

IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.

Nadia Robles y Sofía Bilbao.

Cita:

Nadia Robles y Sofía Bilbao (2011). *Vanguardia, Universidad y Cinematografía: La experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/514>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

VANGUARDIA, UNIVERSIDAD Y CINEMATOGRAFÍA: LA EXPERIENCIA DEL INSTITUTO DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Sofía Bilbao, Nadia Paola Robles

Carrera de Sociología. Universidad de Buenos Aires

sofibilbao@yahoo.com.ar

nadia.robles@hotmail.com

RESUMEN

Entre los años 1955 y 1966 funcionó el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, ICUBA. El Instituto realizó gran cantidad de actividades de importancia, entre las que se cuentan cortometrajes científicos y pedagógicos, muchos de ellos de vanguardia, debates, ciclos de exhibiciones cinematográficas en diversas facultades, intercambio de films con universidades extranjeras, etc.

Distintas experiencias cinematográficas consideradas vanguardistas en la época del '60 cercanas a las experiencias de ICUBA fueron recuperadas en diversos estudios desde la historia del cine, estudios culturales, etc. Sin embargo el ICUBA continúa siendo una experiencia mayormente desconocida. Debido a esto, resulta conveniente la realización de una reconstrucción historiográfica que tome en cuenta el contexto general de la Universidad, en pleno proceso de reforma tras el golpe cívico-militar de 1955; las discusiones al interior del instituto; el surgimiento de vanguardias cinematográficas, y la relación con la llamada "generación del '60" que hoy es mejor recordada. Este análisis echará luz acerca del sentido de dicha experiencia para sus protagonistas, así como también acerca de los debates en que se veían inmersos.

Para ello se indagará mediante la entrevista en profundidad a uno de los protagonistas de la experiencia, se analizarán documentos históricos, así como algunas de las obras realizadas por el Instituto.

PALABRAS CLAVES

I.C.U.B.A.; Vanguardia; UBA; Cinematografía; Generación del '60.

INTRODUCCIÓN

Entre los años 1955 y 1966 funcionará el Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, ICUBA. El Instituto realizará gran cantidad de actividades de importancia, entre las que se contarán cortometrajes científicos y pedagógicos, con diversas temáticas; debates; ciclos de exhibiciones cinematográficas en

diversas facultades; intercambio de films con universidades extranjeras; cursos de cine; etc.

Distintas experiencias cinematográficas consideradas vanguardistas, de la época del '60 cercanas a las experiencias de ICUBA, serán recuperadas en diversos estudios desde la historia del cine, estudios culturales, etc. Sin embargo el ICUBA continuará siendo una experiencia mayormente desconocida.

Debido a ello, resultará conveniente la realización de una reconstrucción historiográfica que tome en cuenta el contexto general de la Universidad, en pleno proceso de reforma tras el golpe cívico-militar de 1955; las discusiones al interior del instituto y el surgimiento de vanguardias cinematográficas en relación con la llamada "Generación del '60" que hoy es mejor recordada. Este análisis echará luz acerca del sentido de dicha experiencia para sus protagonistas, así como también acerca de los debates en que se veían inmersos.

Para ello se indagará mediante la entrevista en profundidad a uno de los protagonistas de la experiencia, se analizarán documentos históricos, así como algunas de las obras realizadas por el Instituto.

El primer acercamiento a la historia del ICUBA nos ha enfrentado con una ardua tarea, ya que la experiencia es hoy desconocida y la mayor parte de sus protagonistas han fallecido o viven en el exterior. Asimismo ha resultado dificultoso dar con el material filmográfico producido por el Instituto.

Finalmente, hemos logrado acercarnos a Rodolfo Alonso, quien muy amablemente ha accedido a una serie de entrevistas y nos ha proporcionado dos cortometrajes del ICUBA: "Dimensión" y "Fiesta en Sumamao". Ambas producciones se encuentran, a partir de este trabajo y de la gentileza de Alonso quien cedió gentilmente las copias, en el Archivo Audiovisual del Gino Germani que puede consultarse libremente.

1955: CAMBIOS EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

El golpe de estado militar de 1955, autodenominado Revolución Libertadora, marcará un quiebre en diversas esferas de la vida argentina. En la Universidad de Buenos Aires, esos cambios serán muy notorios.

Con anterioridad a esta fecha, según Adriana Chiroleu (2004), la universidad se encontrará regulada por las leyes dictadas por el peronismo. La misma autora señala que, ya a partir de 1943 se producirá una renovación del cuerpo docente, por la renuncia o cesantía de muchos de ellos, a causa de motivaciones políticas. En este sentido, tanto el Rector como los docentes serán elegidos por el Poder Ejecutivo, a partir de una lista de candidatos presentada por la Universidad, previo concurso de méritos y antecedentes.

En este marco, la investigación y la extensión se encontrarán ausentes, priorizándose en cambio la tarea docente.

El alejamiento de muchos docentes de la Universidad y la intervención del poder político en la conducción, harán que se genere una fuerza que acompañará la intervención del año 1955, con la fuerte convicción de llevar adelante la “modernización de la Universidad”.

En este marco la Universidad de Buenos Aires será intervenida. En un principio la presidirá la Junta Provisoria de Gobierno (27-09-1955 a 30-09-1955) y luego el Dr. José Luís Romero (1-10-1955 a 31-12-1955). Más tarde se hará cargo el Ing. José Babini (01-1956 a 02-1956), después el Dr. Alejandro Ceballos (05-1956 a 12-1957), el Dr. Risieri Frondizi (12-1957 a 12-1962), el Dr. Julio Olivera (12-1962 a 03-1965), el Ing. Hilario Fernández Long (03-1965 a 07-1966).

Como señala Chiroleu, en estos años la matrícula estudiantil a nivel nacional crecerá a ritmo sostenido pasando de 138 mil estudiantes en 1955, a 162 mil en 1960 y una década más tarde alcanzará el orden de los 220 mil. Ahora bien, dicho proceso será generado por el peronismo a partir de la eliminación de aranceles y de exámenes de ingreso.

El gobierno dictatorial devolverá a la universidad la facultad para nombrar a los profesores. A partir de entonces, se iniciará el proceso de "normalización" de las instituciones y establecimiento de los órganos del co-gobierno.

A partir de aquí la Universidad se propondrá articular docencia, investigación y extensión. Asimismo, se generará una reestructuración del cuerpo docente y de la enseñanza, debido al establecimiento de la periodicidad de la cátedra y la sustanciación de concursos docentes con jurados rigurosos.

En estos años se dará gran importancia a la investigación, que se considerará fundamental para la modernización del país. Se propiciará su expansión y se creará en 1957 el CONICET. Asimismo, se enfatizará la función social de la universidad, impulsando la *extensión* como elemento indispensable de la gestión universitaria.

