando la historia de la carrera y recuperando su memoria

fílmica.⁵⁹ Este proceso se está dando en varios frentes. Por un lado, el Movimiento Audiovisual Platense (MAP) está llevado a cabo un proceso de recuperación de las películas realizadas por estudiantes de la carrera, que tiene sus orígenes en el trabajo de catalogación y de digitalización que Fernando Martín Peña llevó adelante, en conjunto con alumnos, a mediados de la década del noventa, y que lamentablemente se perdió. A partir del 2015, un conjunto de egresados de la carrera conformó el MAP con la intención de realizar una película que rescatara la historia de la carrera. En el proceso de realización de este documental comenzaron a restaurar cortometrajes hechos por alumnos de la carrera entre 1956 y 1976.⁶⁰ Ligado a este trabajo hay una serie de investigadores, tanto en el ámbito académico como en el del periodismo, que están teorizando acerca de las particularidades del cine platense.⁶¹

Por último, hay cineastas ligados a la escuela recuperando la tradición del cine realizado en la UNLP. Esto se puede ver en *Cirugía 2* (1995), un corto realizado por estudiantes que participaron del proceso de recuperación encabezado por Peña y que estuvieron abocados a la recuperación de la primera película de la escuela, *Cirugía*, que homenajea el film de Luis Vesco.⁶² Pero también en una película como *Ríos de la patria grande* (Joaquín Polo, 2016) (**Fig. 8**), un documental que gira en torno de la figura de Humberto Ríos, docente en la carrera en los sesenta, establece una continuidad entre la generación de estudiantes y docentes de los sesenta y setenta y los nuevos cineastas platenses. El vínculo entre la generación de Ríos y la actual está explicitado en la película de dos formas. Por un lado por medio del testimonio de Ríos, quien afirma que ese vínculo existe y que ve en los nuevos directores una continuación del proyecto de sus compañeros; y por el otro por la selección de imágenes que hace Polo de la filmación de una serie de cortometrajes y largometrajes platenses contemporáneos, los cuales son pensados como continuación de un proyecto que parecía inconcluso. Otro ejemplo es *Reyna* (Andrea Scatena, 2000), un documental centrado en la figura de Reyna Diez (militante, referente de las luchas por los Derechos Humanos y decana de la Facultad de Humanidades de la UNLP entre 1973 y 1974),

que recurre a obras emblemáticas del cine platense: *Informes y Testimonios* y material del Grupo de Cine Peronista de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.⁶³ Es necesario señalar que no toda la producción platense responde a estas características. Por el contrario, el cine platense contemporáneo se caracteriza por su diversidad. Hay obras realizadas por ex alumnos con perfiles radicalmente distintos a la de los directores mencionados. Es así que se estrenan en La Plata películas que van desde la comedia *indie* al cine de terror pasando por el thriller y el drama familiar.⁶⁴



Figura 8. Humberto Ríos en *Ríos de la patria grande* (Joaquín Polo, 2016)

La recuperación del pasado de la carrera, y su actualización, también se manifiestan en la organización de colectivos de cineastas que se organizaron para producir y difundir su obra. Con este objeto se fueron creando una serie de festivales con sede en la ciudad de La Plata, tanto con apoyo estatal como independientes, que fueron creciendo paulatinamente y recibieron la atención de medios nacionales, lo que permitió que las películas platenses fueran conocidas por fuera de la ciudad.⁶⁵ La fuerza que adquirió este cine justificó que en la edición 2018 del BAFICI se llevara a cabo la charla “Cinematografía platense”, con la presencia de realizadores, ex estudiantes y profesores, en un programa que incluyó la proyección de films históricos.

Consideraciones finales

A partir de las ideas expuestas podemos concluir que existió, y existe, una extensa producción audiovisual, realizada desde ámbitos educativos, localizados fuera de la ciudad de Buenos Aires. Las obras producidas desde las escuelas analizadas, si bien son

disímiles, tienen un rasgo en común: el de producir un cine alejado del de la Capital Federal, es decir un cine alejado de las pautas comerciales que había impuesto la industria cinematográfica nacional. Siguiendo al citado Heredia,⁶⁶ podemos decir que esta identidad se construyó en tensión con la metrópoli, con el cine comercial que producían los escasos estudios que todavía estaban en pie, con lo que estos espacios entendieron que había sido la identidad dominante del cine nacional. Por ello prefirieron producir películas de forma independiente, eligieron desarrollar una producción de cortometrajes, optaron por llevar adelante un cine comprometido políticamente.

