

**HISTORIA(S) DEL CINE
Y EL AUDIOVISUAL
EN TANDIL**

**EDITORES:
JAVIER CAMPO
JUAN MANUEL PADRÓN**

Campo, Javier

Historia(s) del cine y el audiovisual en Tandil / Javier Campo; Juan Manuel Padrón; María Agustina Bertone - 1ª ed. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019.

276 p.; 23 x 16 cm.

ISBN 978-950-658-482-5

1. Cine argentino. 2. Audiovisual. 3. Buenos Aires. I. Padrón, Juan Manuel. II. Bertone, María Agustina. III. Título.

CDD 778.5

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia Buenos Aires

Decano: Lic. Mario Lorenzo Valiente

Vice Decana: Lic. Claudia Castro

Secretaria Académica: Prof. Marisa Rodríguez

Secretario de Extensión: Lic. Pedro Sanzano

Secretaria de Investigación y Posgrado: Mg. Teresita María Victoria Fuentes

Secretario General: Prof. Alcides Julio Cicopiedi

**HISTORIA(S) DEL CINE
Y EL AUDIOVISUAL
EN TANDIL**

Diseño de Tapa: Débora Galun

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci – Claudia C. Speranza

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Impreso en los talleres gráficos de:

Grupo BGK

Carlos Tejedor 2815 - Vicente López

Provincia de Buenos Aires

*Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio
sin expresa autorización de los editores*

Índice

Introducción

Javier Campo y Juan Manuel Padrón 7

HISTORIA(S)

Los espacios de proyección cinematográficos tandilenses en el siglo XX. Una mirada histórico patrimonial

Valeria Azucena Palavecino y Juan Manuel Padrón 21

Las cruzadas contra el cinematógrafo. Prensa católica, moral y cine. El caso de *La Revista*, Tandil (1922-1968)

Juan Manuel Padrón 55

Los cinéfilos encuentran su espacio:

Los cineclubes en Tandil

Agustina Bertone y Claudia C. Speranza 71

Hacia una genealogía. La familia de festivales tandilenses

Carolina Cesario 89

FILMS Y DIRECTORES

La ciudad invisible: relevamiento de producciones audiovisuales foráneas en el partido de Tandil

Horacio Cappelluti 107

Tandil y el cine sobre linyeras

Luciano Barandiarán 121

Alberto Gauna, la película de Tandil	
Javier Campo y Alejo Fernández Mouján	155
Opciones reales de Silvio Fischbein. Crónica de la experiencia de su director en la realización audiovisual desarrollada en la Facultad de Arte de Tandil	
María Cecilia Christensen	173
Asilo en las sierras. Los exilios de Le Vigan y Gombrowicz en Argentina y su paso por Tandil en tres películas	
Daniel Giacomelli	193
 INSTITUCIONES	
Una mirada retrospectiva de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte (UNICEN)	
Magalí Mariano y Nicolás Scipione	217
Entre cortos y productoras. Notas para una historia de la producción audiovisual en la Facultad de Arte de la UNICEN	
María Victoria Basterrica	231
La Productora de Contenidos Audiovisuales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires	
María Virginia Morazzo y Cecilia Wulff	239
 AUTORES	 257
ÍNDICE ONOMÁSTICO	263

Introducción

Javier Campo

Juan Manuel Padrón

Las historias del cine y el audiovisual argentino suelen focalizarse en las producciones promovidas y realizadas desde la ciudad de Buenos Aires. Son las que mayor difusión tuvieron, las que lograron exposición en los, así llamados, “medios nacionales”. No solo han sido escritas desde la capital del país, lo cual resulta entendible, sino que también algunas historias escritas desde las provincias focalizaron en los films rodados en las provincias y no en aquellos producidos desde las mismas, lo cual no es sencillo de justificar. Estamos incluyendo aquí desde las notas de prensa a los artículos de publicaciones académicas, pasando por un puñado de libros. Podemos comprender que los análisis de la realización cinematográfica del período filmico se concentren en aquellas películas con estreno “nacional” producidas por empresas con sede en Buenos Aires, dado que el porcentaje de ellas era abrumadoramente superior al de los emprendimientos particulares de producción local en las provincias de la Argentina. Pero en el siglo XXI esa diferencia porcentual se ha reducido, favorablemente. Gracias, en buena medida, a la aparición de escuelas de cine en distintos lugares del país (emulando los orígenes de la formación universitaria en realización cinematográfica promovida por los proyectos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata de fines de la década de 1950). No dejamos de lado la cuestión económica, con

la introducción de la tecnología del video digital con distintos soportes, donde grabar y montar es más barato. Y, por último, aunque esto puede ser discutido en sus alcances, más sencillo.

Centrándonos en la ciudad de Tandil y su zona de influencia, investigamos su presencia desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. Pero no se puede hacer una historia sin considerar los distintos aspectos de la realización y consumo cinematográfico y audiovisual, a saber: producción, exhibición, formación, investigación. Por eso este libro presenta una serie de artículos que indagan y tratan de mostrar en perspectiva las diferentes parcelas de este terreno serrano y su ciudad media.

La ciudad media se define, en principio, por la cantidad de habitantes (entre 50.000 y 500.000). Pero profundizando sus características es donde se encuentra con el concepto de ciudad intermedia, según la definición de Bellet Sanfeliu y Llop Torné:

Ciudad intermedia es aquella que media entre extremos, que desarrolla funciones de intermediación entre espacios/escalas muy diversas (locales-territoriales-regionales-nacionales-globales); un nudo en que convergen y se distribuyen flujos muy diversos; una ciudad espacio de transición entre los territorios de lo concreto (la escala local/regional) y el carácter etéreo y fugaz de lo global (en Boggi y Galván, 2015: 31).

Es decir, que puede considerarse un espacio en el que se confunden las características de un pueblo con las de una metrópolis. También podemos aventurar una definición cinematográfico audiovisual de ciudad media/intermedia como aquella que no sólo sirve como locación para films, sino como productora, promotora, divulgadora de films. En ese sentido, consideramos a Tandil como en un espacio intermedio entre los centros de producción más prolíficos (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y su zona metropolitana, Córdoba, Tucumán y La Plata) y los pueblos que solo prestan edificios históricos para producciones audiovisuales. Pero ¿solo alcanza con ser considerada como ciudad media, por su cantidad de habitantes, para comprenderla dentro del grupo de *ciudades audiovisuales medias*? No, también se tienen que dar otros factores. De hecho, Bahía Blanca tiene más del doble de habitantes que Tandil, pero no se demuestra como un foco de producción audiovisual comparable. Considerando solo a la provincia de Buenos Aires, San Nicolás, Pergamino, Olavarría, Junín, Necochea, Luján, Mercedes, Punta Alta, Chivilcoy, Azul y Zárate-Campana también son ciudades

medias pero tampoco cuentan como un lugar definido como polos productivos de audiovisuales.¹ Se podría aventurar una rápida respuesta que apunte a la geografía diferente de Tandil y su zona de influencia, como espacio serrano, y su cercanía con la ciudad de Buenos Aires. Esto ha favorecido su consideración para fungir como locación de muchos films industriales argentinos. Pero a nuestro entender eso no es suficiente, ya que se tienen que dar una serie de factores para que podamos considerar a una ciudad media como un polo productivo. Entre ellos cobra relevancia el hecho de contar con una carrera universitaria de realización audiovisual. Brindada por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (FA-UNICEN), la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (RIAA) forma profesionales para el campo audiovisual, que provienen de diferentes lugares de la provincia y el país a estudiar. Es en el marco de esta en que muchas de las actividades y producciones analizadas en este libro, incluyéndolo, han tenido lugar.

Los demás factores pueden recordarse rápidamente. Por haber sido el espacio en que, desde comienzos del período sonoro, se realizaron diversos films: desde *El linyera* (Enrique Rodríguez Larreta, 1933) hasta *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012), pasando por el período clásico con *Nace la libertad* (Julio César Saraceni, 1949) y *La pasión desnuda* (Luis César Amadori, 1953) y el cine que se anticipó a la transición democrática, *Tiempo de revancha* (Adolfo Aristarain, 1981). No pueden dejar de mencionarse los films pensados y producidos desde Tandil, desde *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) a *Opciones reales* (Silvio Fischbein, 2010), pasando por producciones televisivas como la serie *Fábricas* (Víctor Laplace y Diego Poleri, 2015). Contar con la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN, que dio paso a la plataforma ABRATv, es un factor fundamental. Como asimismo ser la ciudad sede de un festival argentino competitivo, el TandilCine, que ya cuenta con dieciséis ediciones. Los emprendimientos de grupos particulares como el Cine Club Tandil, activo en las décadas de 1970 y 1980; los cines como espacio de socialización; las producciones de estudiantes y recientes egresados de RIAA; los espacios de exhibición permanentes como el INCAA-UNICEN y Arte Proyecto (FA-UNICEN); y los eventos académico-artístico-científicos que dan espacio a las nuevas

1 Quizás la excepción sea Mar del Plata, sede del Festival Internacional de Cine, pero no puede considerarse como ciudad media, ya que tiene algo más de 600.000 habitantes.

producciones e investigaciones, como las Jornadas Internacionales sobre Historia, Arte y Política y el Simposio Internacional sobre Cine y Audiovisual; más talleres, clínicas y seminarios, hacen que podamos considerar a Tandil como *ciudad audiovisual media* y presentar aquí esta(s) historia(s).

Es decir, que la historia del cine en Tandil es mucho más amplia que la de los films de la industria del cine que tuvieron a la ciudad y sus sierras como locaciones. Desde esta ciudad media se produce, se exhibe, se estudia/enseña y se escribe sobre cine y audiovisual (y lo mismo puede ser enumerado en tiempo pretérito). Pero este libro no se propone ser solo una vitrina en la que se expongan los audiovisuales, los eventos y las prácticas cual existencias de un museo. Los artículos son resultado de la acumulación de investigaciones realizadas en el marco de diversos grupos acreditados a lo largo de los últimos años.² Como asimismo de las discusiones producidas en el marco del Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil (GIRAT), un conjunto de realizadores audiovisuales e investigadores de diversas disciplinas que se encuentran realizando estudios de grado y posgrado, la mayoría profesores de la carrera de RIAA (FA-UNICEN).

En la misma senda reflexiva de indagación tampoco nos ha guiado un interés enciclopédico, no se analizan todos los films realizados en Tandil. Aunque ello no significa que no sean considerados importantes, sino que sus búsquedas estéticas y líneas argumentales los dejan fuera del recorte que los articulistas se propusieron. A los films del período clásico de Saraceni y de Amadori (que solo tienen algunas pocas escenas filmadas en las sierras sin anclaje espacial), debemos sumar que no serán analizados los films *Rostros Usurpados*³ (Germán Vulcano, 2003) —en el que participaron varios técnicos y profesores que serían

2 Los proyectos de Incentivos SECAT-UNICEN: "Cruces y entramados entre arte, cultura y sociedad. Experiencias en las artes escénicas y audiovisuales en la argentina reciente". (Programación 2014-2016. Dirección: Mag. Teresita María Victoria Fuentes. Co-dirección: Dra. Ana Silva), "Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias de centro bonaerense" (Programación 2018-2021. Directora: Dra. Ana Silva. Co-director: Luciano Barandiarán), "Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)" (Programación 2018-2021. Dirección: Dr. Juan Manuel Padrón. Co-dirección: Dr. Javier Campo). Y del Proyecto Agencia PICT-2016-0590 "Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)". Dirección: Dra. Ana Laura Lusnich.

3 Puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=GckhEqT_alM.

luego docentes de la FA-UNICEN–, *Las memorias del señor Alzheimer*⁴ (Sergio Bellotti, 2004), sobre el escritor Jorge "Dipi" Di Paola, formando parte del conjunto de documentales sobre intelectuales que produjo Eduardo Montes-Bradley⁵, y *Un minuto de silencio*⁶ (Roberto Maiocco, 2005), filmado íntegramente en Tandil.

Entre aquellos que están perdidos se encuentra *Semilla de Dios* (Belisario García Villar, 1956), que contó con la producción de Roberto Tálice, filmado mayormente en las afueras de la ciudad, en el paraje La Vasconia. Fue estrenado en Tandil el 5 de septiembre de 1956 como lo atestiguan algunas críticas de prensa. También algunos números del *Noticiero Bonaerense* y de *Sucesos Argentinos* de mediados del siglo XX. Asimismo, hacia fines de la década de 1970, cuando ya habían dejado de existir las empresas de noticiarios cinematográficos de alcance nacional, se proyectaba en los cines locales un noticiero producido aquí. *Tandil Actual* tuvo emisiones entre 1978 y 1980, y fue realizado por la productora Dinámica de Nicolás Netri y JB Ideas de Jorge Bruno. Según los testimonios, gran parte de las breves emisiones contaban con entrevistas a personalidades que se encontraban de visita en Tandil. No se ha podido dar con ninguna de ellas.

Más recientemente, en el terreno de la realización audiovisual, el espectro se amplía enormemente (como ocurre en cualquier recorte temporal que incluye al audiovisual contemporáneo): las producciones que forman parte de ABRATv (UNICEN) y las realizaciones (series web, documentales, videoclips, videoarte, etc.) de estudiantes y graduados de RIAA, para citar solo dos conjuntos de imágenes en movimiento. Tan imposible como innecesario resulta convertir estas páginas en un catálogo con pretensiones totalizantes. Aunque hemos tratado de abarcar todos los aspectos de la producción, la exhibición y la formación desde la llegada del cinematógrafo a Tandil.

El libro está organizado en tres grandes partes. La primera, “Historia(s)”, agrupa una serie de trabajos que dan cuenta de aspectos históricos del cine en Tandil, referidos a los espacios de exhibición, los discursos –y las prácticas– de los católicos frente al cine, el exilio y el cine en el siglo pasado, y el rol de los cineclubes

4 Puede verse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=X_k6lYvUFhA.

5 Osvaldo Soriano (1998), *Harto The Borges* (2000), *Los cuentos del Timonel* (2001, sobre Osvaldo Bayer), *Cortazar, apuntes para un documental* (2002), entre muchos otros.

6 Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=5z4Dq8d-g3I>.

y los festivales en la ciudad. Valeria Palavecino y Juan Manuel Padrón, en “Los espacios de proyección cinematográficos tandilenses en el siglo XX. Una mirada histórico patrimonial”, indagan la existencia de las salas cinematográficas, desde sus orígenes en los “cine bares” hasta la larga crisis que se dio a partir de los años setentas, pasando por la “edad de oro” de las grandes salas cinematográficas, entre los años cuarenta y comienzos de los sesentas. Su análisis se centra en entender a las salas cinematográficas como espacios colectivos de ocio, dispositivos activos que dan significado a los lazos de sociabilidad, y que se inscriben en una mirada espacio-temporal de la ciudad, articulando historia y patrimonio.

Juan Manuel Padrón escribió “Las cruzadas contra el cinematógrafo. Prensa católica, moral y cine. El caso de *La Revista*, Tandil (1922-1968)”, en donde estudia el discurso y las prácticas de los sectores católicos locales, a través de la experiencia periodística de *La Revista*, y el rol cumplido por sus animadores, especialmente el Presbítero Luis Actis. Su eje se centra en mostrar cómo los discursos censores, orientados tanto a reclamar un mayor compromiso estatal con el tema, como a “educar” al pueblo cristiano, se articularon con prácticas ligadas a la habilitación de espacios de proyección de films con contenido “moral” y la expansión de los públicos, especialmente entre los jóvenes y niños.

Agustina Bertone y Claudia Speranza, con “Los cinéfilos encuentran su espacio: los cineclubes en Tandil”, presentan una historia de los cineclubes y de los espacios alternativos de proyección en la ciudad. Su recorrido comienza en el cine club Grupo Cine (1967), pero se centran en su experiencia inmediata, el mítico Cine Club Tandil (1971-1989), cuya programación ecléctica es, para las autoras, un rasgo central para comprender los cineclubes de las ciudades del interior, en tanto que en su interés por “traer, compartir y mostrar en la comunidad una cinematografía alternativa, distinta, novedosa y lejana; muchas veces ocurre que no es comprensible ese criterio en la programación ofrecida”. El texto culmina con aquellas experiencias que siguieron al Cine Club Tandil y que, de alguna manera, recuperaron las prácticas desarrolladas en las décadas previas, aunque enmarcándose en una nueva realidad, donde las nuevas plataformas de distribución y exhibición suponen un desafío a una práctica que se niega a desaparecer: el compartir un espacio de proyección y debate en torno a un cine que, desde siempre, ha sido esquivo a los circuitos comerciales.

La primera parte se cierra con el texto de Carolina Cesario, “Hacia una genealogía. La familia de festivales tandilenses”, en donde se analizan las historias de los diversos festivales de cine que se dieron en la ciudad, desde la década de los ochenta del siglo pasado hasta la actualidad. Rescatando el carácter amateur del Primer Festival Cinematográfico de Tandil, destinado a superochistas, y su lugar central en la genealogía de proyectos posteriores, el texto se centra en la experiencia del TandilCine, festival competitivo nacido en 2004, luego de una experiencia no competitiva dada en plena crisis de 2001. Pensado en un principio como un evento de magnitud, los costos impusieron en las ediciones posteriores volver a formatos viables para su realización. Pero también, como destaca Cesario, las lógicas institucionales, de financiamiento –especialmente por la vía pública– y el público al que se destina –y las tensiones que esto produce entre los organizadores–, han significado desafíos importantes para el festival, que no siempre se saldaron de manera satisfactoria.

La segunda parte, “Films y directores”, se centra en los directores que han tenido un papel central en la historia cinematográfica local, así como en los films que han tenido a la ciudad –y su zona de influencia– y a sus habitantes, como centros de las historias relatadas. Se abre con un texto de Horacio Cappelluti, “La ciudad invisible: relevamiento de producciones audiovisuales foráneas en el partido de Tandil”, en donde el autor nos presenta algunas hipótesis para entender el porqué de Tandil como locación para un número creciente de producciones cinematográficas. Rompiendo con la explicación meramente geográfica, ligada a las ventajas de una corta distancia con Buenos Aires, el autor nos plantea que han primado cuestiones estéticas ligadas a un paisaje sin personas, eminentemente “serrano”, elemento que ha primado en la mayoría de los films analizados en el capítulo. Esto ha sido producto, para Cappelluti, de las políticas estatales que han tendido a afianzar la imagen de “un lugar soñado para los cansados del vértigo de la gran ciudad”, un paraíso natural libre de gente. Así, no solo ha faltado una verdadera política de promoción de Tandil como polo de filmación, sino que apenas se protege el trabajo local frente a las experiencias que ya se están llevando adelante, tomando al cine como pantalla para la difusión de la actividad turística.

Daniel Giacomelli nos presenta “Asilo en las sierras. Los exilios de Le Vigan y Gombrowicz en Argentina y su paso por Tandil en tres películas”, en donde realiza un doble recorrido:

primero, ubicando dos figuras centrales de la historia local –Robert Le Vigan y Witold Gombrowicz–, cuyo exilio en la ciudad marcó, en cada caso, a varias generaciones; segundo, ahondando en la relación entre ambos y la producción audiovisual posterior a 1990. A partir del análisis de tres films –*Boulevards du crépuscule* (1992) de Edgardo Cozarinsky, *List z Argentyny* (“Carta desde Argentina”) dirigida por Grzegorz Pacek y estrenado en 1998 y *Gombrowicz, la Argentina y yo* (2000) de Alberto Yaccellini–, el autor nos pone frente a cuestiones centrales de las historias de los personajes antes mencionados, de los propios realizadores y de aquellos individuos participes directos de las historias relatadas, poniendo en tensión sus identidades, sus relatos y las relaciones con el espacio urbano. Rescatando cierta clave “detectivesca” presente en los films, Giacomelli destaca la posibilidad que ofrecen éstos para entender el entramado intelectual tandilense –y sus tensiones– entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, y al espacio urbano como lugar de ocultamiento –en el caso de Le Vigan–, o virgen del esnobismo y aristocratismo porteño –en Gombrowicz.

El texto de Luciano Barandiarán, “Tandil y el cine sobre linyeras”, indaga sobre una temática cara a la historia social y local, los trabajadores rurales transitorios pampeanos –más conocidos como crotos o linyeras– y su relación con el cine argentino. A partir de tres films emblemáticos sobre la temática –*El linyera* (Enrique Rodríguez Larreta, 1933), *¡Que vivan los crotos!* (Ana Poliak, 1995) y *Bepo* (Marcelo Gálvez, 2017)–, filmados en locaciones del partido de Tandil, se nos presenta un rico estudio sobre las posibilidades reales que nos ofrecen los films para dar cuenta del pasado de los sectores populares. Lejos de una mirada reduccionista, el autor plantea los nexos entre el cine, el teatro y la literatura, las tensiones que articulan estas relaciones y el lugar de estos filmes en la larga tradición del cine social y político argentino.