“En 1956, el Departamento de Extensión Universitaria de la UBA supuso un intento pionero por articular la extensión universitaria con la docencia y la investigación, a través del trabajo interdisciplinario, con participación de cátedras, docentes y estudiantes de diversas unidades académicas, en el desarrollo de actividades centradas sobre los problemas de los sectores sociales que no tenían acceso a la institución. Entre sus programas, el Centro de Desarrollo Integral en la Isla Maciel, ocupó un lugar por demás destacado” (Chiroleu, 2004: 8). En este período se debatirá sobre el proceso de departamentalización, es decir, sobre la organización institucional bajo la forma de Departamentos. También se crearán nuevas carreras, especialmente en Ciencias Sociales y se actualizarán los planes de estudios.

Estos procesos integrarán, lo que se conocerá como el período de “oro” de la universidad argentina, que será clausurado por “la noche de los bastones

largos” que consistirá en el desalojo por parte de la Dirección General de Orden Urbano de la Policía Federal Argentina, el 29 de julio de 1966, de cinco facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA), ocupadas por estudiantes, profesores y graduados, en oposición a la decisión del gobierno militar de intervenir las universidades y anular el régimen de cogobierno.

CREACIÓN DEL DEPARTAMENTO DE CULTURA Y EL ICUBA

En este contexto, y por resolución del Interventor Nacional interino Ing. José Babini (01-1956 a 02-1956) se creará el Departamento de Relaciones y Actividades Culturales para Universitarios. Se designará encargado de organizar dicho departamento al Ingeniero Frank Memelsdorff, quien recurrirá a la colaboración de Mauricio Kagel, para la sección de música y a Aldo Luís Persano para la de cinematografía.

Este Departamento orientará su acción, como lo mencionara la Reseña de Actividades de 1963 de la Universidad de Buenos Aires, hacia las actividades artísticas en los dominios de la cinematografía, el teatro, la danza y la música, canalizándolas a través de diferentes secciones como el Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (I.C.U.B.A.), Instituto de Teatro, Seminario de Danza Contemporánea y secciones de Música y Fonología Musical. Sin embargo, dichas secciones no serán tales desde el comienzo, sino que se irán formando a medida que se constituyan las labores del departamento.

Como señala la Revista de la Universidad de Buenos Aires de enero-marzo de 1956, el Departamento de Relaciones y Actividades culturales para universitarios (en adelante Departamento de Cultura) deberá cumplir una doble función: atender a las necesidades que en el aspecto material e intelectual afectan a la población estudiantil. Allí mismo se destacará que a causa de la falta de presupuesto y su muy reciente inicio de actividades, sólo el aspecto intelectual de su función básica habrá sido cubierto satisfactoriamente, no pudiéndose concretar trabajos de tipo asistencial. Sin embargo, se habrán realizado planes de turismo universitario, servicio de venta de localidades económicas para funciones teatrales y musicales, y se habrá logrado organizar para los meses siguientes la programación de conciertos y funciones cinematográficas. Es relevante destacar, la fuerza con que se mencionará en es mismo artículo la presencia de colaboradores honorarios y el entusiasmo de los estudiantes para poder llevar a cabo estos primeros pasos, destacándose también el quiebre con la incomunicación entre facultades.

Asimismo, el Boletín de Informaciones de la UBA de mayo de 1958 explicará los objetivos específicos del Departamento de Cultura en estos términos: “1) Desarrollar actividades en el seno de la Universidad, tendientes a completar la formación integral de los estudiantes. 2) Cooperar en la solución de problemas generales de los estudiantes (“servicios estudiantiles”: comedores, turismo, etc). 3) Mantener relaciones tendientes a un intercambio cultural efectivo, con otras Universidades argentinas o extranjeras.” (1958: 21)

El Departamento de cultura funcionará junto al Departamento de Extensión universitaria, en el rectorado, ubicado en la calle Viamonte. Más tarde lo mudarán al edificio que luego conformará el Hospital de Clínicas, en ese momento en construcción.

Dentro de dicho Departamento trabajarán una cantidad de personas, de las cuales sólo unas pocas también lo harán en el ICUBA. Rodolfo Alonso, quien ingresará al Departamento de Cultura como dactilógrafo, luego será Secretario Técnico y más tarde ejercerá el puesto de Director interino, participará activamente de las actividades del ICUBA. Aldo Luís Persano, será su director, y Alfredo Didio de Linares, su principal colaborador. Bernardo Canal Feijoo será uno de los directores del Departamento de Cultura y también colaborará con el Instituto. Edgardo Cantón, músico perteneciente al Departamento, también ayudará en las actividades del instituto.

Asimismo, habrá una serie de colaboradores del ICUBA sin filiación con la UBA que pertenecerán a la denominada Generación del 60 en el cine y a otros movimientos artísticos.

Es importante destacar aquello que plantea Rodolfo Alonso sobre el ICUBA, en una entrevista realizada a los efectos de esta investigación: “Es que el ICUBA no tenía una entidad tan fuerte digamos... El ICUBA era un nombre, ni siquiera había papelería que dijera ICUBA, era el entusiasmo de Persano y su capacidad de hacer las cosas con nada y su modestia, esa modestia de hacer películas que tienen envergadura artística y también hacer cine pedagógico”.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN LA DECADA DEL 60

Según Andrea Giunta (2008: 17), durante la década de 1960, el mundo del arte pondrá la mirada sobre América Latina y puntualmente sobre Argentina, país donde se asistirá, en el campo artístico, a un fuerte movimiento de renovación cultural, cuya intensidad no tendrá precedentes. Los rasgos característicos de esta nueva cultura serán: “la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, de fusionar el arte y la política, el antintelectualismo, antinstitucionalismo, el rediseño y la ampliación del concepto tradicional de “obra de arte” (a través de *happenings*, *collages*, *assemblages*) y la búsqueda de un nuevo público.” (Giunta, 2008: 17) Esta renovación se dará en el contexto de la culminación del existencialismo, el desarrollo del estructuralismo, la Revolución cubana, la representación del colonialismo de Fanon, el quiebre del canon modernista, y los movimientos de liberación.

Según Giunta (2008:19), si bien este proceso se dará en Europa, Estados Unidos y América Latina, el caso argentino presentará características específicas respecto del proceso artístico que tendrá lugar en otros países. Estas diferencias se vincularán con la radicalización de los rasgos comunes y el grado de compromiso de los artistas y las instituciones con los proyectos que llevarán adelante.

Giunta (2008:19) sostiene que el arte argentino de la década del 60 estará marcado por el internacionalismo, al que caracteriza como una doble necesidad: la necesidad de elevar el nivel del arte argentino, es decir que internacionalizarse será actualizarse; la exigencia de lograr el reconocimiento del arte argentino en los centro del arte, aquí internacionalizarse se vinculará con la conquista del éxito.