Si bien cada escuela tuvo su propio desarrollo, no lo hizo en soledad. Ambas instituciones establecieron contactos entre sí pero también con una serie de ámbitos educativos por fuera de la provincia de Buenos Aires. No entendieron a la región como un espacio cerrado, sino que por el contrario se manejaron como si esta fuera un sistema abierto^[68], por lo que el cine de las escuelas se desarrolló en estrecho contacto con otras regiones. Santa Fe fue tomada, en particular en Avellaneda, como un modelo a seguir; la Capital Federal fue el espacio al cual ir a buscar profesionales para ocupar cargos docentes; Cipoletti, Río Hondo y Rosario, al igual que otras ciudades, fueron los lugares elegidos para mostrar la producción de las escuelas. Pero los vínculos no se detienen allí, dado que también diversos espacios del país fueron elegidos por realizadores de La Plata y de Avellaneda para filmar sus películas. La producción de la región, por lo tanto, no fue solo producto de los aportes de los realizadores locales sino también del trabajo de actores sociales extrarregionales.

NOTAS

¹ Ana Laura Lusnich y Javier Campo, “Introducción: el cine argentino y su dimensión regional” en *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte* n° 8, Tandil, 2018, pp. 1-7; Silvana Flores, “La producción regional en el cine argentino y latinoamericano”, *Imagofagia* n° 20, Buenos Aires, 2019, pp. 279-298; Víctor Arancibia y Cleopatra Barrios, “Audiovisual y región. Reflexiones interdisciplinarias. Primera parte”, *Folia Histórica del Nordeste* n° 30, Resistencia, 2017, pp. 53-64.

² Las primeras historias del cine argentino (Di Núbila, 1960; Mahieu, 1966; Dos Santos, 1971; Couselo et al, 1992) no dedicaron mucho espacio a la producción de las escuelas de cine que hubo en el país. Esta situación comienza a cambiar a mediados de la década del noventa cuando se crean nuevos espacios de formación dedicados al cine y la matrícula de estos espacios comienza a crecer. Es necesario mencionar como primeras aproximaciones al estudio de estos ámbitos educativos el trabajo de Elena Goity (1994). En los últimos años diversos investigadores han abordado aspectos específicos de la producción de distintas escuelas de cine. Podemos mencionar, entre otros, los trabajos de Cossalter (2018), Artero (2018), Valdez (2016) y Sorrentino (2017).

³ Susana Bandieri, “Acerca del concepto de región y de la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia”, *Revista de Historia*, n° 5, Neuquén, 1995, pp. 277-293.

⁴ Pablo Heredia, “Regionalización y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI” en Marta Elena Castellino (coord.), *Literatura de las regiones argentinas II*, Mendoza, UNCuyo, 2007, pp. 155-182.

⁵ Moneo Sanz fue director propietario del estudio cinematográfico CADYA, que produjo películas documentales y educativas. Dirigió los cortometrajes *El hada de los juguetes* (1950), realizado con títeres, *Puerto de ensueño* (1942) y *Como se realiza un sueño* (1951). Ver Perla Zayas de Lima, *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1990, pp. 338-339.

⁶ Romina Massari, “El motor sincrónico. El Departamento de cinematografía de la UNLP. Su historia”, en *Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2006, p. 13.

⁷ En 1946 se fundó el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Posteriormente a la fundación del Departamento de Cinematografía de la UNLP, en 1956 inició sus actividades el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, que tuvo como creador y director a Fernando Birri, en 1964 hizo lo propio el Departamento de Cinematografía de la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y en 1965 abrió sus puertas el Centro de experimentación y realización cinematográfica (CERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine.

⁸ El Departamento de Extensión Cultural se encontraba conformado por los Institutos de Música, Arte dramático, Literatura, Oficina de Policía de Costumbres, y de Radiodifusión y Cine. Dichos institutos, a su vez, se hallaban subdivididos en organismos menores. Ver Juan Bucci, “La política cultural en el Municipio de Avellaneda durante el primer peronismo (1946-1955): La creación de la Dirección de Cultura”, *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2017, pp. 1-16.

⁹ Juan Bucci, *op.cit.*, p. 4.

¹⁰ Testimonio de Natacha Mell. Entrevista realizada por el autor, 12/3/2019.

