

# ESCUELA DE CINE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Creación, rescate y memoria

Romina Massari | Fernando Martín Peña | Carlos Vallina







# **ESCUELA DE CINE**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

*Creación, rescate y memoria*



**ESCUELA DE CINE**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**

*Creación, rescate y memoria*

Romina Massari  
Fernando Martín Peña  
Carlos Vallina

Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata : creación, rescate y memoria / Carlos Vallina ; Romina Massari ; Fernando Peña - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2006.

116 p. ; 21x16 cm.

ISBN 950-34-0363-4

I. Sociología. 2. Cine. I. Massari, Romina II. Peña, Fernando III. Título  
CDD 301 : 791.43

## **ESCUELA DE CINE - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA** ***Creación, rescate y memoria***

**ROMINA MASSARI | FERNANDO MARTÍN PEÑA | CARLOS VALLINA**

**Diseño:** Andrea López Osornio | Paula Romero | Erica Medina



### **Editorial de la Universidad Nacional de La Plata**

Calle 47 N° 380 - La Plata (1900) - Buenos Aires - Argentina

Tel/Fax: 54-221-4273992

E-mail: [edulp@net-alliance.net](mailto:edulp@net-alliance.net)

La EDULP integra la Red de Editoriales Universitarias (REUN)

1° edición - 2006

ISBN N° 950-34-0363-4

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

© 2006 - EDULP

Impreso en Argentina

**D**ebemos dedicar este libro a los trabajadores no docentes de la Facultad de Bellas Artes (nuestra antigua Escuela Superior) por haber sido los que preservaron con inteligencia y paciencia, en los sótanos de la institución, los armarios metálicos que contenían las producciones fílmicas de los alumnos de la antigua carrera de cinematografía, junto con copias de obras de maestros con las que nutriamos nuestro aprendizaje.

Porque nos indicaron su existencia con humildad al momento de nuestro retorno.

A Ángela Nigri de Saenz, Pupa. Por haber conservado la valiosa documentación que permitió reconstruir los procesos pedagógicos y ser el alma viva de la historia de la primera carrera de cinematografía de América Latina.

A Cándido Moneo Sanz por fundarla. A Rolando Fustiñana por dirigirla y sistematizarla. A Jorge Blarduni por impulsar la creación en todas sus formas y asimilar en su propio cuerpo las contradicciones políticas de la época.

A todos los que lucharon por reabrir la en el seno mismo de la época genocida y bárbara y persistieron hasta la consumación del derecho a su aparición.

Hoy, el Departamento de Comunicación Audiovisual, que lleva el nombre de nuestro hermano cultural, Ricardo Ángel Moretti, es dirigido por el Dr. Eduardo Russo, que junto con el Arq. Marcelino López llevan adelante un Proyecto denominado “Investigación del patrimonio fílmico del Departamento de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes. Período 1956-1976”, tiene como objetivo instalar un ámbito propicio para la guarda, el mantenimiento y el uso académico, científico y esencialmente pedagógico de la historia del imaginario artístico audiovisual, de ayer y de hoy. Para que ninguna imagen vuelva a sufrir la ignominia del ocultamiento, la censura y el olvido.

Y finalmente, a los estudiantes de cinematografía, artes y comunicación audiovisual que son en su esencia el lenguaje del porvenir.





# Índice

<b>EL MOTOR SINCRÓNICO</b> .....	11
EL DEPARTAMENTO DE CINEMATOGRAFÍA DE LA UNLP, SU HISTORIA	
<i>Romina Massari</i>	
<b>SEMINARIO DE MEDIATECA</b> .....	37
<i>Fernando Martín Peña</i>	
<b>LA ACCIÓN DE LA REAPERTURA</b> .....	99
CONVERSACIONES CON CARLOS VALLINA	



# EL MOTOR SINCRÓNICO

**El Departamento de cinematografía de la UNLP,  
su historia.**

**Romina Massari**

*Gracias a Carlos Vallina por pensar que la  
reapertura era posible, y a los que  
lucharon por eso*

*a Guillermo, Tadeo y Rita  
a María*

## **Personal**

Diciembre de 1992, en la ciudad de La Plata, un grupo reducido de jóvenes y otros no tanto se disponen a entrar en un aula en preparación.

Si bien hacía unos meses que circulaba por los pasillos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde estudiaba Artes Plásticas nunca había prestado especial atención a aquel salón. No nos conocíamos. Entramos, una mesa larga con unas tres o cuatro sillas. Paradas unas personas que nos miraban extrañados, como con temor nos marcaban la dirección. Unas tarimas de pocos tablonés, ahí nos íbamos ubicando. Después de un tiempo prudencial, los docentes se sentaron en aquellas sillas y se presentaron: Pupa Saenz y Carlos Vallina.

La información era escasa, y en realidad yo tampoco sabía muy bien porque estaba ahí, sólo que había una carrera de cine que comenzaba, que no se publicó demasiado porque era casi una prueba piloto por lo tanto no podían tomar

mucha gente, y que en algún momento había existido; este último dato era para los más jóvenes una incógnita.

Aquel discurso de bienvenida, de apertura (más que institucional o político, emotivo) despejó las primeras dudas y fue recibido por la mayoría de los presentes con una doble impresión: por un lado la alegría de sentir que el cine estaba ahí, en esas paredes recién pintadas, en las pizarras limpias, en la parrilla de luces sin estrenar, en los compañeros ausentes, en la lucha por re-abrir la carrera, en las personas de las sillas que se contenían para no llorar; y por el otro la seguridad de saber que llevar adelante aquella propuesta iba a ser por lo menos complicado.

Después de recorrer los cinco años de la carrera de Comunicación Audiovisual, entre 1993 y 1998, y graduarme en dos de sus orientaciones me pregunté si el *primer comienzo* había sido tan dificultoso o si al menos se parecía en algo. En verdad me preguntaba porque había empezado alguna vez.

## El primer comienzo

Hacia el invierno de 1955, en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se dictó un curso de aproximación a la cinematografía, lo llevó a cabo Cándido Monneo Sanz. Se creó un clima de mucha expectativa hacia este enfoque de la creación artística no transitado por la institución Bellas Artes que contenía en su currícula todas las disciplinas artísticas. En realidad la cinematografía no tenía entonces antecedentes de educación formal en el país. Por años el acceso al conocimiento del cine se realizó a través del trabajo en la práctica. Esto no es un detalle menor sino por el contrario es un pensamiento que circuló por los ámbitos ligados a la profesión hasta no hace muchos años. Con el tiempo este debate irá tomando cuerpo y según las distintas posiciones se promulgaran medidas políticas que instalaran o transformaran los discursos estéticos en el ámbito académico y claro está en el contexto cinematográfico en general.



Unos 300 alumnos se acercaron al curso, que en principio tuvo un carácter informativo sobre nuevos modos, técnicas y estilos cinematográficos. Sin embargo el número de asistentes fue tan importante para la institución que en pocos meses y desde el simple concepto de extensión cultural se consideró la institucionalización del área. Lo cual derivó, en junio de 1956, en la creación del Departamento de Cinematografía, durante la intervención del Profesor Néstor Picado en la Escuela Superior de Bellas Artes, designando al Profesor Cándido Monneo Sanz como Jefe de Departamento. Se creaba así la primer institución formativa estatal que incorporó el estudio del arte cinematográfico en la Argentina. Luego se sumará la Universidad del Litoral, en Santa Fe, inaugurando su Instituto de Cinematografía, dirigido por Fernando Birri en 1957.

Si la pregunta es sobre el comienzo y más precisamente sobre el *por qué* del comienzo es necesario tomar algunas notas del momento histórico, trazar una breve síntesis de los principales acontecimientos que se suceden a partir de un hecho fundamental en el cine nacional: la incorporación del Estado en la industria cinematográfica.

## Incorporación del Estado

El cine nace, también en nuestro país, como una iniciativa privada, situación que se mantiene hasta entrados los años cuarenta. Desde entonces se produce la incorporación de una política cinematográfica estatal que abarcaría y definiría la idea de producción de films por un largo tiempo: las películas son exclusivamente financiadas por el Estado Nacional a través de distintos procedimientos y organismos gubernamentales, dependiendo claramente de las circunstancias políticas y económicas oficiales.

Lo que comenzó siendo la estructuración de una industria privada en ascenso -la cinematográfica-, donde el Estado actuaba de regulador en cuanto a las leyes del mercado, se transformó en sobre protección y autoridad sobre los restos de esta industria cultural nacional. Se empezaba a reconocer la impor-

tancia del papel del cine en la estructuración e influencia de los grandes *estados modernos*, importancia hasta entonces obstinadamente ignorada por los gobiernos argentinos. El General Juan Domingo Perón encontró en este ámbito un espacio estratégico para el desarrollo de su gobierno.

En una época de severo control de los medios de comunicación -gráficos y radiales-, fueron adoptadas una serie de medidas que se profundizaron con el correr del '50: programación obligatoria de películas nacionales, limitación de las importaciones de estrenos extranjeros, facilidades de crédito sin garantías reales, subsidios indiscriminados. En 1947 el Congreso convirtió en la Ley 12.999 el decreto de protección al cine nacional. Resultado: aumento de producciones nacionales, poca calidad cinematográfica; los éxitos fueron escasos y el mercado se limitó al local. Es que la historia siempre se repite, o que no aprendemos de ella.

Como señala Domingo Di Nubila en *Historia del Cine Argentino -Tomo II-* los males económicos del cine argentino no tendrían remedio efectivo sin la recuperación del mercado extranjero, la narrativa argentina había perdido su sabor local. Latinoamérica y Europa no encontraban en el cine argentino expresiones típicas, de costumbres, situaciones o problemáticas que lo diferenciaban del resto de la cinematografía internacional.

Muchos acontecimientos importantes se sucedieron durante el período señalado que merece, como lo han hecho (pocos) pero fundamentales investigadores y teóricos argentinos, un abordaje particular que resulta inviable en esta aproximación. Sin embargo es necesario agregar que la caída del gobierno peronista en 1955 produjo muchas confusiones en la competencia política-cultural del país ya que no se produjo una reforma cultural, ni tampoco se continuó la anterior. Un clima de indeterminación gubernamental reinó también en el ámbito cinematográfico.

---

I DI NUBILA, Domingo: *Historia del Cine Argentino -Tomo II-*. Edit. Cruz de Malta. Buenos Aires. Argentina. 1959.

En 1957 se sanciona la ley 17.741 con el acuerdo de todos los sectores pertenecientes a la industria cinematográfica. La ley promovía el derecho de libre expresión; discriminó la protección a la película de calidad; los subsidios serían proporcionales al ingreso de cada película (es decir, al público); creó premios en efectivo en referencia a la calidad del film; apoyó el cortometraje y la explotación extranjera; fundó un centro de enseñanza, biblioteca y cinemateca; y creó el Instituto Nacional de Cinematografía. Dicha ley no encontró reglamentación total por mucho tiempo. Esta constituyó la legislación vigente hasta 1994, solo modificada por la ley 20.170, de 1973.

Una situación de incertidumbre se vivía en el medio, evidencia manifiesta en las pantallas y también en los diarios y revistas especializados, los cuales se plagaban de reclamos.

La antigua estructura de pocas grandes empresas, dueñas de estudios, que producían la mayor parte del material fílmico, había desaparecido. La producción independiente se generalizó en la Argentina. Productores, directores y actores se asociaban con sus trabajos a la película, logrando un mejor beneficio a través de los subsidios y premios estatales. Así cada película se presupuesta por sus costos específicos, dejando de lado los gastos generales de todo un estudio en marcha.

Incapaces de articular un proyecto integrador para la producción y la comercialización nacional y regional, los productores locales quedaron sujetos a la protección que podía ofrecerles el Estado Nacional. El llamado “cine oficial”, dependiente de la voluntad política del poder de turno, permitió en algún sentido su contrapartida.

Surge un importante movimiento de jóvenes cortometrajistas que producen al margen de los avatares de la industria como amateurs o profesionales independientes. La crítica especializada identificará a esta iniciativa de renovación como “Nuevo Cine Argentino”.

Lejos de los estudios que permitían la formación empírica y el aprendizaje del oficio, los *nuevos* se interesaron por la visión y revisión de films extranjeros, por la lectura y discusión de las distintas teorías cinematográficas y por la



experimentación directa con cámaras de 16 mm. El 16 mm posibilitó frescos sistemas de producción: menores costos, mayor movilidad y traslado; como así también nuevos lugares de intervención, distribución y exhibición alejados de las tradicionales salas.

El reconocimiento de los cortometrajes llegaría a través de premios en festivales nacionales e internacionales; sin embargo la exhibición ante el público masivo no se logró con la reglamentación de ninguna Ley de Cine. En este contexto se gesta una vinculación entre el cine aficionado, el cineclub y las escuelas de cine, situación que se produce en toda Latinoamérica durante las décadas del '50 y '60.

## 1956. Institucionalización

Los jóvenes que participaban de círculos intelectuales y asistían a los cineclubs, se fueron acercando a las escuelas de cine, conformando el personal docente. El reciente Departamento de Cine de La Plata necesitaba profesionales universitarios titulados que se hicieran cargo de las distintas asignaturas técnicas y de investigación en torno al cine, pero claro, estos no existían. Se convocó entonces gente formada en el medio cinematográfico, como el mismo Monneo Sanz, Rolando Fustiñana (Roland)<sup>2</sup>, Edmundo Eichelbaum<sup>3</sup>, Arsenio Martínez, Narciso Pousa, E. Cunioli, Eduardo Blanco Amor, David Algranati y Néstor Gaffet<sup>4</sup>, gente que debía acercarse desde Buenos Aires.

Se inaugura el denominado Plan 1956, con materias fundamentales: Tecnología Cinematográfica, Historia del Cine, Literatura, Realización y Guión, Histo-

---

2 ROLAND: Rolando Fustiñana, importante crítico cinematográfico de radio y periódicos.

3 EICHELBAUM, Edmundo: trabajó como guionista realizando adaptaciones en films de Leopoldo Torre Nilsson, *El ojo que espía* (1966); *Martín Fierro* (1968).

4 GAFFET, Néstor: especializado en el área de producción trabajó junto a Leopoldo Torre Nilsson en *Un guapo del 900* (1960); *La mano en la trampa* (1961); entre otras. Realizó el guión de *Un guapo del 900* junto a Lautaro Murúa quién la dirigió en 1971.



ria del Arte, Estética, Fotografía, Montaje. Se otorga el título de *Realizador Cinematográfico*, persiguiéndose como objetivo la formación de *realizadores cinematográficos*. Con la apertura institucional se adquiere un equipo técnico básico: una cámara de 16mm y un proyector del mismo paso; espacio físico dentro de la Escuela Superior de Bellas Artes y se desarrollan estructuras administrativas. Recursos mínimos para comenzar un proyecto semejante.

Ya en 1958 se anexan, a la carrera de realización (de tres años de estudio), dos especialidades: una sobre cine documental (que incluye la orientación pedagógica y la científica) y otra sobre dibujo animado, con una duración de un año cada una.

A sólo dos años de su creación la escuela permite a sus alumnos trabajar con equipo de 35mm. y con cabinas de montaje ya instaladas para los dos pasos (16 y 35); cabina de proyección de las mismas características; grabación magnética, equipos de iluminación estándar; un pequeño set para armar decorados (en asociación con el Departamento de Escenografía de la misma Escuela); un laboratorio fotográfico y el gabinete de dibujos animados. Rápidamente se dispone de una biblioteca especializada, con literatura en varios idiomas, y una colección de folletos, revistas y fichas técnicas de películas. Asimismo funciona una cinemateca con material para el alumnado, y para todos los institutos dependientes de la Universidad.



La actividad hacia afuera, es decir el contacto con el medio social es uno de los ejes que por entonces impulsan las autoridades del Departamento y de la Escuela de Bellas Artes, es necesario fundamentar la existencia de la carrera hacia el interior de la Universidad y situar las actividades artísticas desarrolladas en la institución en el mismo nivel de Facultad que las demás carreras de la Universidad Nacional de La Plata, de génesis - aún hoy- esencialmente positivista. Se promueve la intervención cultural con distintas actividades: ciclos de exhibiciones de films gratuitos, con títulos nacionales y extranjeros, largometrajes, cortos y experimentales. Se participa de encuentros, festivales y seminarios de cine. Se organizan como extensión para sus alumnos visitas a estudios cinematográficos, laboratorios de imagen, fábrica de material sensible, promoviendo el encuentro con directores, actores y técnicos. Suman conferencias sobre cine, a cargo de directores, músicos, escenógrafos, periodistas y ensayistas. En el recuerdo de los que están hoy para contarlos brilla la colaboración de Leopoldo Torre Nilsson<sup>5</sup>, Homero Alsina Thevenet<sup>6</sup>, Astor Piazzolla<sup>7</sup>.

La existencia académica del Departamento de Cinematografía puede ser estructurada en tres etapas diferentes. La separación remite inmediatamente a los cambios en los planes de estudio, 1957-1961-1972, que implican no sólo un ajuste por la puesta en práctica o la experiencia lograda sino que disponen perspectivas ideológicas, políticas y comunicacionales sobre el conocimiento, la industria y el cine.

---

5 TORRE NILSSON, Leopoldo: fue un cineasta intelectual y moderno, su objeto es el cine de autor creando un universo particular pleno de expresionismo y simbolismo. En una vasta filmografía se destacan entre otras *La casa del ángel* (1957); *La caída* (1959); *Un guapo del 900* (1960); *La mano en la trampa* (1961).

6 ALSINA THEVENET, Homero: nació en Uruguay; periodista, crítico e historiador cinematográfico. Colaborador y director de publicaciones especializadas y masivas, editó varios libros.

7 PIAZZOLLA, Astor: (1920-1992) Músico argentino, renovador del tango tradicional. Sus obras: *Rapsodia porteña*, *Balada para un loco*, *Buenos Aires Concierto para bandoneón y orquesta*, etc. Compuso e interpretó desde la década del '50 la música de films fundamentales en la historia del cine argentino, participando del denominado Nuevo Cine Argentino.

## 1961. Los nuevos

Las reformas del año 1961 se producen conjuntamente con la aprobación de los Planes Superiores de la Escuela de Bellas Artes, donde se logra el cambio de categoría universitaria para los estudios propuestos (para las carreras de Plástica, Música y Cine), el lanzamiento de la nueva disciplina Diseño Gráfico, la aprobación y legitimación del plan de estudios de cuatro años para Cine donde se incorporan materias al tiempo que se reforman las existentes y se otorga el título universitario de *Licenciado en Realización Cinematográfica*. Las gacetillas oficiales de la época lo enuncian: “Formalización de una nueva área de carrera profesional: cinematografía, que vincula en el más alto rango la concurrencia de las artes y las técnicas contemporáneas”<sup>8</sup>.

Según el Plan de Estudios de 1961, las materias a desarrollarse son las siguientes:

- **Primer año:** Realización y Montaje; Tecnología cinematográfica; Literatura; Historia del Cine; Visión; Teoría del Arte; Historia de la cultura; Estética.
- **Segundo año:** Realización y Montaje; Tecnología cinematográfica; Guión cinematográfico; Historia del cine; Audición; Visión; Estética general; Teoría del arte; Historia de la cultura.
- **Tercer año:** Realización y Montaje; Tecnología cinematográfica; Guión cinematográfico; Historia del cine; Teoría general del cine; Audición; Teoría del arte; Historia de la cultura.
- **Cuarto año:** Realización y Montaje; Guión cinematográfico; Teoría general del cine; Audición y Banda Sonora; Tesis Final.

Para los involucrados, esta reforma brindaba la formulación de una serie de objetivos y expectativas relacionados con la trascendencia del Departamento dentro y fuera de la Universidad y con la forma de intervención cultural. A

---

8 - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA Facultad de Bellas Artes en su 70° aniversario 1906 -12 de febrero-1976. Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

modo de síntesis: habiendo sido elevado al Curso Superior, el Departamento de Cinematografía logra la significación universitaria que necesitaba y una mayor presencia como organismo especializado, respecto no solo a los existentes en Argentina sino también en el extranjero. La Escuela Superior de Bellas Artes se instala como planta-piloto experimental, donde confluyen todas las expresiones artístico-estéticas, desde un abordaje interdisciplinario innovador para el momento histórico que solo se conocía en los textos de pedagogía moderna. Surge la posibilidad de formar un centro de producción creativa que no respondiera a modelos externos, antes bien lograr diferenciarse del referente más cercano, Buenos Aires, en esa línea se impulsan el cine pedagógico, de



animación y científico, poco realizados en el país. Este último objetivo se vio complementado con el de integrar el complejo universitario de La Plata para relacionarse con todas sus manifestaciones: científicas, culturales, experimentales, de investigación.

Se incorporan docentes que emergen del denominado *Nuevo Cine argentino*, realizadores, técnicos y críticos que otorgan al Departamento un abordaje profesional y un aire de renovación, en cuanto a los modelos tradicionales de narración fílmica, que luego se verán reflejado en los cortometrajes realizados por los alumnos en sus prácticas. Estos docentes transmiten la necesidad de una formación teórico-práctica, remitiéndose a la nueva visión que se tiene sobre el cine en las distintas cinematografías nacionales, a partir de la década del '50 con los considerados *Nuevos Cines*.

El Plan '61 oficializa dos secciones institucionales que provocarán serias divisiones ideológicas en el cuerpo académico. Se organiza una sección de *Producción* y otra de *Difusión* —“(…) el Departamento puede desarrollar una acción

integral y comenzar a planear concretamente sus ideas sobre producción y difusión, obteniendo ventajas para aceptar o promover coproducciones o realizaciones para terceros, sin olvidar a los institutos de la propia Universidad que necesitan elementos audiovisuales para sus necesidades pedagógicas. La difusión es la manera de que la universidad irradie con toda amplitud por medio del cine, tanto en el país como en el extranjero”<sup>9</sup>.

El área de *difusión* desarrolló el *1° Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual* (1958); los Ciclos de Difusión Cinematográfica un clásico en la ciudad de La Plata con ciclos de revisión, films técnicos, artísticos, etc; se formó el *Primer Cine Club Infantil* del país (1958); se realizó el *Segundo Festival Internacional de Cine Infantil* en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata, con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores del entonces Instituto Nacional de Cinematografía (1961) y el *Tercer Festival Internacional de Cine Infantil* (1962) auspiciado por la UNLP, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes.

Ante la falta de apoyo financiero y con el afán de demostrar las posibilidades del Departamento de Cinematografía se buscó fuera del mismo y de la Universidad la manera de producir films cuya financiación no incidiera en el presupuesto. Se realizaron contratos y películas cortas con instituciones de la Provincia de Buenos Aires y con privados: *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* (1960) primer film-tesis del alumno Luis Vesco, recrea el clima de una sala de operaciones; *Pejerrey* (1960) realizada para el Museo de Ciencias Naturales de la UNLP.

Esta política merece un serio análisis que implica situar el problema en el contexto. La necesidad de dividir la actividad del Departamento en secciones bien diferenciadas: Escuela de Cine, Producción y Difusión permite interpretar

---

<sup>9</sup> Informe elevado a la UNLP Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes 2 de mayo de 1961. Fuente extraída de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

el propósito de reproducir el sistema cinematográfico industrial transformándose en una unidad de producción de films, que brindará cierto rédito económico para la realización de nuevas producciones.

Este proyecto de sistema productivo era considerado *independiente* en el sentido de transcurrir fuera de la Industria Cinematográfica Comercial, abarcando temáticas que no se inscribían en ella: científica, educativa, cultural. El razonamiento seguido es el siguiente: de la Escuela de Cine surgirán los especialistas que se irán incorporando a la Producción; y la difusión es el medio por el cuál se logra la distribución del material fílmico que actúa como propagandístico del desarrollo científico producido por la Universidad, a lo largo del país y en el extranjero.

La enseñanza cinematográfica está muy vinculada en estos primeros momentos al *único* modelo posible: la *industria* nacional, donde el resultado es producir material fílmico; en un plano más lejano y experimental se comienza a pensar y entender el *conocimiento cinematográfico* como un campo de investigación cultural en donde el abordaje teórico-estético es una mirada imprescindible sobre lo social, histórico e ideológico de un lugar y tiempo determinado. En eso andaban los críticos a esta política académica, cuando pensaron las Propuestas para el Plan 1972.