A partir del golpe de estado de 1955, estas necesidades se definirán de forma explícita, y estarán “determinadas por la voluntad de sacar al arte argentino del “aniquilamiento” del “espíritu” y del “encerramiento suicida” que, según Romero Brest, habrían caracterizado los años del peronismo” (Giunta, 2008: 23). En estos años entonces, comenzarán a desarrollarse, en instituciones públicas y privadas, políticas que consistirán en la importación de exposiciones de artistas internacionales, los envíos de becarios al exterior para elevar su calidad, la organización de premios con críticos internacionales y la exportación de exhibiciones de artistas argentinos a Europa y a Estados Unidos. Una vez alcanzado el “nivel” pretendido, internacionalizarse será exportar cultura y transformar a Buenos Aires en un centro internacional donde se reciban exhibiciones, artistas prestigiosos y críticos influyentes.

LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA Y LA GENERACIÓN DEL 60

Específicamente, en la esfera del cine argentino, y en el marco de las transformaciones anteriormente descritas en el campo artístico, se irá formando una nueva generación de cineastas que pasará a la historia como la Generación del 60. Esta generación tendrá lugar en el período comprendido entre el derrocamiento de Perón y el golpe de estado de 1966. Dentro de esta generación se destacarán Kohon, Kuhn, Antín, Murúa, Martínez Suárez, Feldman, Ríos, Birri, entre muchos otros.

En estos años y dentro del cine nacional, se encontrará, el cine industrial y el cine de autor. El primero orientado a la búsqueda de la seguridad dentro del engranaje comercial, se caracterizará por ser un cine de espectáculo y de consumo, por la asociación de intereses con el poder político de turno, por la monotonía y por la estricta división del trabajo. Este será el cine tradicional con el cual los nuevos directores de la Generación del 60 intentarán romper para inaugurar un nuevo tipo de cine: el cine de autor, independiente. Este último se caracterizará por la inestabilidad e inseguridad en torno a la producción, a la distribución y exhibición. También se diferenciará por el importante papel asignado a la expresión e interpretación del autor, en contraposición a la ilusa objetividad del relato clásico, y a la producción de sentido por parte del espectador. Otro rasgo de este nuevo cine será su compromiso con la realidad social y su entorno, y el hecho de estar fuertemente influido por el cine europeo.

Marcelo Cerdá (2009: 312), expresa que existirá entre las obras de los directores de la denominada Generación del 60, una heterogeneidad de expresiones singulares. Sin embargo, advierte entre ellas, una serie de rasgos comunes identificatorios. El primero de ellos será su procedencia. Ésta no se

vinculará al cine institucional e industrial, ni a un aprendizaje en las galerías de arte, sino que los centros formativos para ellos serán el movimiento cineclubista y la experiencia obtenida en la práctica del cortometraje. El movimiento cineclubista, se iniciará en la Argentina a fines de la década del veinte y principios de los años treinta, con el Cine Club de Buenos Aires y el Cine Club Argentino, que exhibirán las películas de la vanguardia europea. Al pasar el tiempo se irán incorporando Cine Arte, Club Gente de Cine, Cine Club Núcleo y otros, que darán lugar a la actividad formativa como centros de estudios del lenguaje cinematográfico y difusores de la historia del cine mundial. Este movimiento cobrará magnitud a mediados de la década del cincuenta, época en que se creará la Federación Argentina de Cineclubes. Es necesario destacar que este movimiento será poseedor de una ideología militante por el "cine de arte". La práctica del cortometraje, según Cerdá (2009: 312), será una práctica de vocación grupal, experimental, destinada a la exhibición para un público reducido y siempre atada a la inestabilidad de la producción.

De esta forma, se contrapondrá un aprendizaje rigurosamente pautado, ligado a la división jerárquica del trabajo propia del cine industrial, orientado por la búsqueda de la seguridad dentro del engranaje comercial, con otro aprendizaje que identificará el contingente proyecto de vida con la inestable aspiración profesional, y que por ese motivo, estará marcado por el cuestionamiento de la propia perspectiva dirigida sobre el medio y la realidad social.

En segundo lugar, según Cerdá (2009: 313), la búsqueda de un cine independiente de expresión autoral, en contraposición al cine industrial de espectáculo y de consumo, implicará necesariamente tomar una postura acerca de la historia del cine nacional. "Historia que atravesaba la caída de los grandes estudios y que se confrontaba con el "mito de su fracaso" [...] Sólo un lugar podía asignarles entonces la historia del cine nacional a los nuevos realizadores y era el de su negación. Negar la historia del cine argentino [...] narrar desde cero, como si la gramática se ejerciera por primera vez. [...] En todo caso, la gramática se ejercía de acuerdo al modelo del cine mundial [...]." (Cerdá, 2009: 312)

Si bien los nuevos realizadores no contarán con una etiqueta que los agrupe en torno a un movimiento, en términos generales "rechazaron la objetividad y la transparencia ilusorias del relato clásico para dar lugar a la figura de un autor con capacidad interpretativa sobre el mundo." (Cerdá, 2009: 312) Esto implicará también, la existencia de un espectador que emprenderá el compromiso de la producción de sentido.

En tercer lugar, como afirma Cerdá (2009: 313) citando a Torre Nilsson, ellos deberán "salir a enfrentar la realidad." Para los realizadores, expresarse libremente significará autenticidad frente a la realidad y a las convenciones. "En términos de Simón Feldman, miembro y cronista de la generación: (sus integrantes) todos y cada uno de ellos irrumpieron en nuestro cine para ampliar el registro temático de la época; todos y cada uno de ellos antepusieron la necesidad de expresarse y expresar su contorno más allá de fórmulas anquilosadas y de corte comercial." (Cerdá, 2009: 313)

Esta generación se tendrá que enfrentar no sólo con la carga de una historia del cine local, a la cual se negará a pertenecer, sino que además deberán enfrentarse a una postura reaccionaria acerca de la vinculación forma-contenido. Esta última se basará en la premisa de que la importación de formas surgidas en otros contextos inevitablemente llevaría a la adopción de contenidos o problemas que no tendrían nada ver con los propios. Así, se lo catalogará como cine extranjerizante o europeísta. Es innegable, según Cerdá, que la Generación del 60, se embeberá del cine de Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet, Bresson y otros. Así como también que “fue un cine independiente en conflicto con el modo de producción industrial y en desamparo frente a la distribución y la exhibición; un cine de autor, inaugurador del discurso que reclama para sí el derecho de la autonomía expresiva. Hizo suyo el compromiso con la realidad del entorno. [...] Fue suya una política de la imagen que hizo de la misma objeto de experimentación y de reflexión crítica.” (Cerdá, 2009: 314)

¿POR QUÉ EL CORTOMETRAJE?