¹¹ Rosso formó parte de la denominada generación del 60. Si bien no participó de los largometrajes más emblemáticos de este grupo tuvo una importante carrera en el campo del cortometraje. Dirigió, entre otros, los cortometrajes *El río burlado* (1958), *La mulánima* (1959), *Defensa del Pucará* (1960), *La señalada* (1960), *Arte argentino 1810-1960* (1961) y *Los guachos* (1963). Ver Simón Feldman, *La generación del 60*, Buenos Aires, Legasa/Ediciones Culturales/Instituto Nacional de Cinematografía, 1990.

¹² Edmundo Eichelbaum y Néstor Gaffet trabajaron, como guionista y productor respectivamente, para Leopoldo Torre Nilsson. Rolando Fustiñana (Roland) formó parte de la revista *Gente de cine*, medio que participó de la renovación de la crítica local y difundió cine alejado de los cánones hollywoodenses. Ver Massari, *op.cit.*, p.16.

¹³ Fernando Martín Peña, “Seminario de mediateca”, *Escuela de Cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2006, p. 40.

¹⁴ Entre los cortos realizados se encuentran *Hacia el futuro* (1957) producida por la Dirección de Menores de la Provincia de Buenos Aires, *Nace un camino* (1960) documental realizado para la Dirección de Vialidad de la Provincia de Buenos Aires; *Cirugía* (Luis Vesco, 1960) primer film-tesis, recrea el clima de una sala de operaciones y *Pejerrey* (Clara Zappetini, 1960) realizada para el Museo de Ciencias Naturales de la UNLP. Ver Massari, *op.cit.*, p. 21.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ Massari, *op.cit.*, pp. 23-34.

¹⁷ Otros que se incorporaron como docentes fueron Alfredo Oroz, que también trabajó en la Escuela de Cine de Avellaneda hasta el golpe militar de 1976 y Ricardo Moretti, que fue dejado cesante con la intervención militar de la Universidad y volvió a dictar clases luego de la reapertura de la carrera hasta su fallecimiento.