En 1962 renuncia el profesor Cándido Monneo Sanz, haciéndose cargo de la Jefatura del Departamento, Rolando A. Fustiñana. Por entonces se acercan a la carrera jóvenes estudiantes que se convertirán rápidamente en importantes referentes del cine nacional. En el libro *EL CINE QUEMA* Raymundo Gleyzer de Fernando M. Peña y Carlos Vallina, se reconstruye la vida y filmografía completa del cineasta<sup>10</sup> desaparecido, a través del testimonio de compañeros se narra también su paso por la Escuela Superior de Cinematografía de La Plata. Estas

---

10 GLEYZER, Raymundo: *La tierra quema* (1963); *México, la revolución congelada* (1971) y *Los traidores* (1972) son sus obras más reconocidas.



manifestaciones ponen en escena un tramo fundamental de la historia de la carrera.

“Alejandro Malowicki: (...) Éramos unos cinco o seis compañeros: Grillo Frontini, Pupi Rotblat, Guillermo Schavelzon, Andrés Senderowicz, Raymundo y yo.”<sup>11</sup>

“Lalo Panceira: (...) Monneo era un gran organizador, básicamente, pero no tenía fundamento para dar cine. Organizaba festivales infantiles, trajo mucho material de los que hacían circular las embajadas, introdujo a [Norman] McLaren y a un montón de gente. En ese sentido era un tipo valioso. Pero como director de cine, como profesor de Realización, era lamentable. Así que un grupo fue a buscar a Humberto Ríos, (...)”<sup>12</sup>

“Humberto Ríos: Llegué de Europa (...) aquí hice *Faena* y algún otro cortometraje, y al poco tiempo me llamó Cándido Monneo Sanz para dar clase en la carrera de cine de la Universidad de La Plata. Acepté encantado, mi experiencia docente era muy poca. Estuve desde el '61 hasta el '65, más o menos.”<sup>13</sup>



Se redefine la orientación: la escuela adoptó una clara posición en virtud del cine independiente -la situación del cine nacional de corte industrial era poco

11 PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos: *EL CINE QUEMA Raymundo Gleyzer*. Edit. Ediciones de la Flor. Colección Personas. Buenos Aires. Argentina. 2000.

12 Idem 12

13 Idem 12



menos que lamentable-; entendido como aquél que sin las presiones del comercio cinematográfico tendía a cubrir otras necesidades del país, en materia cultural, científica, recreativa y educativa. Este perfil sintetiza la necesidad de preparar al alumno con vista a la creación integral del largometraje (fundamentalmente de ficción) como obra completa y con significado propio.

El nuevo directivo, Rolando Fustiñana se propuso equilibrar dos direcciones: la teórica-cultural con la práctica-experimental. Para ello se incorporaron al cuerpo docente a reconocidos profesionales del medio: Pablo Tabernero<sup>14</sup>, Rodolfo Kuhn<sup>15</sup>, José Martínez Suárez<sup>16</sup>, Simón Feldman<sup>17</sup>, Antonio Ripoll<sup>18</sup>, David José Kohon<sup>19</sup>, René Mugica<sup>20</sup> los cuales ya habían realizado una importante carrera dentro de la industria como directores, montajistas, críticos, etc.

“Lalo Panceira: En poco tiempo varios de nosotros empezamos a participar de un cambio en toda la Escuela, que llevó a enfrentamientos muy directos y muy crueles. (...) y se lograron contratos: en Iluminación estaba Pablo Tabernero; en Montaje, [Antonio] Ripoll; en Historia del Arte estaba Ernesto Schóo; Historia del Cine la daban Jorge Couselo y Roland... En segundo y tercero se fueron incorporando otros, como Rodolfo Kuhn, Simón Feldman y David Kohon. Gandolfo daba dirección de actores...”<sup>21</sup>

---

14 TABERNERO, Pablo: Director de fotografía durante la década del '30, '40 y '50; trabajó en una importante cantidad de films y junto a grandes directores.

15 KUHN, Rodolfo: entre sus obras, *Los jóvenes viejos* (1962); *Los inconstantés* (1963); *Pajarito Gómez -una vida feliz-* (1965); *La hora de María y el pájaro de oro* (1975).

16 MARTÍNEZ SUÁREZ, José: Entre sus obras se destacan *El crack* (1960); *Dar la cara* (1961); *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976). Docente de distintas instituciones cinematográficas, actividad que también desarrolla en forma privada.

17 FELDMAN, Simón: Como realizador *El negocio* (1958); *Los de la mesa 10* (1960); *Tango argentino* (1969-film inédito); *Los cuatro secretos* (1976); *Memorias y olvidos* (1987). Escribe y publica *El director de cine, La realización cinematográfica, La composición de la imagen en movimiento*.

18 RIPOLL, Antonio: montajista fundamental del cine argentino de las décadas del '50, '60 y '70.

19 KOHON, David José: Entre sus obras *Tres veces Ana* (1961); *Prisioneros de una noche* (1962); *Con alma y vida* (1970); *El agujero en la pared* (1982).

20 MUGICA, René: Entre su obra se destaca como director de *El centroforward murió al amanecer* (1961); *Hombre de la Esquina Rosada* (1962); *Bajo el signo de la patria* (1971).

21 Idem 12



Con el ingreso de aquellos profesores se había llegado a un comienzo de integración con la producción cinematográfica industrial. Para este tiempo, parte de los egresados y estudiantes se iban incorporando a la actividad profesional del país.

“Alejandro Malowicki: (...) Éramos un grupo interesante, fuerte y logramos cambiar la carrera. Creo que a partir de ahí tuvo una real fuerza como carrera universitaria, tuvo contenidos, se definió que tipo de cine se iba a trabajar. (...) Entonces La Plata también eligió una tendencia que fue la de ficción, argumental, aunque se hacían documentales, porque era una tendencia pero no una exigencia.

También logramos traer otro tipo de profesores, profesionales del cine, darles a las materias un contenido más específico, darles una organicidad diferente e inclusive cambiar la dirección de la Escuela. Ahí fue cuando nosotros propusimos en la dirección a Ernestina Gruzman, que vino porque la conocía Frontini, de la Facultad de Filosofía y Letras (...)”<sup>22</sup>

El problema presupuestario siguió causando inconvenientes en el desarrollo del Departamento, principalmente con la actualización, reparación y compra de nuevos elementos técnicos para las prácticas fílmicas curriculares; la sección Producción no podía hacer frente a la demanda básica.

Hacia 1968, la sospecha sobre la contratación por terceros de los servicios del Departamento y el reparto de tareas y remuneraciones por parte de algunos docentes motivó el descontento de los alumnos y la renuncia de la directora Ernestina Gruzman, sucesora de Fustiñana, involucrada en los oscuros acontecimientos. Debió tomar intervención el entonces director de la Escuela de Bellas Artes, arquitecto Roberto Maisonave, quién antes que investigar y aclarar lo sucedido, realizó una persecución moral e ideológica sobre los alumnos y docentes que dieron a conocer los dudosos hechos. La revista *Análisis* n° 373, del 6 de mayo de 1968, señala: “El arquitecto Maisonave dijo a los profesos-

---

22 Idem 12

res y a la ex directora Gruzmán que ésta había manejado mal los hechos; que todo se reducía a un problema formal; que los alumnos no debían deliberar sino estudiar; que existían profesores francotiradores; que quién no estuviera de acuerdo debería renunciar”.

La consecuencia más perturbadora para el funcionamiento del Departamento fue la ausencia de los más importantes docentes con que contaba. Kuhn, Ripoll, Mugica y Feldman presentaron sus renuncias motivando la “dignidad personal y ética universitaria” ampliamente lesionada.

En 1969 quedaban solamente dos profesores de los que iniciaron la vida del Departamento. La intención radicaba en nutrir el cuerpo docente con egresados formados en la misma institución. Para esta iniciativa se llamó a concurso docente para proveer de titulares a las cátedras que lo requerían.

El comienzo de la década del 70 se vio iluminada por el auge del cine político. De producción y difusión clandestina se llevó a cabo gracias a la participación de diferentes organizaciones políticas que tejieron una red invisible de promulgación y circulación para estos materiales fílmicos, muchas veces acompañados de debates, discusiones y propuestas sobre la situación política del momento. La conformación del Grupo Cine Liberación liderado por Fernando Solanas<sup>23</sup> y Octavio Getino<sup>24</sup>, asume la producción y difusión de films destinados a la proyección y gloria de la ideología peronista, *La hora de los hornos* (1966-68); y dos largometrajes *Actuación política y doctrinaria para la toma del poder* y *La revolución justicialista* que hacia 1972, presentaban un compilado de las entrevistas otorgadas por Juan Domingo Perón a los realizadores.

---

23 SOLANAS, Fernando Ezequiel (Pino): junto a Octavio Getino realiza el film *La hora de los Hornos* (1968); *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* y *Perón, La revolución justicialista* (1971-no exhibidas comercialmente); *Los Hijos de Fierro* (1984); *El exilio de Gardel -Tangos-* (1986); *Sur* (1988); *El viaje* (1992); *La nube* (1998).

24 Getino, Octavio: junto a Fernando Solanas realiza el film *La hora de los Hornos* (1968); también desarrollan juntos el manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969). Director de cine y televisión y docente universitario. Publicó numerosos trabajos: *Cultura, comunicación y desarrollo en América Latina* (México, 1985), *Cine y dependencia: el caso argentino* (Argentina, 1988), *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales* (México, 1989), *Las industrias culturales en la Argentina; dimensión económica y políticas públicas* (Argentina, 1995), *La tercera mirada, Panorama del audiovisual latinoamericano* (Argentina, 1996).

Gerardo Vallejo realiza *El camino hacia la muerte del “Viejo” Reales* (1968-71). Raymundo Gleyzer interviene con *México, la revolución congelada* (1971); *Los traidores* (1973); *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974), conforma el Grupo Cine de la Base con el que realiza, además de los dos últimos films citados, el medimetro *Ni olvido ni perdón* (1972). Jorge Cedrón realiza *Operación: Masacre* (1973) sobre el libro de Rodolfo Walsh.

Egresados de la Carrera de Cine de La Plata realizan el largometraje *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina (1966-1972)*, en 1973 Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Silvia y Alfredo Oroz, y Carlos Vallina presentan este documental sobre el militante y la tortura “(...) alterna la documentación pura con escenas reconstruidas a partir de las declaraciones de detenidos. Minuciosas, distantes, casi quirúrgicas, esas escenas fueron concebidas para conjurar el espanto mediante su designación. Fue una especie de *Nunca más* del onganiato: anticipó horrores posteriores y el exterminio en masa pero también el surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo.”<sup>25</sup>

## 1972. Propuesta de cambio

Nuevas maneras de entender el mundo cuestionaban y exigían un cambio. Ante este clima de efervescencia política, el ámbito educativo universitario no podía mantenerse ajeno. Se discutían las materias de los planes de estudio, su funcionalidad, vigencia, duración y contenido; la relación profesor-alumno y los sistemas de evaluación; el trabajo en grupo y la discusión abierta; la necesidad de impulsar el área de la investigación creadora.

Los egresados de la carrera, entre los cuales se encontraban los realizadores de *Informes y testimonios*:... tenían una presencia muy fuerte dentro de la institución, ocupaban cargos directivos, docentes y ayudantías. Militantes acti-

---

<sup>25</sup> Idem 12

vos y críticos proponían cambios dentro y fuera del ámbito académico, su última intervención fueron las *Propuestas de Trabajo* de 1972.

En ellas se intenta modificar las relaciones educativas, integrando las áreas y profundizando el criterio de *taller integral* como regulador del proceso de producción pedagógico, también instalan otra forma de entender y hacer cine.

“un educando cuya preocupación básica sea la de instrumentarse en el lenguaje y técnica cinematográfica, resolviendo de manera creadora, las propuestas cuyas perspectivas sean el más profundo conocimiento de la realidad, cuyos signos deberán emerger de manera viva a través de los años de experimentación y trabajo”.<sup>26</sup>

Las innovadoras y revolucionarias *propuestas de trabajo* se elaboraron a partir de un nuevo estado de cosas, de acuerdo a una realidad concreta, la realidad argentina. Se presentaron como pautas generales de nuevos criterios de aplicación en la enseñanza, cuya experimentación posibilitaría la formulación de un nuevo plan de estudios. Los ejes por los que discurrieron las modificaciones fueron:

- 1) La reestructuración departamental en lo que hace a su funcionamiento técnico y pedagógico, aportando nuevos criterios de aplicación en la enseñanza.
- 2) La programación e interacción de las materias del plan de estudios de modo que conformen una estructura que atiendan los campos eminentemente cinematográficos e interdisciplinarios, sin dañar el funcionamiento del mecanismo de la creación.
- 3) La participación activa del alumno al nivel de realizaciones creativas. Haciendo del alumno un pensador responsable y comprometido con su tiempo -por comprensión real de una necesidad social y como respuestas a las exigencias de su medio, del cual es parte responsable, integrante y activa-.

---

<sup>26</sup> Universidad Nacional de La Plata. Escuela Superior de Bellas Artes. Departamento de Cinematografía. *Propuestas de Trabajos 1972. Gabinete de Programación y Difusión*. Fuente extraída de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

- 4) La permanente actitud del alumno, no complaciente y demagógica, sino de crítica y evaluación, operando desde una estructura abierta, que permita la constante confrontación con los niveles reales del arte, entendido como un hecho social, comprometido y no dependiente de medios caducos y extranjerizantes.

Esta modificación fue acompañada como es evidente, por una distinta visión sobre el carácter y contenido de la enseñanza, en este sentido tuvieron mucha injerencia los enunciados del brasileño Paulo Freire. Desde esta posición se planteaba la necesidad de tomar conciencia de lo nacional, de profundizar los elementos herederos de la creación del pueblo para preservar el carácter del arte y la cultura nacional, función de revelación conferida a los artistas. Aquí radia el nivel de actuación del cine y sus creadores.

El alumno se debía liberar de la influencia colonialista que recibía a través del conocimiento. Un ataque a esta estrategia era la conciencia de la facultad de modificar el proceso cultural de acuerdo a la misma realidad; abandonando

modelos exóticos y, ya en el propio espacio del Departamento, teniendo claro sentido que la propuesta no era fabricar ciudadanos especializados al servicio de los demás, sino seres que entienden el cambio: incorporar al hombre argentino en el mundo, como sujeto de su propia necesidad, a través del desarrollo de una cultura nacional y popular.

Estas *propuestas* nacen de un análisis, reflexión y crítica sobre la situación del egresado del Departamento de Cinematografía; sobre el estado de situación que presentaba la industria cinematográfica de una grave crisis, en el orden económico, expresivo e ideológico, determinado por una actitud coerci-



tiva de la producción (la realización comercial y masiva de productos banales y frívolos) que en vez de reflejar la realidad, como un aporte para la formación cultural, prefiere el mero espectáculo.<sup>27</sup> Y sobre el auge del cine publicitario (ocupación fundamental de los trabajadores cinematográficos), que por su carácter comercial desvirtuaba la función del realizador que debía subordinar sus objetivos al producto que tiene que anunciar.

Ante esta panorámica un tanto desoladora, surgiría el recurso del *cortometraje* constituyéndose en la única herramienta posible de experimentación y expresión de las necesidades creadoras del egresado.

A manera de síntesis, la problemática discurría: especialización profesional o *capacitación creadora integral*. Se proponía entonces la formación de un creador; un trabajador cultural, en cuyo instrumento específico de expresión se manifiesten y resuelvan las contradicciones del medio en el que actúa. Un artesano capaz de resolver los problemas básicos y los originales que la práctica le plantee.

Es indispensable abordar el eje de la reforma aludiendo a la Reestructuración Departamental. Para un mejor funcionamiento técnico y pedagógico se había previsto el agrupamiento de las materias en cuatro áreas básicas:

- a) *de Realización*: en esta se originarán los trabajos sobre los cuales se estructuraría y desarrollaría en forma primordial la labor de todo el Departamento. Las materias que la formaban: Realización I,II,III y IV; Montaje III y IV; Guión I,II,III y IV; y Escenografía.
- b) *de Instrumentación Expresiva*. Materias: Visión; Audición; Animación.
- c) *de Instrumentación Tecnológica*. Materias: Tecnología; Iluminación; Laboratorio fotográfico.
- d) *de Instrumentación Cultural*. Materias: Historia del Cine universal; Teoría General del Cine; Teoría del Arte.

---

<sup>27</sup> Universidad Nacional de La Plata. Escuela Superior de Bellas Artes. Departamento de Cinematografía. *Propuestas de Trabajos 1972. Gabinete de Programación y Difusión*. Fuente extraída de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Prevalciendo un criterio eminentemente práctico y empírico, las clases se pensaron en relación con la práctica real y efectiva por lo tanto deberían ser: *práctico-teóricas y no al revés; menos aún la exposición de temas teóricos en un plano de conocimiento abstracto y sin relación evidente con la realidad del trabajo.*<sup>28</sup>



A la organización horizontal que promovían las distintas áreas le sigue una organización vertical que implicaba dos niveles: el de *Instrumentación* que comprende los dos primeros años de la carrera, con los fines de instrumentar con todos aquellos medios posibles para el mejor aprovechamiento del nivel de *Desarrollo Creador* que comprende los dos años restantes, dedicados especialmente a la *creación* alrededor de las cátedras de Realización III y IV.

Estas *Propuestas de Trabajo* representan la última intervención del Departamento de Cinematografía, sin haberlas podido transitar totalmente. Dan cuenta de las ansias de renovación y de focalización en determinados puntos que hasta el momento no se habían cuestionado. Vale destacar:

- El cambio de paradigma educativo que implica una nueva forma ideológica de pensar al hombre, la enseñanza y, más específicamente, al arte y los artistas. Entendiendo que la función social de los creadores radica en rescatar los signos culturales que dan cuenta de la especificidad de lo nacional y popular, sin modelos preestablecidos.
- La creación está ligada estrechamente a la libertad, esto lo debe garantizar la propia institución educativa, la Universidad Nacional de La Plata. Se abandona la realización de trabajos para entidades públicas y privadas tan vigente en la puesta en práctica del Plan de Estudios de 1961.

---

28 Idem 28



- La búsqueda de una educación integral deja de lado la especialización en diversas ramas de la cinematografía, para dar lugar a la ampliación del conocimiento que permite la intervención del sujeto creador en distintas áreas y situaciones. Responde a un abordaje interdisciplinar que toma su mayor vigencia en Argentina en la década del '90.
- A partir de una interpretación presurosa surge la posibilidad de decir que la *Propuesta* expresa la necesidad de una modalidad de funcionamiento interno fluida y participativa, donde adquieren relevancia todos los claustros. Lejos se encuentra el deseo de realizar trabajos que beneficiaran la vinculación con disciplinas desarrolladas en la misma universidad, y aquellos relacionados con la difusión internacional.
- El Departamento no quiere seguir un modelo industrial en decadencia, antes bien se erige como un ámbito donde prima el valor artístico, sin ataduras comerciales ni institucionales.
- La *propuesta del '72* es el cimiento sobre el que se comienza a construir la carrera del '93.

## El supuesto final

Adentrarse en la problemática que supone la *re-apertura* de la Carrera de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata implica analizar los últimos años de actividad institucional, social y artística, el periodo que recorre los años 1973-1976, momento previos a la dictadura cívico-militar que azotó a nuestro país. Estas acciones marcaron lo que sería tiempo después una lucha política, cultural y comunicacional llevada a cabo por docentes, alumnos y representantes culturales y sociales de la ciudad de La Plata y de la Nación.

La muerte del General Juan Domingo Perón, en julio de 1974, cuando desarrollaba su tercera presidencia, sumó incertidumbre política y miedo social por la actividad de grupos armados. Asume el poder su mujer, por



entonces, Estela Martínez de Perón. La presidenta orientó su gestión de gobierno con un plan diferente al propuesto por Perón al comienzo de su mandato, apoyada en un estrecho entorno cuya principal influencia la ejercía el ministro de Bienestar Social, José López Rega. La Triple A, formada por grupos terroristas paramilitares que comandaba López Rega, fue la responsable directa de la ola de terror que vivió la sociedad Argentina.

La Universidad fue el blanco preferido para terminar con la ideología comunista y con las propias divisiones en el interior del movimiento peronista. Se desplazó al ministro de Educación Jorge Taiana y se nombró en agosto de 1974 a Oscar Ivanissevich, quién designó en el Rectorado de la Universidad de La Plata al Dr. Fransisco Camperchioli Masciotra como Rector Normalizador. Pertenecientes a la derecha peronista, ultra nacionalistas, fascistas, persiguieron, amenazaron y asesinaron a trabajadores universitarios (docentes, alumnos, no-docentes), militantes democráticos y populares. Todas las universidades nacionales permanecieron cerradas hasta terminar con la operación “limpieza”. Época sangrienta y dura que tuvo en la Universidad de La Plata una de sus manifestaciones más enconadas.

En 1974 se decreta la “intervención” del Departamento de Cinematografía de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata. Por problemas de espacio y presupuesto, el Delegado Interventor en la Facultad consideró inadecuada la permanencia del Departamento de Cinematografía en esa Unidad Académica. Se sucedía el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializa en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de la ciudad de La Plata como el Partenón (un pequeño edificio con características similares al templo griego), detrás del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata; lugar donde hoy funciona un Departamento de Educación Física. El traslado fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos fílmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y bibliografía específica. A partir de allí se producen cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones. Muchos compañeros relacionados con la carrera se exiliaron,

otros desarrollaron actividades no vinculadas con el cine cumpliendo obligatoriamente un *exilio interior*<sup>29</sup>.

En 1976 la carrera se declara en “extinción”, y regresa a la dependencia de la Facultad de Bellas Artes. A partir de 1977, ya no se aceptan nuevas inscripciones de alumnos a primer año. Los fundamentos oficiales de la decisión fueron: carencia de estructura académica y administrativa adecuada; no contar con recursos para tener los medios indispensables; el alto costo que significaba mantener la carrera, y que el mismo “no se halla compensado con la ubicación de los egresados en actividades que en estos momentos son de carácter prioritario para el país y que requieren para su pleno desarrollo el aporte tecnológico en función de las posibilidades que lo asisten en la explotación de sus riquezas naturales”<sup>30</sup>. Todo un plan cultural de la época militar; arte, creatividad, es decir libertad, sin prioridad, es más estaban prohibidos.



El Departamento de Cinematografía pasó a depender del Departamento de Diseño de la Facultad de Bellas Artes. En agosto de 1976 se aprueba un nuevo plan de estudios y régimen de equivalencias para dicha carrera en extinción. Esta se redujo a tres semestres. Se fijó el 31 de julio de 1978 como fecha de cesación de la acti-

29 VALLINA, Carlos: Entrevista realizada para esta investigación. Licenciado en Cinematografía en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP. Docente Titular hasta el año 1974. Es el eje fundamental en el proceso de la re-apertura de la Carrera. Lleva adelante el Taller Experimental Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes durante los años de lucha por abrir la nueva Carrera. Fue Jefe de Departamento de la Carrera de Comunicación Audiovisual desde su inicio hasta el año 1995. Actualmente es Prof. Titular de la cátedra Realización de Cine-TV III, director de docentes -investigadores y tiene a su cargo investigadores becarios en formación.

30 *Centenario de la UNLP*. Editorial UNLP. Biblioteca Pública Dardo Rocha de la UNLP.

vidad académica. También se eliminó el Profesorado de Realización Cinematográfica.

Quienes en ese momento cursaban la carrera debieron finalizarla en 1978. Los últimos años, plenos de compromiso político e ideológico, fueron vividos entre permanentes saqueos y desapariciones; durante la dictadura cívico-militar comenzada en marzo del '76, participantes del Departamento de Cine fueron perseguidos y desaparecidos, una constante que se manifiesta en las Carreras de Cine similares de Santa Fe y Córdoba, obedeciendo a un plan de aniquilamiento de dichos establecimientos formativos.

Los años '70 y '80 fueron una época de lucha por la libertad de expresión en el terreno cinematográfico. A menudo el funcionamiento de la censura se ejerce por intervenciones discretas cuyas huellas existen, pero son difíciles de rastrear. En nuestro país, el protagonismo estatal en el fomento de la producción continuó gestando la censura y la autocensura; la cuál adquirió una dimensión política que incorporó organismos institucionales de control y represión, como así también el cierre de los centros de formación y difusión cinematográfica.