El corto metraje será visto por los protagonistas de la llamada generación del 60 como una herramienta, un ámbito donde crear su nuevo lenguaje. Por un lado, la cuestión económica lo hará más accesible para quienes quieran permanecer alejados del cine comercial. Como ya decía Agustín Mahieu en 1961 “para los recursos limitados de los realizadores independientes, el corto metraje constituía en cambio la esfera lógica y apropiada”. (Mahieu, 1961: 12) Pero el corto metraje también poseerá otras cualidades que harán de él la forma de expresión de dicha generación. Considerado “medida habitual de cine documental, del film pedagógico e informativo” (Mahieu, 1961: 12), el corto metraje será ignorado por los grandes productores dedicados a la explotación comercial. Esto permitirá cierta independencia para los realizadores de la nueva generación. Desde el corto metraje encontrarán más posibilidades de expresión, con una gama más amplia de temas que no abarcará en ese momento el cine comercial, el largometraje.

Dentro del corto metraje la tendencia documental será la que prime en estos años con una variedad de obras disímiles que se podrán agrupar en esta categoría. El documental será entendido por muchos realizadores como uno de los mejores caminos para captar la realidad presente. El corto metraje permitirá documentar una realidad con una actitud lejos de los cánones de ficción que condicionarán en ese momento al cine. “La misma modalidad técnica de éste (el corto metraje), que permite un tratamiento ágil y rápido, supone la adecuación del instrumento a una tarea de registro e indagación, que lo alcance en la propia duración vital.” (Mahieu, 1961: 44) Como sostendrá esperanzado Mahieu en los comienzos de los 60, realizando un acertado análisis de su propio tiempo, el cortometraje será “un género autónomo, con posibilidades artísticas propias, que en su tiempo específico puede crear un lenguaje.” (Mahieu, 1961: 68) Por consiguiente será para muchos realizadores su medio formativo.

El cineclub, como se mencionó anteriormente, será otro ámbito que atravesará de forma cabal a los realizadores de la generación del 60. Muchos de ellos se formarán en los cineclubes, y otros se formarán en escuelas, aunque no dejarán de estar vinculados con el movimiento crítico que propiciarán estos círculos. Como indica Mahieu “por una parte, el cineclub significa la posibilidad organizada y exhaustiva de conocer la obras más importantes del pasado y las más recientes experiencias. Por otro, hasta el momento actual, la única posibilidad de encontrar un eco –es decir una posibilidad de exhibir y comunicarse- frente a las propias obras.” (Mahieu, 1961: 23) Éstos abrirán un espacio, un circuito fuera del cine comercial, pero además generarán grandes debates y movimientos críticos, junto con su participación en las luchas por legislaciones para el cine argentino. Asimismo, muchos realizarán diversas publicaciones, como por ejemplo el Cineclub Núcleo, dirigido por Víctor Iturralde Rúa, con su revista “Tiempo de Cine” y además la publicación de monografías en su colección “Cine Ensayo”.

ICUBA: INSTITUTO DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

En este contexto de desarrollo del arte y del cine, todo enmarcado en el entramado social, político y económico, nacional e internacional descrito anteriormente, es que se desempeñará la labor del ICUBA, Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires.

Puede hacerse mención de muchas de sus actividades y producciones, que darán cuenta de su filiación con la generación del 60, los cine clubes y las escuelas de cine, pero a su vez sería muy complejo y errado encasillar su devenir en sólo uno de estos ámbitos, ya que como se analizará, una particular trama de actividades y relaciones definirán su historia.

El ICUBA formará parte del Departamento de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. En calidad de ello podría pensarse, que su devenir sería direccionado hacia el mismo camino que recorrerán las Escuelas de cine del Litoral y La Plata, contemporáneas del ICUBA, que también se originarán como institutos dependientes en dichas facultades. Sin embargo, ello no será así.

Como se ha mencionado, en el momento de la creación del Departamento de Cultura, Frank Memelsdorff recurrirá a la colaboración de Aldo Luís Persano para la sección de cinematografía. De allí surgirá el ICUBA, a partir del trabajo de Persano y sus colaboradores, de lo cuales pocos pertenecerán al Instituto y varios brindarán su colaboración en reiteradas ocasiones. En el caso de la Escuela de Bellas Artes de La Plata, se creará en 1955 el Departamento de Cine dependiente de ella, que luego se transformará en Escuela de Cine. Asimismo, en 1956 comenzarán los primeros cursos a cargo de Fernando Birri en la Universidad del Litoral, que luego darán origen al Instituto de Cine de la Universidad del Litoral. Aquí se observa que las escuelas del Litoral y La Plata, así como el ICUBA se originarán de forma similar, como institutos dependientes de sus respectivas universidades. A pesar de ello, tanto la enseñanza como la formación impartidas se orientarán de formas disímiles.

El Instituto de Cine de la Universidad del Litoral comenzará a funcionar como tal en abril de 1957, pero en los cursos de los años anteriores ya se encontrarán presentes dos aspectos identificatorios, que se mantendrán como metodología de la Escuela: el trabajo en taller y la técnica del fotodocumental (Truglio, 2003: 309). Estos primeros fotodocumentales abarcarán una amplia variedad de temas, aunque todos compartirán la intención de documentar la realidad. Frente a esto será prácticamente opuesto el trabajo de los primeros años de la Escuela de La Plata, donde se centrarán mayormente en una formación teórica –basada en la exhibición de películas, debates y disertaciones teóricas- que en una fundamentada en la dinámica de taller.

El ICUBA se abocará mayormente a la formación teórica. En relación a ello, La Revista de la Universidad de Buenos Aires de abril-junio de 1956, señalará la realización de un ciclo de cuatro exhibiciones llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras, y el primer Boletín de Informaciones de la UBA, de mayo de 1958 señalará la realización de un curso sobre la historia del cinematógrafo dictado por Víctor Iturralde Rúa. Asimismo, se realizarán cursos con dinámica de taller, como por ejemplo el curso de técnica cinematográfica, que recordará la misma revista, y como menciona su siguiente número para el período julio-septiembre se realizará un “curso teórico práctico de realización cinematográfica a cargo del señor S. Feldman, durante cuyo desarrollo fue filmada una película con carácter de trabajo práctico.” (1956, N° III: 454)

Como se ha mencionado anteriormente, el ICUBA realizará una labor de formación tanto teórica como de carácter práctico –dinámica de taller-. Ahora bien, dicha labor no se realizará de forma sistemática con un grupo permanente de estudiantes que expresara expectativas en torno a una formación profesional, sino que se dictarán cursos intermitentes y exhibiciones periódicas en diversas facultades. Finalmente, el objetivo primordial del ICUBA será la formación complementaria para los estudiantes de su casa de estudios, no así la formación de realizadores profesionales como en el caso de las escuelas de cine del Litoral y La Plata, las cuales desde sus inicios demostrarán esta intención con seminarios y cursos dedicados a ello. La Escuela del Litoral en sus comienzos, orientará su actividad hacia un público más amplio, incluyéndose estudiantes secundarios, maestros, amas de casa, etc.