- ¹⁸ Raúl Tosso, “La vida con la escuela” en <https://laciudadavellaneda.com.ar/raul-tosso-la-vida-con-la-escuela/>, (acceso 18 de octubre de 2020); Natacha Mell (entrevista realizada por el autor en marzo del 2019), Rodolfo Hermida (entrevista realizada por el autor el noviembre del 2018) y Néstor Sanz (entrevista realizada por el autor en octubre del 2018).
- ¹⁹ Susana Tozzi egresó de la Escuela de Cine de Avellaneda. Dirigió numerosos cortometrajes así como también el largometraje *S.O.S. Gulubú* (1996). Fue una de las impulsoras de la animación dentro de la Escuela y fue la fundadora de AVEX (Avellaneda Experimental) un centro de producción de cine animado dependiente del IDAC. Fue docente en otras instituciones, entre ellas la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en donde estuvo a cargo de asignatura *Diseño Audiovisual III espacio destinado a la formación en animación*.
- ²⁰ J.J.M, “Susana Tozzi”, *Sin Cortes* n°66, Buenos Aires, 1990, p. 12.
- ²¹ Tosso dirigió el cortometraje *El viaje* (1980) y los largometrajes *Gerónima* (1986), *Tres veranos* (1999) y *1420, la aventura de educar* (2004).
- ²² Raúl Tosso, *op.cit.*
- ²³ *Ídem*.
- ²⁴ Daniel Fabián, *El silencio de las cámaras*, Buenos Aires, Dunken, 2018, pp. 18-21.
- ²⁵ Pablo Heredia, *op.cit.*, p. 155.
- ²⁶ Raúl Beceyro, “Cine y región”, *Cine y región*, Santa Fe/Paraná, UNL/UNNE, 2014, pp. 19-21.
- ²⁷ Los directores de los cortos que conforman *Los taxis* son Carlos Vallina, Ricardo Moretti, Diego Eijo, Alfredo Oroz, Eduardo Giorello y Silvia Verga.
- ²⁸ Para profundizar sobre esta película ver Fernando Peña, “Clásicos nativos. Informes y testimonios”, *Film* n°10, Buenos Aires, 1994, pp. 34-36.
- ²⁹ Datos tomados de Igor Galuck, “La cámara en movimiento A cuarenta años del cierre de la Escuela de Cinematografía de La Plata”, *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* n°81, La Plata, 2018, pp. 1-14.
- ³⁰ Antonio Leiva recuerda que miembros del grupo registraron el Operativo Dorrego, una acción conjunta entre el ejército y distintas agrupaciones políticas, que se llevó adelante con el fin de ayudar a familias de la Provincia de Buenos Aires que habían sido afectadas por una inundación en. Luis Paredes señala que el Grupo de Cine Peronista también registró actos como el lanzamiento de la JP Regional en La Plata. Ver, Daniel Fabián, *op.cit.*, pp. 86-125.
- ³¹ Romina Massari, *op.cit.*, pp. 31.
- ³² Daniel Fabián, *op.cit.*, pp. 53-54.
- ³³ *Todos nosotros* (Roberto Tamborino, 1986) ganó en el Festival de Cipolletti, *Aprendizaje* (Julio César Otero; 1987) hizo lo propio en el Festival Única, *Z-T-A* (Fernando Glensa, 1987) y *Federico* (Vallina, 1987)-Melies ganaron el premio Meliés.
- ³⁴ Hermida es un realizador y productor con una larga trayectoria en cine, video y televisión. Llegó al EDAC luego de haber trabajado como docente en la Escuela Panamericana de Arte y en su Taller de Cine y Video. Luego de su paso por Avellaneda dirigió la ENERC, de la carrera Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y del Centro de Formación Profesional de SICA.
- ³⁵ Rodolfo Hermida, *op.cit.*
- ³⁶ Natacha Mell, *op.cit.*
- ³⁷ Martín Biaggini, “Carlos Torlaschi: el cine es su pasión” en <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/carlos-torlaschi-el-cine-es-su-pasion/> (acceso 6 de noviembre de 2020).
- ³⁸ Rodolfo Hermida, *op.cit.*
- ³⁹ Este cortometraje tuvo su continuación, casi 30 años después, cuando el director junto Daniel Sampyn volvieron al pueblo en donde habían registrado Al otro lado de la banda y realizaron el documental *Plata Ancha-Carapará* (2011).
- ⁴⁰ Fabián Martín, “Paleta E”, *Sin Cortes* n° 59, Buenos Aires, 1988, pp. 22-23.
- ⁴¹ En 1979 fue premiado *Desayuno* (Susana Tozzi, 1979), en 1980 *El viaje* (Raúl Tosso), en 1981 *Perros apagados* (Hugo Furno) y *Gioconda* (Héctor Sierra), en 1982 *Vibraciones* (Gastón Birabén), *Tristezas de Federico* (Ricardo Artesi) y *En la vía* (Osvaldo Salguero), en 1983 *Contrastes* (Ricardo Artesi), en 1984 *Al otro lado de la banda* (Ulises Francezon) y en 1989 *El “56”* (Fasce, Martel y Belendú).
- ⁴² Andrea Molfetta, *Video Arte en Buenos Aires 1966-1993*, Tesis de la Universidad Estadual de Campinas, 1997, mimeo, pp. 97-114.
- ⁴³ Raúl Manrupe, *Breve historia del dibujo animado en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2004, pp. 126-128.
- ⁴⁴ Desde AVEX se produjeron una serie de cortos entre los cuales se encuentran *Apertura* (Marta Canessa, 1988), *El 56* (Fasce, Martel y Belendú, 1989) y *La salida/Tubos* (Jorge Lumbreras). También se realizó el largometraje *S.O.S. Gulubú* (Susana Tozzi, 1996).
- ⁴⁵ Rodolfo Hermida, *op.cit.* y Natacha Mell, *op.cit.*
- ⁴⁶ Viviana Montes “Operaprimistas y transición cinematográfica (1984 – 1994)” en *Question 2* (66), La Plata, pp. 1-21.
- ⁴⁷ María Valdéz, “La enseñanza del cine como política empresarial”, *Cine Documental* n° 14, Buenos Aires, 2016, pp. 140-169.
- ⁴⁸ Rodolfo Hermida, *op.cit.*

⁴⁹ Romina Massari y Carlos Vallina, “El motor sincrónico. La carrera de cine y la acción por la reapertura” en *Colección Breviarios: Arte y Libertad* n° 1, La Plata, 2005, pp. 47-57.

⁵⁰ El menemismo se caracterizó por llevar adelante una política de corte neoliberal que afectó tanto la vida económica como la vida política. Esto implicó la venta de activos nacionales, la reducción del gasto público en educación y salud, así como también el aumento de desocupación y de la protesta social. Marco Novaro, *Historia de la Argentina. 1955-2010*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 225-253.

⁵¹ Pablo Russo y Maximiliano De la Puenta, *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Tierra del Sur, 2007, p. 18.

⁵² El 19 y 20 de diciembre se produjeron saqueos y manifestaciones de movimientos sociales en distintas zonas del país que fueron salvajemente reprimidas por el Estado. En estas represiones hubo 39 muertos. Como consecuencia de ello Fernando de La Rúa renunció a la presidencia. Pocos días después asumió el poder Eduardo Duhalde respaldado por la Asamblea Legislativa. Ver Marco Novaro, *op.cit.* pp. 266-278.