*La carrera fue cerrada definitivamente por la dictadura, el definitivamente entre comillas de toda dictadura<sup>31</sup>.*

---

31 Idem 29



# SEMINARIO DE MEDIATECA

**Fernando Martín Peña**

*para Octavio Fabiano,  
que fue alumno de La Plata y  
contribuyó al rescate de su memoria.*

## Palabras preliminares

Debe hacerse un primer agradecimiento general a todas las personas cuyos testimonios fueron compilados y editados para este trabajo. Pero también son necesarios algunos agradecimientos particulares:

A Bebe Kamin, que incorporó este proyecto a la programación del Segundo Festival de Escuela de Cine organizado por la Universidad del Cine (1995), permitiendo que algunos de estos cortos encontraran un público por primera vez en treinta años.

A René Mugica (1909-1998), por su amistad y su memoria, pero también por haber conservado toda la documentación de su paso por la Escuela de La Plata. El programa que se reproduce en el apéndice documental proviene de sus archivos.

A Pablo Rodríguez Jáuregui, que permitió localizar inexplicablemente en Rosario una copia del corto **Ciudad**, en poder de un coleccionista particular.

A los colegas docentes de la UNLP que se interesaron en la idea y brindaron toda clase de datos.

A N. Que cedió muchas horas de su sueño y buen juicio para llegar a tiempo con los originales.

A Carlos Vallina, no sólo por la confianza original que permitió el desarrollo del proyecto y por permitir numerosos asaltos a su memoria, sino además por haber recordado la existencia del manuscrito de este libro y hacer algo al respecto.

## Introducción

El proceso que culmina con este texto se desarrolló con el nombre de Seminario de Mediateca, a lo largo de dos años (1994-1995) en la Carrera de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Fui el docente titular del Seminario durante ese período, convocado por el entonces director del departamento de la Carrera, Lic. Carlos Vallina<sup>1</sup>.

La consigna inicial del Seminario, tal como estaba formulada en el programa de la Carrera, implicaba una articulación entre la enseñanza básica de las estrategias de conformación de un archivo de documentos en soportes diversos (una *mediateca*) y el trabajo sobre la memoria histórica de la Carrera de Cine. Para todo ello, un buen punto de partida era la filmoteca del departamento de la Carrera, saqueada y abandonada desde que la última dictadura terminó con su proceso de “extinción” a fines de la década del '70.

Un primer trabajo necesario, paralelo al dictado de clases, consistió en revisar el material todavía existente. La mayor parte se encontraba en 16 mm. Los años de encierro en sus latas había precipitado, en algunos casos, el llamado “Síndrome del Vinagre”, un proceso de descomposición química irreversible y “contagioso”, por lo que las películas así diagnosticadas fueron apartadas y guardadas en otro espacio. Todo el material necesitaba humectación y limpieza, una cantidad debía ser identificado y se imponía la necesidad de redactar un nuevo inventario pues había considerables diferencias con el que existía desde los '70.

---

<sup>1</sup> En su versión original, el proyecto implicaba un tercer año de trabajo que no llegó a desarrollarse.

Una vez que se hubo determinado cuántos de los films hallados eran ejercicios de la Carrera, aquéllos que se encontraban en buenas condiciones comenzaron a ser proyectados y analizados en clase. La experiencia generó una serie de preguntas: ¿Con qué medios contaban los alumnos de entonces? ¿Lograron insertarse laboralmente? ¿Qué hacen en este momento? Dado que el carácter de los cortos variaba según el período al que correspondían, ¿cómo se había ido modificando la Carrera de Cine con el tiempo? Los alumnos se dividieron en equipos y comenzaron a investigar las diversas historias de cada film rastreando los nombres que aparecían en sus fichas técnicas, sosteniendo largas entrevistas grabadas, solicitando fotografías y documentos, buscando reconstruir el contexto en que cada corto fue realizado.

Esas búsquedas provocaron nuevos hallazgos: algunos ex alumnos entrevistados facilitaron copias personales de trabajos que habían hecho en la Carrera y que no se conservaban en la filmoteca del Departamento. En este sentido, debe decirse que aún falta mucho por hacer: si bien durante el dictado del Seminario llegó a clasificarse todo lo que se encontró dentro de la filmoteca del Departamento, el tiempo no permitió un necesario seguimiento de lo que se encuentra disperso puertas afuera.

Los cortos investigados fueron pasados a video (por cuenta y cargo de la cátedra) y, acompañados por su correspondiente investigación, archivados junto al filmico original. La primera idea fue que ese material fuera el patrimonio inicial de la nueva mediateca y quedara a disposición de docentes y alumnos para ser consultados. Sin embargo, pocos meses después de que el Seminario dejara de dictarse, la idea de la mediateca se abandonó y una importante parte del material allí reunido se perdió sin mayores explicaciones.

Desde el comienzo de la experiencia me pareció que un posible libro era el destino lógico para los trabajos del Seminario y por eso fotocopie los documentos compilados y pedí a los alumnos que entregaran una copia de sus investigaciones en diskette. Es así como han sobrevivido la mayoría de los textos que ocupan las siguientes páginas. Otra parte procede de los apuntes que tomé durante la limpieza y clasificación de la filmoteca. Algunos elementos



incluidos fueron encontrados por casualidad en el marco de otros trabajos: el programa de la materia *Realización* (con sus cuatro años) se encontraba entre los papeles personales de René Mugica, que me facilitó junto con otros documentos sobre su actividad docente; las entrevistas para un libro sobre el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer produjeron testimonios sobre los primeros cambios importantes en la Carrera; una copia del cortometraje **Ciudad**, de Luis Vesco, apareció de manera sorpresiva en medio de un paquete de series japonesas de ciencia-ficción que compré en Rosario. Los caminos en la arqueología cinematográfica son impredecibles.

## Etapas

La Carrera fue creada pocos meses antes del golpe militar de 1955, durante la segunda presidencia de Juan Domingo Perón, aunque no tuvo actividad concreta durante algún tiempo. En otras partes del mundo la institucionalización universitaria de la enseñanza de cine se había consolidado antes: el Centro Sperimentale di Roma fue creado durante el fascismo pero multiplicó su influencia en la inmediata postguerra, momentos en que fueron creados el IDHEC de París y otros organismos esenciales, como la escuela de cine de Lodz en Polonia, o la FAMU en Praga, cuya influencia en nuestro país resultó algo más limitada a causa del contexto geopolítico de entonces. En cambio, el Centro Sperimentale tuvo importancia decisiva en la creación del Departamento de Cine de la Universidad del Litoral, ya que allí se formaron tanto su director Fernando Birri como el director de fotografía Adelqui Camusso, entre otros. Del IDHEC, por su parte, egresaron Simón Feldman y Humberto Ríos, dos de los docentes más influyentes de la Carrera de La Plata. Feldman, en particular, alternó siempre el interés en la realización con la investigación en la docencia audiovisual, expresada en diversas publicaciones didácticas.

La Carrera tuvo una primera etapa de actividad entre 1957 y 1962, bajo la dirección de Cándido Monneo Sanz. Todo indica que durante ese período la



formación tenía una fuerte orientación teórica, con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas no comerciales. Era un proyecto que debió parecer sensato mientras al mismo tiempo se producía la primera crisis importante del modelo industrial hasta entonces predominante, se procuraba definir una política de subsidios a la producción nacional, se creaba el Instituto Nacional de Cine y se programaba un inédito apoyo al cortometraje, formato no comercial por excelencia. Monneo Sanz logró un permanente contacto de la Carrera con el cine del pasado a través de la incorporación del historiador y crítico Rolando Fustiñana (Roland) y, por su intermedio, del archivo de la Cinemateca Argentina. También mantuvo un intenso vínculo con el cine de corto y medimetraje que se producía en Francia, Canadá, Polonia y las entonces Checoslovaquia y U.R.S.S., gracias a las filmotecas circulantes de sus respectivas embajadas y organismos culturales. En este sentido un modelo de alta influencia parece haber sido el que proponía el floreciente National Film Board de Canadá, con sus documentales humanistas y fuertemente narrativos, y sus experiencias en animación no tradicional lideradas por el escocés Norman McLaren.

Hacia 1962 comienza una segunda etapa por iniciativa de un grupo de alumnos que orientan la Carrera hacia una formación de intención profesional. Monneo Sanz fue desplazado y, luego de un interinato cumplido por Roland, la dirección fue asumida por Ernestina Gruzman, egresada de la Carrera de Letras. Al mismo tiempo, la mayoría de los docentes fueron reemplazados por reconocidos profesionales, como Pablo Tabernero, Carlos Gandolfo, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Antonio Ripoll, René Mugica, Simón Feldman, Saulo Benavente. Como señala un artículo de la revista *Análisis*, “*en cuanto los mencionados ejercen efectivamente sus especialidades como directores, compaginadores o críticos, se acercó a los alumnos a los laboratorios, a las filmaciones: ya hay egresados o estudiantes incorporados a la actividad profesional del país*”<sup>2</sup>. Fue en este período que la Carrera alcanzó el prestigio casi legendario que la acompaña hasta hoy.

---

2 *Análisis*, 6 de mayo de 1968.

En 1967 un escándalo alrededor de unas contrataciones rentadas para hacer documentales por encargo de otros organismos oficiales derivó en un pedido de investigación, por parte de varios docentes. Al no obtener una respuesta satisfactoria, algunos docentes renunciaron (Kuhn, Ripoll, Mugica, Feldman) y el episodio provocó un cambio de autoridades. El perfil de la Carrera se mantuvo, sin embargo.

Entre 1972 y 1973, de nuevo por iniciativa de los alumnos, la Carrera atravesó una reestructuración. Un informe de la Asociación de Estudiantes de Cinematografía procuró definir un estado de la cuestión mediante el diagnóstico de algunas características compartidas con otros ámbitos de estudio:

- a) “Su escaso nivel artístico y cultural y las insuficiencias y deformaciones en el aspecto técnico;
- b) Su desvinculación de los problemas nacionales y/o de la realidad social de nuestro pueblo;
- c) Su desvinculación de la producción de cine y, lo que de veras interesa, la producción independiente de interés social, por larval que sea su desarrollo;
- d) Su marginación de la etapa de difusión”.<sup>3</sup>

La Carrera fue reorganizada con una estructura tipo taller, con todas las materias articuladas alrededor de una troncal, *Realización*. Varias de esas materias fueron asumidas por un grupo de egresados que habían tenido una intensa actividad como alumnos en los años previos y que conformaban un homogéneo equipo creativo: Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga. Además de alternar los roles en los cortometrajes que cada uno debió realizar a lo largo de la Carrera, el grupo destaca por haber realizado el singular medimetroraje **Los taxis** (1970) y luego **Informes y testimonios: La tortura política en Argentina, 1966- 1972** (1973), que fue uno de los pocos largometrajes del cine militante argentino.

---

<sup>3</sup> Informe de la Asociación de Estudiantes de Cinematografía (ADEC), Comisión de Enseñanza, 26 de octubre de 1973.



Finalmente, el proceso represivo –que culminó en el golpe militar de 1976– expulsó docentes y declaró la Carrera en “extinción”. Los alumnos siguieron cursando pero la inscripción cerró y el dictado de clases se interrumpió definitivamente hacia 1978.

## Documentos

Los films realizados por los alumnos de cine de La Plata no sólo son relatos de variable eficacia, sino además documentos irremplazables sobre la misma Carrera y sobre el contexto que la contuvo. En la medida que la enseñanza de cine a nivel universitario es una práctica iniciada en la época de fundación de la Carrera<sup>4</sup>, sin ningún antecedente en nuestro país, estos films son también un segmento –nunca reconocido ni estudiado como tal– de las renovaciones estéticas y temáticas que atravesó el cine argentino de los '60.

Una de las características típicas del cine de la llamada “Generación del '60” es la presencia de una tensión entre la urgencia por dar cuenta de un contexto general y la necesidad de expresión personal. Esa tensión –positiva, crítica de las certezas de la vieja industria– produjo algunos de los films más importantes de la historia del cine argentino: **Los de la mesa 10, El centroforward murió al amanecer, Los jóvenes viejos, Tres veces Ana, Dar la cara**, entre otros. Esa misma tensión se agita detrás del conjunto de cortometrajes encontrados y no es casual, en la medida que los realizadores de todos estos films –Feldman, Mugica, Kuhn, Kohon, Martínez Suárez– fueron parte del plantel docente, asumiendo el compromiso de la enseñanza académica aunque ellos mismos no la habían recibido de sus contemporáneos. Otros cineastas esenciales de este período, como Leopoldo Torre Nilsson y Lautaro Murúa, mantuvieron contacto con la Carrera en forma de charlas abiertas o seminarios. Docen-

---

<sup>4</sup> De la misma fecha data la Escuela de Cine del Litoral. Durante la década del '60 otras universidades, como la de Córdoba, abrieron carreras de cine que no por menos célebres fueron menos importantes.

tes como el escenógrafo Saulo Benavente, el fotógrafo Pablo Taberero, o el montajista Antonio Ripoll tuvieron una formación industrial pero la superaron con una inquietud personal que los llevó a ser artistas e investigadores en sus respectivos oficios. En una época pródiga para la crítica de cine, entendida en su sentido más amplio, un grupo de alumnos de la Carrera desarrolló su propia revista, llamada *Contracampo*, que por el rigor de sus contenidos debe contarse entre las publicaciones específicas más importantes del período.

Este libro no pretende incluir una nómina completa de todos los cortometrajes producidos por la Carrera de Cine de La Plata. No puede hacerlo porque muchos de esos cortos siguen perdidos. Lo que procura es trazar un panorama del cine que produjo la Carrera de La Plata a partir de los films que fueron hallados durante el dictado del Seminario de Mediateca entre 1994 y 1995, con ayuda de los trabajos de investigación producidos por los alumnos<sup>5</sup>. Siempre que fue posible, revisé los films originales para verificar fechas, datos e impresiones.

Las imágenes y los testimonios permiten reconstruir un estilo, una modalidad de trabajo, una actitud frente al hecho cinematográfico. Se agradecerá cualquier información testimonial o documental que el lector quiera sumar a la que procuran reunir estas páginas.

---

5 Hay que lamentar algunas pérdidas. En 1998 dos excelentes trabajos sobre **Hombres del río** y sobre **Los taxis** se perdieron cuando los entregué al Departamento, junto con una descripción de este libro para proponer su edición.

## LOS FILMS ENCONTRADOS

### Cirugía (1960)

Dir., libr. fot. y mont. : Luis Vesco. Colaboradores: Omar Sáenz, Ernesto Rosa, Nanda Frati, Luis Sambucetti, Roberto Guillaume, Carlos Colombo, Sara Iturría. Dur. : 6'

Una operación rutinaria se transforma en relato gracias a un registro que describe sus principales etapas con todo detalle, un montaje preciso y sintético y una banda sonora grabada en la misma sala, sin comentarios adicionales. El resultado es un ejercicio de estilo impactante e, involuntariamente, un film de horror *gore* antes de que tal cosa se inventara.

Una prueba de la eficacia contemporánea del film es la existencia de una tardía secuela, **Cirugía 2**, realizada en 1995 por Hernán Khourian, Germán Celestini y Monti y Santiago Asef en homenaje al original, que descubrieron durante el dictado del Seminario.

*Nanda Frati*: **Cirugía** fue una experiencia muy, pero muy especial. Suponía un acercamiento riguroso de nuestra parte a un trabajo profesional que era igualmente preciso.

La película tiene una parte documental y otra ficcional. Hay un actor intercalado que, de hecho, figura en el guión. Pero los médicos, la paciente y la “operación en sí” es auténtica. Salvo los enfermeros que entran y salen con la paciente.

La filmación se hizo en un hospital con dos cámaras, una que se dedicaba a los primeros planos y la otra a distintos ángulos, cuidando la perspectiva. Con ellos había un ayudante de cámara, un sonidista y el director, por supuesto. La autorización se consiguió porque uno de los profesionales era amigo de Vesco. Todo estaba previsto y colocado antes de que la operación comenzara, todos tenían que actuar en orden, en el momento que les correspondiera. Había que

filmar con mucha precaución, con mucha delicadeza. Los gestos de los médicos fueron hechos después porque no se podía distraer el ángulo elegido para cada cámara.

El sonido fue grabado ahí en la sala durante la operación, pero no sé si es sincrónico porque no intervine en el armado de sonido. Sí en el armado de la imagen, del negativo; pero el magnético perforado con el audio me lo dieron ya listo. El montaje tenía que darle ritmo narrativo al corto. La operación duraba dos horas y se filmó completa, así que había una montaña de material. Había de todo: los quejidos de esa pobre mujer, el sonido del instrumental, los comentarios de los médicos, todo un mundo que en la versión final no aparece ni por casualidad.

Hubo un momento en que yo quise hacer algunas cosas de otra manera, me parecía que las imágenes se combinaban mejor, pero tuve que acatar lo que me indicaba el director porque había que respetar la técnica del cirujano. Lo que teníamos que lograr era crear suspenso, pero respetando el orden real de la operación.

Los créditos nos meten a todos en la misma bolsa pero los rubros estaban bien definidos. Omar Sáenz hacía cámara y laboratorio, Ernesto de Rosas era técnico en sonido, Roberto Guillaume era un excelente técnico, Sara Iturría se ocupó del montaje y la continuidad. Vesco conocía básicamente de iluminación.

Yo sigo impresionada con aquello. Sigo impresionada con lo que pasa con el ser humano cuando está en manos de otro y se encuentra inconsciente. Eso fue lo que vivimos y sentimos cuando armamos la película.

**Investigación:** Santiago Asef, Carlos Bohm, Germán Celestini y Monti, Fernanda Esnaola, Hernán Khourian, Rodolfo Scandroglio.

## Ciudad (1961)

*Dir., libr. y fot. :* Luis Vesco. *Cám. y mont.:* Roberto W. Guillaume. *As. dir.:* Oscar Hansen. *Son. :* Félix Alegre. *Colaboración:* Omar Sáenz, Ángela María Nigri, Jorge Busquet, Nelva Braviz López, Raúl Sangiacomo, Nanda Frati.  
*Con* Eduardo Arturi, Eduardo Rocha, Hugo Martínez, Marta Gersanik.

El corto tiene una zona puramente documental, filmada en la ciudad de Buenos Aires, que está construida con el mismo rigor y sentido narrativo que Vesco demuestra en **Cirugía**. Pero a esa zona se le yuxtapone otra de intención argumental con resultados enigmáticos.

Hay un empleado público que se entretiene leyendo historietas fantásticas y un titiritero que parece ciego y luego encarna las afiebradas pesadillas del empleado. Ajenos a todo esto, situados en un descampado que se encuentra literalmente fuera de la ciudad por obra y gracia del montaje, un grupo de niños la contemplan entre temerosos e intrigados, como si pudieran ver lo que allí ocurre. Finalmente trasladan toda su atención al esfuerzo de remontar un barrilete.

Con el tiempo y ya fuera de la Escuela de Cine, Vesco hizo otros cortos que, al menos a juzgar por sus títulos, no fueron tan complejos: **Marcha al límite austral de la Patria**, **Cuando el progreso invada la tierra** y **Bienvenidos a Salta**.

## Los indefensos (c.1962)

*Dir.:* Luis Fernández. *Texto escrito por* Oscar Montauti. *Asesoría:* Olga Martín de Hammar. *Fot. :* Jorge de León. *Cámara:* Clara Zappettini. *Mús.* Variaciones sobre una milonga de Eduardo Falú. *Son.:* Sakari Niemela. *Narrador:* Manuel López Blanco. *Prod.:* Eduardo Comesaña. *Colaboración:* Sara Krell. *Dur.:* 18'.



Este es uno de los pocos cortos encontrados en la Escuela que parecen influidos por el cine propiciado por la Escuela de Cine del Litoral que dirigía Fernando Birri. Su tema es el trabajo infantil y adolescente, que se ejerce pese a las leyes que lo proscriben y que dificulta (cuando no impide) la continuidad de esos niños en la educación primaria. Los personajes del film lustran zapatos, limpian y apilan damajuanas en una bodega, hacen garrapiñadas, venden diarios.

La mayor parte de las imágenes están registradas con teleobjetivo, capturando así una serie de instantes cuya espontaneidad es poco habitual en el cine documental del período. Ese material está organizado con sensibilidad y respeto, lo que no puede decirse de la narración en *off*, excesivamente enfática y poco complementaria de la elocuencia de lo que se ve. Por momentos, incluso, las palabras parecen una acusación mal orientada: “*Cristina tiene ocho años. Es hija natural. Su aprendizaje es lento. Permanece largas horas del día sola, las más de las veces en la calle. En presencia de sus compañeros se refiere a comodidades, adornos, juguetes que en realidad no posee. Vive en una villa miseria. Desea ser... sirvienta.*”

La segunda parte, en cambio, se beneficia con la inclusión de testimonios de niños que describen sus respectivas realidades cotidianas sin subrayados, dejando al espectador en libertad para indignarse solo.

## Don González (c. 1964)

*Dir.:* J. Manuel Gomara. *Libr.:* J. Manuel Gomara, Ernestina Gruzman, V. Jorge Ruiz. *Texto escrito por* Mario Sábato. *Mont.:* Carlos Piaggio. *Narrador:* Pedro Buchardo. *Prod.:* Mario Reynoso. *Supervisión:* Simón Feldman, Antonio Ripoll. *Dur.:* 10’.

Documental sobre Ricardo González, uno de los muchos que se ha trasladado con su familia a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. Con alcances más modestos, el abordaje del film anticipa la saga familiar de Gerardo Vallejo **El camino hacia la muerte del “Viejo” Reales** (1971).



La copia encontrada no se proyectó nunca por presentar graves problemas en el perforado.

## Sin título (c. 1964)

*Dir.:* Carlos Piaggio, Oscar Garaycochea, Armando Blanco. *Mús.* Bela Bartok. *Son.:* Sakari Niemela. *Colaboración:* Clara Zappettini, Carlos Colombo, Harold Fuertes, Manuel López Blanco, Ernesto Rosa, Pablo Mastropasqua, Miliciades Peña. *Dur.:* 10' (aprox.)

Documental sobre la situación de la vivienda de los jóvenes del interior que se trasladan a La Plata para estudiar en la UNLP.

La copia encontrada está incompleta. Lo que queda son rastros de un film que interesa más allá de la pertinencia que debió tener su tema para la Universidad. El cuidadoso tratamiento de imagen encuentra su complemento en una serie de testimonios en *off*, editados sobre una estructura rigurosa y respetando el particular humor de los entrevistados.

## Gente de un viejo lugar (1966)

*Dir.:* Alejandro Malowicki *Texto:* Diana Ferraro. *Fot.:* D. Ferraro. *Cám.:* A. Malowicki, Guillermo Schavelzon. *Mont.:* Miguel Pérez. *Relato:* José María Gutiérrez. 9'

El corto consiste en una serie de imágenes del barrio San Telmo y sus habitantes. Un relato en *off* imagina las reflexiones de la gente en el momento de ser capturados por la cámara.

*Diana Ferraro:* la idea original era tomar San Telmo como síntesis de un viejo barrio de Buenos Aires y a la vez como símbolo de una cosa terminada, agotada

y decadente. Pienso que es una película interesante, sobre todo, en la medida en que fue hecha en los años previos al Gran Lío y por supuesto teníamos una preocupación social: muy politizados todos, muy de izquierda en ese momento. Eran los primeros meses de Onganía y queríamos mostrar desesperanza, decir que algo tenía que pasar. Ahora creo que, por encima de ese contenido social duro que queríamos darle, el corto también tiene un alto grado de nostalgia. No sé si eso se lo dio el tiempo o si estuvo desde un principio, pero creo que bien podría rebautizarse **Gente de un viejo lugar, escuchando un tango...**

El profesor de Alejandro era Humberto Ríos, que era documentalista y quería sacarnos documentalistas a todos. De todas maneras el texto, que escribí después como para armonizar las imágenes, es todo ficción.