En función de lo planteado, se encontrará entonces, que la mayor diferencia entre las escuelas de cine y el ICUBA será la referida al objetivo de cada uno. Brindar una formación profesional, en el caso de las primeras y una formación complementaria, en el caso del ICUBA.

También es posible encontrar una gran similitud entre el ICUBA y los cineclubes, en torno al tipo de actividades realizadas. En el caso del ICUBA, las actividades de tipo teórico -como ser exhibiciones y debates- serán las predominantes. En el caso de los cineclubes estas serán sus actividades por excelencia, es decir, que directamente no ahondarán en actividades prácticas. Es importante destacar en relación a ello, lo propuesto por Marcela Truglio, quien subraya que el perfil de formación teórica de los primeros años de la Carrera de La Plata también se encontrará más cerca de la actividad cineclubista que de la propiciada por un taller.

La producción será otra de las actividades fundamentales del ICUBA. A continuación se reseñarán brevemente las producciones de las que se ha tenido conocimiento:

- “Erosión del suelo”. Film científico y pedagógico realizado ha pedido de una facultad. Realizado en 1957-1958, con el asesoramiento de técnicos del Instituto de Suelos y Agrotecnia del Ministerio de Agricultura y Ganadería.
- “Actividades cardíacas de un perro” o “Corazón de perro al descubierto”.
- “Animales de laboratorio”
- “Corazón de sapo” (en colores)

Estos últimos tres films se realizarán con la colaboración de la Cátedra de Fisiología de la Facultad de Odontología, entre 1957-1958.

- “Ensayo”. Trabajo práctico de los Cursos de Realización Cinematográfica. 1957-1958.
- “Crónica en Maciel”. “Un documental de 35 minutos, filmado en el Centro de Recreación Dock Sur, dependiente de la Municipalidad de Avellaneda. En él se muestran trabajos didácticos, terapia y readaptación de desertores escolares, con el asesoramiento del Departamento de Extensión Universitaria. El ambiente de Villa Maciel, la vida de los niños que concurren al Centro y sus actividades son los temas centrales del film, dirigido por Víctor Iturralde.” (Boletín de Informaciones UBA, N° VIII, 1959) 1957-1958.
- “Estructura y aspectos geológicos de Sierra de la Ventana”, a solicitud de la Cátedra de Minería y Geología de la Facultad de Ciencias Exactas.
- “Silvicultura”
- “La nueva Facultad de Ciencias Exactas”

Estas últimas tres películas se producirán en mayo de 1959. En ese mismo año se planeará la producción de cuatro films y otros no mencionados:

- “Orientación vocacional”
- “Cibernética”
- “Escultura argentina contemporánea”
- “Visión”

- “Dimensión”. Se producirá en julio de 1960 y será dirigida por Aldo Luís Persano. Esta película recibirá el premio “Bucranio de Bronce” de la “V Reseña Internacional de Film Científico-Didáctico” organizado en Italia por la Universidad de Padua.
- “Lobos marinos patagónicos”
- “Fauna marina”

Los últimos dos films serán realizados por Ricardo Aronovich y Hugo Pesce en 1961. En el mismo año se realizará el montaje de dos películas realizadas en Misiones por estudiantes de Ciencias Naturales y Exactas.

- “La avispa cartonera”. 1961.
- “Fiesta en Sumamao” dirigida por Aldo Luís Persano
- “Una mirada santiagueña” (explotación del manganeso)
- “Problemas del agua”
- “La villa de Atamisqui” que dará lugar a “Soledad en Atamisqui”.

Los últimos cuatro films serán producidos en 1962.

- “La Ciudad Universitaria” Realizada a pedido del entonces Rector Risieri Frondizi, con el fin de promocionar el proyecto de creación de la Ciudad Universitaria. Galardonada con una mención especial en la IV Muestra Nacional de Cine de Cortometraje, organizada por la Dirección Nacional de Cultura. El año de su producción es desconocido.

La producción se dirigirá mayormente hacia fines educativos, científicos y pedagógicos. Esto se evidenciará a partir tanto de las temáticas trabajadas en las películas, así como a partir de las menciones realizadas en los Boletines de Información y la Revista de la UBA, en donde se explicitarán una serie de convocatorias dirigidas a cátedras y docentes ofreciendo la realización de material audiovisual para la complementación de su tarea docente. En este sentido, Rodolfo Alonso, uno de los protagonistas de la experiencia, señala que Aldo Luís Persano director del ICUBA, apostará al cine científico y pedagógico en tanto concebirá a este, como una herramienta fundamental para la formación. “Era un cine de divulgación o de investigación, en ese momento se pensaba más en la divulgación, divulgación para estudiantes o para el público en general, como para complementar la enseñanza universitaria. En esa época las diapositivas eran lo novedoso [...]”.

Este cine tomará la forma de corto metrajes, por razones de tipo presupuestarias y por ser la herramienta más adecuada para el film documental, pedagógico e informativo. Aquí, comenzará a evidenciarse la pertenencia de los hombres del ICUBA a la Generación del 60, en tanto el uso del corto metraje será uno de los atributos propios de dicha generación. Asimismo, la Escuela del Litoral y la de La Plata realizarán una amplia variedad

de cortometrajes, con lo cual también muchos de sus realizadores podrán ser incluidos dentro de esta generación. El conjunto de cineastas pertenecientes a ella, compartirán además su procedencia, así como los mismos circuitos, colaborando en diversas producciones unos con otros. En otras palabras, será un grupo reducido de personas que transitarán por los mismos cineclubes, universidades, institutos, etc. y que se hallarán muy vinculados entre sí.

Más allá de dichas vinculaciones, si bien las escuelas realizarán una gran producción de corto metrajes al igual que el ICUBA, estos no serán con fines científicos y pedagógicos, como los realizados por Persano con el fin de contribuir a la labor docente en distintas facultades, sino que su intención primaria será documentar la realidad, así como ahondar en la práctica cinematográfica para formar realizadores.

