

Itinerante revolucionario del cinematógrafo

LA HORA DE LOS HORNOS



Edgardo Pallero y su contribución al Nuevo Cine Latinoamericano

Javier Campo

Argentino, investigador y docente de la Universidad de Buenos Aires, director de la revista Cine Documental (www.revista.cinedocumental.com.ar).
javier.campo@cinedocumental.com.ar

"Pienso que uno de los problemas graves que tienen los países latinoamericanos en el plano de la cultura es la penetración cultural imperialista. El cine debe ser un instrumento para mostrar, analizar, investigar y hacer conocer cuál es nuestra verdadera realidad, cuáles son sus verdaderos problemas; en ese sentido creo en la vigencia de un nuevo cine latinoamericano".
Edgardo Pallero (1966)

Hijo de una familia de clase obrera santafesina del interior de la Argentina, Edgardo Pallero empezó a soñar con una Latinoamérica libre y unida estudiando ese arte que parece tan ajeno a un entorno

popular: el cine. Se recibió en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) en su primera promoción y estuvo en el grupo de trabajo de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958). Ya como jefe general del Taller Experimental de la Escuela Documental de Santa Fe (como la denominaban Birri y sus alumnos, en realidad Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral) fue coordinador del grupo de trabajo de la segunda versión de *Tire dié* (pasada de 16mm. a 35mm. y reducida de 1 hora a 33 minutos) finalizada en 1960. Pero Pallero no se dedicó a dirigir filmes sino a la producción desde los primeros cortometrajes documentales hechos en la escuela como *López Claro, su pintura mural americana* (Juan Oliva,



1959), *La inundación* (Juan Oliva, Elena de Azcuénaga y Edgardo Pallero, 1961) y *Brucelosis* (Eduardo Caprio, 1961). Su primera producción ejecutiva de un largometraje la hizo a los 25 años de edad y fue encargada por su maestro, Birri, a través de la Productora América Nuestra (PAN). Montada con el aval de la casa paterna de Birri (Ceccato y otros, 1990: 6), PAN encaró la producción de *Los inundados* (Fernando Birri, 1961). No se trataba de un trabajo sencillo, Pallero debía organizar la producción de un filme por fuera de la estructura industrial del cine, sin el aporte del Instituto de Cine y con locaciones en el interior de la provincia de Santa Fe, movilizándolo a un enorme grupo, que entre técnicos y estudiantes sumaban casi 200 personas. Este “filme-escuela”¹ se finalizó en 1961 y marcó el comienzo de una carrera para Pallero que lo llevaría mucho más lejos de los límites de su provincia natal.²

En 1962 produjo el corto *La pampa gringa*, de Birri, para posteriormente marcharse con él, su compañera (Dolly Pussi) y Manuel Horacio Giménez, a Brasil, luego de que Birri renunciara a su cargo de director de la Escuela para evitar que las autoridades de la Universidad la cerraran debido a una serie de señales negativas,³ entre las cuales se destacaba la prohibición, por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, de *Los 40 cuartos* (Juan Oliva, 1962). Ya instalados en San Pablo, y luego de haber dado varios talleres de cine, Pallero se relaciona con quien será uno de los productores/financiadores más importantes de la cinematografía brasileña: Thomaz Farkas. Gracias a ese contacto, Pallero produjo en 1964 y en 1965 una serie de cuatro filmes sobre la cultura popular: *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Memoria do Cangaço* (Paulo Gil Soares), *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla) y *Nossa Escola de Samba*, dirigido por el otro argentino que emigró junto a él, Manuel Horacio Giménez. Estos filmes fueron “el resultado de un recorrido por el país, en el que se ha prestado especial atención a la región del nordeste. El carácter ambulante de la producción llevó a este grupo de realizadores y técnicos a llamarse ‘la columna’ o ‘la caravana de Farkas’” (Flores, 2007, 203). Posteriormente Farkas agruparía estos medimetrajes en un filme colectivo llamado *Brasil verdade* (1968) y produciría junto a Pallero, entre 1969 y 1970, una película con 19 cortos de Gil Soares, Sarno, Sergio Muniz y Eduardo Escorel llamada *A condição brasileira*.