Javier Campo y Alejo Fernández Mouján en “Alberto Gauna, la película de Tandil”, nos proponen recorrer la historia de un cineasta tandilense cuya vida estuvo atada por elección –y a la distancia– con la ciudad. Formado en la práctica a comienzos de los tumultuosos comienzos de los años setenta, Gauna compartió espacios con muchos de los principales referentes del cine político y social, produciendo en 1975 el primer film enteramente realizado por un tandilense en la ciudad, *Cerro de Leones*, centrado en las huelgas obreras de las canteras de comienzos del siglo XX. Su posterior exilio en España, donde encontró su residencia

permanente, estuvo salpicado por diversas experiencias laborales, muchas de ellas relacionadas al mundo audiovisual. Su trabajo en este campo volvió a plasmarse en producciones concretas a comienzos del nuevo siglo, con films realizados y referidos a Tandil y su historia: *Las manos de la eternidad* (2010), *Corrales de piedra* (2013) y *Malón blanco* (2017). Como nos proponen los autores al reflexionar sobre la obra y la trayectoria de Gauna, estamos frente a un claro ejemplo de los modos de producción del cine en las provincias, con un fuerte compromiso social y de recuperación de la historia local.

Cierra este apartado el artículo “*Opciones reales* de Silvio Fischbein. Crónica de la experiencia de su director en la realización audiovisual desarrollada en la Facultad de Arte de Tandil”, de María Cecilia Christensen. La autora nos presenta la génesis y realización del film *Opciones reales* (2010) a partir de la experiencia de su director Silvio Fischbein y la relación que construye con la ciudad y sus espacios de circulación cotidiana. Docente de la recientemente creada carrera de RIAA, Fischbein encara el proyecto pensando en convertirlo en un espacio de práctica de alumnos, egresados y docentes de la nueva carrera. Novedoso en tanto apela a un relato no lineal, el film supuso desafíos importantes para sus realizadores, dando como resultado una mirada original de la ciudad, aun cuando el saldo parece ser, para la autora, ambiguo: afectado por el carácter no-técnico de buena parte de sus participantes, fue sin embargo un antecedente válido para pensar en realizaciones futuras que involucren a toda la comunidad de la Facultad de Arte.

La última parte del libro, denominada “Instituciones”, se centra en la historia de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte y en la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN. Da comienzo con un texto de Magalí Mariano y Nicolás Scipione, “Una mirada retrospectiva de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte (UNICEN)”, un trabajo de análisis del surgimiento y crecimiento de la carrera que se menciona en el título. Nacida en el contexto de creación de la Facultad de Arte, los autores destacan los inicios ligados a talleres de cine, dictados por fuera de la Facultad. Los primeros desafíos tendientes a definir un perfil y un plan de estudios acorde al mismo, conformar una planta docente y atraer alumnos, se salvaron con relativo éxito. De la primera cohorte, que sufrió una importante deserción en el primer año, egresaron los primeros profesionales

del área en la región, y muchos de ellos se convirtieron en docentes de la Facultad. Los autores destacan el peso y la importancia de lo “teórico” frente a la “práctica” audiovisual, especialmente en los primeros años de la carrera, producto del escaso equipamiento disponible. Como terminan destacando los autores, el presente es promisorio, en especial por los nexos que se han tejido con la región, aun cuando parece necesario revisar el perfil del graduado.

María Victoria Basterrica avanza en el estudio de las producciones audiovisuales dentro y fuera de la Facultad de Arte, con su capítulo “Entre cortos y productoras. Notas para una historia de la producción audiovisual en la Facultad de Arte de la UNICEN”. Su propuesta nos invita a recorrer las producciones realizadas en la historia de la Facultad, sin un criterio enciclopedista, aunque dando cuenta de los recorridos intra y extramuros que alumnos y graduados de la misma han tenido en relación con la producción de cortos audiovisuales. Su análisis destaca el rol central de algunas materias de la carrera en la realización de los cortos, y los lazos de colaboración que se entablaron rápidamente entre los alumnos de la nueva carrera y los de las teatrales. Amén de esto, desde RIAA se desarrollaron muchas productoras que, articulando el trabajo entre alumnos y graduados, aportaron al desarrollo audiovisual de la región.

El libro se cierra con el capítulo de María Virginia Morazzo y Cecilia Wulff titulado “La Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN”. En el mismo se analiza el surgimiento de una productora de contenidos audiovisuales en el marco de una Universidad Nacional, proceso que fue común a otros casos que se dieron en la Argentina al amparo de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522 y del surgimiento de la Plataforma Nacional de Televisión Digital Terrestre. En el caso de la UNICEN, esa experiencia fue, según las autoras, desarrollando en los primeros años al amparo de las políticas oficiales, que promovieron una amplia gama de acciones tendientes a favorecer la producción audiovisual con un carácter más federal. Sin embargo, desde fines de 2015 con el cambio de gobierno y las modificaciones a las leyes vigentes, que en buena parte limitó la representatividad de las universidades en los entes de control de las telecomunicaciones, y redujo significativamente el flujo de recursos para las producciones, la Productora debió encontrar nuevas estrategias de producción y difusión. El mejor ejemplo de estos cambios fue el canal web ABRATv, que permitió

asociarse a otras plataformas y producir materiales audiovisuales que dieran cuenta de la actividad regional y universitaria.

* * *

Nos gustaría culminar esta introducción agradeciendo: a Teresita María Victoria Fuentes, Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte de la UNICEN, por su apoyo para la realización de este libro; a Luis Gómez, por sus aportes sobre la historia del cine local; a Claudia Speranza y Aníbal Minnucci, por su esmerada tarea en la revisión de los artículos; a Fernando Funaro, realizador del índice onomástico; y a Débora Galun, diseñadora –paciente– de la cubierta. A las diversas instituciones que nos permitieron acceder a sus archivos: la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia; el Museo Histórico Fuerte Independencia Tandil; el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de Arte. Además, y muy especialmente, a todos los cineastas, profesores, críticos de cine, y cinéfilos que nos facilitaron información.

Bibliografía

- Boggi, Silvia y Galván, Nora (2015). “Ciudad media, ciudad intermedia: ¿ni chicha ni limonada?”, en Ariel Gravano, Ana Silva y Silvia Boggi (editores), *Ciudades vividas. Sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*, Buenos Aires, Café de las ciudades.
- Palacios, Ernesto (2001). “Tandil en la historia del cine”, *Tiempos tandilenses*, n° 66.
- Palacios, Ernesto (2001). “Tandil en la pantalla grande”, *Tiempos tandilenses*, n° 67.
- Palacios, Ernesto (2008). “Días de cine”, *Tiempos tandilenses*, n° 262 (reimpresión reducida de las anteriores).

Historia(s)

Los espacios de proyección cinematográficos tandilenses en el siglo XX. Una mirada histórico patrimonial

**Valeria Azucena Palavecino
Juan Manuel Padrón**

A manera de apertura...

En las últimas décadas se han desarrollado una serie de líneas de investigación relacionadas a la historia del cine desde su materialidad, varias de estas centradas en aquellos espacios que sirvieron como ámbitos de proyección de los filmes. Esto se ha dado, muchas veces, en estrecha correlación con estudios que articulan la relación existente entre la memoria urbana de las ciudades y la recuperación del patrimonio tangible e intangible. Muchas de estas investigaciones han recuperado los espacios de sociabilidad que marcaron la modernidad cultural de estas urbes, tratando de encontrar espacios de diálogo entre las memorias colectivas y el valor patrimonial que dicho “lugares de la memoria” tienen.

En este sentido, en este capítulo buscamos estudiar y recuperar la historia de aquellos espacios que durante el siglo XX fueron centrales en el desarrollo del cinematógrafo y la construcción de sus públicos, analizando desde el caso de una ciudad intermedia de la región pampeana, el recorrido de los cines bares a las grandes salas cinematográficas, analizando su origen, su esplendor en torno a los años cuarenta y cincuenta, y su larga crisis posterior.

Ciudad, cines y patrimonio

Para Jordi Borja “la ciudad es pasado, apropiado por el presente y es la utopía como proyecto actual, y es el espacio suma de tiempos. Así como no hay comunidad sin memoria tampoco hay ciudad sin proyecto de futuro” (2003: 27). Así, la ciudad y su espacio urbano dejan en claro que los cambios, las permanencias y los conflictos que la modelan en el devenir histórico no solo nos acercan al pasado, sino también al futuro, porque sin memoria la ciudad se convierte en un fantasma.

Como indica Borja, “no hay ciudad sin vocación de cambio”, pensar hoy el espacio urbano y sus transformaciones significa necesariamente que miremos hacia atrás y realicemos un ejercicio de memoria e indagación sobre cuáles son los cambios y las permanencias en la configuración de ésta. Por otra parte, Fernández Rubio interpreta la ciudad como un hecho cultural que posee una historia y un conjunto de bienes patrimoniales tanto tangibles como intangibles que le darán forma (2006). La ciudad es, de esta forma, un encuentro entre “lo antiguo” y “lo moderno”, un producto de la intersección de ambos, que integra el pasado y el presente con el futuro deseado. Esto es, un proceso social que contiene las distintas fases históricas por las que irá atravesando la misma (Carrión, 2000; Fernández Rubio, 2006).

En su configuración como tal, la ciudad debe pensarse además desde lo patrimonial, una noción que se asocia a herencia y se expresa a partir de distintas dimensiones tanto materiales como inmateriales, pero siempre con tinte cultural. Llorenç Prats ha destacado, en ese sentido, que el patrimonio tiene la capacidad de expresar simbólicamente la/s identidad/es en un proceso de construcción social (2004).

Así, abordar el desarrollo de las salas de cines en la ciudad de Tandil nos lleva a problematizar la cuestión desde tres variables que, a nuestro entender, resultan centrales: lo espacial, lo temporal y lo patrimonial. Estas se tornan fundamentales y permiten situar la problemática en un campo más amplio, que excede la posibilidad de visualizar al cine –y sus espacios de difusión– solo como una industria con un gran impacto social, cultural e histórico en el siglo XX. En esta línea consideramos a las “sala de cine” como “espacios colectivos de ocio”, para nada neutrales, y como dispositivos activos que dan significado a los lazos de sociabilidad, en especial en las salas ubicadas a pie de calle (Ferraz, 2012; 2014). En ese sentido, indagaremos el estudio de los lugares, de su valor

patrimonial y de sociabilidad, y el rol que los diferentes actores económicos, sociales y culturales tuvieron en su historia.

Así, se hace necesario que no solo reconozcamos al cine como “representante cultural”, sino que también delimitemos qué entendemos por patrimonio cinematográfico. Según Mercedes Láñez Ortega, este “es el conjunto de bienes y expresiones (tangibles o intangibles) que nos remiten al fenómeno cinematográfico en cualquiera de sus manifestaciones, siempre y cuando sea entendido como manifestación cultural y, por tanto, reflejo de la actividad humana en una sociedad determinada. Este concepto supera la limitación del denominado Patrimonio Fílmico que se refiere al conjunto de películas, es decir, de bienes tangibles cuya materialidad viene definida como “portadora de imágenes en movimiento” en unos determinados formatos; o al de Patrimonio Audiovisual que se refiere al conjunto de bienes que conllevan unidades de información sonora o visual, sea cual sea su soporte tecnológico o antigüedad” (2011).

En resumen, este capítulo da cuenta de la historia de los espacios de proyección cinematográfica del Tandil del siglo XX, atendiendo a una mirada donde lo patrimonial no está ausente, y solo se puede entender recuperando esos espacios como lugares de memoria y sociabilidad, donde los diferentes actores sociales tuvieron un rol central en la construcción de esa historia.

El Tandil de comienzos del siglo XX

A comienzos del siglo pasado, la ciudad de Tandil podía mostrar no sin orgullo que la etapa de aldea era parte del pasado, y los rasgos de una ciudad prominente –y moderna– comenzaban a dibujarse en el paisaje urbano. Algunos datos eran reveladores de esa situación. En primer lugar, estaban los indicadores socio demográficos, que mostraban una tasa de crecimiento poblacional significativa: si en 1853 la población del partido homónimo era de 2.899 individuos –siendo los de la aldea de 627–, para 1869, fecha del primer censo, esos valores se habían duplicado en el total del partido, con 4.870 habitantes, y triplicado en la población urbana, con 2.181 habitantes. Para 1895 los números eran ya muy superiores, siendo la población del partido de 14.982 habitantes, de los cuales poco menos de la mitad habitaban en la cabecera del partido –7.088 individuos. Este crecimiento en medio siglo no se detendría en los años siguientes, aunque tendría un componente novedoso en la aceleración del crecimiento urbano, en detrimento

del componente rural: en 1921, poco antes del centenario de la fundación del fuerte que daría origen a la ciudad, la población del partido alcanzaba los 40.670 habitantes –un 270 por ciento más que los existentes quince años antes–, representando la población urbana el 62 por ciento del total del partido, con 25.386 habitantes.¹

Las características de esa población habían variado significativamente, siguiendo una tendencia que se imponía a nivel nacional: de ser una población exclusivamente constituida por criollos y españoles hacia mediados del siglo anterior, para comienzos del 1900 la población extranjera era superior al 40 por ciento del total, con un alto porcentaje de inmigrantes españoles e italianos recientes. En términos de género, se habían dado cambios importantes, pasando de ser un fuerte de frontera ocupado casi exclusivamente por hombres, hacia los años cuarenta del siglo XIX, a una población equilibrada para comienzos del nuevo siglo.

En segundo lugar, en términos económicos la ciudad y su hinterland había dejado de ser un espacio eminentemente ganadero, para convertirse en una economía diversificada, en donde la producción agrícola y la creciente industria de la piedra ocupaban un reglón significativo de su desarrollo. La llegada del ferrocarril en la década de 1880, y la apertura de una red de estaciones ferroviarias en todo el partido de Tandil había favorecido el crecimiento económico, que repercutía directamente en la ciudad cabecera del mismo, que veía diversificar la red de comercios y servicios que esa población creciente demandaba (Palavecino, 2009). Ese desarrollo económico tuvo su manifestación más acabada en los cambios que se dieron en la fisonomía de la urbe. La proliferación de edificaciones céntricas, asociadas al poder económico, político y religioso eran un claro exponente de ello: el Palacio Municipal de 1920, el Banco Hipotecario de 1919, el Palace Hotel de 1920, el Banco Nación de 1908 y el edificio de la Iglesia Matriz de 1878.

Y, por último, ese crecimiento fue acompañado por una “aparente” estabilidad política desde los años ochenta. En 1886 se sancionó la Ley Orgánica de las Municipalidades, que establecía que el poder político estaría dividido entre un ejecutivo, a cargo de un Intendente municipal, y un poder legislativo a cargo de un Consejo Deliberante, de entre cuyos ediles sería elegido en lo inmediato los intendentes. Aun así, la recientemente declarada

1 Para un análisis de la evolución demográfica de Tandil véase Amadassi (1981), Álvarez, Norberto, Eduardo Míguez y Guillermo Velázquez (1990a) Álvarez, Norberto, Eduardo Míguez y Guillermo Velázquez (1990b).

ciudad –estatus legal obtenido en octubre de 1895– era un espacio social y político signado por los conflictos, que expresaban la complejidad de intereses que en ella se expresaban, y que alcanzaban al mundo rural que la rodeaba. Al avance de los sectores medios representados por la novel Unión Cívica Radical, cuya combatividad se había expresado en todo el país y en el partido de Tandil, se debían sumar las luchas obreras y campesinas que ponían en el centro de la escena a estos sectores sociales y sus reclamos, contrarios a una idea de progreso decimonónica cuyos resultados sociales estaban lejos de favorecerlos. Si bien era cierto que derechos como una educación laica, libre y gratuita, por nombrar uno, era un logro para todos los hijos de esos sectores, no menos cierto era el escaso apego que tenía el Estado para protegerlos, en especial frente a los abusos de propietarios inmobiliarios, dueños de empresas o grandes estancieros. El ciclo de huelgas, que se inició en la ciudad en 1885 con una huelga de cocheros, se extenderá por todo el período, marcando la creciente organización del movimiento obrero y su capacidad de lucha.

En ese contexto, el mundo social del Tandil de las primeras décadas del siglo XX estuvo marcado por la proliferación de espacios de sociabilidad, en donde los diferentes sectores sociales encontraban –en las fiestas populares, los deportes y los espacios de encuentro– un lugar donde ocupar el tiempo de ocio. En ese sentido, las romerías –españolas, italianas o dinamarquesas, por mencionar las más importantes de la ciudad y las localidades del partido– eran espacios fundamentales en donde una parte importante de la sociedad tandilense se encontraba y compartía música, bailes, juegos populares y humor, siempre con la bendición eclesiástica correspondiente. Estas fiestas, que se desarrollaban en el llamado Monte de las Romerías –en la actual Plaza 25 de Mayo o “Plaza de los Troncos”–, competían en importancia con los carnavales, el otro evento popular fundamental del período, cuyos excesos eran objeto de reclamo por parte de la prensa al poder político y policial de turno, no siempre con éxito. A estas festividades debemos sumarle el desarrollo de nuevas formas de entretenimiento como los deportes, en donde el fútbol pasó a ser, con el correr de los años, un espacio central de reunión de los sectores populares.

Por otro lado, el teatro logró para fines del siglo XIX y comienzos del nuevo un protagonismo apenas incipiente en las décadas previas. Con la inauguración en 1887 de la sala del Teatro Cervantes, perteneciente a la Sociedad Española de Socorros

Mutuos, se abrió un espacio que estimulaba, junto a la llegada de elencos foráneos –no siempre de calidad–, el desarrollo de elencos vocacionales locales que empezaron a desarrollar su actividad y a hacer sus presentaciones en diferentes espacios sociales de la ciudad. No menos importante fue el desarrollo de espacios culturales que, nucleados en torno a individuos atentos al proceso de modernización que se vivía en el plano cultural, estimularon las más diversas actividades sociales y culturales. La creación de la Biblioteca Rivadavia en 1908, a instancias del escribano y dirigente radical José Cabral es un claro ejemplo de esto, tal como señala Ricardo Pasolini, al reconocer que “el ideal de elevación espiritual y cultural del pueblo se convierte en esta etapa en un tema ideológico que atraviesa la mentalidad y las aspiraciones de la mayoría de los sectores sociales tandilenses [...] no es de extrañar que exista un acuerdo generalizado respecto de la importancia de la educación, sea esta de origen público o privado” (El Hage y Pasolini, 2010). Aun así, estas iniciativas tenían un carácter eminentemente elitista, dejando de lado a una parte importante de los sectores populares de las actividades que desarrollaban.

Estos últimos encontrarán en las fiestas antes mencionadas y en otros espacios de sociabilidad como los clubes y los bares, los lugares naturales en donde ocupar sus momentos de ocio. Y el desarrollo del cinematógrafo fue, en este sentido, un elemento novedoso que vino a ocupar un lugar central para el entretenimiento popular. Su llegada a la ciudad no puede separarse de una serie de progresos técnicos que alcanzaron la región pampeana. A la ya mencionada llegada del ferrocarril, se le sumó la llegada del teléfono y, para comienzos del nuevo siglo, de la red de suministro de energía eléctrica. Las primeras experiencias en Tandil se dieron en 1901, con el alumbrado de los carnavales de dicho año. El éxito de tal experiencia supuso la necesidad de crear una red de alumbrado público inexistente hasta el momento.² En ese mismo año comenzó a funcionar la usina de Roberto Prado, quien no logró sortear las dificultades de una instalación deficitaria, y vendió las instalaciones a la firma Dillon y Cía., quien en 1904 comenzó con los trabajos de instalación de una usina más moderna y con mayor potencia, y el tendido de la red pública de suministro.³

2 “...Y se hizo la luz”, *Tiempos Tandilenses*, N° 106, Tandil, 2004.

3 El 24 de abril se realizó la primera prueba iluminando la actual calle 9 de Julio. Para mayo estaba en funcionamiento el alumbrado público céntrico, que avanzaría en otras zonas estratégicas de la ciudad en los meses posteriores; “Luz eléctrica”, *El Eco del Tandil*, 24 de abril de 1904; “Luz eléctrica”, *El Eco del Tandil*, 5 de mayo de 1904.

El éxito del emprendimiento alcanzó al ya mencionado Teatro Cervantes, que fue iluminado para una velada inaugural el 22 de mayo de ese año.⁴ Para 1906 la mencionada red alcanzaba a muchos privados, en especial comercios que aprovecharon los beneficios de la novedad energética.

Biógrafos, cinematógrafos y bares en Tandil (1906-1930)

La llegada del servicio eléctrico permitió el desarrollo del cinematógrafo en la ciudad. Uno de los primeros registros es de julio de 1904, cuando la Unión Cívica Radical anunciaba entre los festejos por las revoluciones de 1890 y 1893 la proyección de “vistas cinematográficas”.⁵ Un año después, en un nuevo aniversario de la revolución radical, el cinematógrafo ocupó un lugar central de las actividades culturales desarrolladas en el Teatro Cervantes, siendo el cierre de las dos partes que componían el programa de actividades, estando las proyecciones a cargo del escenógrafo Gabriel Valor.⁶

Desde mediados de la primera década del siglo varios bares comenzaron a anexar a los servicios y espectáculos que ofrecían proyecciones del por entonces denominado “biógrafo”. Los dos ejemplos paradigmáticos de esta nueva forma de entretenimiento fueron los bares El Moderno de José Salsamendi y Bautista Etcheverry, y el Bar Americano de Pedro Mangiarotti. El primero había abierto sus puertas en mayo de 1905, en la intersección de las actuales calles 9 de Julio y Gral. San Martín.⁷ El mismo constituía un lugar de reunión familiar, reconocido por el cronista de *El Eco del Tandil* como un espacio “concurridísimo por nuestra muchachada alegre”, centro de la actividad nocturna de la ciudad y referente por su calidad.⁸ Administrado en 1908 solo por

4 Según la prensa, la iluminación tendría “74 lamparillas entre blancas y verdes, incluso 32 de la batería y 32 de las bambalinas, 46 para la sala incluso 50 que tendrá la araña, 6 para el vestíbulo, 13 para los sótanos y camarines y en la calle un arco con 12 lamparillas”, “La luz eléctrica en el Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 19 de mayo de 1904. Para 1907 las instalaciones y la concesión del servicio pasaron a manos de la Compañía Anglo Argentina, y que bajo la denominación de Compañía de Electricidad del Sud Argentino (1917) mantuvo el monopolio hasta 1936.