Se ha fundamentado ya, el carácter científico y pedagógico de las producciones del ICUBA como complementarias a la educación universitaria. Sin embargo, sería erróneo oponerlas a la búsqueda de documentación de la realidad de los cortometrajes de otros realizadores de la Generación del 60, como por ejemplo los realizados por profesores y estudiantes de las escuelas de cine. Es el caso de "Erosión del suelo" y "Crónica en Maciel"ⁱⁱ, films a los que no se ha podido acceder de forma directa -como gran parte del material del ICUBA que, como ya se ha dicho, constituye hasta el momento una experiencia mayormente desconocida- para su análisis. Aunque remitiéndose al relato de Rodolfo Alonso y a información recopilada de boletines y revistas, se advierte que serán películas que documentarán críticamente una realidad, más allá de su compromiso como herramientas científicas y pedagógicas. En palabras de Mahieu, Persano "poseerá una larga trayectoria en el movimiento de cine independiente. Al paso por los cineclubes sumará una actividad crítica valiosa y un estudio de las posibilidades del cine científico y educativo. [...] Erosión del suelo (1958) entrará en esta última clasificación." (Mahieu, 1961: 32-33)

Esto se verá también reflejado en el corto metraje "Fiesta en Sumamao", al cual se ha podido acceder. Los integrantes del ICUBA viajarán a la provincia de Santiago del Estero, en diciembre de 1960 a los efectos de la realización de un trabajo de registro. Realizado por Aldo Luis Persano, este film se basará en el libro "La fiesta sacramental americana" de Bernardo Canal Feijoo, el cual será adaptado como libreto cinematográfico por Rodolfo Alonso. En blanco y negro, con una duración de 10 minutos y con una única cámara de mano de 16 mm, este corto metraje reseñará una celebración acontecida todos los 26 de diciembre en Sumamao (antigua población indígena situada en la provincia de Santiago del Estero. Esta fiesta acontece el "Día de San Esteban en el calendario católico coincidiendo con el solsticio estival. [...] 'Sumamao', será la conjunción de las palabras Quechuas 'súmaj' (hermoso) y 'maiu' (río)" (Feijoo, 1961). Este film resulta de gran interés ya que es posible apreciar la conjunción de aspectos cristianos y paganos. La fiesta entonces combinará elementos indígenas de carácter agrícola y elementos del culto eucarístico, "la fiesta vale así por un vivo ejemplo de lo que pudo constituir la llamada conquista espiritual, en sus métodos sutiles y rigurosos" (Feijoo, 1961).

“Fiesta en Sumamao” será el trabajo que más claramente ligará a Persano con la generación del 60. Documentar la realidad de forma cruda, intentando reflejarla lo más fielmente posible, será en aquel entonces, considerado vanguardista y Birri será uno de los mayores exponentes de dicha práctica en el Litoral. Si bien en “Fiesta en Sumamao”, existirá un relato que acompañe las imágenes, se notará la intención de registrar ciertos sonidos del ambiente y la música propia del lugar, así como se realizará desde una mirada comprensiva, casi etnográfica, antes que como una editorialización de la fiesta.

LA PERLITA DEL ICUBA: “DIMENSIÓN”

Como se ha mencionado, si bien la tendencia del ICUBA será hacia el cine científico pedagógico sin dejar a un lado la realidad social, se encontrará dentro de sus obras un film que escapará a esta tendencia. “Dimensión”, otro de los cortometrajes realizados por Persano, no será encargado por alguna cátedra de la universidad, sino que como señala Rodolfo Alonso “Dimensión será un gusto”. En blanco y negro, en 35 mm y con una duración de nueve minutos y medio, combinará imágenes que registren el movimiento de los móviles del artista plástico Mauro Kunst, con la música dodecafónica del artista Francisco Kröpfl.

Sobre este cortometraje, escribirá Víctor Iturralde Rúa en la Revista Tiempo de Cine N° II: “Es una película insólita en nuestro medio [...] Persano asume los objetos [...] Al alterar su espacio (el medio tridimensional donde los móviles de Kunst ejercen su juego fascinante de combinaciones infinitas y seriadas de movimientos), al aplastar los móviles en las dos dimensiones de la pantalla y al alterar la otra dimensión: el tiempo, Persano recrea los objetos, compone un nuevo juego de movimientos, elimina la levedad de la tensión provocada por la espera paciente de la combinación real de movimientos y salta a las conclusiones o a otras series o a otros móviles.” (Mahieu, 1961: 33)

Este film también pareciera ligar a Persano con los atributos propios de la Generación del 60, ya que implicará una cabal negación de los parámetros del cine clásico argentino. Sin embargo, al analizar el acercamiento a la realidad, el hecho de la documentación crítica que caracteriza a esta generación, parecería plantearse un distanciamiento entre Persano y ésta.

VANGUARDIA, ARTE Y COMPROMISO

En este sentido, y especialmente por “Dimensión”, Persano y los hombres del ICUBA, recibirán críticas desde ciertos sectores intelectuales, que considerarán que la búsqueda de abstracción y la puesta en escena con contenidos y formas no convencionales, devendrá necesariamente en una práctica poco comprometida con la realidad y falta de contenido social. En palabras de Alonso: “Era la época del compromiso, del escritor comprometido. Por eso había juicios, la gente de la izquierda que pensaba que “Dimensión” era perder, tirar la plata y perder el tiempo, que no pasaba nada, que ves girar...”

Ahora bien, en este sentido es pertinente plantear, que el compromiso de un artista de ninguna manera se mide, a nuestro juicio, por lo explícito de su obra,

sino que por medio de la abstracción y de la utilización de formas inéditas y de contenidos implícitos, puede expresarse un posicionamiento tanto político como social. Esto mismo parece expresar Alonso cuando sostiene: “se quería llegar a la gente, no de la manera que pensaban los comunistas bajando línea, pero si queríamos llegar... confiábamos además...”

En palabras de Giunta (2008: 126), refiriéndose a los artistas de vanguardia de los 60: “La definición de su lugar social pasó, centralmente, por el compromiso con su propia práctica, que ellos entendían, en sí misma, transformadora de la sociedad.”

A partir de la entrevista realizada a Alonso, se aprecia claramente como él y los hombres del ICUBA percibirán la relación entre la práctica artística y el compromiso. Para ellos llevar adelante la misma práctica artística ya estaría vinculado con la apertura hacia la realidad social: “(en) Dimensión misma, que era una película exquisita, no hay ninguna concesión, los móviles son de aluminio con hilos de nylon. Entonces los móviles se mueven con el viento... Eran cosas sin ninguna representación, eran figuras geométricas y eso gira... Kröpfl hace la música, que eso era de ultra vanguardia y eso era la película, un movimiento con la música, nada más. Pensábamos que social era también eso, darle eso a la gente también es social, no es solamente ocuparse del tema social, también hay que hacerlo.”

Aquí se advierte que para ellos, el hecho de generar un arte de vanguardia fortalecería el compromiso con la realidad social. No se tratará solo de enunciar un cambio, sino de cambiar, hacer arte de vanguardia ya será una transformación de la sociedad.

Puntualizar en una breve caracterización de una vanguardia es pertinente, ya que esto permitirá echar luz acerca de la esta relación marcada por Alonso entre la vanguardia y el compromiso social. Habermas caracteriza a la vanguardia como: “invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando el futuro, trazando huellas, en un paisaje que todavía nadie ha pisado.” (Habermas, 1984: 29) La vanguardia será expresiva del choque que buscará producir, de la ruptura con cánones estéticos, y de la creación de un nuevo lenguaje.

Como menciona Giunta “[...] Esta vanguardia (vanguardia artística de los 60), en la cual incluimos a los artistas que, entre fines de los cincuenta y mediados de los sesenta, extremaron su indagación en los materiales, la problemática principal consistió en explorar todos los recursos que les permitieran fundar un nuevo lenguaje” (Giunta, 2008: 126).