A su regreso a la Argentina, en 1966, se encuentra con el uruguayo Walter Achúgar, que acababa de producir *El Romance del Aniceto y la Francisca...* de Leonardo Favio, y montan, junto a Bernardo Breski y Bernardo Zupnik, una compañía distribuidora de películas en Buenos Aires (*Renacimiento Films*). Sus esfuerzos estaban dirigidos a “crear –según Pallero– una estructura autónoma, independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la

distribución de nuestros filmes” (1966). La cuestión de la distribución de un cine independiente y abiertamente contra-hegemónico va a ser una preocupación constante para Pallero, quien ya tenía claro a mediados de los años sesenta que no se podían esperar los favores de los organismos oficiales del Cono Sur, controlados por los conservadores de regímenes militares. La distribuidora resultó “un fracaso comercial” y el proyecto fue abandonado (Achúgar en Burton, 1991: 286). Sin embargo, la experiencia y el interés por la vinculación latinoamericanista como única respuesta a los problemas de los realizadores fue forjando una ideología orgánica a esos fines. Producto de esa voluntad fue el Plan Latinoamericano de Relaciones Culturales y Extensión Cinematográfica, forjado como un desprendimiento del Organigrama 60 del Instituto de Cine de la UNL, mediante el cual Pallero realizó un viaje a Europa para establecer lazos entre la Escuela Documental de Santa Fe y los principales representantes del documental en el viejo continente. En su visita al IX Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig (Alemania) se contactó con Joris Ivens y, en su paso por Francia, con Jean Rouch. A raíz de esos contactos llegaron invitaciones al Instituto de la Bienal de Venecia y de los festivales de Pésaro y Praga (Neil y Peralta, 2008: 44).