5 “26 de julio”, *El Eco del Tandil*, 30 de junio de 1904. Las celebraciones se desarrollarían el 26 de julio de ese año, e incluía actos durante todo el día, que culminaban en una serie de espectáculos en el mencionado teatro.

6 “La fiesta cívica de hoy”, *El Eco del Tandil*, 30 de julio de 1905.

7 En la actualidad se encuentra la tienda La Capital.

8 “Café Moderno”, *El Eco del Tandil*, 18 de mayo de 1905.

Salsamendi, era publicitado como confitería, café y bar, en el que se presentaban “Todas las noches variación de cintas en el Biógrafo de la casa”. A comienzos de 1907 había tenido una amplia remodelación, que le había permitido consolidarse como uno de los más completos espacios de sociabilidad para los tandilenses.⁹



Publicidad de El Moderno aparecida en *El Eco de Tandil*, 13 de agosto de 1906, detalle de primera plana.

El Bar Americano de Pedro Mangiarotti era reconocido por el diario *El Eco del Tandil* en febrero de 1906 como un establecimiento que cubría “todas las exigencias del consumidor en cuanto al servicio”, con heladería, refrescos y restaurante.¹⁰ Ubicado en la calle Gral. Rodríguez al 500 –junto al Teatro Cervantes–, para mediados de ese año se anexaron billares, se amplió el salón y comenzó la exhibición de películas.¹¹ Otro restaurant y bar de la época fue El Progreso de Santos Macaya, ubicado en el barrio de la Estación ferroviaria, en la confluencia de la Avenida Colón y la calle Machado. El mismo incorporó un biógrafo en septiembre de 1909, de marca “Pathephreu, [sic pro Pathé Frères] de mucha seguridad, con cintas nuevas y de gran novedad”, con funciones todos los días a la hora del vermouht.¹²

9 “Inauguración”, *El Eco del Tandil*, 9 de mayo de 1907.

10 “Bar Americano”, *El Eco del Tandil*, 8 de febrero de 1906. En ese año incorporaría zoonófono, y tiempo después –en 1910– una pista de patinaje.

11 Pérez, Daniel E. “De la pulpería al bar”, *Tiempos Tandilenses*, N° 244, 2016.

12 “Bar Progreso”, *El Eco del Tandil*, 30 de septiembre de 1909; aviso publicitario del Bar El Progreso, *El Eco del Tandil*, 19 de diciembre de 1909.

Los registros fotográficos de la época permiten una aproximación a la estructura de estos espacios de sociabilidad, en donde el cinematógrafo ocupaba un lugar primordial. En el caso de El Moderno la sala estaba dominada por la pantalla, que ocupaba una amplia pared trasera, con dimensiones que podían superar los cuatro metros de lado. Frente a ella se disponía el “biógrafo”, y posiblemente un fonógrafo que permitía musicalizar las cintas mudas, aunque en muchos casos el lugar de este último lo podía ocupar una orquesta local. Detrás del biógrafo estaban dispuestas las mesas, en hileras perpendiculares a la pantalla. Estas disponían de cuatro o cinco sillas, que llamativamente se distribuían sin tener en cuenta que todos los asistentes quedaran de frente a la pantalla, estando al menos dos de ellos de espaldas a la misma. Esta distribución permitía, en el caso de El Moderno, que más de un centenar de espectadores participaran de las funciones, número que seguramente se multiplicaba con otras disposiciones de las ubicaciones de las mesas en el bar, que los registros fotográficos no permiten visualizar.



Bar El Moderno, interior, c. 1910. Gentileza del Archivo Fotográfico del Museo Tradicionalista Fuerte Independencia.

La experiencia de ir al “biógrafo” o “cinematógrafo” fue una novedad absoluta, que pronto se difundió por la ciudad, como expresaba claramente la crónica del diario *El Eco del Tandil*, cuando para mayo de 1907 destacaba que en Tandil “tenemos biógrafo por todos lados”.¹³ El relato de Enrique Piñeiro de su encuentro con el cinematógrafo durante su niñez da cuenta de esa novedad: “Con la electricidad vino el cinematógrafo. Las cintas se proyectaban una vez que oscurecía en un bar y confitería que estaba en la esquina de nuestra casa. Duraban cinco a diez minutos y daban varias en la tarde. ¡Nosotros estábamos atentos y cuando veíamos que se apagaban las luces del Bar, corríamos a la vereda de enfrente y mirábamos a través de la puerta! Por cierto, que no éramos los únicos. ¡Era la gran atracción! Cuando estaba mi padre en Tandil a veces nos llevaba. Como había que hacer “consumación” (sic), él, que nunca tomaba entre comidas, se veía obligado a tomar algo. Nosotros pedíamos lo único posible: pastillas de goma Mentolinas o Rosalinas”.¹⁴

El ejemplo del Bar El Moderno es significativo para comprender la complejidad de estos espacios como lugares de sociabilidad, en donde todos los públicos encontraban un divertimento acorde a sus expectativas, y donde el biógrafo era un fenómeno novedoso, aunque no necesariamente el más importante ni el único de aquella sociedad. Una crónica de la época, referida al bar de José Salsamendi, da exacta cuenta de esto al destacar que “en un principio fue la orquesta; después el biógrafo. – La primera llenaba las aspiraciones de los sentimentales, de los amantes á las dulces melodías. – El segundo, constituía y constituye, un llamativo para grandes y chicos, al par que una entretención (sic) para el elemento femenino”.¹⁵

A comienzos de la década de 1910 se dieron cambios importantes en estos bares. La ampliación de la demanda por mejoras en la calidad de estos espacios, como así también de las “vistas” y filmes que se proyectaban, obligó a los empresarios locales a iniciar esas mejoras y sellar acuerdos con las principales distribuidoras del país. No todos lograron adaptarse a estos cambios. Ejemplo de esto fue el bar El Moderno, que pasó a manos de Valentín Amorebieta, quien lo denominó San Martín, publicitándolo como “en el que se exhiben continuas novedades cinematográficas todas basadas en la más sana moralidad,

13 “Teatro”, *El Eco del Tandil*, 19 de mayo de 1907.

14 Relato recuperado por el historiador local Daniel E. Pérez (2011).

15 “Bar Moderno”, *El Eco del Tandil*, 8 de agosto de 1907.

aparejadas con el mayor entretenimiento y novedad”.¹⁶ Su inauguración fue el 24 de mayo de 1910, y en su renovación se invirtieron más de quince mil pesos de la época. Junto al Bar Americano se convirtió en el centro de la noche tandilense, según la crónica de *El Eco del Tandil*. En enero de 1912, Pedro Mangiarotti alquiló el San Martín, incorporando al mismo una nueva orquesta y logrando, a comienzos de mayo de ese año, un importante contrato con la casa Lapage y Ballesteros de Capital Federal, por la cual ésta remitiría “diariamente 10 cintas cinematográficas, completamente nuevas y novedosas”.¹⁷ Esto convirtió a Mangiarotti en uno de los empresarios más importantes del rubro en la ciudad.

Sin embargo, esta prosperidad se vio trastocada cuando varios incendios seguidos afectaron los emprendimientos cinematográficos de Mangiarotti. Durante las primeras décadas del cinematógrafo estos hechos fueron una verdadera “espada de Damocles” para los empresarios del rubro, en especial por el alto grado de volatilidad que tenían los materiales con los cuales se realizaban las cintas cinematográficas, y los vapores que de las mismas emanaban. En el caso de Tandil, el primer aviso fue un pequeño incendio de una cinta en el Bar Americano, en medio de una fiesta bailable en enero de 1912.¹⁸ El 30 del mismo mes se produjo un incendio en los fondos del mismo bar, que logró ser controlado por los vecinos, aunque con importantes costos materiales.¹⁹

Sin embargo, el hecho más importante se produjo en el Bar San Martín, el cual se incendió completamente el 16 de mayo de 1912, a partir del fuego que afectó a las cintas cinematográficas presentes en el local.²⁰ Aun así, Mangiarotti reconstruyó el bar, mudando el Bar Americano a la sede reinaugurada en mayo de

16 “Salón San Martín”, *El Eco del Tandil*, 31 de julio de 1910.

17 “Bar San Martín”, *El Eco del Tandil*, 21 de enero de 1912; “Bar San Martín”, *El Eco del Tandil*, 12 de mayo de 1912.

18 “Alarma”, *El Eco del Tandil*, 7 de enero de 1912.

19 El hecho fue de tal magnitud que obligó al Municipio a iniciar los tramites para dotar de un “carro apaga incendios” a la ciudad; “Contra los incendios”, *El Eco del Tandil*, 11 de febrero de 1912.

20 “Incendio en el Bar San Martín”, *El Eco del Tandil*, 19 de mayo de 1912. Según el relato de la prensa, “el siniestro tuvo origen en una cinta que se incendió, la que, arrojada al suelo, comunicó el fuego al montón que ya se había utilizado, propagándose a toda la casa”. En menos de una hora se había desplomado el techo, y el incendio había alcanzado una funeraria lindante y destruido buena parte del local propiedad de la familia Santamarina.

1913, administrándolo en sus inicios junto a Svendsen²¹ y firmando un nuevo contrato con la casa Lepage en septiembre de ese año.²² En paralelo, la Sociedad Española de Socorros Mutuos puso en alquiler el Teatro Cervantes y el salón que ocupaba el viejo Bar Americano.²³



Aviso publicitario del Cine Bar Americano, aparecida en *El Derecho*, 22 de marzo de 1919, detalle de contratapa.

Menos de un a1o despu6s, Juan Bidone y 61ngel Colombo adquirieron el bar,²⁴ que fue relanzado como Bar-Bi6grafo Americano, con mejoras importantes, que inclu6an un sal6n reservado para familias, donde “no molestar6 ni la tierra ni el humo del cigarro que suele invadir el espacioso sal6n”.²⁵ En 1915 Colombo abandon6 la sociedad, y Juan Bidone y C6a. relanz6 el Cine Bar Americano en la misma locaci6n, proyectando filmes de Path6 y Gaumont y los primeros noticiosos, adem6s de mantener una orquesta para amenizar las tardes y noches.²⁶ Para fines de la

21 No poseemos m6s referencias de este inmigrante dinamarqu6s.

22 Las Casa Lepage hab6a sido adquirida en 1908 por Max Gl6cksmann.

23 “Inauguraci6n”, *El Eco del Tandil*, 18 de mayo de 1913; “Bar Mangiarotti”, *El Eco del Tandil*, 21 de septiembre de 1913; “Petit Hotel”, *El Eco del Tandil*, 25 de septiembre de 1913; “Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 9 de octubre de 1913.

24 La relaci6n entre Bidone y Colombo se remontaba a abril de 1912, cuando Bidone adquiri6 el Bar Col6n, ubicado en la esquina de Gral. Rodr6guez y San Mart6n, reform6ndolo completamente un a1o despu6s; “El caf6 Col6n”, “Venta de un Negocio”, *El Eco del Tandil*, 14 de abril de 1912.

25 “Bar Americano”, *El Eco del Tandil*, 8 de marzo de 1914.

26 Dicha orquesta estaba dirigida por Fernando Delfrezo, profesor de m6sica y piano, animador de las fiestas de carnavales y m6s de una ocasi6n.

década el cine bar se presentaba destacando tres valores que, para la época, tenían un plus a la hora de atraer a toda la familia: “Moralidad, Arte y Novedades”.²⁷



Cámara Comercial e Industrial de Tandil, *Álbum Histórico Biográfico de Tandil en su Primer Centenario. 1823 - 4 de abril - 1923*, Tandil, 1923, p. 92.

En 1915 comenzó a funcionar el Cine Bar París de Salvador Bayón, ubicado en la calle Gral. Rodríguez. Más tarde pasó a manos de Joaquín Martinicorena, mudando sus instalaciones a 9 de Julio 733. Presentado como “el más moderno, espacioso y ventilado en su género”, decía poseer capacidad para 800 personas y presentar “los más afamados programas cinematográficos”.²⁸ Para 1924 había cambiado de denominación por el de Cine Odeón, y era administrado por la Empresa Sleiman Yunis.²⁹

27 *El Derecho*, Año 1, N° 2, 22 de marzo de 1919.

28 Cámara Comercial e Industrial de Tandil, *Álbum Histórico Biográfico de Tandil en su Primer Centenario. 1823 -4 de abril-1923*, Tandil, 1923, p. 92.

29 Sleiman Yunis fue un próspero empresario ligado a la exhibición, que poseía salas en la localidad de Lanús.



Anuncio de los cines teatros Americano y Odeón, *Nueva Era*, 2 de octubre de 1924, detalle de página 6.

En estos años los hoteles fueron otro espacio importante en donde se instalaron biógrafos. Uno de los primeros en ofrecer estos servicios fue el Hotel Francia a partir de mayo de 1915. Propiedad de Raúl Sarraquigne desde 1914, y ubicado en Machado y Av. Colón, destacaba su “biógrafo en el que se exhiben cintas recibidas directamente de la renombrada casa Pathé Frères, siendo el ÚNICO que las recibe en esta ciudad”. El mismo funcionaba jueves, sábados y domingos, y las cintas eran acompañadas de melodías en el piano del local.³⁰ De igual manera, en enero de 1924 el Palace Hotel inauguró en su salón de fiestas un pequeño cinematógrafo, y las proyecciones quedaron en manos de la Empresa Max Glücksmann,³¹ aunque las mismas fueron abandonadas poco tiempo después.³²

30 “Inauguración”, *El Eco del Tandil*, 20 de mayo de 1915. El hotel había sido inaugurado en julio de 1913, donde anteriormente se encontraba el Hotel Recreo. En 1917 quedaría bajo la administración de Ursino Ugartemendía.

31 Max Glücksmann (1875-1946) era austriaco. Había comenzado su actividad en Casa Lepage, hacia finales del siglo XIX, la que adquirió en 1908, impulsando la producción, distribución, venta y exhibición de películas. Con el tiempo incursionó en la industria musical, creando su propio sello. Para comienzos de los años treinta contaba con 70 salas en todo el país, Uruguay, Brasil y Chile. En los años posteriores su importancia como distribuidor fue en merma; véase García Falco, Marta y Patricia Méndez (2010).

32 “Palace Hotel. Cinematógrafo”, *Nueva Era*, 26 de enero de 1923; “Empresa Max Glücksmann”, *Nueva Era*, 23 de febrero de 1923.

Quizás uno de los últimos cine bares de la ciudad se inauguró en 1927, cuando el Bar La Alhambra, ubicado en la calle Rodríguez 461 –donde había funcionado el Bar Tandil, frente a la Plaza Independencia–, inauguró un cinematógrafo en sus altos. La entrada al mismo era gratis, pero la consumición obligatoria. Ofrecía secciones vermouth a las 18 horas, y noche a las 21, y los domingos y feriados matinée a las 15 horas.³³

En resumen, la experiencia de los cine-bares fue de suma importancia para el desarrollo del cinematógrafo en Tandil y, como veremos, si bien convivió durante esas primeras dos décadas del siglo con las salas teatrales que comenzaron a ofrecer sus propias funciones, fue en esos espacios donde se consolidaron los primeros emprendimientos empresariales de envergadura, que permitirían la aparición de las primeras salas cinematográficas pensadas para un público más amplio.

Las grandes salas, de los orígenes a la época de oro (1923 -c. 1960)

El año 1923 estuvo marcado por un hecho central en la historia del cine tandilense: la construcción de la nueva sala del Cine Bar Americano, por parte de Juan Bidone. Lo novedoso del emprendimiento era que el edificio estaba pensado desde sus orígenes como una sala cinematográfica, y que si bien podía albergar otros espectáculos –varietés, teatro e inclusive boxeo–, su funcionalidad principal era el alojar un público interesado en el séptimo arte. Esta era una novedad que marcaba un cambio fundamental en la manera de concebir las salas cinematográficas en la ciudad, tanto desde su concepción meramente arquitectónica, como de espacio de sociabilidad. Las siguientes cuatro décadas estuvieron marcadas por la expansión de estos espacios, la verdadera “edad de oro” del cine tandilense.

El Cine Bar Americano

En marzo de 1923, Bidone mudó el Bar Americano y lo convirtió en un anexo del Gran Café Colón, ubicado frente a éste en la calle Rodríguez 634. El edificio fue construido por el propio dueño y sería el origen de la mítica sala Cine Bar Americano, que

33 “Cine La Alhambra”, *Nueva Era*, 16 de abril de 1927.

se mantendría abierta durante más de cincuenta años.³⁴ Como destacaba una crónica de la época, “el Americano está llamado a ser un gran sitio de reunión de familias y caballeros, sin duda alguna, pues ha sido dotado de excelentes comodidades y su ubicación es inmejorable”.³⁵ En la velada inaugural se colmaron las instalaciones de la sala, en la cual “en un determinado momento, en un intervalo del espectáculo obsequió a las damas con sabrosísimos bombones y a los del sexo sin bigotes (sic), con aromáticos habanos”.³⁶



Publicidad del Café Colón y su anexo el Cine Bar Americano, 1923.

Un año después, la sala fue alquilada por Fernández y Sleiman Yunis, quienes por breve tiempo lo denominaron Cine Teatro Americano.³⁷ Los nuevos dueños anunciaban la contratación de películas de “las marcas: AJURIA ESPECIAL, FOX STANDARD y

34 “Cine Bar Americano”, *Nueva Era*, 31 de marzo de 1923. En la velada inaugural se presentó la orquesta dirigida por el profesor Hilario Martínez, las actualidades argentinas de Federico Valle –*Film Revista*– y los filmes *Farra policial* y *Honrarás a tu madre*.

35 *Nueva Era*, 2 de abril de 1923.

36 “Ya fue inaugurado”, *El Eco del Tandil*, 8 de marzo de 1923.

37 *Nueva Era*, 12 de abril de 1924.

ARTISTAS UNIDOS”, con artistas de renombre que atraían al público de la época. La publicidad destacaba también el rol que le asignaba la empresa a los niños, para cuyos padres se ofertaba una matinée los domingos con filmes de “12 actos de cow-boys y cintas cómicas”.³⁸ Para septiembre de 1924, la Empresa Sleiman Yunis y Cia. administraba también el Cine Teatro Odeón (ex París). Ambas salas compartían la programación, salvo en aquellas ocasiones que la sala del Americano era utilizada para otros eventos, como obras teatrales, teatros de variedades, la presentación de algún reconocido cantante popular o espectáculos de boxeo. Para 1935 era aún una de las salas más importantes de la ciudad, con funciones todos los días, y estrenos sonoros de Metro Goldwyn Mayer, Universal Pictures, Fox Film y Columbia Pictures. La administración de la sala destacaba el inmejorable sistema de sonido que poseía, y publicitaba “funciones popularísimas” los lunes, miércoles y viernes.³⁹

Con los años, Sleiman Yunis se independizó de sus socios Fernández y Bailón, manteniendo el control del Americano hasta abril de 1945, cuando vendió las salas que administraba en la ciudad a la empresa de Samuel Scheines, propietario de varias salas en Bahía Blanca y Azul.⁴⁰ La operación se concretó en doscientos sesenta mil pesos de la época, y la nueva empresa se comprometió a introducir importantes mejoras en la sala, a la sazón presentada como “el viejo Americano”. El 15 de enero de 1948 se anunciaba la venta de los cines administrados por Scheiner en Tandil –había sumado el Gran Cine Avenida– a Cantarelli y García, empresarios de Bahía Blanca que continuarían con la explotación de estos.⁴¹

Para comienzos de los años sesenta era aún un lugar obligado para los cinéfilos locales, aun cuando comenzaba la lenta crisis que lo llevaría al cierre una década después.

El Cine Teatro Cervantes

Como ya hemos mencionado, el Teatro Cervantes fue construido en 1887 en la calle Rodríguez al 500, siendo la primera sala teatral de la ciudad, con un espacio acorde a las necesidades de

38 Entre los artistas mencionados, se destacaban Douglas Fairbanks, Carlitos (sic) Chaplin, Perla White y Mary Griffith, todos bajo la dirección del “mago del teatro mudo” David Griffith. “La empresa del Cine Teatro Americano”, *Nueva Era*, 13 de marzo de 1924.

39 “Cine Teatro Americano”, *Tribuna*, 3 de mayo de 1938.

40 Sleiman Yunis poseía el control del Super Cine.

41 “Se venden tres cines locales”, *Actividades*. Anuario 1948, sin fecha.

este arte y de las ocasionales compañías que llegaban hasta la ciudad.