⁵³ Las siguientes realizaciones de Boedo también estuvieron vinculadas a la denuncia de la situación social que atravesó el país durante el gobierno de Menem. Dos años después del primer documental hicieron *Después de la siesta*, sobre los levantamientos en Santiago del Estero, y desde allí se fueron consolidando como grupo con numerosas proyecciones en ámbitos de lucha. *Fantasmas en la Patagonia* (1996) tiene como eje el cierre de una mina en un pueblo patagónico. En *Agua de fuego* (2001) abordan las consecuencias de la privatización de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) en la ciudad de Cutral-có.

⁵⁴ Claudio Remedi, “Apuntes para una historia del cine documental Argentino”, <http://docacine.com.ar/histar.htm> (acceso 9/10/2021).

⁵⁵ Otros trabajos vinculados a la Escuela en sintonía con esta propuesta son *Afroargentinos* (Jorge Ceballos y Jorge Antonio Forte, 2005), *H.G.O.* (Victor Bailo y Daniel Stefanello, 1999) y *Raymundo* (Ernesto Ardito y Virna Molina, 2003).

⁵⁶ En un primer momento adoptaron el nombre Encuentro de documentalistas. El nombre de Movimiento de documentalista fue adoptado unos años después.

⁵⁷ Javier Campo, *El cine militante y sus variaciones en el tiempo*, 2007, Tesis de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UBA), mimeo, p. 75.

⁵⁸ Los cortometrajes que formaron parte de esta película ganaron un concurso impulsado por el INCAA cuyo objetivo era difundir cortometrajes realizados por estudiantes de cine. La primera edición se hizo en 1995 y la segunda en 1997.

⁵⁹ Juan Manuel Artero, “Rastreando la pregunta por el Cine Platense”, *X Jornadas de Historia, Arte y Política*, Tandil, Unicen, 2019, p. 152-165.

⁶⁰ El Movimiento Audiovisual Platense surge en un contexto particular, el del cambio de autoridades en Nación y en el INCAA, luego de las elecciones del 2015 en donde triunfó Mauricio Macri. Como acción concreta frente a los cambios en la política cinematográfica del nuevo gobierno, el MAP decidió realizar el documental sobre la historia de la carrera. Ver Juan Manuel Artero, “Cine Universitario: el Movimiento Audiovisual Platense y la recuperación de material filmico de la Escuela de Cine de La Plata”, *Anales del VIII Jornadas Transversales de TV Digital*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2018, pp. 354-362.

⁶¹ El investigador platense Juan Manuel Artero está llevando adelante su tesis doctoral sobre el cine realizado en La Plata. La revista *Pulsión* publicó diversos artículos en donde distintos egresados de la Universidad analizan las películas producidas desde la Escuela de cine y proponen una posible historia del cine platense.

⁶² La investigación estuvo a cargo de Santiago Asef, Carlos Bohm, Germán Celestino y Monti, Fernanda Esnaola, Hernán Khourian y Rodolfo Scandroglio. La película fue realizada por Santiago Asef, Germán Celestino y Monti y Hernán Khourian.

⁶³ Álvaro Bretal ve continuidades en otros aspectos. En su texto “La autorreflexión en el cine platense” analiza el corto *Single* (Alberto Yacellini, 1970), el medimetro *Los Taxis* y *Los muertos dos* (Manque La Banca, 2016). Ve en ellos una preocupación común: la reflexión sobre el propio proceso de producción de la película. Ver Álvaro Bretal, “La autorreflexión en el cine platense”, *Pulsión* n° 6, La Plata, 2017.

⁶⁴ Nicolás Alessandro, “Tras los pasos del cine regional platense 2001-2012”, *Actas del I Congreso Internacional de las Artes*, Buenos Aires, Instituto Universitario de las Artes, 2014, pp. 37-51.

⁶⁵ Entre los festivales podemos mencionar el Estival REC, el Festival de Cine de Universidades Públicas, el Fesaalp y el Festifreak.

⁶⁶ Pablo Heredia, *op.cit.*, p. 159.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Fidanza, Fabio Nicolás; “Entre La Plata y Avellaneda. Enseñanza y realización cinematográfica en la provincia de Buenos Aires”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°19 | Segundo semestre 2021, pp. 70_85.

URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=418&vol=19

Fecha de recepción: 23 de marzo del 2021
Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2021