Fueron entre siete y diez jornadas. Nos levantábamos tempranísimo para estar en San Telmo poco antes de la salida del sol y usar esa media luz del amanecer. Se filmó todo en la misma zona, unas poquitas cuadras alrededor de la plaza Dorrego, donde ahora van los turistas a comprar antigüedades. En ese momento no era nada turístico sino un lugar verdaderamente viejo y abandonado. Había muchas casas coloniales que nadie había tocado. Para lograr que la gente no advirtiera la presencia de la cámara usábamos un *tele* y filmábamos sin trípode. La Bolex era una cámara muy pequeña y así pasaba desapercibida.

El grupo se conformó con los que íbamos a La Plata desde Buenos Aires: había mayoría de porteños, como Alejandro, Miguel Pérez o Willy Schavelzon. La fotografía obtuvo un premio del Fondo Nacional de la Artes, que hacía un concurso cada tanto. No porque fuera tan buena, lo que pasa es que estábamos haciendo, con Alejandro, un curso con Juan José Stagnaro y él tomaba mucha gente de La Plata para completar los cursos. Era el gran capo en ese momento. Nos enseñaba a elegir los días nublados porque así los planos mantenían continuidad. Además, en la Escuela teníamos a Pablo Tabernero, que había sido su maestro y era uno de los grandes del viejo cine nacional, desde **Prisioneros de la tierra**. Así que teníamos una muy buena base y trabajábamos con cualquier tipo de iluminación. En esa época, de todas maneras, lo que más se usaba

era la “no iluminación”, el aprovechamiento de la luz natural incluso en los interiores.

**Investigación:** Noelia Cantore, María del Carmen Cirigliano, Sabino González, Pablo Gramajo, Fernando Lebed, Cristian Salgueiro.

## Carta de Ramona (1966)

*Dir. y libr.:* Alejandro Malowicki *Texto escrito por:* Mario Sábato. *Imágenes:* Raymond Gleyzer, Juan M. Gomara, Jorge Ruiz, Guillermo Schavelzon, Andrés Senderowicz. *Mús.:* Oscar Matus, Celia Birón, Luis Amaya. *Mont.:* Miguel Pérez, A. Malowicki. *Colaboración:* Simón Feldman, Ernestina de Gruzman, cafetería Brasil Café. *Dur.:* 8’.

Con Prudencia Molero, Naún Kras, Esteban Gandulfo. *Texto leído por* Reina Suárez.

El corto narra la historia de una joven del interior que procura vivir en Buenos Aires. Primero consigue trabajo en una fábrica, luego se emplea como doméstica y finalmente como vendedora ambulante de café.

Una de las mayores dificultades para hacer cine en la Carrera consistía en lograr sonido sincrónico, a causa de la irregularidad de los motores a cuerda de las cámaras disponibles. Por eso un primer desafío narrativo básico exigía idear modos funcionales para utilizar la voz en *off*. **Carta de Ramona** se justifica como relato a partir de la voz en *off*, en forma de carta que la protagonista dirige a su pareja que todavía vive en el interior. El texto de la carta no sólo funciona como síntesis de las vivencias de la protagonista, agilizando el relato, sino que además, a través de su vocabulario e inflexiones de lectura, aporta información esencial sobre el personaje.

La última escena, que describe un enfrentamiento entre la protagonista y un cafetero rival, culmina con la exhortación de Ramona a su pareja: “¿No podés

venir vos a Buenos Aires?». Está resuelta con audacia, mediante el uso de una secuencia de fotos fijas.

En una escena filmada en la plaza Rubén Darío, sobre uno de los bordes de la fuente central, puede verse al cineasta Raymundo Gleyzer (1941-1976), alumno de la Escuela, asesinado por la última dictadura militar.

*Alejandro Malowicki:* Esa fue mi película de graduación de la Escuela. La hice para la cátedra de Realización IV, que entonces estaba a cargo de Humberto Ríos. En ese momento teníamos la influencia del Free-Cinema inglés, cercano al documental, al docu-drama. En particular Karel Reisz. La Nouvelle Vague también era una influencia importante pero, en mi caso, los ingleses pesaban más.

Lo esencial era hacer verosímil lo reconstruido, que de todas maneras estaba tomado de la realidad. En algunos segmentos del corto creo que eso está logrado y en otro no, pero esa idea de la reconstrucción de la realidad era lo que más nos motivaba, hacer una película de tipo documental —en el sentido de que mostraba una realidad popular- pero con argumento. Y en esta película en particular queríamos recrear la vida posible de un personaje sumamente popular: el cafetero ambulante.

*Andrés Senderowicz:* En los primeros años te daban para filmar 16mm. reversible, pero en cuarto año trabajabas con negativo y positivo. El departamento asignaba una determinada cantidad de metros para un ejercicio anual. Había dos instancia: primero trabajos fotográficos para trabajar la cuestión de la composición y luego los ejercicios filmados. En los primeros años trabajabas con una proporción de uno a uno, y tanto en tercero como en cuarto te daban material como para trabajar dos a uno. Filmábamos en cuanto llegaba la película y después le pedíamos al laboratorio que lo revelara sin cobrar, que esperara hasta que apareciera la partida de dinero. Con **Carta de Ramona**, Alejandro terminaba la carrera, y yo estaba empezando, entré en el '65.



*Alejandro Malowicki:* El texto fue escrito por Mario Sábato, que no estudiaba en La Plata pero era amigo mío. Le pedí un texto en forma de carta, que mostrara características de una persona de educación básica, típica del inmigrante del interior del país. Para lograr eso con Mario entrevistamos informalmente a varias cafeteras de Buenos Aires y tomamos notas de lo que nos parecía característico en sus vices y en sus maneras de hablar. Redactada la carta, se la dimos a leer a Reina Suárez, que era santiagueña y trabajaba como empleada doméstica en la casa de mis padres.

*Andrés Senderowicz:* La idea era que saliera con el mismo lenguaje; se supone que no es una locutora profesional sino la propia chica.

*Alejandro Malowicki:* Con toda intención grabamos su primera lectura de la carta, sin ensayo previo. Eso es lo que aparece en la película. Los únicos arreglos que se hicieron fueron ajustes a las pausas en la lectura.

*Andrés Senderowicz:* Recuerdo un pasaje cerca de Constitución que no sé si existe todavía. En ese lugar filmamos la pelea final.

*Alejandro Malowicki:* Esa escena la hicimos sin avisarle a la actriz, sólo le dijimos que iba a encontrarse con otro cafetero. Esteban Gandulfo, que no era actor sino amigo mío, le pedí que la atacara y, en lo posible, que la tire al piso. La actriz se cayó de verdad. El plano se hizo en una sola toma, que es la que aparece y luego se le agregaron detalles. Yo hice la cámara ahí.

Tengo que decir que la dirección de fotografía de ese corto la hizo Raymundo Gleyzer. Como era un trabajo en la Escuela, había un equipo fijo de dirección de fotografía y cámara, así que en los títulos Raymundo figura entre otros, pero la verdad es que la luz la hizo él. Habíamos cursado los primeros años juntos, pero después él dejó, empezó a hacer sus películas, y cuando hice **Carta de Ramona** le pedí que me diera una mano, que me ayudara a filmar. Porque él sabía cómo. Me ayudó a encuadrar, me ayudó también bastante en el

guión, me ayudó con lo del plano y el contraplano... lo que nosotros habíamos aprendido en la teoría, en la práctica me lo tuvo que enseñar Raymundo porque yo me iba al carajo, no lo sabía. Hasta se lo puede ver en la película. Dijo: “*Alguien tiene que estar acá, en el fondo*”, así que fue y se puso.

La primera compaginación la hice en mi casa, con una moviola de mano y el primer positivo del laboratorio. El montaje final se hizo en una cabina de los laboratorios Alex, gracias a que Miguel Pérez trabajaba allí a las órdenes de Antonio Ripoll.

*Andrés Senderowicz*: Ripoll era, además, titular de Montaje en la Escuela. En Realización lo tuvimos a Simón Feldman, a Rodolfo Kuhn, después a David José Kohon y a René Mugica. En guión estaba Ernestina de Gruzman, Manolo López Blanco daba Filosofía y Crítica, Saulo Benavente estaba en Escenografía...

*Alejandro Malowicki*: Lo que no teníamos en la Escuela era una buena enseñanza en producción. Éramos tipos que soñábamos mucho y entonces esos aspectos del cine nos hinchaban un poco. Eso de andar haciendo producción, en lugar de discutir de cámaras, de iluminación, no era para nosotros. La verdad es que no pensábamos demasiado en nuestro futuro profesional. Estábamos mucho más preocupados por hacer el cine que nosotros queríamos y pensábamos que siempre lo íbamos a poder hacer. Ahora estamos en las antípodas: le damos mucha más bola a la organización del trabajo que a lo que significa la formación de un tipo que se va a dedicar a la creación artística.

**Investigación:** Lionel García, Germán Kaufmann Payero, Sebastián R. Peirelli, Marcelo Dressel, Emiliano Ricardi, Agustina Risuod, Hilda Vizcarra Tamayo (primer grupo), Mauro Armas, Maximiliano Dender, Daniel Martínez, Marilyn Rousiot (segundo grupo).



## Hombres del río (1965)

*Dir. g. y mont.:* Diego Eijo, José Grammatico, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz.  
*Texto escrito y leído por:* Carlos Vallina. *Fot.:* Edsel Tornini. *Asesoría musical e interpretación:* Domingo Mercado. *Temas musicales:* “Norteña” (Gomez Crespo), “Preludio N° 1” (Villalobos), “Estudio Brillante” (Coste), “Cajita de música” (Savio), “Allegro non troppo” (Sors), “Recuerdos de la Alhambra” (Tórrega).  
*Son.:* E.W.Arturi. *Dur.:* 11’.

**Hombres del río** fue realizada por un grupo de alumnos de la Escuela de Cine y con la colaboración de la misma, pero fuera de toda exigencia curricular. Surgió a partir de un registro fotográfico (o *fotodocumental*, en términos de la Escuela de Cine de Santa Fe) de José Grammatico sobre un grupo de pescadores costeros que utilizaban caballos de tiro para extender sus redes y arrastrar sus botes. Esa práctica daba un buen punto de partida plástico, como se advertía en las fotografías de Grammatico, por el contraste casi alucinatorio entre el bote y sus tripulantes y el caballo que avanza tranquilo, sumergido hasta el cuello con su jinete de pie sobre la silla.

El film aprovecha al máximo ese potencial visual pero va más allá del mero ejercicio estético. Hay una estructura que distribuye las imágenes en un calculado *crescendo* narrativo: primero los hombres son puestos en relación con ese entorno que es a veces favorable y a veces hostil. Luego se describe el ritual de la pesca paso a paso, desde la extensión de la red hasta la selección y limpieza de los pescados capturados. Finalmente se los muestra regresando a sus casas con la carga del día. Entretanto, un texto sintético y cadencioso proporciona algunos datos complementarios que son necesarios para completar la vitalidad del registro, como la organización del grupo (los hombres trabajan alrededor de uno de ellos, que es dueño de la red) y una implícita circularidad que queda debidamente apuntada sin necesidad de énfasis: es el deseo de los pescadores sacar a sus hijos de río, pero “*el trabajo es mucho para un hombre solo*” y los niños terminan por aprender el oficio de sus padres.



Este es uno de los films que mejor demuestra la influencia que tuvo en la Escuela la historia del cine según sabía dictarla Roland. **Hombres del río** es un documental que le debe tanto a las encuestas sociales que proponía Fernando Birri en el Litoral, a partir de la lección neorrealista, como a la influencia de John Grierson y la escuela documental británica. En el tono del narrador está buscada la neutralidad respetuosa de los dicentes de films emblemáticos de ese movimiento como **La canción de Ceilán** (*Song of Ceylon*, Basil Wright-1935) o **Correo nocturno** (*Night Mail*, B Wright y Harry Watt-1936), herederos directos del cine de Robert Flaherty. La gran sombra del primer documentalista también cubre el film de La Plata: en la tensión entre individuo y naturaleza, estos hombres del río se encuentran, a su manera, con los hombres de Arán.

## Lucho Robledo (1965)

*Dir. y g.:* Diego Eijo. *Arg.:* Cuento homónimo de J. Correa. *Fot.:* José Grammatico. *Cám.:* Carlos Vallina. *As. cám.:* Néstor Musoto. *Foto-fija:* Norberto Rudoni. *Mont.:* D. Eijo. *As. dir.:* Alfredo Oroz. *Son. y tit.:* Alcides Pérez Salas. *Prod. Ej.:* Ricardo Moretti. *Colaboración:* Minoli Hnos. *Dur.:* 8'.

Con Oscar Sobreiro, Miguel Oroquieta, Héctor Bidonde, Walter Fariña, Néstor Musoto. Edsel Tornini.

Lucho Robledo es un obrero que sueña con ser cantor de tangos. En una revista ve que ese día se define un concurso de voces populares y querría estar allí, pero en cambio está en la fábrica con sus compañeros. Hay que pedir aumento pero Lucho anda en otra cosa: sueña con el éxito, el premio del concurso, una orquesta propia. De pronto, la rotura de la pieza que está haciendo lo devuelve a la realidad.



*Carlos Vallina:* En ese momento se despertaba una conciencia cultural que iba más allá de las especificidades. Lo que nosotros teníamos era una primera identificación respecto del tema del movimiento obrero, de la conciencia del obrero. Esa era una cuestión social que además afectaba al conjunto del cine que nosotros más veíamos. Los italianos tenían una serie de películas de realizadores como Damiano Damiani, Elio Petri o Francesco Rosi, a quien nosotros amábamos, en particular después de ver **Salvatore Giuliano**. Fue una camada que quedó un tanto oculta por los grandes nombres del cine italiano, por Fellini, Antonioni, Visconti. Eran directores socialmente interesantes, con su propio estilo narrativo y una marcada búsqueda personal. Querían salir un poco del legado de “grandeza artística” y buscar un cine popular que a la par tuviera vínculos con realidades profundas.

A nosotros nos preocupaba que, siendo tan potente el cine popular en Argentina, nunca se hubiese visto en él una villa miseria. De hecho se habían hecho muy pocas películas que reflejaran en alguna medida el tema del movimiento obrero. Esto era una paradoja: por un lado la columna vertebral de nuestra sociedad era el movimiento obrero, y por otro el cine no reflejaba sus vidas. En ese contexto, el sentido que le veíamos a **Lucho Robledo** era el de poner en circulación la peor de las enajenaciones, de las alienaciones, que esa ilusión del obrero de querer zafar de la máquina productiva a partir de quimeras, la tendencia a verse desde un lugar distinto al de su condición de obreros. Lucho piensa en ser un famoso cantante de tangos...

La idea de filmar estas situaciones en una fábrica nos conmovía. Recuerdo haber mirado por la cámara atentamente, preparar el plano con extrema minuciosidad, y sobre todo sentir un “riesgo de la cámara”. Había incluso ciertos movimientos en *tele*, primeros planos, una intención de delicadeza plástica y compositiva que tenía que ver con esa doble relación entre la realidad y la ficción. La nuestra, pero también la fantasía de Lucho y su realidad cotidiana.

El rol del cameraman implicaba, por ejemplo, cargar la cámara. En este caso filmábamos con cámaras que permitían sólo treinta metros de película por carga. Tenían ópticas intercambiables y uno colocaba la lente que pidiera el

director, algo que implicaba una tremenda decisión estética para todos nosotros. La cuerda de la cámara duraba veinticinco segundos, así que no van a encontrar planos de más de veinte o veintidós segundos, porque empezaba a languidecer la cuerda y se notaba en el material...

**Investigación:** Alejandro Musso, Juan Plablo Ojeda, Sebastián Parra, Juan Pedro Portela, Mariano Stolchevich.

## Redención (1968)

*Dir.:* Alfredo Oroz. *Dur.:* 5'

Un grupo de niños juega en un jardín. Mientras uno de ellos adopta el rol de observador, el juego deriva de una fogata a la que van a parar los libros de la casa.

La copia del film no tiene créditos que permitan identificar al elenco ni al equipo técnico.

## Sr. Personalidad (1968)

*Dir. y libr.:* Alberto Yaccellini. *Fot.:* Gabriel Ales. *Cám.:* Ángel Jankilevich. *Son.:* Bebe Kamín. *Dur.:* 7'

Una verdadera épica juvenil. Un muchacho es chicaneado por sus amigos ante el paso de una señorita. Su primera reacción es pedir que lo dejen tranquilo pero luego cede ante la reprobación y parte a la caza. Ella parece interesada y se detiene en una vidriera. Él se acerca y finge mirar la vidriera también, pensando qué decirle y encendiendo un cigarrillo que le queda grande. Un acertado corte a plano general revela de pronto que la vidriera pertenece a una casa de ropa femenina, pero el joven está demasiado concentrado para notarlo.



La chica se cansa y sigue su camino. Él, que no ha dicho una sola palabra, sigue tras ella. Pasan los amigos en un Citroen ejecutando un despliegue de gestos vergonzantes ante ambos. Ella finge no ver y sigue. Él la alcanza y finalmente pregunta: “¿Solita?”. El fracaso es predecible.

Algo después el joven se reencuentra con los suyos que, mientras tanto, juegan al metegol. “¿Cómo te fue?”, pregunta uno. El protagonista se suma al juego e inventa, quizá de puro fanfa, pero quizá porque, al lado de ellos, él puede sentirse todo un aventurero. “La próxima vez no me hagan molestar por una mosquita muerta. Es una boluda. Que la madre no la deja, que no puede...”

El corto tiene algún ocasional tropiezo de continuidad pero, al igual que en la posterior **Single**, Yaccelini parece saber qué tono necesita y cómo lograrlo.

## Single –Un ejercicio incompleto- (c.1967)

*Dir. y libr.:* Alberto Yaccelini. *Fot.:* Carlos Sorín. *Son.:* Bebe Kamín. *Prod.:* Enrique Giordano. *Colaboración:* Alberto Demidi, Club de Regatas Rosario. *Dur.:* 13’.  
Con Alberto Demidi y voces de A. Yaccelini, Carlos Sorín y Bebe Kamín.

El film se inicia con dos jóvenes que ingresan a una cabina de montaje mientras una voz en off dice: “*Su idea original era hacer una película sobre el remo. Más concretamente sobre un singlista. O sea, aquellos que dentro de las categorías de este deporte eligen remar solos. Pensó mucho sobre quién iba a ser el protagonista hasta que, convencido en parte por amigos a quienes les pedía consejo y en parte por cosas que había leído, decidió hacer la película con el campeón mundial Alberto Demidi*”.

A través del testimonio siempre en off de Yaccelini y sus colaboradores, el espectador descubre que el film que está viendo es en realidad la historia de otros dos films que no pudieron hacerse. “*Surgieron muchos problemas, el material quedó incompleto y él bastante frustrado*”. La primera idea era contar una historia realista en la que el remo solitario es una forma de evasión de los

problemas personales. Sin embargo, Demidi se mostró poco cooperativo para encarnar una ficción y entonces Yaccelini viró hacia el documental. *“Pero las condiciones de filmación fueron prácticamente desastrosas: Demidi no nos dio mucha bola, había que estar siguiéndolo... El material fue un fracaso para todos”*.

De ese fracaso surgió una tercera idea: *“hacer una especie de anticine con los elementos heterogéneos que él tenía: una idea primitiva, un guión, una serie de cartas de Demidi, fotos de la filmación, el material rodado... Tiene todo eso, lo pone sobre una mesa, dice ‘Esto es lo que no pude hacer’ y eso es un film... Todos esos elementos, puestos así uno al lado del otro...”* El *off* se diluye mientras el espectador comprende que eso es precisamente lo que está viendo y un tersa melodía en piano pasa a primer plano.

Las imágenes de Sorín, en tanto, son precisas y cautivantes, en parte por los encuadres elegidos y en parte por los movimientos casi rituales del atleta, desde que avanza hacia el río con su bote en la cabeza, hasta que rema siempre solo y en contraste con otro bote de varios remeros o con una lancha a motor. Cuando vuelve el comentario en *off*, Yaccelini explica que al menos su film podría reflejar la personalidad de Demidi, causa de su fracaso. *“Creo que de alguna manera me simpatiza. En realidad no le echo la culpa a Demidi porque él es así y yo tendría que haber estado prevenido. Lo que pasa es que con los elementos que yo contaba y con la idea que tenía, tendría que haberme dado cuenta que él no era la persona para eso, Durante la filmación me acerqué muy poco a él... En algún momento le tenía miedo...”*

El film expone fragmentos de las cartas de Demidi disculpándose de modo púdico pero terminante por no poder cooperar mejor: *“Que él quería hacer sus cosas, que no quería que lo hincharan, que él ya había salido campeón mundial, que no le interesaba mayormente que lo filmaran...”*. Sobre el final, todo el desarrollo toma una nueva dirección que proporciona un sentido posible al film tal como está: hay una relación entre la actitud de ese remero solitario, que no quiere depender de nadie, y este cineasta solitario que hace un film con la misma actitud, exponiendo su propio fracaso y transformándolo en un logro, en una obra.

El corto termina por tener una unidad de tono tan convincente que es difícil creer que no estuvo escrito así desde un principio. Yaccelini da a su material el tiempo exacto, separa las imágenes del atleta con fotogramas neutros, obtiene un valor adicional y deliberado de los silencios y un humor seco del respeto por el relato de las circunstancias.

**Single** es uno de los trabajos más complejos y fascinantes que produjo la Carrera, un ejercicio vanguardista desconocido para el cine argentino. No es sorprendente que Yaccelini se especializara en montaje y participara en algunos de los films más personales del período, como **Invasión** (1968) de Hugo Santiago, o que actuara para Miguel Bejo en su largometraje experimental inédito **La familia unidad esperando la llegada de Hallewyn**. Años más tarde fue compaginador titular de **La película del rey** (1986), de Carlos Sorín.

*Bebe Kamín:* Yo no estudiaba en la carrera. Me vinculé con Yaccelini (que hoy vive en París) porque en ese entonces yo formaba parte de un equipo de técnicos que trabajábamos en publicidad. Como el cine nos interesaba mucho, colaborábamos en la parte técnica con los estudiantes cuando realizaban sus prácticas de rodaje. Era una participación que hacíamos para satisfacer una necesidad artística; la parte económica la teníamos cubierta con la publicidad. En este caso trabajé con equipos propios, porque la Escuela no tenía muchos elementos. En este caso, por lo menos sólo proporcionó material virgen y cámaras.

No grabé sonido directo. Ese tipo de cámara no lo permitía: tenía un motor a cuerda y la velocidad nunca era estable. Todo el sonido se grabó después del rodaje. El ruido del remo en el agua, por ejemplo, fue creado en el estudio y recuerdo que fui al Tigre a grabar cantos de pájaros y sonidos de insectos.

Al principio Yaccelini quería contar la historia de un remero que tenía problemas familiares. El hombre tenía un lío con su esposa y descargaba sus tensiones remando. Eligió para protagonizarlo a Demidi y, como escenario, el río Paraná. Al poco tiempo quedó claro que el carácter de Demidi haría imposible

el proyecto tal y como estaba planeado, así que Yaccelini optó por hacer un documental pero al poco tiempo se le acabó la película. Lo que se cuenta en el corto es real: todas las dificultades fueron ciertas. Él no contó con la personalidad de Demidi antes de empezar a filmar y luego tampoco supo cómo manejarla, cómo llegar a él. Lo extraordinario fue su decisión de terminar la película de todas maneras y hacer un ejercicio que es, digamos, metacinematográfico.

**Investigación:** María del Carmen Alba, Juan Pablo Manaba, María Agueda Piccinini.

## Inés (1969)

*Dur.: 6'*

Pequeño melodrama urbano. Se inicia con ruido de máquinas de escribir sobre fondo negro, para pronto revelar que Inés, la protagonista, trabaja como secretaria. Al terminar la jornada pasa a buscar a su novio, Luis, y conversan. Ambos estudian, como surge del encuentro con otros compañeros.

Al salir de un cine la conversación toca un tema específico: el trabajo de Luis le exige trasladarse a otra ciudad e invita a Inés a que lo acompañe. Ella se niega. Poco después tienen un último encuentro amoroso y por la mañana se despiden. Pasa el tiempo. Inés extraña a Luis. Sale a la calle y ve niños por todas partes. En una conversación casual con una amiga lamenta no haber tenido un hijo de Luis. Sola, Inés atraviesa una plaza mientras el ruido de máquinas de escribir cierra el film, indicando un opaco regreso a su rutina diaria.