Como sala cinematográfica comenzó a operar un biógrafo a inicios de 1907, cuando la Empresa Lupo y Trucco instaló el Biógrafo Internacional en donde se exhibían “vistas muy llamativas”.⁴² El emprendimiento era administrado por Gabriel Valor, con localidades cuyos valores iban de un peso el palco sin entrada, a treinta centavos la entrada a palco y platea con entrada, y cincuenta centavos el Paraíso –con función entera.⁴³ En 1909 en la sala se realizaban funciones de la empresa Cinematográfica La Italo-Argentina, cuyo representante en la ciudad era Jaime Casas. Las “vistas” eran acompañadas por la orquesta dirigida por el maestro Durazzo.⁴⁴

En julio de 1912, la Empresa Díaz y Belú inauguró el Biógrafo 9 de Julio en sus instalaciones. Según la crónica periodística, “el empresario realizará en el Cervantes importantes mejoras, buscando el laudable fin de constituir la elegante sala del teatro en sitio obligado para que las familias tandilenses acudan a pasar un rato amenamente distraídas”.⁴⁵ Para octubre de 1913 el emprendimiento estaba concluido, y la Comisión Directiva de la Sociedad Española procedió al alquiler de la sala. La empresa que se hizo cargo comenzó una nueva serie de reformas, tendientes a mejorar la seguridad de la sala, en especial frente a posibles incendios, a dotarla de mayores comodidades y embellecer su interior, tarea que quedó a cargo de Rafael Valor.⁴⁶

Así, durante una década el Teatro Cervantes siguió presentando diversos espectáculos, entre los cuales las proyecciones cinematográficas ocuparon un lugar importante. En marzo de 1923, a propuesta de la Empresa Max Glücksmann, la asamblea de socios de la Sociedad Española decidió habilitar una serie de reformas en la sala, que quedarían a cargo de la empresa antes mencionada, la que arrendaría el espacio y comenzaría los trabajos.⁴⁷ Las reformas, según se registraba en una amplia nota en *La Revista* –publicación católica local–, incluía la reconstrucción

42 “Biógrafo Internacional”, *El Eco del Tandil*, 10 de enero de 1907.

43 Los domingos y días de fiesta los valores se duplicaban o triplicaban en todos los casos, salvo para el Paraíso. “El Biógrafo”, *El Eco del Tandil*, 14 de febrero de 1907.

44 “Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 22 de julio de 1909.

45 “Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 23 de junio de 1912; “Biógrafo 9 de Julio”, *El Eco del Tandil*, 7 de julio de 1912.

46 “Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 30 de noviembre de 1913.

47 “El Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 4 de marzo de 1923.

del frente, con altos en donde funcionaría la administración y se desarrollarían las reuniones de socios de la Sociedad Española. En cuanto al interior de la sala, la descripción detallada daba cuenta de la inversión que se llevaba adelante:

...En el piso bajo habrá dos foyers o vestíbulos. En el vestíbulo interior se construirá una escalinata de mármol que conducirá a los palcos bajos, los que estarán alineados, al estilo moderno. Del mismo vestíbulo saldrán dos entradas que se prolongarán hasta las plateas, las que serán de ocho metros más largas que la actual. Se instalarán 450 plateas, 32 palcos y la correspondiente galería. Para mayor ventilación del moderno salón a construirse, tendrá en el centro del techo una gran claraboya corrediza a electricidad, de cinco metros de largo por 4 de ancho. La iluminación será profusa, a estilo de los principales cines de la capital federal (sic). Las plateas progresivamente con un tres por ciento de declive, para facilitar la observación del público [...] La casilla de máquinas será de doble seguridad, como se exige en la capital, utilizándose en su construcción, materiales incombustibles...⁴⁸

Su inauguración se dio el 14 marzo de 1924, con una función a beneficio de la propia Sociedad Española, con la proyección de *Cerveza Casera* (Paramount), un documental de la propia Empresa Max Glücksmann sobre el centenario de la ciudad –ganador de una mención especial de un concurso organizado por el Municipio–, *El cowboy y la dama* (Paramount) y *Felices, aunque casados* (Paramount).⁴⁹ Los cambios modificaron sustancialmente el interior de la sala y su fachada, que adquirió la fisonomía que mantendría hasta la actualidad.

Tras una breve administración de Pío Silvano, en noviembre de 1928 la empresa quedó en manos de Fernández, Sleiman Yunis y Bailón, operación que también involucró al Cine Teatro Italiano. Aun cuando las promesas iniciales fueron las de mantener abierto el cine todos los días, los nuevos administradores iniciaron una política que priorizaba al Cine Bar Americano, clausurando paulatinamente las proyecciones cinematográficas en el Cervantes o repitiendo en ambas salas los mismos filmes. Esto despertó más de una queja entre el público, que quedaron reflejadas en una breve

48 “Teatro Cervantes”, *La Revista*, 16 de marzo de 1923.

49 “Teatro Cervantes”, *Nueva Era*, 15 de marzo de 1924; “Mañana será inaugurado el Teatro Cervantes”, *El Eco del Tandil*, 13 de marzo de 1924.

nota aparecida en el *Semanario Tandil*, revista de actualidades dirigida por el director del diario *El Eco del Tandil*, Juan Calvo:

La Sociedad Española, mediante una discreta ganancia, rescindió la locación del Teatro Cervantes con Max Gluksmann (sic), que ofrecía espectáculos cinematográficos diariamente, tarde y noche; para dárselo a la empresa del Bar Americano, que lo tiene cerrado casi toda la semana. La Sociedad Española ha hecho un buen negocio; pero, en cambio, el Teatro Cervantes ha hecho un pésimo negocio. No creo que aquella ganancia compense esta pérdida. Por otra parte, ¡suele ser tan triste el destino de los teatros que no funcionan...! Sé de uno que empezó así, para terminar en garaje. Y menos mal...⁵⁰



Fachada del Cine Teatro Cervantes, inaugurado el 14 de marzo de 1924; *Suplemento 50 años de Nueva Era*, 22 de noviembre de 1969 (detalle).

En las décadas posteriores la sala mantuvo su funcionamiento habitual, con repetidos cambios en sus administraciones, y no pocas quejas sobre las escasas inversiones que se daban en la sala.

50 “Reflexiones de un Pobre Diablo”, *Semanario Tandil*, 27 de febrero de 1929.

Del Teatro Unione Italiana al Super Cine

En 1910 abrió sus puertas el Teatro Unione Italiana, ubicado sobre la calle Alem 756. Su construcción estuvo rodeada de importantes dificultades, y desde su inauguración las contrariedades fueron moneda corriente: el atraso de la habilitación municipal, las altas deudas en las que había incurrido la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos –que llevó adelante la construcción–, y la incapacidad para obtener los réditos esperados de su explotación, marcaron los inicios de la sala. Aun cuando en los primeros años la sala fue utilizada fundamentalmente para actividades de la comunidad italiana, las necesidades financieras obligaron a arrendar la sala para biógrafo a Pedro Mangiarotti en julio de 1912 –tiempo después se sumaría Svendsen. El incendio de parte del teatro, y los escasos réditos de los arrendamientos sucesivos, marcaron el fin de la década para la sala.⁵¹

En 1921 la concesión de la sala pasó a manos de Juan Bidone, que también poseía el Cine Bar Americano. Durante los años veinte la sala albergó diferentes actividades, que incluían además del cinematógrafo, el teatro y diversas actividades sociales y deportivas. Para 1923, la Empresa Max Glücksmann tenía la concesión de la sala, que mantendría durante un año más. A fines de 1927 pasó a manos de la sociedad integrada por Fernández, Sleiman Yunis y Bailón. En 1929 pasó a denominarse Cine Metropol Theatre, y comenzó con las proyecciones de “cine parlante” en la ciudad, como destacaba un aviso publicitario aparecido en el periódico socialista *Germinal*.

Para comienzos de los años treinta la sala fue arrendada a Isaías Orbe, reconocido músico de la ciudad. Desde fines de 1933 se constituyó el Cine Teatro Italiano, que se mantuvo en funcionamiento hasta 1935, cuando el pobre desempeño económico obligó a Orbe, que realizaba presentaciones musicales, a abandonar el edificio. En mayo de 1937 se inauguró el nuevo Super Cine, bajo la dirección de Sleiman Yunis. Se lo presentaba como “el palacio de los espectáculos”, y los avisos publicitarios aparecidos en la prensa destacaban la “modernísima sala de espectáculos que con todos los adelantos de la época se coloca a la altura de las más importantes de la Capital Federal”.⁵² La sala

51 Los arrendatarios posteriores fueron Enrique Soler, Mario J. Bardi, la firma Montesano y Errecarret, estos últimos con la instalación de un biógrafo; Pérez, Daniel E. (1977: 79-83).

siguió perteneciendo a la Sociedad Italiana, que alquiló el espacio para el nuevo emprendimiento.



Aviso publicitario del Cine Metropol Theatre, aparecido en *Germinal*, 7 de agosto de 1929 (detalle)

Con los años, el Super Cine se convertiría en una de las salas emblemáticas de la ciudad, con proyecciones diarias que atraían a todos los públicos. Sin embargo, como otras salas de la ciudad, para los años sesenta era apenas una sombra de su antiguo esplendor, lo que hacía presagiar un futuro escasamente alentador.

52 Entre estos recursos tecnológicos se destacaban las butacas “super pullman”, la reproducción sonora “Western Electric”, el equipo de proyectores “Erneman II”, y la proyección super luminosa Actsol, además de calefacción central en la sala. *Tribuna*, 21 de mayo de 1937.

El Gran Cine Avenida

El 3 de octubre de 1946 se inauguró el Gran Cine Avenida, en un edificio construido para tal propósito por Alejandro Zuzulich en la calle Gral. Rodríguez 873.⁵³ La explotación comercial del mismo quedó en manos de Vicente Ventre, quien había tenido la explotación del Cine Cervantes y del Cine Apolo de Olavarría. La prensa local ofreció una amplia cobertura de la inauguración de la sala, destacando tanto los atributos arquitectónicos de la misma, como un interior moderno y pensado para la comodidad del espectador. Según la crónica de *Nueva Era*, en el interior de la sala se encontraba,

...tras un pesado cortinado rojo, la vista tropieza con la amplitud de la sala, donde se hallan ubicadas las 900 plateas bajas, superpullman, tapizadas en cuero verde, con una luz de 93 centímetros entre una y otra fila. Las paredes, altas, pintadas de un suave color verde nilo, libres de adornos inútiles, ofrecen también un encantador aspecto. Hacia el fondo, se destaca el escenario, que mide 10 metros de frente por 4,80 de fondo y 7 metros de alto. La tela para las proyecciones cinematográficas está fabricada con un material especial. El piso de la sala, totalmente construido de parquet lustrado, acusa un desnivel de 1,37 metros, desde la calle hasta la boca del foso del escenario [...] En la parte alta, se han ubicado 300 plateas también pullman. El piso acusa asimismo un pronunciado desnivel, y se ha empleado parquet, al igual que en el piso bajo [...] En el subsuelo, debajo mismo del escenario, se encuentran los camarines de los artistas. Son seis cuartos de 2 x 2, con todo el confort necesario, lavabos, baños, etc.⁵⁴

En la misma crónica, el arrendatario de la sala destacaba “que no se pretende mantener una sala para gente privilegiada, sino que la misma será del pueblo todo”. Para ello proponían un plan de estrenos al alcance “del más modesto obrero”, con precios de entradas nunca mayores al resto de las salas de la ciudad. Aun así, con los años el Gran Avenida se convertiría, en el imaginario de los

53 Planificado como “sala de espectáculos”, el cine fue desarrollado bajo la dirección técnica del Ing. Oscar Augurio Negri, y construido por la Empresa Francisco Torzillo.

54 “Mañana quedará inaugurado el Gran Cine Avenida”, *Nueva Era*, 2 de octubre de 1946.

cinéfilos locales, en una sala orientada principalmente a un “cine culto”, ajeno a los géneros cinematográficos más populares, que encontrarían su refugio en el resto de las salas de la ciudad.



El Cine Super en los años cuarenta.



Fachada del Gran Cine Avenida. *Nueva Era*, 2 de octubre de 1946.

El Cine Bar Odeón y otras salas menores de la ciudad y la campaña

El 17 de julio de 1948 se inauguró el Cine Bar Odeón, en el edificio que ocupaba anteriormente el viejo Cine Bar París, la empresa que llevó adelante el nuevo emprendimiento fue Dell 'Acqua, Seco y Cía., una empresa de capitales tandilenses que tenía “el propósito de poner al servicio del gentil espectador, una modesta sala, provista de lo esencial, para presentar en su forma real, las más expresivas muestras de Cine Mundial”.⁵⁵ De la inauguración participaron autoridades locales, periodistas y cinéfilos de la ciudad.

Sin embargo, el nuevo espacio duró apenas dos años, y el 19 de marzo de 1949 reabrió sus puertas como Cine Tandil con un programa de cine de acción. Para noviembre de 1954 se denominaba Cine Auditórium, y se había instalado un nuevo equipo de proyección Gaumont-Kalee, con parlantes estereofónicos y pantalla panorámica, de 16 metros de ancho por 6,50 de alto. Según la crónica periodística,

...el interés despertado por el anuncio de esta novedad, se tradujo en una extraordinaria concurrencia que colmó la capacidad de la sala [...] con respecto al nuevo equipo del que dispone el Auditórium desde anoche, diremos que conformó la expectativa. El filme se aprecia en dimensiones monumentales, destacándose su singular luminosidad...⁵⁶

Para abril de 1955 la sala había cerrado, reiniciando sus actividades bajo la denominación de Cine San Martín, el 9 de abril de 1955, con el estreno del film *Cuando los duendes cazan perdices* (Luis Sandrini, 1955). Para finales de la década, la sala había cerrado sus puertas.

Por otro lado, desde los años treinta en las localidades rurales del partido de Tandil se desarrollaron salas cinematográficas de menores dimensiones que las de la cabecera del partido, pero no por ello menos importantes en el impacto que tenían en el mundo rural que las rodeaba. El pueblo de María Ignacia-Estación Vela, importante población que reclamaba la autonomía de Tandil por esos años, poseía dos salas cinematográficas en los principales clubes de la localidad, el Social y el Velense, que mantendrían su

55 “Al público”, *Nueva Era*, 17 de junio de 1948.

56 “El nuevo equipo proyector del S. Auditorium”, *Nueva Era*, 5 de noviembre de 1954.

actividad en las décadas siguientes. En Gardey, otra estación de menor dimensión, también se desarrollaron funciones cinematográficas en el Bar La Querencia, un emprendimiento nacido dentro de un popular almacén de ramos generales del lugar.

En resumen, es interesante marcar que fue entre los años cuarenta y cincuenta que se dio un boom en el desarrollo de las salas cinematográficas en la ciudad, dato que coincidía con lo que sucedía a nivel nacional. Este proceso se dio en paralelo al desarrollo de una sociedad de consumo que, para el caso argentino, estuvo enmarcada en el ascenso del peronismo, cuyas políticas en favor de una “democratización del ocio” expandieron un ya importante acceso a los bienes culturales, tal el caso del cine.



Publicidad del Cine Bar Odeon, Nueva Era, 14 de julio de 1948.

La multiplicación de las salas en la ciudad estuvo acompañada de una movilidad importante en las empresas que controlaban dichos espacios. En ese sentido, los traspasos de los cines entre diferentes empresarios y empresas fue un común denominador para la actividad en la ciudad, dando cuenta del interés por la misma como de los riesgos que representaba su administración tanto para los empresarios con experiencia fuera de la ciudad como, fundamentalmente, para los locales. Sin embargo, es necesario remarcar que ya desde los años veinte fueron unos pocos empresarios los que en momentos determinados se hacían del control de un número significativo de las salas existentes: en los

años veinte fue Max Glücksmann, que llegó a controlar la exhibición del Cine Cervantes y del Cine Teatro Italiano; posteriormente la empresa de Sleiman Yunis que administró los cines Americano, Super y Cervantes durante los años treinta y hasta mediados de los cuarenta; y desde 1945 hasta 1948 fue Samuel Scheines quien controló los cines Super, Americano y Gran Avenida, para posteriormente entregar su arrendamiento a la firma bahiense García, Cantarelli y Zibecchi, que además obtuvieron la concesión del Cine Tandil, controlando así más del 80% de las localidades de la ciudad.

Aun así, no dejaron de ser importantes las inversiones que los dueños de salas y exhibidores emprendieron en los cinematógrafos de la ciudad, que ponían a las salas locales a la altura de las del resto del país. En ese sentido es interesante destacar las características que poseían estos espacios para comienzos de los años cincuenta, donde tanto el equipamiento de proyección como sonoro estaba actualizado para los estándares de la época, y el interés por la comodidad del espectador era un factor de suma importancia a la hora de presentar las sala, como hemos visto para el caso de cine Gran Avenida.

Así, estos emprendimientos tenían poco que envidiarles a otros que se desarrollaban en las ciudades más importantes de la provincia de Buenos Aires, tal como se observa en el *Cuadro 1*, que refleja la cantidad de salas y localidades (butacas) para mediados de los años cincuenta –tomando como referencia las ciudades más populosas de la provincia–, y la relación entre estos números y la población de estas. En ese sentido, Tandil era la ciudad con mejor relación habitantes por salas, superando ampliamente a ciudades como Mar del Plata, que poseía una pujante actividad de exhibición cinematográfica, o a Bahía Blanca y La Plata. Este dato debe matizarse al momento de analizar la relación entre población y locaciones cinematográficas, donde la ciudad poseía datos más pobres.

Sin embargo, como veremos, desde comienzo de los años sesenta y fundamentalmente en los años setenta, la falta de inversión en las salas y ciertos cambios de hábitos en los públicos desataron el declive de éstas, su cierre y, en muchos casos, su desaparición física.

Cuadro 1: Salas y localidades (butacas) por habitantes (1950)

Ciudad	Habitantes	Cantidad de salas	Cantidad de butacas	Habitantes por sala	Habitantes por butacas
La Plata	207.031	15	17.050	13.802,07	12,14
Mar del Plata	114.729	19	12.519	6.038,37	9,16
Bahía Blanca	112.597	12	10.258	9.383,08	10,98
Junín	36.149	4	3.700	9.037,25	9,77
Pergamino	32.382	3	3.000	10.794,00	10,79
Tandil	32.309	6	2.742	5.384,83	11,78

Fuente: *Anuario de Cine Argentino*. 1949 / 50 (1950).

Declive y desaparición de las grandes salas (c. 1960-1990)

Para mediados de los años sesenta comenzaban a emerger signos ciertos de la crisis que atravesaba el sector exhibidor en la ciudad, que se reflejaba especialmente en el lento e inexorable deterioro que tenían las salas tradicionales, y que también afectaban –aunque en menor medida– a las salas más nuevas, tal el caso del Gran Avenida. La falta de inversiones, una errática y desactualizada oferta de filmes y géneros que atrajeran a un público amplio y deseoso de acercarse a las novedades cinematográficas mundiales y nacionales, marcó el comienzo del declive de estos espacios, y ciertos intentos desesperados por sostenerlos.

Aun así, existieron emprendimientos que aún apostaban a la exhibición. Uno de ellos fue el Cine Club Excursionistas, instalado en la sede del club homónimo, ubicado en Las Heras 1150. Su singularidad radicaba en que fue el primer cine popular ubicado fuera de la zona céntrica de la ciudad, con una programación tan ecléctica que podía ofrecer desde un cine popular destinado a amplios sectores de la población, especialmente de la barriada en la que estaba ubicado, así como también filmes de neto corte político y de vanguardia, entre los que se destacaban proyecciones de directores del Cinema Novo Brasileiro o del cine político latinoamericano, especialmente durante los años setenta.

Su inauguración se dio el 22 de octubre de 1966,⁵⁷ aunque rápidamente el cine fue cerrado y solo al cabo de tres años, en mayo de 1969, fue reabierto después de una serie de importantes refacciones a la sala. El nuevo espacio contaba con 430 butacas dispuestas en “batea”, con un declive de 1,35 metros, tres pasillos y piso de parquet alfombrado. Según la crónica del diario *Nueva Era*, la sala estaría dedicada a la exhibición de películas de la más alta calidad, y sería administrada por una subcomisión de cine dependiente del club. La sala se mantuvo en funcionamiento hasta mediados de los años setenta.⁵⁸

Por esos años, además, se desarrollaron otros emprendimientos ligados a la Iglesia Católica, que llegó a administrar dos salas de relativa importancia en la ciudad, una ubicada en la zona céntrica, el Teatro Estrada, levantado en 1951 como Salón Parroquial, y otra en el barrio de Villa Italia, denominada Sala San Pacífico, cuya construcción data de 1956. En dichas salas se priorizó un cine de neto corte católico, con abundantes secciones destinadas al público infantil.

Sin embargo, la novedad más importante se produjo en diciembre de 1972 con la inauguración del Cine Alfa, en los altos de la sede del Club Ramón Santamarina, en la calle Irigoyen 662. Presentado como el más moderno para la época, con una pantalla de 28,5 metros por 16, un importante número de localidades –que incluía Pullman–, en la primera función se proyectó en estreno para Latinoamérica el filme *Antonio y Cleopatra* (Charlton Heston, 1972).⁵⁹ Lo más significativo de la nueva sala eran las expectativas “de modernidad” que despertaba en la ciudad, y que ponían en evidencia la crisis por la que estaba pasando las salas tradicionales. Como expresaba el periódico *Nueva Era*,

...la inauguración de hoy ha despertado la expectativa del público local. Hay interés por conocer la nueva sala y apreciar las características de modernismo que ha adelantado la prensa [...] y más allá de ese aspecto preliminar, Tandil

57 “Excursionistas inauguró su moderna sala de cine”, *Actividades*, 24 de octubre de 1966.