Rodolfo Alonso se considerará parte de una vanguardia, específicamente como escritor, y considerará a todos los colaboradores y hombres del ICUBA, provenientes de otras esferas artísticas, como ser la música, las plásticas y la literatura, como parte de una vanguardia artística.

“Dimensión” será caracterizada por él mismo, como una obra de vanguardia y de hecho la única con tal carácter dentro de las producidas por el ICUBA: “hay

dos elementos. Un elemento de las artes plásticas digamos que es el móvil, que es un elemento de vanguardia el móvil en ese momento, no representa nada, ni siquiera es un cuadro. Son unas cosas geométricas de aluminio, eran enormes. Se movía sólo. Y después estaba la otra parte que era la música de vanguardia. Entonces se unieron esas dos cosas. Ya ven... venían de dos movimientos de vanguardia”.

Aquí, se observa una fuerte ligazón entre lo planteado por Giunta, en términos de la extremación en la indagación de los materiales, acción propia de la vanguardia y lo planteado por Alonso quién tomará como elementos de quiebre y de vanguardia los móviles del artista plástico Kunst y la música dodecafónica de Kröpfl. En este sentido, también es posible proponer un acercamiento entre aquello planteado por Iturralde, quién advertirá que los móviles son las trabazones de una estructura plástica distinta y que al alterar el espacio y el tiempo Persano compondrá un nuevo juego de movimientos, y lo expresado por Giunta en términos de que esta vanguardia buscará fundar un nuevo lenguaje.

A continuación de lo mencionado sobre “Dimensión”, Alonso continua: “Nos ha reconsiderado este hombre (en referencia a Hayden White), que la ideología es la forma. Pensá que en esa época se pensaba que la ideología era el contenido. El mensaje. Y ahí al parecer no hay ningún mensaje. Lo gracioso es que muchos movimientos de vanguardia nacieron como revolucionarios.” Aquí se puede pensar que Alonso plantea la existencia de una intervención social que se vinculará con la transmisión de una ideología por medio de las formas, elemento predominante en Dimensión, y por otro lado con un quiebre realizado al tomar las formas como transmisoras de ideología y no así el contenido directo.

Ahora bien, Alonso también expresará que “Dimensión” provocará que el ICUBA pertenezca sólo parcial y no significativamente a una vanguardia: “(el ICUBA) formó parte de una vanguardia con “Dimensión” tangencialmente, porque estaba en contacto con esa película. Ahora, la actividad del ICUBA, creo que es lo único de vanguardia que tiene, el resto son películas científicas, películas de propaganda para la universidad y “Fiesta en Sumamao”, que yo no lo definiría como de vanguardia sino como un documental antropológico.”

Como se mencionó anteriormente, la mayor parte de la producción del ICUBA estaráⁱⁱⁱ dirigida a un cine de corte científico pedagógico. Ahora bien, pareciera ser que Alonso diferencia tres tipos de films dentro de la producción del ICUBA, a saber: el cine científico pedagógico, “Dimensión” y “Fiesta en Sumamao”. Según él: “Fiesta en Sumamao es un documental que tiene relaciones con lo social, una actividad popular que estaba prohibida por la iglesia, como un atavismo...” Así es que el ICUBA realizará por un lado un cine científico, y por otro lado cine de vanguardia que encerrará no solo a films como “Dimensión”, sino también aquel cine de corte social como “Fiesta en Sumamao” y otras.

Parece existir dentro del discurso de Alonso la convicción de que él pertenecería a una vanguardia, así como sus amigos, colaboradores y compañeros de trabajo. En fin, que gran parte de su círculo de relaciones

también sería parte de una vanguardia: “Yo vengo de la vanguardia, de un grupo de artistas concretos, los pintores, los poetas, que no tenían referencia a nada que tuviera que ver con nada de la supuesta realidad, [...] yo era amigo de todos ellos, había músicos, arquitectos, cineastas, escritores, escultores”

Asimismo, se remitirá a una serie de artistas y de actividades realizadas por ellos altamente reconocidas: “Había uno que es Mauro Kunst que hacía móviles, y había un gran músico de vanguardia que es Francisco Kröpfl, que después hizo música electroacústica y que era de la Agrupación Nueva Música, como era Cantón.”

“Y también fundamos con Francisco Kröpfl el primer estudio de fonología musical, era el primer laboratorio de música electrónica que hubo en el continente.”

“El ‘gordo’ (Iturralde) era un idealista, él inventó el primer cineclub infantil, él hacía películas con los chicos dibujando... cosas que hay en la escuela acá en Vicente López, cosas que él invento.”

Todos estos artistas que Alonso considera de vanguardia, participarán de una forma u otra en las diversas actividades del ICUBA, como así también de otras actividades del Departamento de Cultura. Como el mismo Alonso explica: “El cine es un arte no individual como la literatura, la pintura...que lo puede hacer uno sólo, sin muchos elementos técnicos. Es un arte colectivo, un arte de equipo, que implica una serie de inversiones y utilización de tecnología, entonces es más complejo, como el teatro también lo es (salvo que sea un monólogo)”.

En otra ocasión Alonso mencionará que “el ICUBA es Persano”, pero como ya se ha visto, esto será sólo en parte, en tanto el ICUBA contará con una gran cantidad de colaboradores que habrán hecho posible dicha experiencia. Probablemente, Alonso estaría refiriéndose a Persano como el motor del ICUBA, ya que todos los mencionados colaboradores no pertenecerán institucionalmente a él.

Alonso también se remitirá a Persano cuando ahonde en el sentido del ICUBA. Expresará que todas las actividades del Instituto se realizarán por una fuerte creencia en el arte como forma de vida, forma de relacionarse con la realidad y la gente, así como por el amor, los ideales y la convicción que unirá a todos los hombres y colaboradores del ICUBA, especialmente a Persano: “No era que había un proyecto desde el rectorado, el proyecto que tenían era otra cosa, un poco caímos ahí o nos convertimos en... el ICUBA nacía del entusiasmo, del amor de Persano, no es que le dijeron algo de un instituto de cine, las cosas que surgieron son fruto de las circunstancias y de las personas.”

“Todo esto sin presupuesto, hacías un expediente, lo hacíamos porque teníamos ganas de hacer cosas y capacidad de hacerlas, por amor, las cosas se hacen por amor o por dinero...”

“Pero yo creo que la sensación era esa, yo y los otros también, queríamos hacer cosas y la idea era no hacer solamente cosas de arte digamos, encerrados, sino hacer cosas, darle cosas a la gente.”

“Si me encargaban una película como Crónica trataba de hacerla lo mejor posible, no era por lo que ganábamos, porque eran unos suelditos. Todas esas cosas que hacíamos las hacíamos porque estábamos completamente enloquecidos, el trabajo de hacer a mimeógrafo, de traducir... nunca nos pagaron.”