No hay datos en el film que permitan identificar a su autor, protagonistas ni equipo realizativo. El sonido de la copia existente se encuentra fuera de sincronismo. El título está impreso en la cola de la copia y el año de realización figura escrito a máquina en la lata que la contiene.



## Observatorio (1967-1969)

*Dir. y libr.:* Carlos Vallina, Ricardo Moretti. *Fot.:* Alfredo Oroz. *Cám.:* Diego Eijo, Ay. *Cám.:* José Grammatico. *Foto-fija:* Fuertes Rees. *Mús.:* Lalo Schifrin. *Mont.:* N. Rudoni. *Son.:* P. Mariño. *Voz de Galileo:* R. Fernández. *Dur.:* 12'.

El protagonista inicial de este documental conceptual es el Observatorio Astronómico de la ciudad de La Plata, transformado aquí en una metáfora del conocimiento humano. La puesta en escena, diseñada sobre *travellings* lentos y medidos, juega visualmente con la idea del descubrimiento “revelando” poco a poco el sentido de formas que al principio se presentan extrañas y misteriosas. El concepto se complementa con la apelación a imágenes fijas, material de archivo y textos en *off* extractados del proceso a Galileo Galilei.

*Carlos Vallina:* el corto surgió de una idea conjunta con Ricardo Moretti. Éramos compañeros y ambos habíamos hecho un guión anterior que fue derribado porque la época no nos comprendía. El guión era una versión filmica de una historieta muy importante de ese período: *Sherlock Time*, de Breccia y Oesterheld.

Escribimos una especie de ciencia ficción narrativa que duraba lo que dura **Observatorio**. Entonces, en la Carrera, sometíamos nuestros trabajos a un debate interno con nuestros compañeros y el profesor, que en ese momento era Simón Feldman. Nos dábamos como en la guerra. Entonces decidimos no hacer nuestra primera idea y lamento no haberla filmado, pero en el sesenta éramos así: respetuosos de ciertos acuerdos.

*José Grammatico:* Eijo, Moretti, Oroz, Vallina y yo trabajábamos juntos desde unos años antes, cuando hicimos **Hombres del río**. En esa época la formación que daba la carrera era de tipo integral, no había especializaciones. Este era un trabajo de tercer año, de estructura más simple que los que había que hacer en cuarto.



*Carlos Vallina:* La elección temática era libre, y la idea de nuestro guión era aproximarnos al universo y al tiempo, que eran los temas de la historieta. Entonces dijimos: “¿Por qué no encarnamos nuestra idea en lo real y vemos aquellos que tenemos vecino?”, es decir, el Observatorio mirando al universo. En la Escuela éramos muy rigurosos, a pesar de que ya éramos godardianos y nuestra idea era buscar acercamientos más espontáneos a las cosas. Pero fabricábamos mucho el debate, discutíamos todo con nuestros compañeros, estructurábamos notas... En este sentido, *Sherlock Time* había sido un guión extraordinario, de hierro, un minucioso trabajo de decantación plano a plano, escena a escena, secuencia a secuencia, diálogos, climas, todo. En cambio, **Observatorio** no. Empecé a buscar un método que después desarrollamos con Moretti y los otros compañeros en un largometraje: la idea del mapa estructural. El estructuralismo nos ayudaba mucho a pensar el tema del cine, cómo construir la unidad secuencial. A un film lo llamábamos “paradigma” y cada secuencia era un “sintagma”. Nos interesaba la concepción del cine como lenguaje y no como una simple industria de quehaceres visuales. Un film era para nosotros una construcción poética por la cual podíamos acercarnos a la imagen desde un lugar de previsión lingüística. Quisimos instalar en el corto la idea del universo como un largo proceso de evolución material, sin saber que eso mismo era lo que estaba haciendo al mismo tiempo Kubrick – pero de manera extraordinaria- en **2001**.

Lo que nosotros le pedíamos al arte fílmico era la certeza de subjetividad estética. El cine es un arte que puede registrar todo con apariencia de realidad pero, al mirar, la cámara siempre se topa con algo, que hasta ese momento es sólo un objeto, y lo vuelve mágico, sutil o poético. Desde ahí tratamos de hacer una relación entre la gente que espiaba el universo a través de un telescopio y nosotros, que lo espiábamos a través de la cámara. Pascal decía que no podemos comprender lo infinitamente grande ni lo infinitamente pequeño. Creo que se equivocó, creo que lo logramos comprender: logramos ver el átomo, lo hemos desarmado; sabemos que hay un universo, somos conscientes de ello y conocemos sus leyes. Pero lo que menos hemos comprendido es el hombre y



me parece que ahí es donde la cámara puede cumplir ese rol de telescopio, pero de telescopio del alma humana.

*José Grammatico:* Manejábamos la parte técnica bastante bien. La parte de vivo se trabajó con una relación de tres a uno y la de animación, uno a uno. En esa época había un grupo que trabajaba en dibujo animado y Fuertes Rees, el que hizo la foto-fija, se ocupó aquí de la animación con otro compañero, Colombo. Creo que la luz es correcta, no hay nada del otro mundo. Todo tiene luz. Tabernero, que era nuestro profesor de iluminación, era muy estricto. Nos enseñaba a exponer de acuerdo a los cinco diafragmas capaces de inscribir el negativo. No hay efectos y la luz no tiene carácter, es simple. No había ningún pedido especial. Agregamos algo de luz para tener un diafragma correcto y respetar las condiciones naturales. Para rodar fuimos varias veces, porque había que ponerse de acuerdo con la gente del Observatorio y coordinar los horarios. Nos teníamos que someter a los horarios que nos daban.

*Carlos Vallina:* Yo tenía un vecino, Miguel Itziglezon, que era jefe del taller de astronomía estelar. Para mí era “el sabio”. Muchas veces, de chiquito, yo iba con la bicicleta para verlo salir del Observatorio. Cuando surgió lo del corto fuimos a entrevistarlo muy tímidamente: él estaba cerca de un pizarrón y tenía ahí una fórmula en la que yo no había reparado. Dos discípulos suyos estaban charlando. Le pedimos colaboración y yo, muy enfáticamente, le dije que quería hacer un film sobre el Observatorio pero con una actitud poética. Entonces él me miró, con mucha delicadeza, con cierta ironía, y me dijo: “Poesía es esto”. Miramos y era la fórmula de la Teoría de la Relatividad. Eso nos conmovió mucho, me marcó la relación entre la poesía y la ciencia: me di cuenta de que él era un poeta que trabajaba con símbolos. Desde entonces creo que un film bien construido es un acto científico; un poema es un acto de la lógica simbólica.

*José Grammatico:* El espacio alcanzaba para filmar bien, pero lo más difícil fueron los *travellings* porque hay que iluminar todo el recorrido (hubiera o no

transiciones de luz) y confiar en el que empuja el carro, en el cameraman y en muchas cosas que son inmanejables. Cuando se sigue a un personaje se aceptan imperfecciones y saltos porque el personaje siempre está en cuadro; en cambio, un *travelling* en vacío como los que realizamos en **Observatorio** es muy difícil de hacer: el movimiento debe ser fluido y, al no haber nadie en cuadro, cualquier defecto se nota enseguida. Afortunadamente Eijo era un buen cameraman. El *travelling* de la calle está hecho con un auto.

*Carlos Vallina:* Habíamos puesto dos rieles tipo ferrocarril con una especie de zorra, un carro pesado que una productora italiana había regalado a la Escuela de cine. Era una época en la que los cineastas amábamos los cortometrajes, como **Toda la memoria del mundo** (*Toute la memoire du monde*, de Alain Resnais-1956), por ejemplo, que tiene una visión “escultórica”. Está hecha con un sentido de tridimensionalidad que nos fascinaba: Resnais filmaba una biblioteca como quien rodea a una escultura, con ese movimiento en *travelling* que está unido a un sentido del universo. Esa fue una marca sobre **Observatorio**: hubo un *travelling* en la biblioteca del edificio, y otro en el exterior, que están falseados en montaje, que parecen mucho más largos de lo que en realidad son. O los *travellings* sobre las cúpulas, que trataban de capturar una sensación de sorpresa y de maravilla ante esas construcciones extrañas, casi marcianas. También los rodeos de los telescopios, los movimientos sobre las paredes resquebrajadas y sobre la vivienda del astrónomo Osvaldo Ferrer.

El tema del *travelling* era también, para nosotros, la idea del movimiento que tiene el universo: ese movimiento irregular, insomne, neutro pero seguro. Uno puede pensar que hay una velocidad impresionante en nuestro desplazamiento y sin embargo nuestros movimientos son tranquilos. El sol se pone tranquilamente. Quizás nosotros no teníamos un sentido de expresividad plástica-paisajística porque no teníamos color. Trabajábamos en blanco y negro y eso nos dio una mayor idea de lo urbano, de las formas, de las siluetas, de las figuras.

*José Grammatico:* Hubo algunos problemas para conseguir la parte del despegue del cohete. Creo que lo sacamos de un corto de la embajada norteamericana. De ahí se hizo un contratipo y se compaginó con el negativo de la cámara.

Los intérpretes no son actores, es gente del Observatorio. No hubo problemas porque se representaban a ellos mismos, hacían lo de todos los días.

*Carlos Vallina:* Tratamos de terminarlo en el año en que lo empezamos pero cambió el profesor de guión y no tuvimos tiempo de que lo aprobara. Al año siguiente Ricardo Luna, que fue guionista de Torre Nilsson en varias películas, no estuvo muy convencido con una secuencia y nos la hizo hacer de nuevo, por lo que tardamos seis meses más. Pero nosotros no teníamos problema porque no concebíamos la vida fuera de la Facultad.

*José Grammatico:* Yo no vi el trabajo hasta mucho después de terminado. No me gusta. Creo que el concepto no es muy claro. Está muy mezclado el viaje espacial con el pasado y la investigación. Me hubiese interesado más tomar solamente el concepto de Galileo. Hubo una crítica grupal del trabajo. Lo más criticado fue el libro, la concepción del corto, la postura filosófica ante un hecho como la Astronomía. Además, esto se hizo antes de que el hombre llegara a la Luna. La ciencia ficción comenzaba a hacerse realidad.

*Carlos Vallina:* **Observatorio** tiene defectos de estructura y problemas de comprensión narrativa, además de que no está lograda la búsqueda del momento emocional. Lo que no creo que le falte es decisión sobre el encuadre: en eso éramos delicadísimos. Éramos una generación que venía de otras carreras con una formación cultural-política- universitaria muy fuerte, así que teníamos preocupaciones totalizadoras. Por eso la idea de esos *inserts* iniciales. Incluso me da la sensación de que hicimos un abuso semiótico con la reiteración de un *leit motiv* de Lalo Schiffrin. Pero buscábamos, rodeábamos la idea del universo y la música tenía que ver.

Teníamos una subjetividad que se ponía a prueba. En ese sentido es un film bastante típico de los '60, es decir, tiene una zona documental de crónica, pero al mismo tiempo otra de pretensión en la que el lenguaje intervenía. Creo que **Observatorio** fue un lugar de mucho goce fílmico, a pesar de lo ingenuo que pueda parecer ahora. Cuando metimos la imagen del primer astronauta que sale de la cápsula y la voz con el texto del juicio a Galileo, estábamos tratando de meter toda la historia del hombre y su relación con el conocimiento, en doce minutos...

Amo lo que hice como a los seres queridos. Sé que son defectuosos. Somos defectuosos, sé que tenemos límites. Pero yo hice realidad un sueño. Y además los films son azarosos, vuelven como un boomerang: en algún lugar siempre los comparan otros, como ustedes, que son testigos de que uno quiso atrapar el universo.

**Investigación:** Paula Colombo, Julieta Crova, Joaquín Díaz Reck, Álvaro Enríquez, Florencia Zuccheri.

## Educandos (1970)

*Dir. y libr.:* Alberto Paiz. *Fot. y mont.:* Diego Eijo, As. *Dir.:* Héctor Eandi. *Son.:* Carlos Guillaume. *Dur.:* 7'.

**Educandos** comienza mostrando el ingreso de niños en escuelas urbanas y rurales. Un relato en *off* interviene para explicar el fenómeno denominado “degradación”, es decir, la ausencia de niños inscriptos en un año en las listas del año siguiente. Casi con exceso de celo el texto explica que “degradación” no es sinónimo de “deserción”, puesto que para verificar que un niño es efectivamente “desertor” hay que hacer estudios de otro tipo. En cambio se sabe que el niño que sigue cursando debe ser apuntado con el rubro de “retenidos”.

El film intercala las imágenes escolares con otras de niños trabajando en las calles. Por un momento da la impresión el resultado será una nueva versión,

con cifras actualizadas, de la ya citada **Los indefensos** pero es evidente que los tiempos han cambiado. Esta vez, una percusión irrespetuosa va cubriendo hasta volver inaudibles las palabras de los informes, de las encuestas y hasta de las docentes entrevistadas, sugiriendo que allí no hay ninguna explicación sino sólo retórica. El único concepto claro es el de los versos que cierran el corto: “*A esta hora exactamente / hay un niño en la calle*”.

*Diego Eijo:* La idea del corto, como la de todos los que hacíamos en la Escuela, se originaba en el director, que era luego quien elegía a un grupo de personas y repartía los roles. Tenía que ser él quien indicara a cada uno qué hacer y de qué manera.

*Héctor Eandi:* Además, a lo largo del año teníamos que rotar. Había que pasar por todos los roles y el profesor controlaba que efectivamente lo hiciéramos. Nosotros estábamos en tercer año de la carrera, pero Paiz se graduaba con este corto. En todos los casos era un ejercicio con nota.

*Diego Eijo:* Creo que la esposa del director era integrante del colegio que se ve en la película. De ahí su iniciativa y la facilidad con que obtuvo acceso al lugar. El resto de los elementos necesarios (cámara, sonido) los puso la Escuela. Desde tener la idea en abstracto hasta realizarla nos llevó unos cuatro meses. Filmarla y compaginarla nos tomó siete días, trabajando entre cuatro y cinco horas por día. Sonorizarlo nos llevó dos días, de ocho horas de trabajo cada uno. No hubo mayores inconvenientes para hacerlo y el resultado es bastante respetuoso del plan original.

*Héctor Eandi:* Yo recuerdo que, hicimos casi todos los exteriores un día de sol, pero al otro día cuando teníamos que terminarlos, estaba nublado. También hubo chicos que se habían seleccionado para participar y faltaban el día del rodaje.

**Investigación:** Marisol Ameijeiras, Eugenia Bagur, Enrique Cepeda, Alejandra Cristino, Laura D’Mitruk, Ana Galeano.

## Los taxis (1967-1970)

*Dir., libr., mont. y prod.:* Diego Eijo, Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Carlos Vallina, Silvia Verga. *Dur.:* 25’.

**Los taxis** es una obra inclasificable que no tiene precedentes (ni sucesores) en la historia del audiovisual argentino. Comparte con **Single**, el corto de Alberto Yaccellini, la intención metacinematográfica, aunque aquí el grupo de trabajo se plantea esa reflexión como una forma consciente de intervención política. El resultado es una especie de manifiesto grupal donde cada realizador se expone primero a sí mismo a través de la exhibición de un ejercicio de la Escuela, hecho en 1967, para luego plantear en *off* sus deseos como cineastas en el contexto de la Argentina de 1970.

Según Ricardo Moretti: *“Los taxis había sido el tema que nos había tirado Simón Feldman, nuestro profesor de Realización III. Con eso hicimos distintos cortos de cinco minutos cada uno, sin sonido directo. En 1970, después de haber trabajado juntos durante varios años, decidimos completarlos y mostrarlos en forma grupal, junto con una síntesis de lo que entonces éramos y queríamos”*.

**Los taxis** se abre con una cita del cineasta francés Jacques Rivette: *“Creo que un cine revolucionario no puede ser sino un cine diferencial, un cine que cuestione el resto del cine”*. Una serie de rótulos sucesivos explica que a continuación se verán varios trabajos hechos tres años atrás sobre “los taxis” como tema común. El primer corto es el de Ricardo Moretti: una hermosa mujer sale de un edificio, detiene un taxi y comienza una extensa maratón de compras por la ciudad. Harto de esperarla, el taxista arroja los paquetes a la vereda y se va. En cuanto el corto termina, primero sobre fondo negro y luego sobre un montaje de colas, starts y fotos emblemáticas (Marilyn Monroe, Orson Welles, James

Stewart, etc.) se oye la voz del propio Moretti, apelando al espectador: “Mientras preparábamos el film que ustedes están viendo hablamos de muchas soluciones posibles como formas de terminarlo. En lo que hace al capítulo anterior, el mío, no me ocurrió nada mejor que dejarlo como estaba. Otra cosa hubiera sido descartarlo lisa y llanamente, pero ese no era el camino. Con sus limitaciones, que son las de aquéllos tiempos y quizá las de ahora, había que hacerlo conocer. En realidad, había que hacer. Simplemente hacer. Los defectos se superarán en la acción y no en la charla. Esta acción colectiva no es sino un intento en ese camino del hacer. Como diría Rivette, el cine se hace en las películas. Esta no es nada más que una de las infinitas películas que pueden hacerse. Pero existe, es concreta, la están viendo y pueden criticarla por eso. Cosa que no podemos hacer con el cine que no se hace”. La intervención de Moretti termina con una serie de consejos de Godard para los jóvenes cineastas: “Está claro que el cine no debe ser únicamente esto, pero es necesario decir a los jóvenes que pueden hacerlo. El cine no es un arte para profesionales: debe ser un arte para todos”.

El film sigue con el ejercicio de Diego Eijo, en el que lo que parece ser un policial con pistoleros y un muerto resulta ser, desde otra perspectiva, el rodaje de un film. Enseguida aparece la voz de Eijo, que agrega un tercer nivel a este juego de cajas chinas y explica: “**Los taxis** fue para mí un intento de juego formal. Un paréntesis donde podía hacer sin ligarme a esquemas ideológicos tambaleantes. Un ensayo de la forma, una búsqueda de mi propio lenguaje, una nueva experiencia que me permite seguir aprendiendo y hacer para luego seguir”. Pero hay una autocrítica: “En ese momento sucedían cosas más importantes que debería haber reflejado pero que, por mis limitaciones formales e ideológicas, no hice”. Hasta ahí el texto es leído sobre una foto propia, que primero se ve intermitente y parcial, pero luego aparece completa mientras Eijo anuncia otro film posible: un montaje alrededor de los textos e imágenes del Che Guevara, muerto precisamente en 1967, sobre música extraída del film **Dios y el diablo en la tierra del sol** (*Deus e o diabo na terra del sol*, de Glauber Rocha-1965).

Sigue un “Entreacto” a cargo de Eduardo Giorello, que dice pertenecer a una promoción posterior a la que hizo **Los taxis** y que, por lo tanto sólo



puede mostrar ejercicios de encuadre, acompañados por música de Verdi: **El encuentro y Esther parte a la mañana temprano**. Como Eijo, también Giorello dice que podría haber hecho otra cosa: *“No lo hice por no haber tenido conciencia o porque no me dejaron. No importa. Quiero un cine comprometido con una realidad social: la de mi país. Pero por sobre todas las cosas ser sincero conmigo mismo y con los demás. Lograr esa síntesis entre sinceridad y lucidez quizá sea hacer cine hoy, Argentina 1970. Si no, ¿qué es el cine?”*. Mientras habla, luego de sus ejercicios, se suceden imágenes fijas con un recorrido que empieza en el Cordobazo, atraviesa otras manifestaciones con intervención juvenil y culmina con una curiosa confrontación entre Perón y Sandro, para luego volver al Cordobazo y cerrar con una cita de Godard: *“Si yo muevo la mano soy responsable; si no la muevo también soy responsable”*.

Cuando el entreacto termina y el desarrollo del film parece volverse predecible, una voz anuncia: *“Aquí debería ir el ejercicio número tres. El compañero que lo presentaba se planteó discrepancias que quiere resolver por su cuenta. Sin embargo, quizá nos encontremos más adelante. Nosotros seguimos”*. A continuación se anuncia un segundo entreacto, a cargo de Silvia Verga, la única mujer del grupo. Su texto es breve pero contundente: *“Hace cinco años que estoy en la Escuela de Cine, cinco años que me muevo entre los mitos políticos y estéticos. Son cinco años que trato de asimilar lo concreto de esos mitos creados por debilidad política, falta de conocimiento y una pseudo posición de avanzada. El cine elegido no será en colores ni en 35mm. Tampoco será distribuido por la Metro-Goldwyn-Mayer o cualquiera de sus similares, porque la elección es un cine con forma de lucha”*. El texto es acompañado por imágenes del cine amado (Visconti, Fellini, Stroheim, Welles, Favio) y por frases de Octavio Getino y Fernando Solanas, que desde hacía dos años se habían transformado en sinónimos del cine militante con la eficaz distribución clandestina de su largometraje **La hora de los hornos**.

El ejercicio que sigue lleva el n° 4 y es de Carlos Vallina, quien decide completarlo con una introducción en lugar de un epílogo: *“Feldman me enseñó a hacer el **Taxi**. Yo le pedí que lo hiciera. Mi viejo me enseñó a amar al hombre y la revolución. Amar al Che lo aprendí solo, igual que a mi mujer, mi amigo muerto,*

*Carlitos Chaplin, la soledad de Sordi payaso, **El ciudadano** y por supuesto a todos los capos. Y otros que no tanto. Por eso cuando Bazin dice: ‘El hombre bogartiano no se define por su desprecio o respeto accidental de las virtudes burguesas, por su valor o cobardía, sino por esa madurez existencial que transforma poco a poco la vida en una ironía tenaz a expensas de la muerte’, entendí que **Taxi** era el primer intento por comprometer mi amor con la realidad. Gracias viejo, gracias Che, gracias Carlitos. Gracias. Tomá. Aquí tenés el primer síntoma de mi cariño’.* La historia que sigue es simple y compleja al mismo tiempo: un taxista con vocación de voyeur lleva a una pareja a un hotel y se queda a esperarlos afuera. En el cuarto del hotel, la pareja se siente incómoda. Esa incomodidad puede originarse en ellos mismos pero también puede deberse a la intrusa mirada del taxista. En todo caso, de común acuerdo, eligen la última opción y deciden irse a otro lado, solos.

Luego de otra cita de Jacques Rivette comienza el ejercicio n° 5, firmado por Alfredo Oroz. Un taxista tanguero debe llevar a una cantante moderno llamado Tony Timote (interpretado por Enrique Fischer, años antes de pasar a ser Pipo Pescador) y soportar el asedio de las fans. Poco después levanta feliz a un hombre que tiene todo el aspecto de ser un auténtico taita del arrabal. El taxista no puede festejar el encuentro, sin embargo, porque el taita lo asalta. Oroz completa el contraste cómico de su corto enfrentando el tango *Cambalache* (“Que el mundo fue y será una porquería ya lo sé...”) con un tema de Palito Ortega (“Bartolo, Bartolo, Bartolo, el que no se casa se queda muy solo...”).

Una parte del epílogo del film podría haberlo escrito cualquier estudiante de cine del 2000: “La Universidad Nacional nos preparó pata enfrentar una industria que no existe y de ahí surge lo incierto de nuestro futuro. Para subsistir caemos en una oficina pública, un canal de televisión o empleados de última fila de una película profesional, cuando las condiciones favorecen”. La otra parte, en cambio, refleja una voluntad de intervención más característica de 1970 que de estos tiempos: “Por eso nos unimos en un grupo y juntos decidimos hacer el cine que nos represente. A uno y a todos. Ya emprendimos la tarea de traer el hoy, el presente, a la imagen. Hacer un cine que nos sirva ahora, que enriquezca el proceso que vivimos. Se acercan momentos muy decisivos para contemplar pasivamente cómo ese futuro se nos hace

*favorable. La expresión a través de la cámara será nuestra lucha. Deseamos que ella colabore, de alguna manera, en el cambio del que somos protagonistas”. Una frase del Che termina el film: “Nos forjaremos en la acción cotidiana, creando un nuevo hombre con una nueva técnica”.*

El grupo fue consecuente con las intenciones expresadas en **Los taxis**. Siguiendo el ejemplo de **La hora de los hornos** y otros films clandestinos del período, Eijo, Giorello, Moretti, Oroz, Vallina y Verga realizaron el largometraje **Informes y testimonios; La tortura política en la Argentina (1966-1972)**. Como recuerda Guillermo Kancepolsky, “*Fue bastante trascendente, se difundió mucho en su momento, en todo el país. Se exhibió en una sala de la Capital pero también circuló fuera del circuito comercial, con un fin más político que de mera exhibición cinematográfica. Se iba a los barrios, donde se pudiera reunir gente y, con el pretexto de la proyección, se hacía un acto político. Cuando se cerró la Escuela no quedó ninguna copia de esa película en el país. Por esas cosas que pasaban entonces, sólo quedó una copia en Cuba. Estando allí, logramos que nos hicieran otra copia y yo la traje. Actualmente, a algunos de los realizadores no les hace mucha gracia cuando se proyecta*”.