58 “Con una proyección inaugural será reabierto el Cine Excursionistas”, *Nueva Era*, 13 de mayo de 1969.

59 Entre los invitados a la inauguración se encontraba el director de Artistas Unidos, Pelmex, el Presidente del Instituto Nacional de Cinematografía, Coronel Cnel. Ridruejo, representantes de la empresa Alfa S.R.L., de Argentina Sono Film, Domingo Di Núbila por la *Gaceta Cinematográfica*, y empresarios del sector de la exhibición; “Fue inaugurado ayer el Cine Alfa”, *Nueva Era*, 8 de diciembre de 1972.

espera mucho del Cine Alfa, como será llamado en adelante. Espera que se mantenga la calidad de lo que se exhibe, la novedad y actualidad de los filmes que se ofrezcan a Tandil e incluso el halago de nuevos estrenos exclusivos.⁶⁰

De esta forma para comienzos de 1973 la ciudad contaba con 6 salas que ofrecían proyecciones diarias o semanales: Cervantes, Super Cine, Cine Club Excursionistas, Gran Avenida, Americano y Alfa; y otras salas con proyecciones más irregulares como la del Teatro Estrada o el Cine Teatro San Pacífico ya mencionadas, o el Auditorium Municipal que abriría sus puertas en 1975. Sin embargo, para 1977 el escenario era otro: en 1975 había cerrado sus puertas el Americano, durante 1976 lo harían los cines Cervantes y el Super Cine, y durante 1977 el Excursionistas. Esta crisis solo se vería mitigada en agosto de 1977, con la reapertura del ex Cine Teatro Cervantes, ahora bajo la denominación de Cine Teatro Colonial.



Cine Teatro Colonial a comienzos de los años 80.

60 "Lo que espera Tandil", *Nueva Era*, 7 de diciembre de 1972.

Nuevamente la crónica periodística destacaba las amplias refacciones de la sala, que incluían la remodelación de la fachada del edificio en la que “la ornamentación introducida tiende a acentuar las líneas arquitectónicas del inmueble”; y las comodidades interiores del cine, que incorporaba un moderno sistema de proyecciones y una pantalla de 5,5 metros de alto por 8 metros de ancho. Para reforzar esa idea de crisis permanente de las salas locales, la empresa concesionaria de la sala –Centro Exhibidora Cinematográfica SRL.– anunciaba el nuevo emprendimiento como lo que “a Tandil le hacía falta...”⁶¹

Para muchas de las salas que cerraron en esta década, el destino fue la demolición, tal el caso de los cines Americano y Super Cine, que terminaron convirtiéndose en playas de estacionamiento. Para mediados de los años ochenta, el avance de la televisión por cable y del *video home* acentuaron la crisis de público de las salas que permanecieron abiertas. Las ventajas de este último frente a la experiencia de concurrir a una sala cinematográfica eran explicitadas en una amplia nota aparecida en el diario *Nueva Era*, que si bien le reconocía a la experiencia de concurrir a una sala un valor de sociabilidad significativo, destacaba que “si el cine tiene un gran competidor ese es el video y el futuro no aparece para aquel muy auspicioso”.⁶² Para 1990 solo quedaba en funcionamiento el Cine Alfa, y tanto el Avenida como el Colonial habían cerrado sus puertas,⁶³ para convertirse en lo inmediato en boliches bailables.

¿Cuáles fueron las causas de esa crisis? En una entrevista a Ricardo Sprovieri, administrador del Cine Alfa, éste sostenía que la misma se debía a tres cuestiones centrales: primero, la ausencia de estrellas internacionales o nacionales que atrajeran al público; segundo, la atracción de la televisión y el videotape que hacía que los potenciales espectadores se refugiaran en sus hogares; y, por último, la situación económica imperante, con una alta inflación, un dólar en constante aumento que limitaba la capacidad del gasto en cultura. Pero Sprovieri agregaba que, en el caso local, influía también otro factor: la imposibilidad de conseguir buenos títulos frente a los distribuidores, o la ausencia de una protección estatal frente al avance de los videos hogareños y la falta de una legislación que regulara esa actividad. Aun cuando los empresarios

61 *Nueva Era*, 31 de agosto de 1977.

62 “Cuando el cine entra a casa”, *Nueva Era*, 20 de mayo de 1986.

63 En el caso del Gran Avenida su cierre se dio luego del asesinato en la sala del acomodador.

exhibidores podían darse estrategias de atracción que mejoraran su economía –matiné para niños a precios populares, descuentos para universitarios, proyección de películas prohibidas para menores de 18 años, etc.– la crisis parecía difícil de superar.⁶⁴

A manera de cierre...

Para finales de los años noventa el Cine Alfa cerraba sus puertas, incapaz de afrontar la crisis económica de fines de la década y la competencia de nuevas salas comerciales –los cines Plaza–, cuya lógica imponía pequeñas salas con costos reducidos y proyección en paralelo. A esto se le agregó, años después, la llegada de las grandes cadenas de cines en hipermercados (Cinemacenter). Las viejas salas quedaron reducidas, en el mejor de los casos, a espacios abandonados y en constante deterioro, y en otros a fungir de boliches bailables o templos evangélicos. Solo en los últimos años la recuperación del viejo Cine Alfa por parte de la UNICEN y del INCAA, parecen dar un respiro a esa decadencia. Patrimonialmente, resta reclamar acciones concretas por parte del Estado para recuperar las salas, tal el caso del Teatro Cervantes e, inclusive, lo que queda del Gran Avenida.

Pensar hoy en esos espacios como “lugares de la memoria”, que definen la historia cultural y de sociabilidad del espacio urbano tandilense, reclama una acción integral de recuperación del pasado de esas salas cinematográficas, pensándolas desde nuestro presente –y sus múltiples realidades– para proyectarlas en un futuro que, a las puertas del Bicentenario de la ciudad, permitan dotar de significado a la construcción de la/s identidad/es tandilens/es.

Como nos relató Raúl Echegaray, poco tiempo después del cierre del Cine Americano,

...el tiempo pasa, las cosas se van transformando, y a veces no nos damos cuenta. No obstante, en el solar del cine, aunque la fría estructura de un edificio nuevo lo condena al recuerdo de alguna foto vieja, habría que colocar una plaqueta que lo rememore. Porque Ud. y yo sabemos, amigo, que en ese rectángulo de terreno, donde las paredes solitarias hoy lloran su tristeza de humedad y musgo, miles de tipos como nosotros supimos en ese mundo de fantasía y audacia,

64 “El cine. La declinación en el orden mundial y focalmente en Tandil. El empeño de empresarios para su resurrección. Una entrevista a Ricardo Sprovieri”, *Nueva Era*, 27 de enero de 1990.

soñar con tierras lejanas y lugares que solo la mente de un pibe puede concebir...⁶⁵

Así, reconstruir esa historia material de las salas de Tandil, recuperando parte de esa/s identidad/es, no puede olvidar la inmaterialidad con que ese recuerdo nos interpela, tiene necesariamente que ser un lugar desde donde recuperar nuestro patrimonio y nuestra historia. Eso aún nos lo debemos.

Bibliografía

- Álvarez, Norberto, Eduardo Míguez y Guillermo Velázquez (1990a). “De fortín a ciudad. El crecimiento demográfico de una región rural-urbana de la provincia de Buenos Aires, 1830-1985”, en Nadalin, Sérgio y otros (org.) *Historia e População. Estudos sobre América Latina*, Sao Paulo, ABEP, IUSSP y CELADE.
- Álvarez, Norberto, Eduardo Míguez y Guillermo Velázquez (1990b). “Los componentes del crecimiento demográfico y el desarrollo regional. La evolución de la población en una región rural-urbana de la Provincia de Buenos Aires: Tandil, 1830-1985”, en Nadalin, Sérgio y otros (org.) *Historia e População. Estudos sobre América Latina*, Sao Paulo, ABEP, IUSSP y CELADE.
- Amadassi, Enrique (1981). *Estructura y dinámica de la población, evolución económica y empleo en el partido de Tandil*, Tandil, UNCPBA.
- Borja, Jordi (2003). *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza Editorial.
- Carrión, Fernando (2000). *Lugares o flujos centrales: los centros históricos urbanos*, Santiago de Chile, CEPAL-ECLAC. ONU. División de Medio Ambiente y Desarrollo.
- El Hage, Elias y Ricardo Pasolini (2010). *Tandil en la Argentina del bicentenario. Vida cotidiana y sociedad 1823-2010*, Tandil, Municipio de Tandil - Usina Popular y Municipal y Cámara Empresaria de Tandil.

65 “Hoy función-continuado desde las 14 hs.”, *Emeté*, Año 1, N° 8, mayo de 1978.

- Ferraz, Talitha (2012). *A segunda Cinelândia carioca*, Rio de Janeiro, Mórula.
- Ferraz, Talitha (2014). *Espectação Cinematográfica no subúrbio carioca da Leopoldina: dos "cinemas de estação" às experiências contemporâneas de exibição*, Tesis doctoral (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Fernández Rubio, Carmen (2006). “El medio urbano: las miradas de un geógrafo ante el patrimonio cultural”, en Calaf, Roser y Olaia Fontal (coords.), *Miradas del patrimonio*, Gijón, Trea.
- García Falco, Marta y Patricia Méndez (2010). “Los empresarios del cine en Buenos Aires. Max Glücksmann y Clemente Lococo”, en García Falco, Marta y Patricia Méndez (dir.), *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*, Buenos Aires, CEDODAL.
- Iáñez Ortega, Mercedes (2011). “El patrimonio cinematográfico en el museo”, en *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, N° 9. Diciembre, Granada, Universidad de Granada.
- Palavecino, Valeria (2009). *Testigo del significado histórico de un pueblo: la casa de Comercio Vulcano (Estación Gardey, Tandil, Pcia. de Buenos Aires). Familia, empresa y mercado, 1880-1955*, Tesis doctoral, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes (inédita).
- Pérez, Daniel E. (1977). *Los italianos en Tandil. Centenario de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos*, Tandil, S.I.S.M. Editor.
- Pérez, Daniel E. (2011). *Historias del Tandil IV*, Tandil, Cidle Editora.
- Prats, Llorenç (2004). “El patrimonio como construcción social”, en *Antropología y Patrimonio*. Ariel, Barcelona.

Fuentes periódicas

- Actividades* (1948; 1952-1976)
- El Derecho* (1919)
- El Eco del Tandil* (1902-1930)
- Emeté* (N° 1, mayo de 1978)
- La Revista* (1922-1968)
- Nueva Era* (1919-1990)
- Semanario Tandil* (1929)
- Tiempos Tandilenses* (2018)
- Tribuna* (1933-1945)

Las cruzadas contra el cinematógrafo. Prensa católica, moral y cine. El caso de *La Revista*, Tandil (1922-1968)

Juan Manuel Padrón

Con la invención del cinematógrafo a fines del siglo XIX, y su capacidad de reproducir imágenes en movimiento que reflejaban la vida cotidiana para un amplio público, se impuso en vastos sectores de la sociedad un cuidado especial frente a lo que dichas imágenes transmitían, y como las mismas afectaban los valores morales instituidos. En ese sentido, los discursos de denuncia de todo aquello que fuera considerado inmoral, obsceno o peligroso para el orden social imperante se multiplicaron en todo el mundo, exigiendo la pronta y efectiva acción de los poderes estatales.

Esos discursos censores no eran una novedad en el campo cultural y artístico, y se enlazaban a una larga tradición de persecuciones que ponían su acento en aquellos elementos que atentaban, de una u otra manera, contra el orden cristiano occidental. La Iglesia Católica tuvo, en esa larga tradición, un lugar preponderante, y si bien no era el único actor social y político que ejerció un control estricto sobre esas manifestaciones peligrosas de la cultura y el arte, mantuvo un rol central como motor de denuncia sistemática y de presión frente al Estado.

El cine, como uno de los fenómenos de entretenimiento dominantes de la cultura popular desde comienzos del siglo XX, se convirtió en objeto de vigilancia, ya que se consideraba que corrompía los valores fundamentales del trabajo, fomentaba la

promiscuidad sexual, y atacaba los pilares del hogar, el Estado y la propia Iglesia. Frente a esto, el control era fundamental, y fue en los Estados Unidos donde este proceso recorrió el camino más duro, pero más exitoso, en donde los sectores católicos enfrentaron abiertamente a la poderosa industria cinematográfica de Hollywood. Para ellos, esta era la “meca del pecado”, de la promiscuidad y la gran difusora de un mensaje contrario a los valores cristianos y, por tanto, un enemigo natural de los católicos. Dicho enfrentamiento terminó en un código todopoderoso de regulación y (auto)censura, el Código Hays.¹

En el caso de la Argentina, la amenaza que suponía para los sectores de la elite conservadora el avance del anarco-socialismo y, después de 1917, del comunismo, los llevó a acercarse a la Iglesia Católica. Esta comenzó a tener mayor peso en los ámbitos sociales y políticos, de la mano de un discurso anticomunista y antiliberal, que se iría consolidando en los años veinte para ser dominante en la década posterior. Como ha planteado Fortunato Mallimaci, la Iglesia debía “ganar a la Argentina para Cristo” (2015: 56).

Fue especialmente después del golpe de septiembre de 1930 cuando estos sectores se consolidaron alrededor de grupos de intelectuales, de militantes católicos y de diversas publicaciones. Aunando a su integrista ciertos postulados nacionalistas, desplegaron un fuerte discurso antiliberal y anticomunista, que alcanzó todas las esferas de la vida social, política y cultural. En este último campo, publicaciones como *Criterio*, *El Pueblo* o *Sol y Luna*, por nombrar sólo las más destacadas, iniciaron una cruzada de cristianización del campo cultural, denunciando la infiltración izquierdista y promoviendo una cultura eminentemente católica.

Como ha destacado Miranda Lida, para los años veinte los católicos argentinos comenzaron a recorrer un camino en donde, sin romper con la vieja prensa doctrinaria y de ideas –que no era monolítica–, dieron cuenta de la necesidad de una “de tipo popular, capaz de aceptar en su seno, incluso, las más frívolas aficiones del público, tales como el cine, el deporte y la moda” (2012: 23). El caso más relevante de este fenómeno fue el ya nombrado *El Pueblo*, que había hecho su aparición en 1900, pero que lograría afianzarse como un periódico popular y nacional para los años veinte, de la mano de una modernización sustentada en nuevas

1 En 1930, se presentó un código católico para la moralidad del cine en los Estados Unidos, escrito por el padre Daniel Lord, un profesor de arte dramática, y patrocinado por Martin Quigley, católico laico, dueño y editor de un periódico comercial de la industria cinematográfica (Black, 1998).

maquinarias y la ampliación de los redactores. Estaba claro que se había convertido en un modelo para la prensa católica de la época, y que sus innovaciones y discursos eran atractivos para otros emprendimientos periodísticos afines al catolicismo.

En el caso de Tandil, el desarrollo de la prensa católica había tenido escasos exponentes antes de los años veinte. Según José Barrientos, en su historia del periodismo tandilense, fueron escasas las publicaciones católicas locales previas, y entre ellas se pueden mencionar *La voz de la Iglesia* (1888) o *La hojita del hogar* (1900), esta última una página impresa editada por el cura vicario Marcial Álvarez para responder a los ataques de la prensa ligada a la masonería local (1975: 117). Esta ausencia de un medio escrito que presentará el pensamiento de los católicos locales llegó a su fin en 1922, cuando comenzó a editarse *La Revista*, semanario fundado y dirigido por el Cura Párroco Julio M. Chienno.² El tiraje inicial de la publicación fue de 1.200 números, y se accedía a ella por suscripción. Junto a Chienno participaron en la redacción Manuel P. Farcy y en la administración Carlos Rizzardi.

Presentado como “ameno, moral, social e informativo”, su número inicial del 13 de octubre de 1922 declaraba a la publicación como “exponente sereno y culto de los principios cristianos”, prescindente en materia de política local y general. Se anunciaba como órgano difusor de la doctrina social de la Iglesia, en tiempos de dificultades económicas y sociales, además de difusor de información sobre la cotidianidad tandilense:

en *La Revista* no se omitirán el folletín inédito e interesante juntamente con la reseña concreta, breve y culta de todo el movimiento social de la semana: notas comerciales, industriales e informativas, en armonía con el carácter de nuestra publicación; pues lo útil y lo serio jamás estuvieron reñidos con lo interesante y lo bello³

Es este sentido, las diversas manifestaciones artísticas que se desarrollaban en la ciudad fueron objeto de una mirada atenta por parte de la publicación dirigida por Chienno, que inició verdaderas “cruzadas” de denuncia y docencia en favor de valores cristianos en fenómenos como el cinematográfico. Esta fue una constante en los cincuenta años de *La Revista*.

2 El cura párroco de Tandil, Julio Chienno ocupó su lugar entre 1916 y 1944, año de su muerte.

3 “¿A qué...?”, *La Revista*, Año 1, N° 1, 13 de octubre de 1922.

El discurso moral frente al cinematógrafo (1922-1944)

Como ha mostrado Miranda Lida, el catolicismo argentino en las primeras décadas del siglo XX supo ganarse a los niños con juegos, deportes, y una vasta gama de actividades recreativas, entre las que el cine cumplió un rol central: “ingresaban al cine de la mano de la parroquia y ésa era, sin duda, una experiencia inolvidable” (2005). Estas prácticas, que intentaban agiornar las formas de atracción de los niños a la fe, adoptando muchos de los elementos técnicos y los espacios lúdicos que la modernidad había popularizado, si bien no fueron comunes a todo el clero, calaron hondo en muchos sacerdotes que no dudaron en incorporar estas prácticas a las actividades de sus parroquias.

En paralelo a este proceso, desde diferentes círculos católicos comenzaron a difundirse discurso y reclamos en pos de controlar la moralidad de las cintas que se proyectaban al público, especialmente a los niños. En el caso de *La Revista*, estas apelaciones tuvieron un doble sentido: por un lado, la denuncia directa del contenido de muchos filmes que eran considerados ajenos a las buenas costumbres, y atentaban contra señoras, señoritas y, especialmente, niños; por el otro, la reproducción de experiencias nacionales o internacionales que, desde lo jurídico, lo político e inclusive lo artístico, eran ejemplos de denuncia y de cómo actuar frente a ese cine inmoral.

Así, encontramos algunos testimonios que se refieren directamente a la relación del séptimo arte con los niños. Siguiendo los datos ofrecidos por el doctor Raúl Ortega Belgrano,⁴ destacaba que el cine había conseguido dos fines: sacar a las familias del hogar y al público en general de los buenos libros, y pervertir “el espíritu de muchos”. Como ejemplo ponía a las madres, que

se creen celosísimas en la educación de sus niñas que no permiten que ignoren ninguna regla de cortesía moderna ni de novísima indumentaria... pero permiten que estas pobres niñas pasen revista de una película a otra presenciando

4 Doctor y presidente de la Cruz Roja Argentina en los años veinte. Entre sus propuestas más importantes figuraban una serie de acciones para prevenir el aborto, como “cambiar la disposición de las habitaciones en las casas para que los hijos no durmieran en el mismo cuarto que los padres [...] la supresión del folletín, el cine obsceno, el contacto con niños de otro sexo desde edades tempranas a partir de la educación mixta que despertaban, de manera prematura, formas de sexualidad en las jóvenes, y con ello el riesgo de quedar embarazadas” (Dovio, 2012: 120-121).

escenas homicidas que pisotean el candor de esas almitas que necesitan el cuidado de los lirios apenas abiertos⁵

Frente a esto se sostenía que debían tomarse acciones directas que, enmarcadas en la necesidad de dictar normas censoras, limitaran la libertad de los padres al momento de permitir el acceso al cinematógrafo. Retomando una nota aparecida en la prensa belga, en relación con el debate sobre una ley de exhibición cinematográfica, se destacaba la necesidad de un control que se impusiera sobre las decisiones de los padres, que con frecuencia podían “no comprender que el espectáculo al que él asiste sin peligro alguno es susceptible de ejercer en el espíritu de los niños una acción desastrosa”.⁶

LA REVISTA		
Año 1	Tamití, 8 de Diciembre de 1922	Número 9
LA REVISTA Semanales para familias — Lectura amena, mental, educativa e informativa. APARECE LAS VIENES TARIFA DE SUSCRIPCION En año adelantado... \$ 5.00 a mensuales... \$ 0.50 a trimestres... \$ 1.50 NOTA: En las suscripciones póstumas, se aceptará (bajo responsabilidad) la que fuere convenientemente probada. Director y Administrador: Cdo. Constante, 522 - TAMITÍ - (F. C. R.)		
El cinema y los niños Con motivo del proyecto que estudia actualmente la municipalidad de Lima en orden a la reglamentación de la concurrencia de niños a los cinemas, reproducimos de un diario de Bruselas el artículo en el cual se apoya francamente la idea que inspiró la ley dictada por el Parlamento belga sobre concurrencia de menores a las salas de cinematógrafo. «El Parlamento, dice, por gran mayoría de votos ha sancionado severas me-		
en su artículo 10, la entrada en los cinematógrafos a los menores de diez años de la edad, salvo a aquellas salas que exhiben películas autorizadas por la comisión especial que por la misma ley se crea.		
FOLLETIN Historia de un rosario Durante una misión predicada en Londres hace algunos años, el padre Conway se hallaba de visita en la residencia de una familia aristocrática de aquella metrópoli. El ama de la casa llevaba al cuello un modesto rosario, que formaba gran contraste con los demás adornos de su espléndido atavío. Como el misionero se mostrase sorprendido, la noble dama le dijo: — «Quiere V. R. oír la historia de este rosario?» — De mil amores, señora, respondió el ministro de Dios. Entonces la matrona empezó así su relato:		
En efecto, muy temprano una mañana estaba en la sala. Entonces había entrado de lleno en nuestras propiedades de bronce, y ya cubiertas en sus aberturas la fiada que sería convertida a la posteridad. — «¿Qué quiere de mí, señora?» — le al decir en su inglés chapurreado. En el vestibulo la recibieron los sirvientes, repugnando a duras penas las risotadas. El lacayo abrió la puerta de la pieza en donde la esperábamos, más ella se resistió a dar su paso más. — «No... entrar en esa magnifico aposento con mis zapatos llenos de lodo!» — ¡Aunque me ahorcaran! Vengas aquí mismo la señora y dígame lo que se le ofrece. — No, no, buena mujer, entre usted — dije yo, adelantándome hacia la puerta —, nosotros no queremos hacerle ningún mal. — ¡Hacerme mal a mí? — dijo haciendo una reverencia. — No faltaba más. ¿Y quién en el mundo quería		

Por otro lado, el problema no era solo por el carácter de los filmes, sino concurrir a las salas, ya que los niños comenzaban a sufrir de “conciliar mal el sueño”, se volvían “insoportables”, e incluso eran presa del cansancio.⁷ En ese sentido, muchas de las intervenciones de *La Revista* tenían un claro carácter pedagógico, que describían para los padres las consecuencias directas de abusar de concurrir al cine. En junio de 1926 publicaba un folletín denominado “El cinematógrafo” en el cual, a través del diálogo

5 “El cinematógrafo”, *La Revista*, 14 de noviembre de 1924.