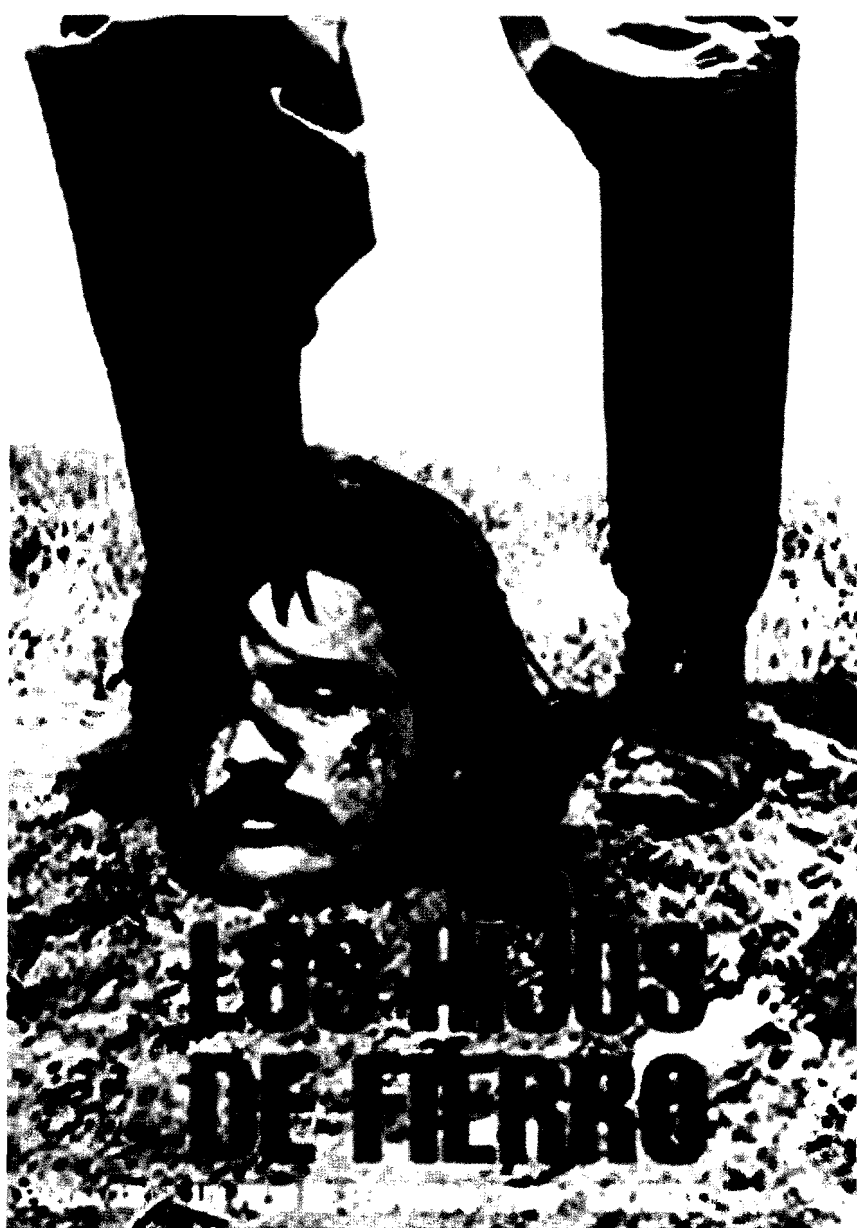
Luego de su llegada de Europa, “Cacho (Pallero) se convenció, y los convenció a todos, de que debíamos alejarnos de esos ‘padres’ (europeos) para concientizarnos de que nuestro cine era importante. Y los chilenos se enloquecieron y fuimos armando el festival. Aun sin conocer todo lo que se hacía en América Latina”, declara su compañera Dolly Pussi⁴. Pallero, con la colaboración de Delia Berú, organizó el Festival de Viña del Mar de 1967, junto a los chilenos José Troncoso, Luisa Ferrari y Aldo Francia (director). Se trataba de la quinta edición del tradicional festival de cine, pero se constituyó en el Primer Festival del Cine Joven Latinoamericano en el cual se hizo el primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Francia 1990: 119). Pallero fue el secretario general del Encuentro y fue allí donde se fueron estrechando relaciones entre los realizadores comprometidos con un cine a favor del cambio social. No fue sencillo invitar a los realizadores latinoamericanos independientes, simplemente porque muchos no se conocían entre sí. Sin embargo, la convocatoria resultó exitosa, “Viña del Mar 1967 –remarcaba Pallero– nos dio la oportunidad de un encuentro mayor en nuestra gran patria latinoamericana. En Viña del Mar es donde nos conocimos, vimos nuestros filmes y discutimos nuestros problemas y nos dimos cuenta de que estos últimos eran comunes. Creo que en esa reunión están los orígenes del Comité de Cineastas de América Latina, que algunos años después se crearía en Caracas” (Pallero, 1987: 20).

Acudieron las delegaciones de Cuba, Bolivia, Venezuela, Brasil, Uruguay y Colombia, entre otras, además de los argentinos y chilenos.

Entre las resoluciones aprobadas en ese primer encuentro se destacaban la promoción del cine latinoamericano mediante las muestras en festivales internacionales de todo el mundo, la distribución conjunta de filmes y la edición de publicaciones periódicas sobre la actualidad cinematográfica del continente (Viña del Mar, 1967). En aquel encuentro adquirió resonancia una idea desarrollada con posterioridad: "El auténtico nuevo cine latinoamericano solo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha" (VV.AA. 1988: 546). La amplitud de la frase hacía referencia a lo que todos ya entendían de forma clara -y que García Espinosa (1969) y Solanas y Getino (1973) recogerían explícitamente en sus reflexiones-, la opción por un cine comprometido en todas las etapas de su proceso, incluida la circulación. El cine imperfecto o el tercer cine contra la industria, los estados represivos, las clases dominantes, los intelectuales de academia... Contra todos, excepto "el pueblo". Un concepto que no permitía segundas lecturas.