La represión militar que culminó con el golpe de 1976 echó al grupo de la Escuela. La crisis profundizó las diferencias individuales y cada uno siguió caminos distintos. Vallina y Moretti se contaron entre los que, luego de 1983, emprendieron una larga lucha por la reapertura de la Carrera de Cine, objetivo que se concretó algunos años después. Oroz y Verga, que eran pareja, se exiliaron en Brasil donde Oroz murió en 1991 y Verga desarrolló una carrera como investigadora del cine latinoamericano. Giorello se apartó de la realización, aunque ejerce la crítica. Eijo trabaja en TV.

## Casa tomada (1970)

*Dir. y g.:* Ricardo Moretti. *Arg.:* Cuento homónimo de Julio Cortázar. *Fot.:* Diego Eijo. *As. cám.:* Héctor Eandi. *Ay. Iluminación:* Carlos Carrillo. *Efectos especiales:*



Pedro Mariño. *As. dir.:* Alfredo Oroz. *Ay. dir.:* Carlos Vallina. *Son.:* Sakari Niemela.  
*Maquillaje:* Yanira Diez. *Dur.:* 10'  
 Con María Milton, Carlos Bianchi.

Curiosa adaptación del cuento de Julio Cortázar, cuyo momento culminante es en realidad una extrapolación de otro cuento, de Jorge Luis Borges. Una frase de Borges que menciona a un “enemigo en casa” justifica de sobra la combinación. El film se hubiera beneficiado con un metraje mayor, pero entre sus aciertos debe mencionarse el expresivo uso del rostro de Bianchi y la atmósfera general lograda.

*Ricardo Moretti:* Ese corto se hizo entre 1969 y 1970. Fue para la cátedra de Realización IV y el único condicionamiento era el tiempo de rodaje, que era de una semana, más o menos el tiempo que nos daban el equipo. Después había un período para compaginarla muda, luego una etapa de sonorización y finalmente la regrabación en Buenos Aires. En condiciones económicas favorables, esos cortos podían ser terminados en un mes y medio, aunque lo habitual era que luego de la compaginación hubiera que esperar el presupuesto para ir al laboratorio.

La importancia de Julio Cortázar en esa época, y en especial para nuestra generación, era enorme. Elegir uno de sus textos para realizar una adaptación era algo muy común en la Escuela. Por otra parte siempre me resultó más natural basarme en historias ajenas que escribir las mías.

Una vez elegido el cuento, lo primero que hice fue releer toda la obra de Cortázar, volver a leer todo lo que yo conocía, para encontrar motivos recurrentes. Después leí lo que se hubiera escrito sobre él, la crítica, etc. Este proceso me llevó a Borges, con el que hice un trabajo parecido.

Así comencé a trabajar la adaptación sobre algunas premisas, como la de no tratar de incluir nada que no estuviera en el cuento para recrear la atmósfera lo más fielmente posible. Pero la influencia de Borges me hizo querer vincularlos y tomé un muy breve relato suyo, en el que un hombre sueña que viene a

buscarlo un viejo que resulta ser él mismo. Así el personaje de *Casa tomada* de Cortázar aparece leyendo a Borges e imaginando ese relato. Otra escena agregada es la del personaje en la biblioteca, que va a poner música y revisa sus libros. Esa escena era para agregar alguna música de jazz que, aunque no figuraba en el cuento, era un elemento que tenía que ver con Cortázar. El protagonista va al Winco y pone un tema de Billie Holiday.

En un principio quise que hubiera un gato en la película, me parecía que tenía que haber un gato. Pero Catrano Catrani, que era mi profesor de Realización en ese momento, me dijo que lo sacara, que era muy estereotipado.

**Casa tomada** había sido planeada para hacerse en quince minutos, pero luego, por cuestiones de presupuesto, tuve que reducirla a diez minutos. En una de las secuencias eliminadas en ese recorte, el protagonista salía a hacer compras, iba a una librería, se quedaba allí un buen rato, y luego entraba en una casa de antigüedades.

*Diego Eijo:* Si se hubiera logrado hacerlo con los quince minutos planeados originalmente, **Casa tomada** habría sido una cosa muy importante en ese momento. Fue uno de los cortos más logrados, más elaborados y cuidados en todo los aspectos, tanto en las actuaciones como en la iluminación, y en la puesta.

*Ricardo Moretti:* La película se filmó en la casa de Carlos Bianchi, el protagonista. Está frente a la casa de gobierno, en 53 entre 5 y 6, y actualmente funciona como bar. El hecho de conocer bien el lugar facilitó mucho las cosas antes de rodar y evitó tener que hacer cambios de último momento. De antemano preparamos plantillas con la puesta y los lentes y, salvo algunos pequeños cambios en la posición de la cámara, no hubo modificaciones.

*Guillermo Kancepolsky:* Bianchi era el rector de la Universidad en ese momento. No creo que otros ahora se prestaran para algo así. Es que Bianchi era un tipo que salía a las manifestaciones junto con los estudiantes a pedir más presupuesto, que era uno de los grandes problemas en ese momento.

*Ricardo Moretti:* Elegí a Bianchi por el tipo físico y este fue su único trabajo como actor. Era un hombre grande y nunca había hecho nada parecido. Tenía muy buena predisposición: “*Lo que usted diga*”, me decía, “*¿Dónde me pongo?*”. Nos prestó la casa para rodar y la “casa tomada” terminó siendo la suya. En cambio, la protagonista, María Milton (luego María Mayo), era actriz profesional. Hicimos bastantes ensayos, en particular con ella porque Bianchi era un tipo muy ocupado. Cuando llegó el momento del doblaje, ella se dobló a sí misma pero a Bianchi lo tuvo que hacer un actor.

Filmamos en tres días, pero todo se organizó, midió y ensayó en siete jornadas previas. Por otra parte, como el presupuesto era mínimo, no teníamos otra opción. A lo sumo podíamos hacer cada toma dos veces porque no había más material. Pero la preparación evitó problemas. Una ventaja era que la casa de Bianchi tenía la atmósfera propicia, un paisaje interior que era acorde con el relato. Ni siquiera fue necesario agregar objetos que no estuvieran allí: era la casa que tenía en mi imaginación.

En los interiores queríamos trabajar la luz de manera semejante al cine francés de entonces, que dejaba ver un gris particular en las ventanas, un gris invernal. Yo quería trabajar la profundidad del campo y pedí película de mayor sensibilidad: en general se trabajaba con 100 ASA y yo compré de 400. Pero después lo revelaron mal, como se revela de 100 ASA, y se nota la diferencia de grano.

El sonido lo trabajamos con tres bandas: la de ruidos, la de diálogos y la de música. En general la sincronización se hacía en los laboratorios Alex pero en este caso la hice yo con una moviola de mano. También hice el corte del negativo, pero me equivoqué en tres fotogramas y por eso quedaron un tanto desfasadas las voces.

A pesar de la politización de la época, no me interesaba esa interpretación que se hace del cuento, según la cual la toma de la casa equivalía metafóricamente a una “invasión” del peronismo en la vida cotidiana argentina. Creo que alude a una invasión indefinida que es externa pero que se mantiene imprecisa, lo que permite que el cuento se mantenga vigente hasta hoy.

**Investigación:** Victoria Elgarte, Graciela Fernández Bressa, Rodrigo Rodríguez del Pino, María Victoria Ugarte (primer grupo). Carlos Brown, Martín Iturbe, Germán Vives (Segundo grupo).

## Reconstrucción (1971)

*Dir. y libr.:* Carlos Vallina. *Fot.:* Diego Eijo. *As. dir.:* Ricardo Moretti. *Ayudantes:* Héctor Eandi, Carlos Carrillo. *Son.:* Sakari Niemela. *Colaboración:* Jorge Pizatti, Julio Babenko, Alcides Pérez Salas. *Dur.:* 12'.  
*Con* María Inés Azzari, Mario Sancho.

Un informe policial es leído en *off* mientras suenan las teclas de una máquina de escribir: “*Fórmula petición. Señor Juez en lo Penal: considero la necesidad de la realización de la reconstrucción del hecho, diligencia que sé está en el ánimo de su Señoría llevarla a cabo con la mayor brevedad. Provea su Señoría de conformidad. Será justicia*”.

Los títulos se suceden sobre fotos de una boda, primer indicio de que la reconstrucción pedida será doble y simultánea: una es la judicial, que enfrenta a la misma pareja que se besaba en las fotos a partir de ese hecho a esclarecer; la otra es de orden puramente cinematográfico y la emprende el realizador en un plano que es muy distinto del anterior y a la vez lo incluye. La diferencia crucial entre ambos emprendimientos es que el juez lleva a cabo su reconstrucción para dictar sentencia, mientras que el realizador busca apenas entender; quizá compartir.

La reconstrucción judicial necesita trasladarse y llevar a la mujer acusada hasta el hogar matrimonial donde ocurrió el hecho; la reconstrucción cinematográfica empieza antes y ya en ese mismo hogar, cuyo clima de soledad, agobio y violencia contrasta de inmediato con el resplandor de las fotografías iniciales. La judicial acumula testimonios y expedientes contradictorios; la cinematográfica toma momentos de verdad íntima. La judicial describe el procedimiento

utilizando terminología legal (“*Hácese saber el motivo de su comparendo...*”); la cinematográfica confía en las frases mundanas (“*¿Es la primera vez que le metés los cuernos?*”). La judicial toma declaraciones a parientes y amigos; la cinematográfica escucha primero a la víctima, intuyendo que, en estas cosas, los de afuera son de palo.

El realizador sigue ese procedimiento narrativo hasta que ambas miradas convergen en el final, donde espera una revelación atroz. Al igual Alfredo Oroz en **La ratonera**, otro film sobre mujeres atravesadas por el dolor, Vallina apela a un elaborado diseño sonoro que acompaña con hirientes sonidos agudos los pantallazos de esa intimidad trágica.

## Mayo (1970)

*Dir. y libr.:* Silvia Verga. *Fot. y títulos:* Alcides Pérez Salas. *Percusión:* Sandy. *Son.:* Sakari Niemela. *Prod.:* Alfredo Oroz. *Colaboración:* Archivo gráfico de La Nación, librería L' Amateur, editorial Atlántida, estudios Astrum, Ricardo Luna, Carlos Colombo, Jorge Lavilloti, Reynaldo Huck, Ricardo Verga. *Dur.:* 5’.

Presentado como un “ejercicio”, el film consiste en una serie de ilustraciones sobre la Revolución de Mayo de 1810, compaginadas en función de un texto que sugiere evidentes paralelos con la coyuntura política de 1970. Algunas frases selectas de Mariano Moreno poseían, por ejemplo, una deliberada vigencia: “*Hombres manejados por el rigor de unos pocos*”; “*Por cuanto la moderación y templanza no producen fruto algunos*”; “*Nuestra gloriosa insurrección será también continental*”. De manera más sutil, la apelación al pasado permitía incluso aludir al modo en que la figura de Perón fue asimilada por una parte de la izquierda no peronista: “*Detrás de la corona había un pueblo. La realidad política exigía revestir a Mayo con la máscara de Fernando VII*”.



## La ratonera (1971)

*Fot.:* Diego Eijo. *As. cám.:* Julio Babenko, Reynaldo Huck. *Asistente iluminación:* Arnoldo Moyano. *As. dir.:* Eduardo Giorello. *Sonidos:* Pedro Mariño. *Cantos:* Carola Volponi. *Títulos:* Colombo, Pérez Salas. *Colaboración:* Policía de la Provincia de Buenos Aires, revista Así, estudio Astrum. *Dur.:* 13'

*Con* Alilá, Chango Bozzani, Juan C. Chávez, Alicia Dubois, Juan C. Gago, Olga Gómez, Virginia González, Griselda Lemoanier, Norma Martínez, Mabel Molfesa, Alberto Silva, Polo Silveira, Oscar Sobreiro. *Voces:* Pedro Burgos, María Inés Azzarri.

Un hombre golpea brutalmente a una mujer cerca de una obra en construcción aparentemente abandonada. A partir de ese comienzo, cuya violencia aparece subrayada por la de una banda sonora discontinua y agresiva, el film encuentra cuatro mujeres que, de diverso modo, se venden por dinero y se concentra más en las consecuencias que en la indagación de motivos. Todas pertenecen a medios sociales distintos pero las cuatro son eventual objeto de una misma represión: aunque la letra de la ley diga castigar a sus eventuales explotadores, las que ponen el cuerpo en la comisaría son ellas, así como también son ellas las que aparecen como ocasionales víctimas fatales de la sordidez.

Oroz recurre a una propuesta formal de choque para sintetizar las complejidades de su tema: las modalidades de explotación, la aplicación de una justicia que no está a la altura de las circunstancias, los riesgos implícitos en la práctica de la prostitución. La ilustración breve, fragmentada, de cada concepto es acompañada en contrapunto por una dinámica banda de sonido, elaborada con un rigor que permite hablar, como en muy pocos casos en la Escuela, de “diseño sonoro”. El film termina cerrando la situación del comienzo con la muerte de la mujer golpeada y su cuerpo inerte que vuelve a ser vendido, esta vez a través de las fotos de las publicaciones sensacionalistas.

**La ratonera** es el único corto en 35mm. producido por la Escuela de Cine de La Plata que fue hallado en la filmoteca del Departamento de la Carrera.



## Cuellar (1969)

*Dir.:* Alberto Farfán. *Arg.:* novela “Los cachorros” de Mario Vargas Llosa. *G.:* Alberto Farfán, Alfredo Oroz. *Fot.:* A. Oroz. *Cám.:* Diego Eijo. *Mont.:* A. Farfán. *As. Prod.:* Walter Silvestrini. *Supervisión:* profesor Catrano Catrani. *Dur.:* 9’

*Con* Carlos Castillo (Cuellar), Susana Ure (la chica), Horacio Sullivan (Cuellar niño), Elena García (mamá de Cuellar), Luis Babini, Carlos Sánchez, Roberto Cloranz (compañeros en la clínica), Walter Silvestrini, Gustavo Rivera (compañeros en el bar), Rogelio Díaz (profesor de educación física), Alberto Farfán (conserje del hotel), María del Carmen C. (enfermera clínica), Néstor Caruso, Sergio Rossi.

Un joven retraído es empujado al sexo por sus amigos. Durante el encuentro incómodo con una mujer, el joven revive una experiencia traumática de su infancia.

Susana Ure, protagonista femenina de **Cuellar**, fue desaparecida por la última dictadura militar.

*Alberto Farfán:* En 1969 yo cursaba cuarto año y *Realización IV* estaba a cargo del profesor Catrano Catrani. El trabajo para promocionar la cursada consistía en realizar un corto de unos diez minutos de duración, con sonido. Era la primera vez que trabajábamos con sonido. El tema era libre.

Yo soy peruano y aunque me sentía a gusto en La Plata, donde formé mi familia, siempre extraña el Perú. Había venido a La Plata a estudiar medicina y, después de un año, no pude seguir por problemas económicos. Conseguí trabajo en el laboratorio de Canal 2 y ahí me hice amigo de Carlos Vallina, Alfredo Oroz y Walter Silvestrini. Por ellos fue que me decidí a hacer la carrera de cine.

Después de cuatro años sin volver a Perú, durante unas vacaciones en Lima, entendí que necesitaba rendir de algún modo un homenaje a mi país, y qué mejor que elegir a Vargas Llosa para ello. Él había despertado en mí gran admiración desde pequeño: sus actividades literarias, éticas, sociales y políticas eran

para mí un ejemplo de lo que un peruano podía realizar en el mundo. Lamentablemente en este momento no es la misma persona que en ese entonces.

En 1966 tuve el orgullo de entrevistarlo cuando regresaba de Londres donde había escrito *Los cachorros*. Nunca voy a olvidar ese momento. Fue en su casa y me recibió como a un amigo. Tuvimos un diálogo muy ameno y le dije que, para mí, sus cuentos eran como guiones cinematográficos. Tal vez el hecho de conocer los lugares que él describía o tal vez por haber crecido en el mismo país, yo podía ver y oír cada acción de cada personaje de sus cuentos. Le comenté, como un sueño, que me gustaría filmar su última obra. Eso lo halagó y me dio su autorización para hacerlo. La cosa quedó como un proyecto.

Entonces, ante la necesidad de hacer el corto final, me convencí de que tenía que adaptar *Los cachorros*. Tuve el apoyo de mi familia y de mis compañeros de trabajo ya que lo hice fuera del ámbito universitario. El guión lo escribí con Oroz: le conté mi idea, leímos el relato juntos varias veces y supe despertar en él el mismo sentimiento por Vargas Llosa que yo tenía. Tratamos de respetarlo al máximo, aunque no creo haber hecho una verdadera adaptación sino más bien recrearlo en imágenes.

En ese momento en la Facultad teníamos cámaras Bolex Paillard de 16mm., micrófonos y un buen equipo de iluminación. La Escuela te daba negativo, que por lo general era Kodak. Por mi trabajo en el Laboratorio, además, yo contaba con otros materiales útiles. Los papeles principales fueron cubiertos por estudiantes de teatro. Los secundarios, por amigos nuestros y por nosotros mismos. Silvestrini, por ejemplo, era uno de los compañeros del bar y yo hice del conserje del hotel. Rodamos en el Colegio Parroquial de Tolosa y en bar Los Pinos de Berisso. Los interiores- la clínica, el hotel, la ducha- lo hicimos en el set de la Escuela y en mi departamento. No hubo encargado del vestuario ni del maquillaje, pero dimos pautas generales para que cada actor viniera con lo apropiado.

Se filmó en unos quince días y las postproducción nos llevó cerca de un mes. Lo que más nos costó hacer fue el doblaje, porque, si bien los chicos eran actores, no tenían experiencia en doblar. Como la mayoría de los cortos de la Escuela el revelado se hizo en los laboratorios Alex de Buenos Aires, el montaje



y el doblaje en la propia Escuela y luego la sonorización en Phonalex, la sección de sonido que tenía Alex.

Fuera de la Escuela, el corto se pasó una sola vez en 1971, en una oportunidad en que me convocaron para dar una charla sobre Vargas Llosa y el Perú. Después yo perdí contacto con él. Desde 1970 yo vivía en Buenos Aires por problemas políticos. Habían secuestrado a compañeros y mi familia decidió que nos fuéramos a un lugar más seguro, así que abandoné la actividad cinematográfica porque consideraba que estaba muy expuesta en ese momento. Después la carrera se cerró y yo di el corto por perdido. Fue una sorpresa cuando me llamaron y me contaron que mi corto había estado todo este tiempo guardado en un archivo de la Facultad.

**Investigación:** Amalia Fraga, Daniela Podestá, Kapuli Vasiloff.

## Bienamémos (1971)

*Dir. y libr.:* Silvia Verga. *Fot.:* Diego Eijo. *As. cám.:* Héctor Eandi. *Escenografía:* Alfredo Oroz. *As. dir.:* Eduardo Giorello. *Tit.:* Alcides Pérez Salas. *Prod.:* A. Oroz. *Dur.:* 8'.  
*Con* Olga Gómez, Jorge Pizzatti, Julio G. Bruni, Marta Albanese, Carlos Vallina.

Con un humor mordaz, difícil de hallar en otros cortos de la Escuela de Cine, **Bienamémos** traza una sátira social alrededor de un programa de TV que, de modo absurdo y forzado, procura mejorar las condiciones de vida de una mujer proletaria.

*Olga Gómez:* Se basaba en un programa de Roberto Galán, que llevaba los problemas de la gente a la TV pero en lugar de resolverlos los embarraba más. Cuando Silvia terminó el libro fuimos a la villa y encontramos un matrimonio muy amable que nos recibió muy bien, nos mostró como vivían realmente, nos contaron toda clase de detalles y a partir de ahí Silvia reescribió algunas cosas hasta darle forma definitiva.

*Silvia Verga:* Cuando fuimos a la villa, el plan de trabajo no tenía nada que ver con lo que se hizo. El contacto con la gente de la villa lo hizo Alfredo (Oroz). Era cerca y ahorrábamos movilidad. A los dueños de la casa se les pagó algo, aunque no recuerdo cuánto. Durante el rodaje trabajé dibujando plano por plano en un pizarrón, para plantear dónde colocar la cámara.

*Olga Gómez:* En la película, el dueño de la casa es el que toca la guitarra y hace de esposo. En general se ensayaba bastante, rodábamos y luego se volvía con todo al hombro hasta llegar a tomar un micro.

*Silvia Verga:* Cuando yo cursé, los ejercicios filmados estaban distribuidos más o menos así: en primer año se filmaba un corto de tres minutos, mudo; en segundo año había otro de tres minutos mudo y uno colectivo sonoro; en tercer año podías hacer uno de hasta diez minutos, sonoro, y en cuarto otro de hasta quince minutos, también sonoro. Era bastante parecido a lo que en ese momento era la escuela de Lodz en Polonia. Con la gente que hicimos este corto conformábamos un buen grupo: me gustaba trabajar con ellos. Tenían buen ritmo y éramos amigos, había una particular sintonía afectiva.

**Investigación:** Diego Pérez Venturino, Delfa Riel.

## El personaje (1972)

*Dir. y libr.:* Ronaldo E. Metcalfe. *Fot.:* Carlos Carrillo, Arquímides Terpolilli. *Cám.:* Roberto Gobbi, Gloria Martínez. *Ay. cám.:* Nora Zapico. *As. dir.:* Guillermo Kancypolsky. *Script:* Luis Sarlinga. *Colaboración:* Restaurant De Napole, Familia Calandra, J. E. Leonetti, N. R. Masuelli y A. Huck. *Dur.:* 6'.

Con Héctor O. Civilotti, Lucy de Calandra, Néstor Masuelli.

El corto comienza con la imagen y la voz de Juan Domingo Perón. Inmediatamente después, un político es entrevistado por dos periodistas en el jardín



de su casa. La charla transcurre normalmente hasta que uno de los periodistas toca un tema delicado: “¿Piensa usted en el regreso del general Perón como posible candidato a la presidencia de la Nación?”. “Bueno, no necesariamente”, responde el entrevistado. “Se puede seguir la doctrina justicialista sin el General. Aquí lo importante es que ha dejado esa doctrina para ser desarrollada”. Metcalfe subraya la tensión de la respuesta registrándola en tres tomas similares y sucesivas, con un ligero movimiento de cámara. Mientras el personaje sigue hablando, su voz se diluye en el griterío de una multitud. Retomada la calma, los periodistas se retiran. Poco después, en fotos fijas, el personaje aparece haciendo campaña: pronuncia discursos, se hace ropa a medida, almuerza por TV, se abraza con los compañeros. En un banquete, ofrecido en ocasión del Día de la Lealtad, se lo invita a decir unas palabras. Como al principio, éstas se pierden entre el clamor de la multitud que reaparece. De pronto se escuchan disparos y el personaje cae muerto.

El tema del film es más ambicioso que su factura pero, en su intento por reflejar episodios habituales en la convulsionada realidad del período, Metcalfe se anticipó sin saberlo al largometraje militante **Los traidores** (1973) de Raymond Gleyzer.

*Héctor Civilotti:* En aquel entonces yo era el jefe de trabajos prácticos. Metcalfe me había pedido que, para la escena del restaurante, le consiguiera muchos extras y, en lo posible, personas mayores. Me comprometí con él así que llevé a toda mi familia y amigos.

Pero en medio de la cosa, los actores previstos no llegaron y entonces Metcalfe se me acercó y me pidió que le improvisara el personaje principal. Así terminé siendo el protagonista de ese corto. Como no conocía el libreto, un ayudante me dictaba lo que tenía que decir escondido detrás del decorado: terminada esa escena, creí que el rodaje había concluido pero la realidad era otra. Entre corte y corte, me indicaba la acción que debía desarrollar en la siguiente escena. Por eso no comprendí la historia hasta no verla proyectada.