6 “El cinema y los niños”, *La Revista*, 8 de diciembre de 1922.

7 “El cine y los niños”, *La Revista*, 29 de agosto de 1924.

entre los padres de un niño, éste y su doctor, se explican los efectos del biógrafo sobre la salud del pequeño, que termina con su muerte. El fin del texto tiene una clara función pedagógica denunciando, desde un discurso pseudocientífico, los efectos del cinematógrafo en los niños, y la responsabilidad de los padres:

si quisiéramos detallar el proceso patológico, diríamos: 1º que la violencia ejercida por la electricidad desde la película sobre el nervio óptico acaba de irritar el centro respectivo; 2º la imagen que ofrecen la mayor parte de las películas excita y suscita asociaciones que comunican una excesiva relatividad al sistema nervioso; 3º las emociones vivísimas acaban de pervertir las funciones de los centros cerebrales y viscerales; 4º finalmente, al cine y solamente al cine debe acusarse de la proporción horrorosa de desequilibrios nerviosos y mentales que se registran de algún tiempo a esta parte; 5º los padres de familia son los responsables de muchos trastornos sufridos por sus hijos a causa del biógrafo⁸

Durante los primeros años de la publicación existió un celo importante por denunciar los efectos negativos del cinematógrafo sobre el público, especialmente sobre los jóvenes y niños. Estos fueron eje de discursos moralizantes y de denuncia, que ponía su atención sobre la salud moral de los niños y la responsabilidad de los padres. Pero el discurso moralista iba más allá de lo concerniente a la niñez, y tenía un carácter más general. Como se marcaba en una nota aparecida en 1932, la Iglesia si bien no estaba contra el cinematógrafo, sí reclamaba por un espectáculo sano y moral. Colocándose en un rol “maternal” frente al hombre, no negaba que este tuviera espacios de ocio, aunque reclamaba por “un pasatiempo sano, que haga vibrar nobles sentimientos [...] que no mutile la vida, que cuando se presente el caso no haga a un lado esa nota religiosa que, a Dios gracias, en la realidad cotidiana ennoblece el vivir de un modo particular”.⁹

Por otro lado, este pedido iba acompañado por la denuncia constante de los empresarios del rubro y de asociaciones civiles varias, acusados de inescrupulosos y fomentadores de un cine amoral, tal como se registra en la denuncia que, a comienzos de 1936 la publicación realizó por la proyección del filme *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933), en el cual aparecía desnuda la actriz

8 “Folletín. El cinematógrafo. Dedicado a los padres y a las madres que llevan con frecuencia sus hijos al cine”, *La Revista*, 18 de junio de 1926.

9 “La Iglesia y el Cinematógrafo”, *La Revista*, 20 de enero de 1932.

austriaca Hedy Keisler –más tarde reconocida como Hedy Lamarr en su trabajo en Hollywood. En este caso, a la responsabilidad de los dueños de la sala debía agregarse la de los miembros del Ateneo de Cultura Popular,¹⁰ grupo de intelectuales de izquierda que organizó la proyección junto a una charla del intelectual Álvaro Yunque.¹¹ Con el pretexto de responder a la consulta sobre el contenido moral de la cinta, *La Revista* atacaba el contenido de esta tildándola de ser una película “que atenta contra la vergüenza, la higiene y el buen gusto [...] es un elogio del instinto”.¹² Pero también avanza en una crítica estética, que destaca un ritmo lánguido y desesperante cuya única función pareciera ser “exaltar el sensualismo primitivo de la gente”. Aun cuando el filme fue estrenado en el cine Americano, la publicación intentó presentar la proyección y la posterior conferencia del intelectual antifascista Álvaro Yunque como un fracaso, atribuyéndole a este último cierta comunión con lo expresado desde *La Revista* sobre el filme.¹³

Además, se exigió constantemente la acción estatal para el control de la actividad cultural nacional y local. En el caso del cine, aun cuando desde la publicación católica tandilense se exigía a los feligreses una verdadera acción en contra de los filmes inmorales –no concurriendo a las proyecciones–¹⁴, no dejaban de ver en el Estado al garante de la moralidad y la defensa de la nacionalidad en las exhibiciones. En ese sentido, se aplaudió la creación del Instituto Cinematográfico Argentino en 1936, y que la dirección de éste recayera en el reconocido militante católico y crítico cinematográfico Carlos A. Pessano.¹⁵

10 Sobre el Ateneo véase Pasolini (2004). *La Revista* publicaría varias notas referidas al Ateneo en los meses posteriores, denunciando el carácter comunista de la agrupación y sus participantes, y de las diferentes acciones que desarrolló el mismo en el campo cultural; como ejemplo, véase “Declaraciones que nada aclaran. El Ateneo de Cultura Popular”, *La Revista*, 23 de agosto de 1935; “Las actividades del Ateneo de Cultura Popular”, *La Revista*, 17 de enero de 1936.

11 Seudónimo de Arístides Gandolfi Herrero (La Plata, 1889; Tandil, 1982). Poeta, dramaturgo, ensayista e historiador, colaboró desde joven en diversas publicaciones socialistas, hasta incorporarse al Partido Comunista. Participó, junto con Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, César Tiempo y otros, del Grupo de Boedo, que nucleó a escritores socialistas. Fue prohibido en diversas ocasiones, especialmente durante la última dictadura militar (1976-1983).

12 “Cultura e inmoralidad”, *La Revista*, 22 de marzo de 1935.

13 “La exhibición de la película Éxtasis”, *La Revista*, 5 de abril de 1935.

14 “Cine y censura. Los films inmorales y el público”, *La Revista*, 15 de septiembre de 1933.

Ahora bien, ¿cómo efectivizar esa cruzada discursiva contra la inmoralidad en el cine en una realidad donde la acción del Estado o de los empresarios de la distribución o la exhibición era laxa frente a un cine contrario a la prédica cristiana? ¿Cómo alcanzar a la opinión pública católica con un mensaje claro sobre las proyecciones cinematográficas? Una de las acciones que se desarrolló desde 1933 fue publicar una nueva sección en el semanario denominada “Lo que Vd. puede ver. Síntesis moral de las películas y obras teatrales recién estrenadas”, en la que, valiéndose de publicaciones católicas nacionales, como el diario *El Pueblo*, y de las críticas que las mismas presentaban, organizaron una agenda de espectáculos con su consiguiente calificación moral. En las primeras presentaciones de la nueva sección sólo se destacaban las películas “buenas” y “aceptables”, dividiéndose las primeras entre “no aptas para niños”, “inadecuadas para niños”, “inconvenientes para niños” y “con reparos”. Posteriormente incluyeron la categoría de “escabrosas”, que correspondía a filmes apropiados “a personas mayores de criterio formado”¹⁵, y “malas”, que daban cuenta de los que “no pueden ser vistas por ninguna clase de público”.¹⁷ Las críticas correspondían a filmes estrenados en alguno de los cines de la ciudad, y se dio entre marzo y septiembre de ese año de manera intermitente. Contamos con información completa para los meses de agosto y septiembre, la que arroja los siguientes datos: se analizaron 71 filmes, 36 fueron definidos como malos, 21 como escabrosos, doce como aceptables y sólo dos como buenos.¹⁸ Apenas el 20% del total entraba dentro de la categoría de aceptables o buenos, y poco más del 50% eran malos, datos que marcan el profundo descontento de los católicos tandilenses frente a la producción cinematográfica que se exhibía en las salas locales. Esta modalidad se repetiría en años posteriores, como en 1937, aunque en este caso con mucha menor información.

Este afán de calificar no era ajeno a lo que sucedía en el mundo, especialmente en los Estados Unidos, en donde la Iglesia

15 “Acaba de crearse el Instituto Cinematográfico Argentino”, *La Revista*, 13 de noviembre de 1936.

16 “Lo que Vd. puede ver. Síntesis moral de las películas y obras teatrales recién estrenadas”, *La Revista*, 12 de mayo de 1933.

17 “Lo que Vd. puede ver. Síntesis moral de las películas y obras teatrales recién estrenadas”, *La Revista*, 14 de junio de 1933.

18 Los filmes calificados como buenos fueron *El rebelde* (Edwin Knopf, 1933) y *El amigo enmascarado* (Henry MacRae, 1933); “Lo que Vd. puede ver. Síntesis moral de las películas y obras teatrales recién estrenadas”, *La Revista*, 8 de septiembre y 27 de octubre de 1933.

Católica había encabezado una cruzada contra el cine de Hollywood, que se había plasmado en el ya mencionado Código Hays. Desde la publicación se había seguido con interés el proceso que había culminado en la instauración de éste, y que suponía la existencia de una clasificación con criterios negativos, aunque claros a la hora de guiar al público católico.¹⁹ Sin embargo, *La Revista* iba más allá de la mera calificación de los filmes, y proponía una serie de normas que los católicos debían seguir frente a las exhibiciones cinematográficas:

1ª.) **No es lícita** la asistencia al CINE a ningún católico si la película trata de asuntos irreligiosos, inmorales o sencillamente criminales. Estos asuntos suelen ser los de las novelas donde toman los argumentos. 2ª.) Ningún católico puede asistir a una representación cinematográfica si ésta es inmoral, bien por el sitio donde se realiza, por la falta o ligereza de ropas en las actrices y actores, por el modo libre de la ejecución, o por el ambiente interior, donde las costumbres exóticas, atrevidas o simplemente desbordadas, se alejan de los preceptos severos y honestos del cristianismo [...] 3ª.) A ningún católico le es permitido cooperar, ni con su dinero, ni con su consejo, ni con su prestación personal, al CINE inmoral e irreligioso. 4ª.) Todo católico tiene el deber de denunciar a la autoridad las inmoralidades del público que asiste a las representaciones cinematográficas. Ese silencio de todos hace que el mal vaya en aumento, con gravísimo daño de la juventud, que encuentra tropiezos donde debiera encontrar corrección y delicadeza. 5ª.) Todo católico que, asistiendo a una representación de CINE, observe que el tema o las escenas son inmorales, **debe abandonar la sala**. Si los católicos guardaran esta sencilla conducta, variaría el panorama cinematográfico y no habría necesidad de soñar un CINE moral, pues los mismos que existen se apresurarían a corregirse. El miedo al qué dirán retiene en sus asientos a los buenos, y su silencio viene a ser una aprobación. El CINE es, ante todo, un negocio. 6ª.) Para no incurrir en sorpresas desagradables, lo mejor es cerciorarse de antemano acerca de la calidad moral del espectáculo²⁰

19 “Como califican las películas en Norte América”, *La Revista*, 8 de marzo de 1940. Dicha clasificación estaba integrada por tres categorías: no desaprobadas, desaprobadas para personas jóvenes, con una palabra de precaución para los adultos, y desaprobadas para todos.

20 “El problema del cine desde el punto de vista de la Religión y de la moral”, *La Revista*, 16 de mayo de 1941.

Para principios de los años cuarenta, este último punto estaba coordinado en Tandil por la Junta Parroquial de la A.C.A. de Tandil, quien colocaba en la entrada de la Iglesia principal y Capilla Santa Ana, todos los domingos y días festivos la cartelera cinematográfica con el detalle de las películas que se exhibían en la ciudad, agregando su calificación, la que retomaba el modelo presentado a comienzos de los años treinta, con los mismas categorías: filmes buenos, malos, aceptables y escabrosos. Esta misma Junta llevaba adelante una serie de muestras cinematográficas en las salas locales, donde se exhibían filmes catalogados como “buenos” por la prensa católica nacional, que luego se desarrollarían en un ciclo denominada “Cine Moral en el Salón de la Acción Católica”, espacio ubicado en donde años después se ubicaría Teatro Estrada.²¹ En general, estos filmes no eran estrenos, y en muchos casos eran filmes del período silente.²² Estos ciclos, que se repetirían año tras año con distintas denominaciones, tenían como función primordial desarrollar una ofensiva contra todo cine inmoral, prestando especial atención al peligro comunista y socialista, y concentrando sus energías “para que este potente medio moderno de difusión de ideas sirva a la sólida educación moral del pueblos”.²³

Entre la acción y la palabra: las matinées y la campaña contra la pornografía (1945-1968)

En 1944, con la muerte del sacerdote Julio M. Chienno, asumió la dirección de *La Revista* el Presbítero Luis J. Actis, quien ya venía colaborando activamente en ésta. Su papel como polemista y abierto defensor de la Iglesia frente a los males modernos y sus enemigos, radicalizaron el discurso moralista y anticomunista anterior, haciendo de la publicación una tribuna de defensa del catolicismo y el orden social cristiano frente a los peligros de la modernidad (Bruschi y Gallo, 2002). Una parte

21 “Las funciones de Cine Moral en el Salón de la A. Católica”, *La Revista*, 30 de junio de 1944.

22 En este ciclo se proyectaron filmes variados destinados a niños, jóvenes y la familia, de géneros tan disimiles como el bélico (*Cadetes navales*, Hugh Allan, 1928); la comedia (*Un submarino pirata*, Charles Avery y Syd Chaplin, 1915); cine documental religioso (*Coronación del Papa Pio XII*, s/d), o nacional (*Nuestra tierra de paz*, Arturo S. Mom, 1939).

23 “El apostolado dentro del cine”, *La Revista*, 11 de agosto de 1944.

importante de la producción del semanario sobre el cinematógrafo siguió centrada en el carácter moral del mismo.

En junio de 1948, en una extensa nota de tapa, se denunciaba el escaso control que existía sobre las matinées destinadas a los niños en la ciudad, y se solicitaba una acción mancomunada de los diferentes actores involucrados: el Estado, los empresarios y los padres.²⁴ Sin embargo, esta denuncia sistemática de la inmoralidad en el cine, en especial el destinado a los niños, a diferencia de épocas pasadas estuvo acompañada por acciones concretas que, incentivadas por Actis, buscaban tener un impacto directo en los sectores católicos locales. Esto incluyó la promoción de los buenos filmes que se proyectaban en la ciudad, en especial aquellos ligados al campo religioso, tal el caso de *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947), sobre la vida de San Vicente de Pauls, presentada como “la obra cumbre de la cinematografía mundial”, una película que “nos enseñará a pensar y ser mejor”.²⁵

Además, desde mediados de los años cuarenta promovió los ciclos de cine de la Asociación de los Jóvenes de la Acción Católica, que incluían filmes para toda la familia, siendo su atractivo central la programación para niños. Los ciclos se daban los domingos por la tarde, y se extendieron hasta comienzos de los años cincuenta. A partir de allí, con la inauguración del Gran Salón Parroquial se inició un ciclo de cine los domingos, que incluía matinée a las 14 horas para niños, y desde las 18:30 funciones para la familia.²⁶ Este espacio estaba pensado fundamentalmente para los niños, que encontraban en el evento semanal “un grupo de abnegadas catequistas” que cuidaban del “orden y la cultura”, las mismas que realizaban “una verdadera obra educativa” enseñando canto, narrando anécdotas con sus respectivas moralejas, y presentando un cine para niños “adecuado a su mentalidad”.²⁷

A finales de los años cuarenta se inició la remodelación del Gran Salón Parroquial, con una ambiciosa obra que incluía convertir el viejo espacio de la Acción Católica en un espacio destinado al cine y el teatro. En agosto de 1951 el mismo fue

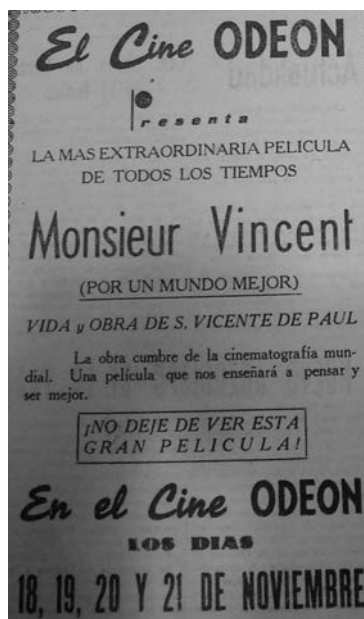
24 “Los espectáculos de cine para niños. Apelamos a la cordura de todos”, *La Revista*, 11 de junio de 1948.

25 “El cine Odeón”, *La Revista*, 12 de noviembre de 1948.

26 “Con las funciones de cine cerróse la Semana inaugural del Gran Salón”, *La Revista*, 17 de agosto de 1951.

27 “El cine infantil en el Gran Salón Parroquial”, *La Revista*, 24 de agosto de 1951.

inaugurado con funciones para niños y la familia.²⁸ El público infantil fue calculado, según la publicación, en más de mil niños, que según se anunciaba “se verán libres del grave peligro que entraña el cine inmoral y corruptor”²⁹.



El espacio del Gran Salón se convirtió en central para la actividad pastoral de Actis, quien para mejorar la calidad de las proyecciones instaló en enero de 1952 dos proyectores de 35 mm. en una cabina construida en la sala para tales menesteres.³⁰ En junio de 1952, la administración de la sala logró un acuerdo con la empresa administradora del Cine Tandil, por el cual este proveería filmes diariamente, que debían encuadrar “dentro de lo inmejorable en la faz artística como moral”.³¹ Poco tiempo después, en

28 “Gran programa cinematográfico”, *La Revista*, 10 de agosto de 1951.

29 “Con las funciones de cine cerro la semana inauguración del Gran Salón”, *La Revista*, 17 de agosto de 1951.

30 “Suspensión del cine infantil en el Salón Parroquial”, *La Revista*, 18 de enero de 1952.

31 “El Cine Teatro Parroquial”, *La Revista*, 6 de junio de 1952. Un año después las matinés se extendieron a los sábados, y la administración del Cine Teatro

septiembre de 1952, la Comisión Administradora de la sala dispuso que la entrada a la misma sería a partir de una contribución voluntaria. Con esto, desde la publicación se defendía la posibilidad de que las familias más modestas pudieran concurrir a las proyecciones semanales.³² Un año después, este modelo se había modificado, y las entradas a las matinées infantiles quedaron en 0,90 pesos.³³

Para comienzos de los años sesenta se relanzaba el ciclo de cine matinée familiar e infantil, con un programa que se desarrollaba desde la 13:30 horas. El ciclo era presentado como alternativa a los “empresarios inescrupulosos que ofrecen a niños y jóvenes películas de bajo nivel moral, apologías del crimen o fantasías eróticas y sensualistas”.³⁴ Tiempo después pasarían a denominarse Cine Club Infantil.³⁵

Junto a estas acciones concretas, Actis continuó con su política de denuncia de la pornografía, especialmente desde los años cincuenta. Como hemos mencionado, encontraba en diversos actores la responsabilidad frente al avance de la inmoralidad. En primer lugar, estaban los empresarios, que según la publicación “anuncian exhibiciones de películas al desnudo, prohibidas para menores de 16 a 18 años, que constituyen verdaderos atentados a la moralidad pública”. Definidos como “mercaderes del pecado sexual”, se los acusaba de responder solo al interés económico. Pero no dejaban de alertar sobre el otro gran responsable de permitir estas prácticas: el Estado.³⁶ Como se expresaba a comienzos de los años sesenta, el problema no solo eran los empresarios que “han perdido todo escrúpulo de conciencia”, sino “la inspección municipal” que no cumplía su rol, y permitía que menores de edad asistieran a las funciones prohibidas.³⁷ Y por último estaban los padres y las instituciones sociales y cristianas, que debían ocupar el espacio de control que evitaran que, bajo el

Parroquial adquirieron un proyector Filmo que permitía un cuadro de película de 5,5 por 4,10 metros con gran luminosidad.