Ya a principios de 1968, Fernando Solanas y Octavio Getino comenzaron a establecer vínculos con Pallero para la producción ejecutiva de *La hora de los hornos* (1968). Solanas había conocido a Pallero en ocasión de la proyección de su primer corto de ficción (*Seguir andando*) en el Cine Club Núcleo en 1963; en esa época vio *Tire dié* y había quedado gratamente impresionado.⁵ En Roma estaban montando el filme y Pallero resultó la figura indicada para llevar adelante la tarea de difusión de *La hora de los hornos*, a través del circuito de festivales y de espacios alternativos. Mientras tanto, la difusión en la Argentina era encarada por grupos de proyección clandestinos.⁶

En el politizado Festival de Viña del Mar de 1969, Pallero fue el representante argentino en la Mesa Directiva y, nuevamente, el secretario general del evento, mientras que el cubano Santiago Álvarez fue el presidente (Mestman, 1997: 30). El festival tuvo el mérito de contar con la presencia del documentalista holandés Joris Ivens, personaje ligado al registro de las luchas por la liberación en el mundo entero. Las discusiones de los realizadores resonaron con más fuerza en ese segundo encuentro hasta llegar al punto de plantearse duros enfrentamientos entre una suerte de facciones: por un lado, los cineastas que pugnaban por un mayor



protagonismo político y, por otro, los abstencionistas.⁷ No es necesario aclarar con quienes compartía Pallero sus ideas e ideales.

A principios de 1970, junto a Achúcar, Pallero se encarga de la producción ejecutiva, a pedido de la RAI (Radio Audizioni Italia, actualmente conocida como Radiotelevisione Italiana), de una serie de filmes sobre Latinoamérica hechos por sus cineastas. La primera película, que también se constituyó en un proyecto piloto, fue *El coraje del pueblo*, del boliviano Jorge Sanjinés. Según Achúcar, en la división de tareas "Pallero se hizo cargo del final de la producción en Bolivia", mientras él resolvía "los problemas intercontinentales entre Roma, Buenos Aires, La Paz y Montevideo" (Burton, 1991: 291). Pallero resultó el responsable del rodaje, del envío a Roma, del revelado y del montaje del material filmado en tiempo récord. Pero la película despertó inquietudes en los directivos de la RAI, debido a su narración desafiante y combativa contra las Fuerzas Armadas Bolivianas -lo que le costó a Sanjinés el exilio

en Perú poco después—, por ello cortaron fragmentos y retrasaron su estreno internacional. Finalmente fue el único filme de la serie, ya que las películas proyectadas de Mario Sábato, Raúl Ruiz, Joaquim Pedro de Andrade y Octavio Getino no pudieron ser realizadas o solo se estrenaron al margen de la serie y unos años después, como en el caso de *El familiar*, de Getino.⁸