*Roberto Gobbi:* No sé por qué razón se supo que yo tenía alguna habilidad como camarógrafo y siempre me llamaban para eso. Hice mucha cámara.

*Guillermo Kancepolsky:* Recuerdo sólo algunas partes, como una en que el personaje iba a hacer una *tourné* por negocios de ropa y se empilchaba todo. O una escena de una comida en la que supuestamente iban a agasajarlo pero donde lo mataban. Desde mi punto de vista, nada estaba muy claro en la película.

*Héctor Civilotti:* Hice las escenas siguientes en comercios del barrio, en el jardín de mi casa. Después, otros alumnos me pidieron que actuara en sus cortos, creo que porque yo les quedaba a mano, nomás.

*Guillermo Kancepolsky:* Tiene que haber sido hecha a fines del '71 o principios del '72. Lo que recuerdo claramente es que todo el corto surgió de la teoría de Quique Metcalfe. Este era su trabajo final. Eran cuatro años de carrera. En aquel momento se filmaba primero un cortito en doble 8 (no existía ni el súper 8mm.) de dos o tres minutos. En segundo año, un trabajo más largo en el mismo material; en tercero se filmaba algo en 16mm. y en cuarto, el trabajo final, también en 16mm. Tenía que ser un corto más consistente.

*Héctor Civilotti:* Ese corto en particular tuvo un costo de producción importante. Hubo que alquilar un restaurante, pagar el banquete de los comensales que estaban sentados a la mesa, el traslado de los equipos... La Facultad pagó algunos gastos mínimos pero el resto corrió por cuenta de Metcalfe, que no tenía problemas de dinero.

*Nora Zapico:* Se filmaba tres a uno, es decir, cada toma se podía hacer hasta tres veces. La escuela bancaba hasta ahí. Y el tema de no poder filmar cualquier cosa te hacía asumir responsabilidades. Si te equivocabas o no preparabas bien todo, te mataban. Había que ser riguroso.



*Guillermo Kancepolsky:* En los primeros años se trabajaba a partir de consignas. En primer año recuerdo que hubo una tormenta de ideas entre todos, se seleccionaron tres, cuatro o cinco ideas, las que sirvieran para contar en un minuto o dos. Después se formaron grupos y cada una de las ideas seleccionadas fue filmada por cada uno de los integrantes del grupo, rotando en los roles. Cada uno asumía la idea, la guionizaba a su manera, la dirigía y el resto de sus compañeros hacía cámara, iluminación, sonido o lo que hiciese falta. Se iba rotando y entonces la misma idea se filmaba cuatro o cinco veces, desde distintas ópticas.

*Roberto Gobbi:* Íbamos aprendiendo así. Si en alguno me tocaba hacer cámara, en otro me tocaba hacer la iluminación. Siempre nos turnábamos. Además en el curso éramos diez o doce personas, muy pocos, y nos íbamos rotando.

*Guillermo Kancepolsky:* En los primeros años se hacía todo el trabajo dentro de la Escuela. Obviamente el revelado se mandaba a hacer, pero después el montaje, tanto en doble 8 como en 16mm. se hacía dentro de la Escuela. Incluso había una sala para sonorización, así que los primeros trabajos se terminaban (cuando se terminaban) en la Escuela. Los últimos se volvían más engorrosos, había que ir a hacer la postproducción a los laboratorios Alex en Buenos Aires.

*Roberto Gobbi:* Las películas se filmaban pero no siempre se terminaban. Luego del rodaje se mandaba a revelar a Buenos Aires, dejábamos el negativo a un lado y trabajábamos cortando y pegando la copia que nos había hecho el laboratorio. De ahí sacábamos el “campeón”, después marcábamos los negativos y eso se mandaba nuevamente al laboratorio. El sonido se hacía después en la Escuela, en una cabina que había. Se hacía de una manera muy precaria, demás está decirlo...

*Nora Zapico:* Metcalfe no era de la gente de mi año, pero si alguien nos necesitaba para trabajar, nosotros participábamos, ya sea en lo técnico o en lo



artístico. En general, los cortos se hacían con un grupo de seis u ocho personas y normalmente el director era también el guionista: el que creaba la idea y la escribía solía ser también el director.

*Guillermo Kancepolsky*: Los temas dependían de la elección de cada uno. Podían ser intrascendentes o no, pero es cierto que había en general – y este era un fenómeno a nivel mundial – una politización mucho más profunda que la actual. Por eso la mayor parte de los temas elegidos trataban problemas sociales y políticos, como **El personaje**. También estaban muy de moda las villas para ir a filmar. Pero digamos que la diferencia entre esos cortos y los que pueden hacerse ahora estaba dada por la realidad. En ese momento había una politización casi absoluta, de todo signo. En este momento, ideológicamente, hay otros sentimientos más generalizados, de orden más introspectivos, más individualistas y quizá por eso los temas de las narraciones tengan otro carácter. Eso no quiere decir que no hubiera, en aquel momento, alguien que quisiera contar un tipo de historia más personal y que ahora no haya gente que no quiera tocar temas políticos. Me refiero a lo que resultaba más habitual.

Por ejemplo, lo más importante que recuerdo que se filmó, y fue tema de discusión interna en la Escuela, con bastantes problemas, fue el famoso retorno de Perón. La parte de la gente más allegada al peronismo se fue con todo el equipo y el material de la Escuela a filmar lo que –sin saber, por supuesto– después sucedió en Ezeiza. Y sí, un tema fuerte era el peronismo o el no peronismo.

Yo entré tarde a la carrera, era viejo, cosa que se acostumbraba en aquella época. En mi promoción, un ochenta por ciento veníamos de otras carreras, ya completadas o casi completas. Fue una época de grandes cambios docentes: a la mayoría de los que teníamos en primer año, por ejemplo, los echamos. Es que entre 1971 y 1972 ya no había lo que se podrían llamar grandes profesores en la Escuela. Había estado Mugica, Soffici, gente de renombre pero, cuando entré yo, prácticamente no quedaba nadie. Hubo uno de realización, por ejemplo, que no duró más de un mes. Hicimos una asamblea: “*Éste no sirve, hay que buscar otro*”, y lo echamos. Hubo una renovación generacional, digamos. Coincidió con

que había un grupo de recién egresados que asumieron varias cátedras: Carlos Vallina, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Diego Eijo, Eduardo Giorello, Silvia Verga... Esos cambios, más que en las materias, se dieron en la estructura de la carrera. Buscamos una estructura tipo taller. Antes del '70 había sido una carrera tradicional, con seis o siete materias por año, como las que hay ahora: Realización, Guión, Iluminación, Tecnología... También había algunas materias afines a Bellas Artes: Teoría del Arte, Filosofía, Estética. Después estaba Historia del Cine, que la daba Roland, un profesor como pocos. Nos daba la historia de forma tradicional, pero viendo cine, todo en 16mm. Había un convenio con Cinemateca Argentina, que Roland había fundado y dirigía, y ese era el mejor aspecto de su cátedra: ver todo, conocer los movimientos, etc. A partir del '71 se intentó una reestructuración de los métodos de enseñanza con un eje vertebral en realización: que todas las materias confluyeran en ésta.

El cierre de la carrera fue un proceso bastante cínico: se la consideró en extinción. En general los que estaban cursando la terminaban, pero no había nuevas inscripciones. Hubo gente que terminó en 1978, como Quico García, que actualmente es director de teatro, o Abelardo Martínez, que trabaja como director de TV en Buenos Aires. Hubo gente que hizo su carrera en los peores años. Nunca supe por qué no se cerró abruptamente.

**Investigación:** Walter Colás, Raúl Mauregui, Jorge Napolitano, Viviana Navetta, Manuel Rodríguez, Roxana Rubilar.

## APÉNDICES

### Guión de *Cirugía*

Por Luis Vesco

#### TOMA

1. – Abre plano americano. Enfermero que transporta al paciente en camilla. Detrás, médico de cabecera. Cámara sobre camilla. Tres pasos y gira, cinco pasos y vuelve a girar, dos pasos...
2. – Corte. Subjetiva de enfermero acercándose a la puerta. (Cámara en camilla).
3. – Corte. P. P. Enfermero. Dos pasos y se detiene.
4. – Corte. Cámara en camilla, frente a puerta se detiene. Toma larga, sobreimprime con títulos.
5. – Corte. P. G. Cámara en picado. Sala de operaciones. Enfermera abre la puerta. Entra camilla hasta junto a mesa de operaciones. En la sala médicos, ayudantes, etc. Colocan al paciente en la mesa de operaciones. P.P. Ruido de instrumentos.
6. – Corte. P. P. Enfermera ata al paciente uno de los brazos. PAN vertical hasta médico al que se pone el delantal, y... (Otro hace lo mismo en tercer plano).
7. – De atrás. Instrumentista ordena instrumental.
8. – Corte. P. P. Manos que se colocan guantes de goma. SONIDO documental.
9. – Idem. G. P. P.
10. – A. L. Médico de cabecera se acerca al paciente y pregunta “Qué tal señora?” PAN vertical al paciente que contesta... SONIDO. Grabar documental.
11. – A. L. Tubos de líquidos de anestesia, que comienza a serle inyectada. Componer cuadro con anestesia detrás. Inclinado y fuera de foco el último. SONIDO sobre diálogo de paciente y médico.

- 12.– P. P. De paciente que comienza a dormirse. SONIDO. Comienza percusión.
- 13.– Lámpara que se enciende. Contrapicado.
- 14.– P. P. Se ilumina campo operatorio. Entra en cuadro mano de médico que delimita con rojo.
- 15.– P. L. a P. P. Mesa con instrumental (Al final de movimiento debe quedar Instrumental en primer plano).
- 16.– P. C. Grupo de cirujanos y ayudantes. M...se acerca a paciente y adopta actitud... (Se hará toma con cámara 2, baja, la que mantiene en tomas sucesivas el mismo ángulo, agrandando el plano).
- 17.– A. C. Cirujano, gira cabeza mirando a Instrumentadora. (Toma que debiera coincidir con P. P. de manos de Instr. entregando a cirujano bisturí).
- 18.– Ps. Ps. de Instrumentador entregando elementos a cirujano. (Filmar plano y contraplano en cada uno de los casos).
- 19.– P. P. de corte. (Bisturí entra a cuadro y sólo comienzo de corte).

A partir de entonces la cámara 1 tomará en la zona de operación los momentos que el cirujano determine.

La cámara 2 tomará desde ángulo bajo los planos que el realizador determine. (MANOS)

Durante la realización de otra operación, que realice el mismo equipo de cirugía, se tomarán expresiones de rostro de cirujanos, anestesistas, aparato de oxígeno, RELOJ.

X – Mascarilla es tirada al cesto después de la operación.

XI – Uno de los médicos se saca mascarilla. G. P. D.

X2 – Toma desde el hall. Los médicos salen de la sala. Por derecha del cuadro. La paciente aún en mesa de operaciones. Junto a ella una enfermera recoge gasas y vendas del suelo. SONIDO: comienza a oírse ruido de ruedas de camilla, in crescendo, hasta P. P. de ruido. Entonces entra a cuadro enfermero con camilla y va a paciente. Cierra lento a negro. FIN.

**BANDA DE SONIDO.** Además del ruido ambiente grabado documental, y de los diálogos marcados, la operación será acompañada con música de contrabajo. Entrará bajo y aumentará con el ritmo de las imágenes, disminuyendo al final cuando comienza a oírse ruedas de camilla.

## **Programa de la materia *Realización*.**

### **REALIZACIÓN I**

#### **CICLO INFORMATIVO**

#### **Primera parte – Análisis gramatical**

##### **I – EL PLANO**

- a) Definiciones. b) Funciones principales. c) Ideas que expresa. d) Tipos de planos. e) Planos de la imagen. f) Cualidades del plano.

Todos los puntos serán ilustrados mediante diapositivas.

##### **II – SIGNIFICADO DE LOS MOVIMIENTOS DE CÁMARA**

- a) Preliminares. b) Movimientos simples. 1. Panorámicos. 2. Travellings. Ópticos y mecánicos. c) Compuestos. 1. Plano-travellings. 2. Grúas.

Todos los puntos serán ilustrados por medio de films.

##### **III – ÁNGULOS DE LA CÁMARA**

1. Picado. 2. Contrapicado. 3. Los campos de la imagen. 5. Lectura de la imagen.

Todos los puntos serán ilustrados por medio de diapositivas.

##### **IV- PUNTUACIÓN**

- a) Su necesidad. b) Los signos de puntuación. 1. Encadenados. 2. Fundidos. 3. Sobreimpresión. 4. Cortes.

Ilustración por medio de films.



## **Segunda parte – Análisis lógico.**

### **I – LA ESCENA**

- a) Relación de planos. 1. Campo y contracampo. 2. Salidas y entradas. 3. Dirección de miradas. 4. Relación de distancias.
- b) La continuidad. 1. De movimiento. 2. De vestuario. 3. De maquillaje. 4. De expresión. 5. De luz. 6. De escenografía.

### **II – LA SECUENCIA**

- a) Definición. b) Los diferentes tipos de secuencias. c) El “role” de la secuencia.
- d) Nociones sobre fotodocumental-secuencia.

### **III – EL GUIÓN TÉCNICO**

- a) El libro. 1. Original. 2. La adaptación cinematográfica.
- b) El encuadre. 1. Sus componentes. 2. Ilustración gráfica. 3. El material gráfico complementario.

## **Tercera parte**

### **I – EL EQUIPO**

- a) Formación y funciones de cada miembro. 1. Grupo de administración. 2. Grupo de realización. 3. Grupo de cámara. 4. Grupo de decoración. 5. Maquillaje y vestuario. 6. Los obreros del set.
- b) El director.
- c) El asistente.
- d) El guionista.
- e) El jefe de producción.

A fin de año, el alumno presentará un fotodocumental, cuyo tema y realización haya sido aprobado por el profesor de *Realización*.

## **REALIZACIÓN II**

### **CICLO FORMATIVO**

#### **Primer trimestre**

##### **I – PROYECCIÓN DE UN FILM**

a) Análisis escrito. b) Discusión del mismo.

##### **II – ANÁLISIS DEL ENCUADRE**

- a) Aspectos principales del encuadre. 1. Estático. 2. Dinámico.
- b) Los elementos constitutivos del encuadre. 1. Elementos internos. 2. Elementos externos.
- c) Clasificación de los distintos tipos de encuadre. 1. Fijos y móviles. 2. Normales e inclinados. 3. Reales e irreales. 4. Subjetivos y objetivos.
- d) Centro de atención en el encuadre cinematográfico. 1. Cualidades físicas e intrínsecas. 2. Los elementos externos. 3. El significado narrativo.
- e) El ritmo del encuadre. 1. Ritmo espacial. 2. Ritmo temporal.

##### **III – FICHA FILMOGRÁFICA**

a) Su necesidad.

b) Método de preparación.

Elaboración de los encuadres de los temas impuestos por el profesor y que serán filmados en el segundo trimestre. La filmación será en interiores, 16mm., mudo y de tres minutos de duración por alumno.

#### **Segundo trimestre**

I – Filmación de los encuadres preparados en el primer trimestre.

II – Preparación de los encuadres que serán filmados en el tercer trimestre, en exteriores, 16mm., mudo, de tres minutos de duración, con temas impuestos por el profesor.

III – Entrega de la ficha filmográfica de un cortometraje.



### **Tercer trimestre**

- I – Filmación de encuadres en exteriores, preparados en el segundo trimestre.
- II – Filmación de los guiones para tercer año. Interior, 35mm.<sup>1</sup>, sonoro, tema libre, de cinco minutos de duración.

## **REALIZACIÓN III**

### **CICLO FORMATIVO**

#### **Primer trimestre**

- I – Filmación de los guiones escritos en el tercer trimestre del segundo año.
- II – Preparación de los guiones a filmar en exteriores, en el segundo trimestre.  
Cinco minutos, 35mm., sonoro, tema libre.

#### **Segundo trimestre**

- I – Filmación en exteriores de los guiones preparados en el trimestre anterior.
- II – Entrega de la ficha técnica y de la ficha filmográfica de un largometraje.

#### **Tercer trimestre**

- I – Lenguaje cinematográfico.
  - a) Elipsis. b) Transiciones. c) Metáforas y símbolos. d) Fenómenos sonoros. e) Montaje. f) Idealidad de tiempo y espacio.
- II – Documentación de los trabajos de investigación que serán filmados en el primer trimestre de cuarto año. La documentación será supervisada por el profesor de *Realización* en colaboración con el profesor de Sociología. La duración de este filme será, aproximadamente, de quince minutos en 16mm., sonoro.

---

<sup>1</sup> En la práctica muy pocos ejercicios llegaron a hacerse en 35mm. La mayor parte de las prácticas, en cualquier año, se hicieron en 16mm. Desde 1970 (aprox.) comenzó a usarse el 8mm. (también llamado “doble 8”) para los trabajos de los primeros años.



## REALIZACIÓN IV

### CICLO CREATIVO

#### Primer trimestre

I – Filmación de los temas de investigación.

#### Segundo trimestre

I – Montaje de los temas de investigación.

II – Preparación de los guiones y de los planes de producción de las películas de las tesis. Tema libre, 35mm., sonoro.

#### Tercer trimestre

I – Filmación de las películas de tesis.

II – Método de preparación de las monografías individuales.

En el verano del mismo año se hará el montaje de las mismas, y en abril del año que sigue, se entregarán las monografías individuales. Además, cada alumno cumplirá un “stage” en un largometraje de la actividad cinematográfica profesional antes de dar por terminado sus estudios de Realizador Cinematográfico.

### Otros films encontrados

La siguiente nómina incluye todas las copias positivas de films hallados en la filmoteca del Departamento de la Carrera de Cine que no fueron producciones de los alumnos. Todo el material se encontraba en 16mm.

*A todos los hombres...* (Argentina, c. 1958) dir. y libr.: Mario Zipilivan. Relato escrito por Luis Gojman. Fot. grabados: Ignacio Souto. Música nativa: Hugo Echaue y su conjunto. Mont.: Miguel A. Muñoz Cabrera, Carlos Rodríguez. Locución: Inda Ledesma. Documental sobre la obra de Abraham R. Vigo (1893-1957).



*La aventura de los siglos* (Argentina, c. 1954) dir.: Enrico Gras. Son.: C. Hours. Regrabación: Mario Fezia. Dirección producción: Héctor Brunego. Prod.: Ministerio de Relaciones Exteriores. Locutor: C. D'Agostino. Documental sobre el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

*Biblioteca Nacional* (Argentina, c. 1952) dir.: Enrico Gras. Son.: C. Hours. Prod.: Héctor Brunego, C. Seidel. Relatos: C. D'Agostino.

*Bronenosets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, URSS-1925) dir. y mont.: Sergei Eisenstein. Arg.: Nina Agadzhanova-Chutko. G.: S. M. Eisenstein. Fot.: Eduard Tisse. Con Aleksandr Antonov, Grigori Aleksandrov, Vladimir Barski, Mikhail Gomarov, Anton Levkin. Fragmento.

*Discours de bienvenue de Norman McLaren* (Canadá, 1961) dir.: Norman McLaren. Prod.: National Film Board. Film protagonizado por N. McLaren y realizado especialmente para la apertura del Festival de Cine de Montreal, edición 1961.

*Estadio* (Argentina, 1959) dir.: Juan Berend. Fot.: Ricardo Aronovich. Cámara: H. Rovelli, H. Barciano. Mont.: Oscar Esparza. As. dir.: Alberto Collins. Son.: San Salvador Viale. Prod.: Csobanka Gordon.

*Fishermen* (Canadá, 1961) dir., libr. y mont.: Guy L. Coté. Fot.: John Spotton. Animación: Neil Shaker. Mús.: Robert Fleming. Son.: Vic Merrill. Grabación: George Croll. Prod. Ej.: Tom Daly para National Film Board.

*Imágenes del pasado – Una reseña del cine mudo argentino –* (Argentina, 1961) dir.: Guillermo Fernández Jurado. Libr.: G. Fernández Jurado, Jorge Miguel Couselo. Textos: Calki, J. M. Couselo. Fot.: Eduardo Aibar, Carlos Orgambide. Mús.: Atilio Stampone. Mont.: Jacinto Cascales. Jefe de prod.: Juan Carlos Fisner para el Centro de Investigación de las Historia del Cine Argentino.

*Los pequeños seres* (Argentina, 1959) dir.: Oscar Baigorria y Jorge Michel. Libr.: Jorge Michel. Fot.: Ricardo Aronovich. Mús.: cuartetos de Bela Bartok, compaginador por Martín Muller. Mont.: Oscar Esparza. As. dir.: Guillermo Induni. As. prod. Julio Cardoso. Prod.: Elena de Ovando. Con Norman Briski, Marilú Prim.

*Playa grande* (Argentina, 1943) dir.: Amanda Lucía, Héctor Bernabó. G.: H. Bernabó, Roberto Moro. Fot.: Francis Boeniger, S. Wehner. Mús.: A. Gutiérrez del Barrio. Mont.: Enrique Alcoy, A. Lucía. Prod.: Instituto Cinematográfico del Estado a cargo de Carlos Alberto Pessano.

*El proceso* (Argentina, c. 1952) dir.: Roberto Robertie. Arg.: Novela de Franz Kafka. G.: Eduardo J. García, Alejandro M. Cairoli. Fot. y cám.: Osvaldo Vacca, Oscar J. Bonello. Prod.: R. Robertie. O. Vacca, O. Bonello. Con Beto Gianola, R. Arce, Fernández Roson, Salort, A. Mugica, V. De Simone, R. González, R. Robertie, L. Rey, E. García, A. Odorasio, E. Vernet, F. Ríos, B. P. Madrid.

*Rogelio Yrurtia* (Argentina, c. 1953) dir.: Enrico Gras. Fot.: Pepe Fernández.

*Serenal* (Canadá, 1959) dir.: Norman McLaren. Prod.: National Film Board. Copia blanco y negro sobre original en color.

*Sound Waves and its Origins* (EEUU, 1934) realización de Harvey B. Lemon, Hermann Schlesinger (Universidad de Chicago), Harvey Fletcher y Donald Mackenzie (productos Bell de investigación electrónica). Prod.: ERPI Classroom Films.

*Thorvaldsen* (Dinamarca, 1949) dir.: Carl T. Dreyer. Libr.: C. T. Dreyer, Preben Frank, Sigurd Schultz. Mús.: Erik Tarp. Dirección musical: Erik Tuxen. Prod.: Preben Frank para Dansk Kulturfilm. Documental sobre Thorvaldsen, escultor danés.

*El vidrio – Una antigua industria –* (Argentina, c. 1956) de la serie “Industrias Argentinas”.

## LA ACCIÓN DE LA REAPERTURA

### Conversaciones con Carlos Vallina

#### El inicio del después. La convocatoria

El clima cultural que se vivía al cierre de la carrera impregna la transición democrática y su lucha por la reapertura. Si bien son años de silencio y de ausencia de participación en el extinguido Departamento de Cinematografía, se producen hechos que parecen aislados desde una mirada contemporánea pero que representan el camino de construcción del inicio *del después*. Con el relato de uno de sus motivadores fundamentales, el Licenciado en Cinematografía Carlos Alberto Vallina egresado de la Escuela de Cine de La Plata, es posible recorrer este proceso complejo y multifacético. Docente cesanteado y perseguido, realiza durante los años dictatoriales -según sus propias palabras- un exilio interior, esto es desvincularse evidentemente de la acción política y pública.

“(…) desde mi perspectiva, el primer momento en que yo siento que hay una tarea a realizar democrática al interior del exilio interior en nuestra ciudad, en el marco de nuestra Universidad, fue la reapertura de la carrera. Yo sólo tenía alguna incipiente relación con jóvenes de otras acciones sociales o disciplinas culturales que se vinculaban a través de un pequeño negocio que yo tenía que se llamaba Casablanca, primero fue kiosquito, librería y centro de irradiación cultural, hicimos una revista que se llamaba Talita (...)”.

En ese periodo hubo un primer momento que Carlos Vallina señala de reivindicación de la re-apertura de la carrera a partir de la convocatoria de un grupo de estudiantes avanzados de Arquitectura que se acercaron con el objetivo de efectuar un ciclo de cine para recaudar fondos a los fines de asistir a un Congreso de Arquitectura en el exterior.