32 “El cine parroquial en adelante será a base de contribución voluntaria”, *La Revista*, 5 de septiembre de 1952.

33 “Cine Teatro Parroquial”, *La Revista*, 5 de junio de 1953.

34 “Cine matinée familiar e infantil”, *La Revista*, 25 de mayo de 1960.

35 “Cine Club Infantil”, *La Revista*, 15 de marzo de 1963.

36 “Ciertos empresarios de cine”, *La Revista*, 5 de agosto de 1955.

37 “La degeneración llevada al cine. ¿Y la inspección municipal?”, *La Revista*, 1 de julio de 1960.

pretexto de la democracia y la libertad, se multiplicara la “libertad irracional del liberalismo y del laicismo”.³⁸

A diferencia de las décadas previas, las denuncias de los filmes considerados pornográficos fueron una constante en estos años. En general existió una animadversión por el cine sueco, cuyas películas eran presentadas como “un verdadero peligro social”, con “una influencia moral extremadamente negativa”. Su peligro radicaba en que reflejaban una realidad ajena a la local, en donde había “ausencia de principios morales y sociales”, y en donde no había atisbos de optimismo ni de pureza”.³⁹ *El silencio* (Ingmar Bergman, 1963) era un claro ejemplo de este cine, siendo catalogada por la publicación como una “inmundicia”, expresando que su exhibición en la ciudad era un grave error de las autoridades municipales.⁴⁰ La película había sido habilitada para su proyección en la ciudad de Buenos Aires, con una calificación de “prohibida para menores de 22 años”, pero a las dos semanas de su proyección fue prohibida, y tanto distribuidores, como exhibidores y funcionarios públicos que habían habilitado su proyección fueron denunciados penalmente (Ramírez Llorens, 2016: 102-103).

Otro caso paradigmático fue el filme francés *Los Amantes* (Louis Malle, 1958), cuyo estreno fue prohibido por el intendente municipal a partir de la solicitud de la Junta Parroquial de la Acción Católica.⁴¹ El hecho, que despertó un fuerte debate con el diario local *El Eco de Tandil*, supuso un éxito para los católicos locales, y en especial para Actis y la Acción Católica local. Es importante mencionar que dicho filme había sido objeto de denuncias a nivel nacional por parte de Guillermo de la Riestra, abogado católico que amparándose en el Decreto Ley 62/57, buscaba la prohibición de la exhibición (Ramírez Llorens, 2016: 91). Sin embargo, un año después la propia autoridad municipal decidió revisar su postura original, y organizó una proyección privada de la película a la que concurrieron representantes del periodismo local e invitados del intendente. El resultado del visionado ponía en evidencia las tensiones que el filme despertaba:

38 “El cine o es escuela de elevación o escuela de corrupción”, *La Revista*, 3 de agosto de 1956.

39 “El cine sueco”, *La Revista*, 8 de enero de 1957.

40 “Una película inmunda pasada en nuestras salas”, *La Revista*, 15 de mayo de 1964.

41 “La prohibición de *Los Amantes*”, *La Revista*, 18 de noviembre de 1960. El intendente local era Mario A. Elissondo.

...El *Eco de Tandil* dijo que era muy buena. Actividades que podía exhibirse con restricciones. *Nueva Era* que era innecesaria. El Sr. Comisario que era inconveniente. Otros que constituía un bodrio. Los más: que la crudeza de algunas de sus escenas es repugnante. Nosotros: que constituye una apología a la infidelidad, al adulterio y que con la obscenidad de algunos episodios merece la prohibición...⁴²

Una de las últimas cruzadas contra un filme fue por el caso de *La mujer de mi padre* (Armando Bó, 1968), cuya referencia se hacía frente a la crónica del periódico local *Nueva Era* de una proyección especial para la prensa. En este caso, *La Revista* se preguntaba por el avance de la pornografía, el escaso celo censor del gobierno de Onganía y el pobre rol cumplido por los directores cinematográficos, “que quieren a toda costa corromper y degenerar al público, exaltando de la mujer solamente sus formas sensuales, su carne, su desnudez excitante, su pecado”.⁴³

A manera de conclusión

La Revista publicó su último número el 20 de diciembre de 1968. En su despedida Actis aconsejaba mantener las lecturas de la prensa católica nacional y mundial, en especial de publicaciones como *Esquiú*, *Criterio* o el *Observador Romano*. Durante 46 años se presentó como la voz del catolicismo local, y fundamentalmente después de 1944 propuso una militancia activa en favor de los valores morales cristianos, que se expresarían en la denuncia permanente de todo aquello que atentara al estilo de vida cristiano occidental, en especial lo que denominaba cine “pornográfico”. Más significativa fue la acción que Actis desarrolló en el plano de las proyecciones para niños y familias, y la construcción del Gran Salón Parroquial, base del Cine Teatro Estrada.

Su voz fue un potente reflejo de la ola reaccionaria y censora que recorrió la historia argentina durante buena parte del siglo XX, especialmente en relación con la cultura y, específicamente, el cine.

42 “La película Los amantes y diversos juicios”, *La Revista*, 19 de mayo de 1961.

43 “La mujer de mi padre y sigue la pornografía”, *La Revista*, 6 de octubre de 1967.

Bibliografía

- Barrientos, José P. (1975), *Historia del periodismo de Tandil*, Tandil, Grafitán.
- Black, Gregory D. (1998). *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press.
- Bruschi, Valeria y Paola Gallo (2002). *Iglesia, Estado y sociedad civil durante los gobiernos peronistas. Tandil, 1945-1955*, Tesis de Licenciatura, Tandil, FCH-UNICEN.
- Dovio, Mariana (2012). “Representaciones sobre mujeres de “mala vida” en la revista *Archivos de Psiquiatría, Criminología, Medicina Legal y Ciencias Afines* y *Revista de Criminología, Psiquiatría y Medicina Legal* (1902-1935)”, en Barroso, Silvina y otros, *Mujeres en cuestión. Escrituras, ideologías y cuerpos*, Buenos Aires, Teseo.
- Lida, Miranda (2005). “Catecismo, cine y golosinas. la Iglesia Católica y la infancia a comienzos del siglo XX”, *Todo es Historia*, N° 457, Buenos Aires.
- Lida, Miranda (2012). *La rotativa de Dios. Prensa católica y sociedad en Buenos Aires: El Pueblo 1900-1960*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Mallimaci, Fortunato (2015). *El mito de la Argentina laica. Catolicismo, política y Estado*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Pasolini, Ricardo (2004). “Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil”, *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Ramírez Llorens, Fernando (2016). *Noches de sano esparcimiento. Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina, 1955-1973*, Buenos Aires, Librería.

Los cinéfilos encuentran su espacio: Los cineclubes en Tandil

**Agustina Bertone
Claudia C. Speranza**

Pensar los cineclubes, supone pensar los públicos. Estos espacios son el caldo de cultivo para que una ciudad del interior de la provincia de Buenos Aires cuente con un Festival de cine, un Festival de cortometrajes, y variadas muestras audiovisuales que enriquecen su agenda cultural y que son acompañadas por las audiencias, dando lugar a circuitos y reposiciones de obras. En este contexto, es necesario precisar que estas actividades son llevadas adelante desde un lugar de activismo y voluntariado, en el que sus hacedores comprometen sus ingresos y esfuerzos para sostener la continuidad del cineclub. Esto incluye la impresión de afiches, folletería, revistas, el encuentro e intercambio con otros cineclubes de la región, la búsqueda de auspiciantes para sostener la actividad, la difusión, conseguir el film, el proyector, la sala, el equipamiento de sonido, etc.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, el siguiente trabajo propone una lectura crítica de la dinámica de los espacios alternativos de proyección cinematográfica en Tandil a partir de la puesta en marcha del cine club Grupo Cine, en 1967, hasta el día de hoy. Esta primera experiencia fue continuada por el Cine Club Tandil (1971-1989) y ambas promovieron el interés por producciones fílmicas de autor generando, así, espacios de

formación de espectadores. A continuación, se retomarán experiencias ocurridas en los últimos años: el ciclo Directores con Tuco (2009 - 2010), Cine Club Odisea (2013-2014) y el programa Arte Proyecto (2016 y continúa).

Específicamente, tomaremos como punto de referencia el trabajo realizado por el Cine Club Tandil, ya que su continuidad en el tiempo y las actividades promovidas permiten analizarlo como un espacio de formación de espectadores, cuyos objetivos permanecieron inalterados y, luego de su cierre, su legado se expandió por diferentes instituciones.

Los inicios

El cineclubismo tuvo su origen en Francia en los años veinte y se transformó en uno de los espacios de discusión sobre las posibilidades puramente artísticas del cine, por sobre la concepción mercantilista del mismo¹. Louis Delluc, René Clair, Jean Mitry, Jean Epstein y Germaine Dulac son algunos de los realizadores que acompañaron estos espacios y, junto al interés de las revistas especializadas, impulsaron su desarrollo confiando en las posibilidades artísticas del séptimo arte, labor que venían desarrollando como referentes de las posteriormente denominadas vanguardias cinematográficas.² Más allá de reconocerse como espacio de exhibición, frente a sus pantallas se fueron formando algunos de los directores que, décadas más tarde revolucionarían el cine mundial e impondrían un nuevo lenguaje bajo el nombre de *Nouvelle Vague*: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre otros.

Hubo que esperar hasta 1928 para que el cine club se instalara en Argentina de la mano de León Klimovsky y su Cine Club Buenos Aires. Su fundador era un joven crítico de cine y de jazz quien, en los años posteriores a su experiencia en el cine club

1 Durante los primeros años, posteriores a la primera proyección cinematográfica realizada en 1895 y organizada por los hermanos Lumière, el cine tuvo un desarrollo exponencial en sus posibilidades formales y narrativas. La experimentación con este nuevo medio y la proliferación de salas de proyección generó que, a partir de la década de 1920 se conformaran espacios para la discusión y el debate de las producciones como alternativa a los cines comerciales que apelaban a un espectador pasivo.

2 Los artistas de la vanguardia se pusieron en la tarea de despojar al cine de “todo elemento teatral y literario que amenazara con ahogar su sustancia” (Kracauer, 1996: 230). Por este motivo, se proponían crear a partir de las propiedades intrínsecas del lenguaje cinematográfico.

Buenos Aires, se lanzó a la realización audiovisual. Este espacio se proclamó como el primero del país en impulsar una cultura cinéfila alternativa a las salas de cine convencionales. Aunque reconocían las virtudes del cine promovido por los estudios de Hollywood, se concentraron en reivindicar el cine vanguardista, tal como se estaba haciendo en los cineclubes franceses e ingleses. A este grupo le interesaba el cine soviético, el realismo, el cine documental y la animación, además del cine de vanguardia concentrado en la experimentación fotográfica y lumínica. Si bien terminó su actividad en 1931, los coletazos de esta primera experiencia impulsaron diversas actividades: la fundación de los espacios Cine Arte (1939, Leon Klimovsky y Elías Lapzeson) y el Club Gente de Cine (1942, Rolando “Roland” Furtiñana³). Ambos se fundirían en 1949 para forjar la Cinemateca Argentina. El Club Gente de Cine conservó los preceptos definidos históricamente respecto de la actividad cineclubística, promoviendo exposiciones, visitas internacionales, cursos y editando la revista *Gente de Cine*, una de las publicaciones especializadas con más trascendencia a nivel nacional. Para 1954, se inauguró el Cineclub Núcleo, aún en actividad⁴.

El fenómeno del cineclub llegó a Argentina para consolidarse como el primer espacio de promoción y conservación del material audiovisual nacional e internacional. Además, fue primordial en el surgimiento de grupos de cortometrajistas y en la necesidad de generar espacios de formación en el quehacer cinematográfico. En este sentido y replicando la experiencia francesa, los cineclubes fueron indispensables en la formación de nuevos realizadores nacionales, paradigmas del cine de autor argentino⁵. Dicha función pedagógica fue estimulada no sólo por los debates y las publicaciones especializadas, sino por los cursos y

3 Ejerció la docencia como Profesor de Historia del Cine en la UNLP (1955-75) y el periodismo como crítico cinematográfico para el diario *Crítica*. Fue Director del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken (1976-1981) y de la Escuela de Cine del Instituto Nacional de Cinematografía (1981-1988). Fundó y presidió la Cinemateca Argentina (1949-1990) y el periódico *Gente de Cine* (1950-1956).

4 El Cineclub Núcleo fue fundado por el cinéfilo y Salvador Sammaritano, quien también ejerció la docencia, fundó la revista *Tiempo de Cine* y fue presidente de la Federación Argentina de Cineclubes. Actualmente, el cineclub cuenta con más de sesenta temporadas y realiza sus funciones en la Sala Gaumont, en el barrio de Congreso y en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) los días martes, jueves y domingo. A lo largo de los años ha conservado el sistema de ingreso por asociación y sus principios cineclubísticos respecto a los filmes proyectados.

los talleres dictados por cineastas y profesionales de la industria cinematográfica.

Para poder comprender los cambios acaecidos en la concepción misma del cine club, es indispensable definir las particularidades del espacio en sus orígenes. Su funcionamiento es posible a partir de un conjunto de socios que abonan una cuota mensual, tienen acceso a todas las actividades, participan en asambleas y de la toma de decisiones conjuntas; promueven sus actividades a partir de folletería específica que, en algunos casos, se convierte en una publicación en formato revista, e instaura la modalidad de cine-debate, permitiendo el intercambio entre el público y los realizadores, y generando una comunidad de espectadores particular. Este carácter social y de intercambio le da el nombre de *cineclub*.

Sin embargo, pese a las variaciones en sus características a través del tiempo, los cineclubes resisten a la proliferación de salas y de nuevas tecnologías, defienden y profundizan el principio artístico del cine, y se constituyen como espacios de contrainformación, frente a la popularidad y masividad que caracteriza a las salas comerciales y a los grandes complejos de exhibición.

La llegada del cineclub a Tandil

Tandil, ciudad localizada en el centro de la Provincia de Buenos Aires, comenzó a tener sus espacios alternativos de proyección cinematográfica en la década del '30, cuando desde el Ateneo de Cultura Popular se incluyó en sus actividades funciones de cine-debate. En los años cincuenta el Ateneo Rivadavia repetiría estas prácticas.

Estos primeros espacios crearon los lazos para la posterior conformación del primer cineclub tandilense: Grupo Cine. Éste surgió como anexo del Pequeño Teatro Experimental⁶, en mayo de 1967. Su principal objetivo fue generar un movimiento modernizador independiente de los círculos académicos, a través

5 Según un artículo publicado en la Revista *Panorama*, en marzo de 1969, en las filas de ingreso a las funciones del cineclub Gente de Cine podían reconocerse a Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Fernando Birri y Fernando Ayala, entre otros. (Grilli, 2008: 24).

6 El PTE se conformó en 1964 como una agrupación teatral independiente, dirigida por el periodista Juan Carlos Gargiulo. En 1967, por iniciativa de Osvaldo Soriano, crean el Grupo Cine y pasa a integrar la Agrupación Cultural Independiente.

de la exhibición de cine de autor, en tanto cine “portador de un mensaje que interpela al hombre moderno, y en ese sentido, al menos, es un arte comprometido” (Minnucci, 2010: 84).



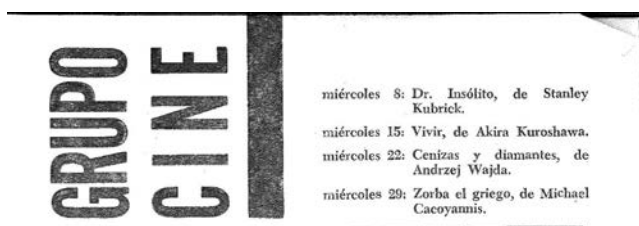
Portada del cuaderno **Grupo Cine** N.º 5 -noviembre de 1967

El coordinador del cineclub era Osvaldo Soriano⁷ y las funciones se realizaban los miércoles por la noche en el Cine Avenida, ubicado en Rodríguez al 800. La película inaugural fue *Música en la noche* (1948), de Ingmar Bergman y la continuaron filmes de Leonardo Favio, René Mujica, Lautaro Murúa, François Truffaut, Jean-Luc Godard, René Clair, Arthur Penn, Francesco Maselli y Luis Buñuel, entre otros.

La distribución de las copias era coordinada por las autoridades del Cine Avenida, hecho que marcó un hito ya que se vislumbra la solidaridad entre ambos formatos de exhibición, el

⁷ Osvaldo Soriano (1943-1997) fue periodista y escritor. Durante su juventud vivió seis años en Tandil, ciudad en la que intentó ser futbolista pero, en cambio, se dedicó a promover actividades culturales. Entre sus obras literarias se encuentran *Triste, solitario y final* (1973), *No habrá más penas ni olvido* (1978), *Cuarteles de invierno* (1980) y *Una sombra ya pronto serás* (1990), entre otras.

comercial y el alternativo. Los miércoles en este céntrico cine se congregaba una masa de fieles cinéfilos que progresivamente fueron conformándose en masa crítica, a medida que los debates posteriores a los filmes iban enriqueciendo sus miradas. Otras actividades que nutrieron la breve pero intensa actividad del Grupo Cine fueron la publicación del cuaderno *Grupo Cine*, en el que se editaba la programación acompañada de reseñas, comentarios y ensayos críticos, e información sobre los talleres y/o cursos de realización cinematográfica promovidos por otras instituciones locales. Después de una breve interrupción en su actividad a comienzos del año 1968, por su supuesta adhesión al comunismo⁸, el Grupo Cine finalmente se desintegró en enero de 1969 por motivos internos. Uno de los factores más importantes fue el alejamiento de Osvaldo Soriano, quien finalmente se trasladó a Buenos Aires.



Detalle de la programación mensual.

El Cine Club Tandil

Sin embargo, el germen de esta actividad quedó latente entre los espectadores que defendían la propuesta del Grupo Cine de generar un espacio sistematizado de discusión cinematográfica. Fue el espectador Rodolfo Nigro quien comenzó a forjar un grupo de cinéfilos que conformarían el Cine Club Tandil. Desde su actividad privada, Nigro comenzó a reclutar a algunos jóvenes de su entorno. Finalmente, luego de algunas reuniones, la Comisión Directiva del Cine Club Tandil quedó conformada por Rodolfo Nigro (presidente), Julio Varela (prensa), Juan Carlos del Giovanino

⁸ El cineclub fue clausurado en enero de 1968 por supuesta promoción comunista en su programación. Después de un mes, la policía ordenó el retome de las actividades frente a la presión de la opinión pública, promovida por la prensa.

(editor) y Ernesto Palacios como miembros permanentes. Excepto su presidente, los miembros no superaban los veinte años e incluso Varela y Palacios aún no habían finalizado sus estudios secundarios.

A partir del 3 de marzo de 1971, los miércoles volvieron a ser el día dedicado a las funciones de cineclub, esta vez de la mano del Cine Club Tandil (CCT), en las instalaciones del Club Excursionistas (Las Heras al 1100), en una primera etapa, y en el Cine Alfa (Yrigoyen al 600), a partir de 1974 hasta su cierre.

El primer film exhibido fue *Pierrot, el loco* (1965, Jean Luc Godard), al que siguieron *Los 39 escalones* (1935, Alfred Hitchcock) y *El Acorazado Potemkin* (1925, Serguéi Einsenstein). Según Ernesto Palacios, el objetivo del Cine Club Tandil era poder acceder a cinematografías de otras partes del mundo, esquivando las producciones hollywoodenses y nacionales que encontraban su espacio en las salas comerciales. De esta manera, movidos por la curiosidad, la comisión directiva proponía “el cine que no se ve, el CCT se lo muestra”⁹. Debido a la incorporación de los intereses personales de los miembros de la Comisión Directiva y a la vastísima oferta del cine de autor, la programación resultaba ecléctica, es decir, no había una tematización de los ciclos mensuales ni un hilo conductor que definiera la selección. Esto último es un rasgo común en las experiencias de los cineclubes en ciudades del interior, aún hasta el día de hoy. En el afán de traer, compartir y mostrar en la comunidad una cinematografía alternativa, distinta, novedosa y lejana, los criterios en la selección de la programación ofrecida quedan en un segundo plano.

Continuando con la tradición cineclubística internacional y heredada de su predecesor, el Cine Club Tandil editó la revista *Séptimo Arte*, dirigida por Ernesto Palacios que contó con más de 40 números. Durante los primeros años, la publicación evolucionó de un simple folleto hasta convertirse en una revista de 30 páginas que aunaba no sólo artículos y reseñas respecto de las producciones proyectadas por el cineclub, sino que se hacía eco del contexto cinematográfico contemporáneo nacional e internacional. Este desarrollo era reflejo del crecimiento de sus miembros quienes, durante el desarrollo de la experiencia, se formaron, principalmente, en el periodismo y la escritura crítica.

9 Ernesto Palacios, comunicación personal, 23 de octubre de 2015.



Portada de *Séptimo Arte* N.º 40 (julio de 1984)
dedicado en su totalidad a Ingmar Bergman.