EL CORTE DE ONGANÍA: TRÁGICO FIN

La finalización de la experiencia del ICUBA, será asociada en el relato de Alonso con el golpe de estado de junio de 1966, aunque luego admitirá que no recuerda el momento preciso de su disolución: “El país iba para otro lado, lo de Onganía fue un corte terrible para el arte, la educación y la cultura. Fue sangriento, terminaron muchas cosas. [...]En ese momento estaba lo que se llamaba el nuevo cine argentino, es una cosa que la liquida Onganía [...] No se si se disuelve (el ICUBA), no sé qué pasa, cuando viene Onganía cambia todo” Más allá de la experiencia del ICUBA, Alonso encontrará su propia historia de vida atravesada por el corte que producirá el golpe de estado de Onganía. En alusión a un film que se encontrará en proceso de producción al momento del golpe, Alonso expresará que “no se llegó a filmar porque vino Onganía, que acabó con todo el teatro independiente, las editoriales, las revistas, la universidad reformista, la matemática moderna, todo prohibieron.”

Los últimos cortometrajes y referencias a los que se ha tenido acceso serán de finales del año 1963, con lo cual allí perderemos el rastro del ICUBA.

REFLEXIONES FINALES

Dar con la experiencia del Instituto de Cine de la Universidad de Buenos Aires, significó comenzar una ardua búsqueda a fin de reconstruir su historia. En los inicios de esta búsqueda nos encontramos rodeadas de pequeños datos, aparentemente sin conexión; potenciales entrevistados desinteresados; y una Universidad ignorante frente a dicha experiencia.

Al avanzar en la indagación sobre el ICUBA, se ha encontrado una rica historia, llena de posibles debates, grandes realizadores, importantes interrelaciones con otros actores y cantidad de producciones filmográficas. De modo que, ha resultado imposible negarnos a la reflexión acerca de las causas que han impedido que hoy esta experiencia sea recordada desde la UBA y desde los estudios del cine y la cultura.

Rodolfo Alonso, uno de los protagonistas de la experiencia, ha proporcionado una pista acerca de ello, al referirse al carácter más bien científico y pedagógico del trabajo del ICUBA: “porque no estaba tanto en lo estético...digamos del cine como arte, sino que el ICUBA era el instituto

cinematográfico de la universidad [...] me imagino que el proyecto era ponerlo al servicio de la universidad como estaba extensión.”

A pesar de lo mencionado por Alonso, al investigar en torno a la filmografía del ICUBA, dimos con que una parte de las producciones del Instituto no se caracterizaron por registrar una tendencia científica o pedagógica. “Dimensión” y “Fiesta en Sumamao”, los dos cortometrajes a los que hemos tenido acceso, sobrepasan esa intención. Si bien su principal eje de trabajo no ha sido la producción artística, nos interrogamos en torno a porque pareciera que la Universidad no tiene presente dicha experiencia. Cuando se menciona la universidad se hace alusión, no sólo a los estudiantes y docentes, sino también a los trabajadores no docentes, y los graduados de la UBA. Hemos tenido la posibilidad de contactarnos con algunos de ellos –encargados de Departamentos, administrativos, alumnos, docentes, etc- y la mayor parte no conocía la experiencia.

La respuesta no se vislumbra aún, pero lo que se puede afirmar es que la actividad del ICUBA se distanció de experiencias como las que dieron nacimiento a las escuelas de cine en los mismos años, las que se focalizaron en la formación de realizadores. Desde el Instituto se brindó a los estudiantes de la Universidad, la posibilidad de una formación complementaria ligada al cine. También se distanció de la actividad de los cineclubes y la actividad de formación solo teórica que estos ofrecían. En relación a sus producciones, se ha analizado la intención de profundizar en un cine científico y pedagógico como también, la de contribuir en la producción de un cine vanguardista.

Al reflexionar acerca de lo que ha dejado dicha experiencia, Rodolfo Alonso se remite a pensarla como un antecedente.

El Departamento de Cultura se ha esforzado en realizar una labor interdisciplinaria, que vincule a las diversas facultades. Dentro de él, el ICUBA ha trabajado brindando un espacio, en donde los estudiantes de la Universidad, contarán con la posibilidad de participación. Así como también ha realizado diversas producciones para diferentes cátedras de las distintas facultades. Los cursos, las exhibiciones, los debates y las producciones que ha realizado el ICUBA podrían ser hoy pensados en términos de antecedentes tanto para la historia del cine independiente argentino, como también, y más especialmente para la Universidad de Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerdá, Marcelo (2009). Los directores de la Generación del 60 y las relaciones permeables frente al contexto político y social. En A. L. Lusnich y P. Piedras (Editores): *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 311-346). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Chiroleu, Adriana (2004). Patrones de Desarrollo y Políticas Públicas de Educación Superior. Las paradojas de la modernización universitaria de los años 60. En Sociedad Argentina de Análisis Político *La política en un*

mundo incierto: representación, gobernabilidad democrática e inclusión social.- Buenos Aires: SAAP, 1 CD ROM. ISBN 987-21316-0-0

- Giunta, Andrea (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y Política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Habermas, Jürgen, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en *Punto de Vista*, Número 21, Agosto de 1984, pp. 27-31.
- Mahieu, Agustín José. (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Editorial Documento.
- Truglio, Marcela (2003). El cine de las escuelas de cine. En Peña, Fernando (ed.) *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: Malba.
- Revista de la Universidad de Buenos Aires. Quinta Época. Año I. Número I. Enero- marzo 1956; Número II. Abril-Junio 1956; Número III. Julio-septiembre 1956; Número IV. Octubre-diciembre 1956.
- Boletín de Informaciones de la Universidad de Buenos Aires. Año I. Número 1. Mayo de 1958; Año I. Número 2. Junio de 1958; Año II. Número 8. Abril de 1959; Año II. Número 9. Mayo de 1959; Año III. Número 14. Julio de 1960; Año IV. Número 20. Marzo de 1961.
- Universidades. Unión de Universidades de América Latina. Buenos Aires. Octubre-diciembre de 1961.
- Alonso, Rodolfo y Canal Feijoo, Bernardo (1962): Folleto de presentación del cortometraje “Fiesta en Sumamao”. Buenos Aires: ICUBA.

ⁱ Esto actualmente se encuentra en discusión. Eduardo Díaz de Guijarro lo planteará en Díaz de Guijarro, Eduardo (2010). *Espíritu crítico y formación científica*. Buenos Aires: Eudeba.

ⁱⁱ En el año 2004 Fernando Peña organizó en el MALBA un homenaje al realizador Víctor Iturralde Rúa. Durante el mismo se exhibió “Crónica en Maciel”. A partir de dicho dato se ha llevado a cabo una incansable búsqueda que resultó infructuosa.