- “Fue la cobertura legal de esto, no me lo comentaron a mí, ni yo tampoco lo pregunté, había códigos, digamos de respeto, pero en realidad era gente del peronismo de base de Arquitectura que lo que quería hacer era alguna reunión democrática cultural en el medio de la nada. Y yo acepté hacer este ciclo en el cine Opera, en el teatro Opera de la ciudad de La Plata”.

Por entonces, la situación dictatorial no permitía ningún evento cultural de carácter público y mucho menos masivo. La primer proyección sorprendió a los organizadores por la respuesta obtenida.

- “Se puso un micrófono, yo abrí el ciclo y lo primero que dije fue: ‘yo vengo a reivindicar la re-apertura de la Carrera de Cine’. Eso fue en el año 1978, más o menos.”

Se produce así la primera manifestación pública en pos de la reapertura de la carrera de cine. Reclamo público por el cual Vallina recibe intimidaciones en su propio domicilio.

- “Cuando yo sentí que había dicho que la reapertura de la carrera era justa, que la carrera era una historia, que la carrera merecía ser considerada en su reapertura, y esto fue lo que sucedió en las funciones siguientes: cada vez que se abría la función había aplausos de la gente. Puede parecer menor hoy, pero entonces era de una importancia tremenda (...) yo lo percibí en ese momento y me propuse esa tarea porque no tenía otra, es decir, otra tarea cultural, importante, colectiva; no tenía ningún tipo de inserción; no podía ir a la Universidad; no podíamos hacer cine; no podíamos hacer más que eso y no era poca cosa.”



El reclamo por la carrera se empalmó con la lucha por los derechos humanos. Se hicieron actos y manifestaciones con las Madres de Plaza de Mayo en distintos ámbitos de la ciudad de La Plata. La proclama se refería a la carrera como una desaparecida más y el objetivo que declaraban era el de recuperarla y encontrarla.

En este marco se van juntando las voluntades hasta que empieza, y este es el dato más significativo del periodo que va desde 1978 a 1983, a reconstruirse la trama de los centros de estudiantes en los lugares de formación universitaria.

-“(…) y el primer estudiante de Bellas Artes que viene a acercarse, con mucha amabilidad, con mucho tino, cautela, a preguntarme sobre este asunto de la carrera de cine, era Carlos Copa, que después fue uno de los reconstructores del Centro de Estudiantes, hoy egresado y profesor de Plástica. Él tenía la intención de armar el Centro de Estudiantes (…) y creían que una de las banderas que veían y sentían, era una bandera de acción concreta, cultural, artística y específicamente gremial del centro de estudiantes, era la reapertura de la carrera”.

Se fundó, entonces, con los estudiantes en los años finales de la dictadura, lo que se llamó la coordinadora por la reapertura o pro reapertura de la Carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes.

## **La instancia institucional**

En 1983 llega al poder Raúl R. Alfonsín. La vuelta a la democracia a través de elecciones representativas supone una reorganización de las instituciones sociales, entre ellas las de formación académica. La política educacional alcanzó su primer etapa en el año 1983, momento en el cual se intervienen todas las universidades nacionales para “normalizarlas”, debiendo cumplirse el cometido en el plazo de un año.

En la Universidad de La Plata, la tarea normalizadora estuvo a cargo del Ingeniero Raúl A. Pessacq, designado Rector Normalizador. Un hombre de características positivistas por su formación académica y científica, que asumió su labor con una mirada más pos dictatorial que democrática, que desarrolló su gestión bajo conceptos autoritarios ante la ausencia de un co-gobierno.

Los jóvenes interesados en la reapertura de la Carrera de Cinematografía derivaron parte de sus reclamos al Rectorado de la Universidad. Los llamaban “los martes en el Rectorado”: se concentraban en la puerta del edificio, a cierta hora determinada y esperaban la entrada del Rector Normalizador donde le manifestaban y pedían por la reapertura de la carrera; se logró así una primera reunión.

- “En esta reunión bastante masiva, con unos 30 compañeros, estaba Pupa Saenz<sup>1</sup> y un conjunto de compañeros de diversos lugares, algunos egresados del último periodo de la carrera, Abelardo Martínez u otros que habían estudiado unos años y que habían dejado pero permanecían interesados y otros que directamente nunca habían tenido un contacto pero estaban preocupados por la cuestión y querían participar; además militantes políticos y militantes culturales. La respuesta de Pessacq es dura, es cerrada...”

El Rector Normalizador justificó: *primero la caja PAN*<sup>2</sup> y después estas cuestiones que son costosas. Pessacq designa como Decano de la Facultad de Bellas Artes al profesor Roberto O. Rollié y como Vicedecana la profesora Silvia Malbrán, quienes después fueron ratificados en elecciones.

Se juntan la acción de los estudiantes nucleados en los centros y la voluntad de la sociedad que se manifestaba apoyando la reapertura, sólo restaba vencer al poder de la Universidad. Se utilizaba como consigna una declaración

---

1 Pupa Saenz: Ángela María Nigri, graduada en la Carrera de Cine de la UNLP. Se desempeñó en la misma como docente hasta 1974. Formó parte de la coordinadora por la reapertura siendo uno de los pilares fundamentales de todo el proceso de apertura. Actualmente es docente de la cátedra Seminario de Video Comunitario en la Carrera de Comunicación Audiovisual de la UNLP.

2 PAN: Plan Alimentario Nacional. Consistía en un plan de asistencia social de beneficio alimentario para las familias pobres que en la Argentina se sumaban día a día. Este consistía en una caja que contaba con unos pocos alimentos no perecederos que se entregaba mensualmente.



de las juventudes peronistas de ese periodo que decía: “a lo que la dictadura no dio o cerró debe dar respuesta la transición democrática de modo inmediato”, acercada en la reunión de la coordinadora por Ricardo Moretti<sup>3</sup>.

- “En ese momento entonces se inició lo que vimos como una resistencia de la autoridad a la instalación inmediata de la reapertura, Rollié la posibilidad de reinstalar la carrera bajo las nuevas condiciones históricas que la democracia en sí misma imponía, imponía en el mejor sentido, a la situación actual que era la aparición en el horizonte de la década del '80, en el mundo y en particular en América Latina, de las denominadas carreras de Comunicación Social.”

Si bien, los integrantes de la coordinadora por la reapertura acordaban que Arte y Comunicación es una denominación justa, mucho más moderna y científicamente más válida; y que además, este aspecto de la comunicación es inherente a todo proceso artístico-expresivo; entendían que la Universidad de La Plata ya presentaba en su oferta académica la disciplina concerniente a la comunicación social, que estaba muy definida por la Escuela de Periodismo existente.

- “Nosotros en principio nos reunimos en este debate. Yo particularmente no era invitado a la Escuela de Periodismo, pero recuerdo haber tenido reuniones preparatorias para cuando fueran compañeros a debatir. Tenían la preocupación del sectarismo, de no invitarme porque estaba liderando este proceso, y lo que sí estaba planteando era el lugar natural, la casa madre, era lo que había sido la Escuela de Bellas Artes, luego Facultad de Bellas Artes, pero que no íbamos a reabrir la discusión sobre el tema de la comunicación, del Arte y la Comunicación”

---

<sup>3</sup> Ricardo Moretti: Licenciado en Cinematografía, graduado en la Escuela Superior de Bellas Artes -UNLP- donde ejerció como docente hasta 1974. Participó de la coordinadora por la reapertura de la Carrera. Se desempeñó como docente en las cátedras: Análisis y Crítica I y II, Realización de Cine y TV III, Teoría del Lenguaje Audiovisual y Teoría de la Crítica de la Carrera de Comunicación Audiovisual. Fue investigador de la UNLP. Actualmente el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes lleva su nombre.



“(…) es decir, yo recuerdo que en la Facultad de Bellas Artes se decía, por ejemplo: ‘bueno, haber si abrimos esta carrera y nos encontramos con que quieren ser Fellinis’. Entonces nosotros respondíamos que un Fellini<sup>4</sup> no se hacía en una Escuela, que Fellini era la expresión de una historia, de una cultura, pero que si Fellini hubiera estudiado en Cinecittà<sup>5</sup> no estaría nada mal, como tantos maestros del cine; y que además el neorrealismo italiano había sido una escuela en sí misma y que, además, nosotros no podíamos fabricar Fellinis como la Facultad de Humanidades no podía fabricar un Cortázar o un García Márquez o un Roberto Art; eso es un proceso social y cultural, lo que sí puede fabricar es gente que sepa que es la literatura, o qué es el cine.”

“Estos prejuicios sobre conceptos eje, eran rémoras en algún sentido de la discusión de la década del ’70, básicamente sobre la esencia y función del cine: si tenía que ser un compromiso social, o una experimentación artística o una mirada abierta a las nuevas realidades comunicacionales y los nuevos medios, a las nuevas tecnologías. Debate que hoy sigue abierto, presente en cada intento de reflexionar y modificar el plan de estudios, y que continua pendiente incluso con una solución epistemológica más seria y comprometida”.

## Taller Experimental

A partir de los años 1983-1984 y durante todo el período que transcurrió hasta la configuración definitiva de un Plan de Estudios se trató de dar respuesta y satisfacción a las expectativas institucionales que requería la Universidad. En tal sentido surge la necesidad de sistematizar las acciones llevadas a cabo por la coordinadora por la reapertura en el ámbito de la Facultad de Bellas

---

4 Federico Fellini: cineasta italiano, desarrolló un estilo muy particular diferenciándose de sus contemporáneos, gestando un cine de autor. Entre sus obras más destacadas: *Los inútiles*, 1953; *La dolce vitta*, 1959; *Otto e mezzo* (Ocho y medio), 1963.

5 Cinecittà: prestigiosa escuela de cine italiana donde se formalizó un gran estudio cinematográfico siguiendo la estructura de la industria hollywoodense.



Artes, situación que permitía afincarse en el lugar de origen de la antigua Carrera de Cinematografía.

La iniciativa implica la apertura del *Taller Experimental Audiovisual* de la Universidad de La Plata. Se reunieron para recuperar el espacio perdido, no sólo el espacio físico sino el más importante, el simbólico. Volver a las aulas, los pasillos, los compañeros, a la cinematografía. Los primeros encuentros se realizaron en la Facultad de Bellas Artes, donde se conformó el Taller. En poco tiempo se integró a la Facultad de Bellas Artes como una parte activa dentro del claustro académico, teniendo votos en asambleas estudiantiles y docentes.

Participaban del Taller aspirantes a cursar la carrera, ex docentes, ex alumnos y egresados. Las actividades que se desarrollaban se vinculaban con el cine desde diversos aspectos: realización de cortometrajes en Super-8, filmico y video; ciclos de cine; proyecciones con invitados especiales; críticas, debates y encuentros.

El desarrollo y producción de los materiales audiovisuales se realizaba con el aporte de los mismos involucrados. Si bien la Facultad de Bellas Artes colaboraba con algunos materiales, la modalidad de producción que prevalecía era del tipo cooperativa, donde cada integrante aportaba dinero, equipamiento o trabajo.

En las primeras obras surgidas del Taller se destaca el género testimonial-documental. La incorporación del formato video a fines de los '80 y principios de los '90 permitió la experimentación del lenguaje audiovisual rompiendo con el clásico y costoso dispositivo cinematográfico.

Se destacan dos obras fundamentales consideradas el motor del Taller: *Diario de filmación*, un mediometraje en Super-8 que narra el cierre del Departamento de Cinematografía y la necesidad de su reapertura; y *Memoria y Homenaje*, mediometraje en 16 mm realizada a partir del rodaje del film *La noche de los Lápicos*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *La noche de los lápices*: film de ficción que narra un acontecimiento verídico ocurrido en la ciudad de La Plata en setiembre de 1976. Film de Héctor Olivera realizado en 1986.

El Taller se gestó como una aproximación a la institucionalización y finalmente constituyó el paso previo a la reapertura.

## Elaboración del Plan de Estudio

Paralelamente al desarrollo del *Taller Experimental Audiovisual* y con la experiencia previa de los años de funcionamiento de la vieja carrera se comienza a perfilar dentro de la coordinadora la idea de un plan de estudios para presentar a las autoridades de la Universidad Nacional de La Plata.

-”Se trabaja sobre varios ejes: por un lado, la especificidad cinematográfica que aleja el debate sobre la comunicación social, sumado a las revoluciones tecnológicas del sistema videográfico -y pronto, el digital-, a la crisis productiva de una industria cinematográfica nacional sumamente virtual desde lo económico-financiero hasta lo narratológico-formal; y a los nuevos escenarios mediáticos que se trazan explícitamente con el poder político, económico, nacional e internacional.

Por otro lado, se actúa sobre la idea que exponían los representantes de la Universidad: la iniciativa se aprobaría si se plantea en términos contemporáneos y no solamente si se busca una Escuela de Cine que fabrique artistas. Para ellos el reclamo se parecía más a un capricho elitista que a una demanda justa de la cultura y del conocimiento.

Era la pregunta que sobrevolaba los ámbitos de decisión ¿tiene sentido, si bien lo tuvo, que una Universidad de raíz positivista se dedique al Arte y es más al Cine?”

“Getino se incorpora a una comisión con algunos otros compañeros como Rosa Teichmann<sup>7</sup>. Los de la coordinadora por la reapertura, más Getino, comparábamos proyectos y planes de estudio de distintas universidades latinoamericanas y dimos como resultado este contexto tanto político comunicacio-

---

<sup>7</sup> Rosa Teichmann: Asiste al Taller Experimental Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes donde se suma a la lucha por la reapertura de la carrera. Su formación en el área de las Letras la incentiva a perfeccionarse en el estudio del Guión Audiovisual. Ejerció como docente de las cátedras Estructura del Relato Audiovisual II y III en la Carrera de Comunicación Audiovisual.



nal como estético. Teníamos previsiones, prejuicios sobre la carrera, era estetizante, pero también buscábamos en cierta medida utilidad social, pragmática, es decir que sirva para algo. Nosotros coincidíamos en muchos aspectos, en cuestiones tales como pensar el nuevo mundo audiovisual, el espacio audiovisual, tenía que dar lugar a la formación de gente que se dedicara no solamente al cine, en el sentido del largometraje de ficción, sino que se dedicara también al mundo audiovisual de la televisión, de servicios audiovisuales sociales, educativos y culturales.”

Toma cuerpo la problemática de lo audiovisual, este moderno término que permite definir un complejo espectro de cuestiones relacionadas con la imagen en movimiento y sus relaciones y que actúa en el campo de la cultura, la educación, la política y la economía. El cine, la televisión, el video y las nuevas tecnologías comunicacionales empiezan a conformar el terreno de mayor incidencia en la vida social de cada país y se transforman en el ámbito más fuerte y desarrollado de las industrias culturales del mundo.

Los medios de carácter audiovisual se interrelacionan directamente con otros medios conexos como la radio, la industria musical, gráfica-editorial, el teatro y la telemática, síntesis de telecomunicaciones e informática, y con los multimedia, como integración de la imagen, el sonido, los textos y la información.

La reorganización del campo audiovisual se torna un desafío para los Estados nacionales, desde la perspectiva de una nueva política globalizada que estaba insinuándose; y que daría como resultado que los discursos audiovisuales fueran no solamente los de la industria cinematográfica competitiva de festivales y de salas de cine, sino todos aquellos que circulan en el cada vez más complejo universo audiovisual de la sociedad.

- “Esto se trata de reflejar en un programa, (...) para lo académico que se supone iba a reinvertir en espacios, tecnologías, en docentes, en cargos, en una enorme cantidad de costos que implica la reapertura de esta carrera, para hacer sentir que tenía una utilidad que iba más allá de la búsqueda de expresiones artísticas.”

Las variables estéticas, expresivas, sociales y comunicacionales del perfil de la carrera estuvieron fuertemente vinculadas a este clima social, no solamente nacional, sino latinoamericano y mundial.

Conformado el Plan de Estudios, Simón Feldman, maestro de la antigua carrera y uno de los más importantes y conocido pedagogo de lo cinematográfico en el país, le presentó el proyecto a Manuel Antín<sup>8</sup>, por entonces Director del INCA, designado por el gobierno de Alfonsín. Antín apoyó públicamente la lucha por la reapertura de la Carrera de Cine de La Plata, pero su gestión no impulsó ninguna ayuda particular en pos de la recuperación.

## La aprobación

- “Uno iba al Consejo Superior a discutir algunas cosas para que nos fueran apoyando en la previsión del armado del Plan de Estudios, por ejemplo, para su potencial aprobación, cosa que ocurrió en el '90, después de la fracasada asonada de Seineldin, el 4 de diciembre se aprobó el Plan de Estudios. Yo recuerdo eso porque el 3 de diciembre, el día de la asonada, nos avisaron que había entrado en el Consejo Superior en tratamiento el Plan de Estudios, que se aprobó al día siguiente, el 4 de diciembre. Era tal el ánimo moral y político que recuerdo el discurso del Ingeniero Luis Lima que era Consejero Superior de Ingeniería: ‘frente a tamaña barbarie como vamos a impedir que sé de respuesta positiva a esta expectativa de lucha de años’, es decir que en algún lugar nos vino bien este golpe carapintada porque habilitó la idea que aún estaba pendiente una reivindicación democrática”.

---

<sup>8</sup> Manuel Antín: La historia del Cine Argentino lo sitúa dentro del movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino que se manifiesta en la década del sesenta con films como *La cifra impar* (1961); *Circe* (1963); *Intimidación de los parques* (1964) todas adaptaciones de obras de Julio Cortázar; *Los venerables todos* (1962) jamás distribuida en Argentina; *Don Segundo Sombra* (1969); *Juan Manuel de Rosas* (1971), *Allá lejos y hace tiempo* (1977). Durante el Gobierno de Alfonsín fue Director del INCA, su gestión debió restablecer una industria pobre económicamente y narrativamente relacionada con la dictadura. Fuera de la gestión pública crea la Fundación Universidad del Cine, escuela de cine privada radicada en la ciudad de Buenos Aires, la cual dirige.



La instancia superior, es decir el reconocimiento de la Universidad de La Plata y la voluntad política de la reapertura, se concretó en 1993. Alcanzada a partir de la permanencia en la lucha de los integrantes, la cual implicaba reclamos y protestas formales como también marchas y manifestaciones en la vía pública, generalmente frente al rectorado, se cristalizó en la puesta en marcha del hasta entonces *proyecto* de Plan de Estudios generado a instancias del Taller Experimental en la Facultad de Bellas Artes.

## La reapertura

La Universidad de La Plata dispone por una resolución académica la reapertura de la Carrera de Comunicación Audiovisual, con sus tres orientaciones de formación: Licenciatura en Realización de Cine-Video-TV; Licenciatura en Investigación y Planificación Audiovisual; y Profesorado en Comunicación Audiovisual. Sin financiamiento y sin un equipamiento acorde se pone en marcha este desafío.

Sólo la Facultad de Bellas Artes realizó una breve inversión que consistió en un lugar físico (dos aulas en el edificio sede de la institución, en Diagonal 78), una cámara de video S-VHS junto a un centro de edición analógico muy primario, y unos pocos cargos docentes.

La otorgada Aula 62 fue arreglada, pintada y acondicionada por los compañeros del hasta entonces Taller y estuvo destinada al desarrollo de las clases teóricas y prácticas. La inmediata Aula 63 de dimensiones muy pequeñas fue sede administrativa del reciente Departamento, Isla de Edición y archivo de materiales audiovisuales.

- “Yo creo que la Universidad sigue teniendo una deuda poderosa para con una carrera que fue diezmada, destrozada, perseguida, y a la que nunca se le dio un resarcimiento de tipo económico. A lo sumo fue una resolución académica y nada más; después, arréglense con lo que tienen y con lo que puedan. La Facultad de Bellas Artes hizo un gran esfuerzo por adquirir, mantener y desa-

rrollar, poner en movimiento esta carrera. Yo calculo que van a pasar unos años todavía para dar frutos más maduros de recomposición”.

Cuando se reabre la Carrera no se la inaugura con la idea de algo totalmente novedoso, se la inaugura con el pasado, y esa mirada sobre el ayer reveló que había una nueva situación.

El perfil de los jóvenes estudiantes estaba muy lejos de aquel pasado histórico, con mucha percepción mediática, televisión y cine en sus hogares, conviviendo todo el tiempo con información audiovisual, frente a docentes con una memoria cultural, histórica distinta quizás más amplia o por lo menos más específica; y modos pedagógicos totalmente diferenciados. Se produce en aquel momento inicial un encuentro particular, una tensión entre nuevas generaciones y antiguas prácticas.

-”En el ámbito de la educación y también en el cinematográfico existía un prejuicio sobre la posibilidad de enseñar y aprender el arte cinematográfico. Los trabajadores de la industria cinematográfica argentina que eran egresados de la antigua carrera ocultaban su origen de formación, porque en el ámbito laboral reinaba la idea del pragmatismo, del conocimiento real producido por la experiencia laboral o por ciertos dones artísticos, que en el terreno de las artes plásticas suelen relacionar con la teoría del genio y la inspiración. Entonces, poseer un título de Licenciado en Cinematografía era un exotismo y para algunos, algo vergonzante. La situación se ha modificado radicalmente, al tiempo que en la actualidad los jóvenes vinculados con el arte cinematográfico y la comunicación audiovisual en general, desde directores, productores, guionistas, técnicos, críticos, docentes, investigadores, provienen de distintas escuelas de cine de todo el país”.

“A pesar del amplio universo que implica la comunicación audiovisual sigue existiendo, en cierto sector docente y estudiantil, un imaginario limitado y reaccionario respecto del fin de la carrera. Esta línea de los ‘productivistas profesionalistas’ entiende que los productos pedagógicos deben ser productos destinados a configurar un ideario profesionalista que dé satisfacción al consumo masivo, en síntesis el objetivo es largometraje de ficción -aún cuan-



do las condiciones dadas son insostenibles-. Situación que se equilibra con la presencia de experimentadores de nuevos procesos y nuevos medios comunicacionales, que no remiten hacia una tendencia teórica pura y abstracta, sino que reconocen el campo productivo como un elemento inevitable y fecundo, un ámbito de construcción”.

Luego de la batalla por la reapertura de la Carrera de Cine de La Plata se empezó a considerar, a nivel nacional, que la formación académica superior en las áreas audiovisual y comunicacional es inevitable, sumamente valiosa y prestigiosa; beneficio que se produjo en paralelo con la valoración de las carreras de periodismo.

-“Hoy se puede decir que uno es graduado en carreras audiovisuales o artísticas o cinematográficas y no solamente que está bien visto, sino que es considerado como divisa necesaria. Esto fue un vuelco y me parece que ese vuelco fue un triunfo histórico de las nuevas generaciones y de aquellas que estuvieron dispuestas a pensar que había que reivindicar la condición universitaria de esos procesos de conocimiento.”

La situación actual se manifiesta muy alejada de la desestimación arbitraria de los procesos estéticos, en especial los audiovisuales. Aunque la Universidad de La Plata sigue siendo de raíz positivista comienza a reconocer, incluso hasta en sus formulaciones reglamentarias, el desarrollo tecnológico y la creación artística. Un paso fundamental es identificar la idea de la producción artística y de la investigación como elementos que convergen y que brindan determinados frutos: o la expresión pura, o el conocimiento como producción o la extensión formativa o divulgadora y, eventualmente, la exploración experimental.

La configuración de la reapertura de la Carrera fue un ánimo muy valioso y sincero que no se limitó a la expresión del debate de unos pocos que se hubieran ocupado o hubieran sido convocados, o manejado una suerte de superestructura, sino más bien fue el producto de un movimiento social y cultural que involucró a gran parte de la sociedad de la ciudad de La Plata y del medio



nacional que sintieron que era justo reabrir la Carrera y que tenía que tener contenidos sociales y culturales muy fuertes.

- “Cuando se abrió la Carrera se produjo un triunfo cultural y político muy importante para todo un conjunto de gente que superaba el círculo de docentes, alumnos, centro de estudiantes, taller experimental. Era una sociedad entera que necesitaba la reivindicación de sus lugares simbólicos de construcción de identidad cultural, política y social. Y esto se manifiesta en un clima pedagógico y cultural muy interesante que se afirma en los primeros años de desarrollo de la nueva Carrera”.