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

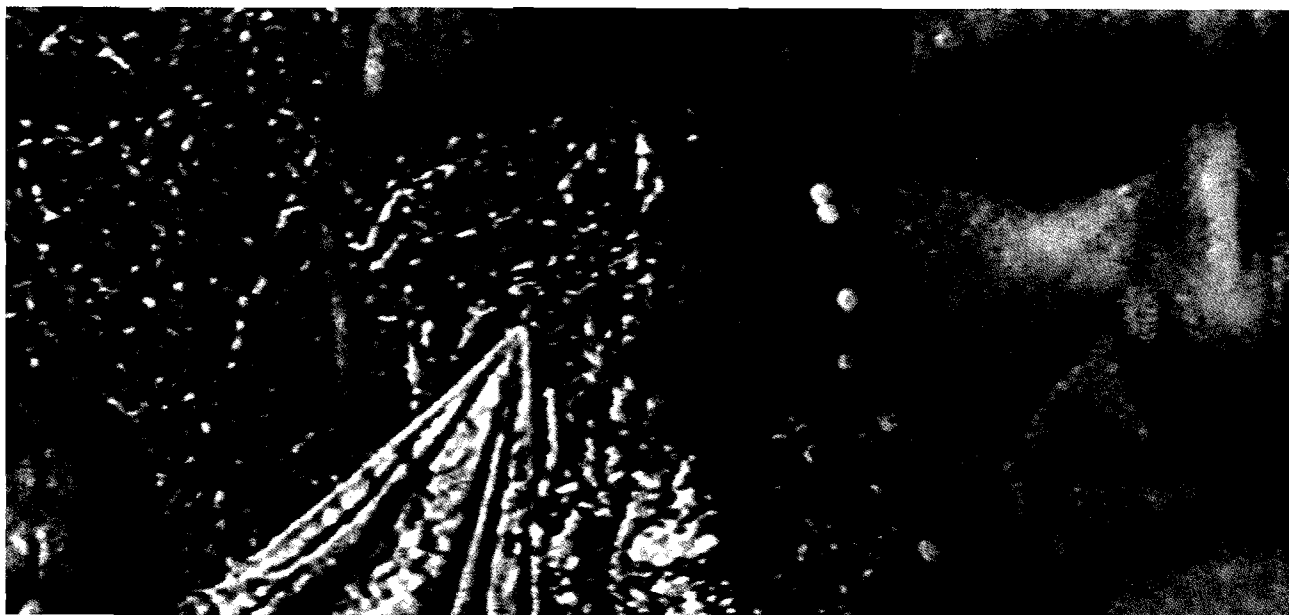
Ya entrados los años 70 en la Argentina, con sus violentas convulsiones políticas a cuestas, Pallero acompaña desde la producción, la titánica tarea de Solanas para realizar *Los hijos de Fierro* (1976), filme que terminó de ser montado por su director en el exilio francés y que tuvo su estreno comercial en la Argentina recién en 1984. La finalización de esa película se debe, en parte, a los riesgos corridos por Pallero: llevó lata por lata, junto a Chunchuna Villafañe (compañera de Solanas por esos días), a la casa de una tía de ella, para que luego fueran enviadas al exterior. “Cada ida del auto –

testimonia Pussi- con una lata era una posibilidad de muerte. Todo eso lo hizo Cacho cuando Pino (Solanas) ya estaba afuera”.⁹ Durante la última dictadura argentina Pallero, junto a su compañera Dolly Pussi, tuvo que sufrir el exilio interno, realizando algunas tareas en el sector publicitario, por debajo de sus capacidades como productor cinematográfico.

Con el regreso de Solanas a la Argentina, Pallero estaba por recomenzar sus labores de productor de *Tangos: El exilio de Gardel*, pero un proyecto para conformar una distribuidora tetranacional (Brasil, Panamá, México y Argentina), que contaría con él como su cabeza, le impidió comenzar a trabajar en el filme, y dejó la producción en Buenos Aires en manos de Pussi, bajo la dirección de Sabina Sigler.¹⁰

El NCL tendría su Festival en La Habana (Cuba) desde 1979 y Pallero sería un activo colaborador. Ya desde las primeras ediciones de aquel festival comenzaría a rondar el proyecto para hacer una escuela de cine latinoamericana. Esto se plasmará con la creación de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Birri fue uno de los impulsores y su primer director, mientras Pallero trabajaba desde el CCAL para la difusión de sus actividades y la consecución de fondos. Pero para su constitución sería necesario crear una fundación: “Cuando se crea la escuela se tuvo que ver de qué forma darle un marco legal para que fuera latinoamericana. Entonces allí se ve que la única manera era crear una Fundación”.¹¹

Por este motivo, unos años después, en 1985, el CCAL conformaría en la capital cubana la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), que contaría con la Presidencia de Gabriel García Márquez y la representación por la Argentina de Fernando Birri y de Edgardo Pallero. Allí se reencuentran los santafesinos,




Fotograma de *Memorias do Cangaço*

maestro y alumno, director y docente, amigos, en actividades conjuntas, integrando el Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. El acta constitutiva de la FNCL fue presentada en el VII Festival de La Habana y en la misma se dejaba asentado que:

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

cultural de la obra cinematográfica, en el amplio marco de la preservación de nuestro patrimonio cultural y la progresiva renovación de la sociedad. (CCAL, 1985).

El último filme que Pallero produjo (*Después de la tormenta*, Tristán Bauer, 1990) sería estrenado en la Argentina en 1991.¹² Poco antes, el filme había sido galardonado con el *Colón de Oro* en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. El 6 de julio de 1992, Pallero murió prematuramente a los 56 años. En el Festival de La Habana de aquel año se le rindió un homenaje, no solo por su trabajo como productor cinematográfico, sino como un hombre que siempre pugnó por vincular los proyectos latinoamericanistas de los realizadores del continente. Similares homenajes se realizaron en el Festival de Viña del Mar, la Cinemateca uruguaya y el Festival de Cine de Huesca, donde se instituyó el premio *Cacho Pallero*, vigente hasta la actualidad. Pallero se destacó, como decía su compañero Walter Achúgar, como auténtica "casa de cambio humana para el cine políticamente comprometido a lo largo del continente" (Burton, 1991: 286). Actividad cinematográfica sí, pero indisolublemente política. 

- 1 Así lo denominó Birri debido a que los mismos estudiantes de la escuela tomaron las actividades como práctica sumándose dos por cada trabajador profesional que exigía el convenio del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA).
- 2 Las aclaraciones biográficas de Edgardo Pallero fueron brindadas por Dolly Pussi.
- 3 Pussi, Dolly, entrevista personal, diciembre, 2007.
- 4 Pussi, Dolly, *ibid.*.
- 5 "A mí no hubo película que me impactara más en mi vida que cuando vi *Tire dié* de Birri. La proyección que tenía aquello era que era una película de descubrimiento extraordinario, descubrir una realidad tan patética, tan cruel, tan injusta; que eso era un compromiso, era como un cuchillo que te ponían en la garganta"

(Solanas, Fernando, Curso sobre cine documental dictado en la Universidad Nacional de San Martín, noviembre de 2006).

- 6 Getino, Octavio, entrevista personal, octubre, 2007.
- 7 Pussi, Dolly, *ibid.*.
- 8 Getino, Octavio, *ibid.*.
- 9 Pussi, Dolly, *ibid.*.
- 10 *Ibid.*.
- 11 Pussi, Dolly, *ibid.*.
- 12 En este caso ocurrió lo contrario que en la mencionada producción de *Tangos: El exilio de Gardel*, Bauer llamó a Pussi para que produzca su film pero, como estaba comprometida trabajando en *Un muro de silencio* de Lita Stantic, le pasó el trabajo a su compañero, quien "largó todo y lo hizo" (Pussi, Dolly, *ibid.*).

Bibliografía:

- Birri, Fernando (1964), *La escuela documental de Santa Fe*, Santa Fe, Editorial Documento.
- _____ (1987), *Pionero y peregrino*, Buenos Aires, Contrapunto.
- _____ (1996), *Por un nuevo cine Latinoamericano*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Burton, Julianne (1991), *Cine y cambio social en América Latina*, México, Editorial Diana.
- CCAL (1985), *Declaración del Comité de Cineastas de América Latina en la ciudad de La Habana*, publicada en www.cinelatinoamericano.org, Cuba, abril.
- Ceccato, Gustavo; Maina, Marcelo y Feuillade, Pablo (1990), "El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1957-1975", Buenos Aires, Cuadernos del INCERC.
- Flores, Silvana (2007), "El documental y la memoria de las luchas campesinas: *Cabra, marcado para morir*", en Campo, Javier y Dodaro, Christian (eds.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América / Ediciones del Movimiento.
- Francia, Aldo (1990), *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*,

Santiago, Ed. Chile América-Cesoc.

- García Espinosa, Julio (1969): "Por un cine imperfecto", en *Cine Cubano* nº 66-67, La Habana.
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires Siglo XXI.
- Mestman, Mariano (1997), *Cine político y procesos culturales. Argentina 1966-1976*, Informe final beca de investigación UBACyT, Buenos Aires.
- Neil, Claudia y Peralta, Sergio (2008), "1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral", en *Fotogramas santafesinos, Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Pallero, Edgardo (1966), "Testimonio", en www.cinelatinoamericano.org.
- _____ (1987), "Texto", en revista "Cine Cubano", Nro. 120, agosto.
- s.n. (1967), Viña del Mar, "Resolución aprobada por el primer encuentro de cineastas latinoamericanos realizado en Viña del Mar, Chile, entre el 1 y el 8 de marzo de 1967".