Con respecto al acceso a las copias, su principal fuente de abastecimiento era Artkino Pictures, una distribuidora argentina independiente que, con los años, se ha convertido en uno de los paradigmas de la distribución de cine de autor en nuestro país. Su fuente principal fueron producciones de la Unión Soviética y de sus países satélite –Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Alemania Oriental–, además de facilitar el acceso a las filmografías de Claude Chabrol, Ingmar Bergman, Wim Wenders o Alain Resnais, de movimientos como el Neorrealismo Italiano y de los años de la transición española. Debido a que estos filmes no eran requeridos por las salas comerciales, su distribución se centraba en los cineclubes nacionales y sus costos de alquiler eran accesibles.

Para sostener la actividad, la asociación se financiaba a partir del cobro de una cuota de socio y de la recaudación de las entradas. Además, se vio enriquecida por el auspicio y el apoyo de embajadas, entidades sin fines de lucro, del Cine Club Mar del Plata y por la Dirección de Cultura local, cuyo director Daniel Pérez accedió a colaborar con el Cine Club Tandil para la realización de la Muestra de Cine Internacional de 1976, con el auspicio y el permiso para el uso de la sala Auditorium del Museo Municipal de Bellas Artes Tandil (MUMBAT). Otras colaboraciones entre el Cine Club Tandil y el Municipio fueron los ciclos de cine organizados conjuntamente durante la Semana Santa y la Semana de la Juventud.

Las proyecciones se realizaban en 35 mm, lo que en ocasiones generaba inconvenientes con las salas comerciales de Tandil, ya que las salas de Cinematográfica Tandil (empresa propietaria de las cuatro salas tandilenses) presionaban a las distribuidoras para evitar el envío de las copias al cineclub o directamente atentaban contra el desarrollo de las proyecciones. Uno de los casos más recordado es la amenaza de bomba efectuada antes de la proyección de *El fascismo al desnudo* (Mikhail Romm, 1965), que obligó a cancelar la función.

Durante el periodo dictatorial de 1976 a 1983, las actividades de la asociación continuaron con algunas restricciones pese a la tensión con instituciones policiales, eclesiásticas y militares. Sin embargo, uno de los factores de la disminución de las actividades señalado por la misma asociación tiene que ver con las consecuencias que la crisis económica tuvo sobre las clases medias y trabajadoras. Esto obligó a extender la periodicidad de las funciones y a suspender la publicación.

Luego de la restitución democrática, la asociación retomó la frecuencia normal de las proyecciones en el Cine Alfa y el Auditorium del MUMBAT, y la publicación de *Séptimo Arte*. Durante los próximos seis años fue protagonista de algunos eventos que enriquecieron la cultura tandilense: la organización junto a la UNICEN de un ciclo de cine argentino durante 1984, el Primer Festival Cinematográfico de Cortometrajes en Super 8 y el ciclo Obras Maestras del Cine Alemán, auspiciado por el Instituto Goethe, ambos en 1985.

Sin embargo, la recuperación gradual del espacio se vio truncada para 1989, cuando la sala del Cine Alfa ya no estaba disponible, la salud de Rodolfo Nigro empeoraba y algunos de sus miembros fundadores se habían diseminado en función de sus actividades profesionales.

Entre los referentes de la actividad cineclubística a partir de los años sesenta se encuentran Eduardo Saglul, Ernesto Palacios, Raúl Echegaray y Julio Varela. Desde su hacer y desde su afición al cine fueron construyendo y desarrollando el cineclub y pasaron con su propuesta y audiencia por diferentes espacios que abrían sus puertas para hospedar la actividad, incluso en teatros. De alguna manera, estas experiencias permiten reflexionar sobre los modos en que se diversificaron los espacios culturales en la ciudad, y cómo contribuyeron a que se desarrollen propuestas que se expanden de los límites de lo local a través de la formación universitaria, la

realización de festivales nacionales de artes audiovisuales y la promoción de Tandil como polo de producción audiovisual.

Repercusiones del Cine Club Tandil en la actualidad

Durante el año 1989 y frente a la certeza del cese de las funciones del Cine Club Tandil, Hugo Nario, Presidente de la Biblioteca Rivadavia durante el periodo, le ofreció a Ernesto Palacios la realización de ciclos de cine en sus instalaciones. Así es como, en el salón de la Biblioteca, una vez por semana se comenzaron a realizar funciones cinematográficas, que aún continúan. Además, las ofertas de talleres, debates y charlas con figuras del quehacer audiovisual ofrecidas por ambos espacios instalaron el interés por la formación en materia de cine. Tras el cierre del Cine Club Tandil esta tendencia fue sostenida entre algunos ciudadanos y comenzó a proyectarse la creación de un espacio formal de formación en artes audiovisuales que se concretó en el año 2003 con la creación de la carrera de grado Realización Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte - UNICEN)¹⁰.

Desde la creación de la carrera de RIAA en 2004, algunos grupos de estudiantes tuvieron la inquietud de trabajar con públicos, de generarlos, de ingadar en el armado de una programación de filmes, de organizar ciclos, de invitar de manera personalizada, en cuanto a las personas que transitan en la Facultad de Arte, y masiva, pensando en el público en general, aprovechando canales de comunicación institucional y posteriormente las redes sociales. Comenzaron en un aula de la Facultad de Arte¹¹, los miércoles después de las 20 horas. El ciclo se llamó "Directores con tuco". Fue llevado adelante por los estudiantes Diego Petersen y Mariano Falzone, comenzando en el año 2009. La propuesta era presentar por mes una selección de la filmografía de algún director. El ciclo tuvo como foco a David Lynch, Wes Anderson, Alan Parker, Francis Ford Coppola, entre otros. Luego de un tiempo fue "Documentales con tuco", y un ciclo flexible, programado a partir de los gustos de los organizadores y de sus deseos de compartir esas cinematografías con el público que frecuentaba la Facultad de Arte.

10 Para un estudio de la historia de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales véase el artículo de Magalí Mariano y Nicolás Scipione en este libro.

11 Pinto 399 – 3° piso.

En este mismo periodo, entre los Talleres de Extensión para Adultos Mayores organizados por la Secretaría de Extensión de la UNICEN existió un Taller de Apreciación Cinematográfica, y se proyectaban las películas en el Centro Tandilense de Jubilados y Pensionados.



Fachada de la Bilblioteca Bernardino Rivadavia ubicada en San Martín 516. Desde su fundación se ha impuesto como uno de los espacios de promoción cultural más importantes de la ciudad.

Posteriormente, ya graduado Mariano Falzone, junto a Mariela Castiglione generaron un proyecto llamado Cineclub Odisea, que tuvo una duración de dos años, comenzando en junio de 2013. El punto de partida en este caso fue presentar a la ciudad un cine de autor, tendiente a lo experimental y a las “rarezas” audiovisuales. Comenzaron en un local en calle Montiel 565 llamado “Zoom, espacio de arte”. Luego el ciclo se trasladó en 2014 al bar cultural Calle Melancolía y, para fines de ese año, y por superposición de actividades, el ciclo llegó a su fin.

Con respecto a las ofertas de exhibición organizadas por la Facultad de Arte en la actualidad, nombraremos tres experiencias:

Arte Proyecta, La Fábrica de películas y Jueves de cine. En primer lugar, Arte Proyecta es un ciclo organizado entre el Departamento de Historia y Teoría del Arte y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte. En 2018 cumplió su tercer año, y la propuesta vincula a docentes y trabajadores de la Facultad de Arte que proponen una película para su exhibición en el espacio del Salón Multimedial 1 de dicha institución. Generalmente son películas que hacen a la filmografía obligatoria de las materias de la carrera de RIAA, pero también el ciclo ha proyectado trabajos de cátedra, estrenos, etc. Actualmente cuentan con un viernes por mes en el cual proyecta el Centro de Estudiantes, y una proyección mensual en el Centro Cultural La Compañía (Alsina 1242). De esta manera, se procura que se sostengan los lazos comunitarios que la actividad propone.

Por otro lado, de manera menos sistemática un grupo de estudiantes proyectan películas a la gorra en la sala teatral La Fábrica. El ciclo se denomina “La fábrica de películas”, y suelen obsequiar pochoclos y afiches a los asistentes. No tienen un día fijo de proyección, ya que en la sala tienen prioridad los ensayos, clases y obras teatrales. El ciclo tuvo algunas proyecciones en 2018.



Afiches del ciclo Arte Proyecta correspondientes a la primera edición (abril de 2016) y al última del 2018 (noviembre)

Por último, actualmente la Biblioteca Rivadavia junto al Departamento de Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte proyecta dos filmes por mes en el ciclo “Jueves de Cine”. El público habituado del ciclo prefiere las ficciones por sobre los documentales, y el ciclo se organiza por temáticas mensuales. De esta forma, se continúa con la práctica iniciada en los noventa y que se ha convertido en un clásico en las actividades promovidas por la Biblioteca. Este es el primer año de la experiencia.

Podemos mencionar que, en el presente, estas actividades son promovidas y sostenidas por personas vinculadas de una manera u otra a la Facultad de Arte de la UNICEN. En cada caso, más allá de su propuesta alternativa, se terminan construyendo nichos de espectadores o públicos específicos que asisten porque gustan de la programación presentada.



Afiche de Jueves de cine de la edición de julio de 2018.

Panorama mundial y regional de los cineclubes

En la historia del cine en general y del cineclub, en particular, el periodo comprendido entre los setenta y los noventa es sinónimo de la decadencia de estos espacios: la crisis económica, la proliferación del televisor en los hogares y la popularización del VHS, significaron el alejamiento del público de

las salas cinematográficas –basta recordar a quienes nos leen que muchas salas de cine se convirtieron en supermercados, iglesias, boliches bailables, galerías de tiendas, etc.–. Sin embargo, en Tandil, durante estas dos décadas, el Cine Club Tandil se convirtió en el reducto de trabajadores, profesionales, estudiantes y público en general que se vio seducido por las propuestas de esta asociación. Incluso, durante 1971, contaron con un servicio de traslado desde diferentes zonas de la ciudad al Club Excursionistas por un costo extra pero, aún accesible. Era la voluntad inclusiva del Cine Club Tandil que, con una oferta variada, le permitía a la ciudadanía acceder a producciones que traducían el valor artístico y poético del cine que no eran promovidos por las salas cinematográficas locales, la televisión o el video comercial.

Es importante contemplar desde la contemporaneidad de quienes escribimos, que el fenómeno o la tradición del cineclub ha mutado en pos de no perder continuidad, de no extinguirse e incluso de no desamparar a un público. Sin embargo, este análisis es atravesado por todos los cambios que hubo en Tandil (y en la región) desde los años 60 hasta ahora.

Posteriormente, la piratería desde internet y finalmente las plataformas *on demand* y, entre los más jóvenes o curiosos, la fascinación o interés por las películas en 3D, el acceso a equipos de *home theater*, entre otros aspectos, de alguna manera han transformado los modos de consumos audiovisuales. Estos moldean a las nuevas audiencias, que por momentos se piensan como un colectivo que comparte afición a determinadas obras audiovisuales, pero al consumirlas en soledad, en pantallas de computadoras, *tablets*, o celulares, entran en dinámicas novedosas.

Tandil no ha quedado al margen de estos procesos, que a nivel macro han generado una terrible crisis entre realizadores y productores independientes, artesanales, y arrastrando al cierre a las salas pequeñas de cine. Sólo sobrevivieron las grandes salas cinematográficas, esas que están dentro de *shopping malls*, y que también acompañan procesos de gentrificación. Con este párrafo, pretendemos dejar claro en que el cine se sigue produciendo, generando, pensando, creando... pero sus modos de exhibición y de relación con el público ha variado de una manera tan vertiginosa que se nos hace muy difícil establecer un correcto orden cronológico en toda esta mutación. Y como aparece en parte de la bibliografía consultada, se continúa sosteniendo que lo que está en crisis es el ritual de asistir a una sala de cine, con otras personas y participar de la experiencia. Se rompen los lazos, cambian las

identidades cartográficas sociales de los barrios, y cada espectador no se siente parte de un colectivo (público), no comparte el acto de emocionarse con una película, y tampoco comparte con su comunidad, sin embargo sobreviven algunos espectadores a modo de tribu y allí se pueden identificar esos pasajes en las transformaciones: “Del cineclub al videoclub, de la grabación casera al intercambio, de reunirse donde se pasan películas, a ver y rever lo grabado, a pasarse películas entre unos y otros” (Jousse, 2003: 298-301).

Algunas reflexiones finales

Durante dieciocho años, el Cine Club Tandil se convirtió en un reducto para intelectuales, profesionales, trabajadores y jóvenes que tenían en común su pasión por el cine y hacían de cada función un momento de discusión e intercambio. Esto gestó una comunidad de cinéfilos que logró traspasar las barreras temporales y espaciales, diseminándose por distintos ámbitos locales y acogiendo a las nuevas generaciones.

Otro de los desafíos que logró superar esta institución fue la modernización de la cultura local, replicando un formato de exhibición impuesto mundialmente gracias a la oferta cinematográfica alternativa. Sin duda, el Cine Club Tandil supo responder a los objetivos del cineclubismo mundial apostando a la formación de una comunidad de espectadores a partir de la difusión del cine de autor. Sin embargo, su mayor desafío fue defender sus principios ante la censura y la violencia imperante durante la década del setenta.

Esta lucha se replicó luego de su cierre en múltiples experiencias, posicionando a Tandil como uno de los polos cinematográficos más importantes del país y en continuo crecimiento. En este sentido, Tandil ofrece locaciones para películas, series, publicidades, etc. Cuenta con una carrera universitaria de realización audiovisual que ha generado técnicos y productoras en la ciudad y región, la Universidad posee en el Centro Cultural su sala INCAA (Yrigoyen 662), y promueve eventos que giran alrededor del arte, el audiovisual y los públicos: Festival Tandil Cine, Simposio Internacional sobre cine y audiovisual, Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política. Y variados ciclos que dan cuenta de una realización y un consumo de obras audiovisuales creciente en la ciudad.

Las experiencias recientes de los Espacios INCAA incluían no sólo la recuperación y equipamiento y puesta en valor de espacios que fueron/son de referencia para sus públicos, sino también, que puedan asegurar un circuito de películas argentinas diversas, y que lleguen de un extremo del país al otro, comprendiendo que no tienen un circuito comercial.

Este modo de trabajo y de concebir las obras cinematográficas es herencia de la actividad cineclubista. Dado el carácter independiente de su modo de producción. Dentro de la ampliación de propuestas para armar las programaciones de las nuevas salas en funcionamiento se contemplaban los contenidos clásicos, la comedia, lo costumbrista, los documentales emergentes (propuesta novedosa muy bien recibida por el público argentino en general), los contenidos para infancias y adolescencias, los ciclos de cortometrajes, los convenios con embajadas, casas de culturas y otros ámbitos que acercaban un cine que sabemos que no se pasará en la sala del cine comercial de la ciudad. Por un lado, la repetición, la necesidad del acto catártico, de volver a ver, vivir, emocionarse. Por otro lado, la necesidad de dialogo, de pensarnos en colectivo hacen que estos espacios sobrevivan, aún con pocos espectadores.

Finalmente, la necesidad del estudio de estas experiencias en ciudades medias permite reconstruir el recorrido cultural de ciertos sectores sociales segregados por los discursos oficiales pero que, sin embargo, contribuyen a la interpretación de prácticas del presente. De esta manera, se reconstruyen los vínculos políticos, sociales y culturales que posibilitan el desarrollo local, al tiempo que se le da sentido.

Bibliografía

- AA.VV., (2012). *Notas sobre el futuro del cine*, Buenos Aires. Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires en el marco del 14º Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.
- Bañiles, Selene S. (2010). “Vanguardia y política en un espacio del interior bonaerense: la experiencia del Ateneo de Cultura Popular en Tandil”, en AA.VV., *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Bertone, María Agustina (2013). “La Biblioteca Rivadavia en Tandil: Entre la persecución y la autocensura. Experiencias en la década del '60”. En AA. VV. *Actas de I Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política*, Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN.
- Fuentes, Teresita M.V. (2011). *Marilena Rivero: de la intuición a la profesionalización. Una actriz en provincia*. (Tesis de maestría no publicada) Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Fuentes, Teresita M.V. y Silva, Ana (coord.) (2018). *Instituciones, identidades y poéticas. Prácticas y trayectorias artísticas en el sur de la provincia de Buenos Aires*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- Grilli, Daniel (2008). *Promotor y organizador de cineclubes*. Buenos Aires: Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Centro de Formación Continua y Producción (Cefopro).
- Jousse, Thierry (2003). “Los dandys del cable” en Antoine de Baecque, *Teoría y crítica de cine*, Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Siegfried (1996). *Teorías del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Minnucci, Aníbal (2010). “Cine, cultura y dictadura. El grupo Cine en Tandil, 1968”, en AA.VV., *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Stam, Robert (1996). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes consultadas

Diario *Nueva Era*, Tandil, Buenos Aires.

Revista *Séptimo Arte*, Tandil, Buenos Aires.

Documentos provistos por Archivo de la DIPBA (Dirección de inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires).

Hacia una genealogía. La familia de festivales tandilenses

Carolina Cesario

*No hay manera de que este invierno se
vaya a acabar nunca mientras esta
marmota siga viendo su sombra.*

Phil Connors ¹

Jueves. 1985. *Terminator* (de James Cameron con Arnold Schwarzenegger) y *Río de locura* (con John Hillerman) disputan la cartelera del legendario Cine Alfa. Su teléfono no funciona. Un tímido aviso en el diario *Nueva Era* anuncia que las consultas deben realizarse en el Cine Colonial, que ese mismo día, proyecta *Veneno* (con Klaus Kinsky y Oliver Reed) y *Detrás de los Muros* (de Arnon Zadok) mientras los acordes del Maestro Osvaldo Pugliese y su orquesta típica engalanan el Club Santamarina, se inicia, en el Auditorio del Museo Municipal de Bellas Artes, el Primer Festival Cinematográfico de Tandil.

La cita *superochista* cuenta, curiosamente, con una piña como estandarte visual y galardón del encuentro. Si bien los libros de botánica describen al cono, piña o estróbilo como una estructura basada en un eje terminal desde el cual se extienden sus hojas

1 Personaje del film *Hechizo del tiempo* (1993) dirigido por Harold Ramis e interpretado por Bill Murray. El fragmento seleccionado pertenece a un diálogo de la película.

reproductivas, no fue premisa de los organizadores imprimirle un carácter simbólico, sino encontrar una solución asequible, económica y creativa a la ceremonia de clausura. Algunas versiones indican que fueron recolectadas del Parque Fuerte Independencia y entregadas a los ganadores del evento sin ningún tipo de intervención que ocultara su procedencia, otras, dan cuenta de un grado de sofisticación mayor al ser recreadas en cerámica mediadas por un rollo de película a modo de soporte. En ambos casos y casi sin pretenderlo se convertirían en un innegable aporte a la confusión doméstica para quienes visitaran una repisa de premios.

La distante “imagen-recompensa” incluía los cimientos escondidos de una vasta tradición de festivales locales y simultáneamente referenciaba la siempre presente escasez de recursos para desarrollar una política cultural sustentable y consistente en materia de festivales cinematográficos.

Cuenta la historia que la primera experiencia “festivalera” nació del joven Javier López Actis² en una charla de café con Ernesto Palacios. La idea se trasladó al Cine Club Tandil, dirigido por Rodolfo Hugo Nigro, quien acompañó la propuesta y conformó una pequeña Comisión Ejecutiva³ para darle forma a un proyecto que encontraba sus antecedentes directos en las diversas actividades realizadas por el Cine Club Tandil entre los años 60 y 70.⁴ Un espacio que con certeza se constituye en antepasado. Quizás, el punto de partida de esta genealogía.

2 Director de cine tandilense egresado de la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en 1989. Trabajó como asistente de producción en *Grombrowicz o la seducción* (1985) de Alberto Fischerman, *Que vivan los croto* (1989) de Ana Poliak y en *Matar al abuelito* (1991) de César D' Angiolillo. Dirigió *Las cifras falsas*, *La historia es la misma*, *Expedición Isla de los Estados*, *Pirincho*, *Sabino*, *Las 1001 Noches Patagónicas* (2012) y *A dónde vas* (2017). Además ofició de co-guionista de la serie documental “Googleados”. Actualmente se desempeña como docente titular de Proyecto Audiovisual I y III de la Carrera de Comunicación Audiovisual en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

3 La Comisión Ejecutiva se encontraba integrada por la Sra. Olga R. de Nigro, el profesor Eduardo Ferrer y Javier López. Otros colaboradores que participaron activamente fueron Eunice de Pando, Mirta Villar y Marcelo Ottonelli.

4 Véase el artículo de Agustina Bertone y Claudia Speranza en este libro.



Afiche del 1º Festival cinematográfico de Tandil.

La búsqueda de publicidad a cargo de Javier López Actis y Antonio Ferrer fue un eje central a la hora de financiar el evento que posteriormente logró ser declarado de interés Municipal por el Departamento Ejecutivo de la comuna y contó con el auspicio de las Direcciones de Turismo y Cultura comandadas por Mario Montani y Hugo Nario respectivamente.

Sin embargo, era imperioso para el montaje del evento la elaboración de un reglamento a modo de estructura. Para ello la Comisión Ejecutiva tomó como base los estatutos diseñados por UNCIPAR⁵ con el objetivo de definir los requisitos mínimos de presentación⁶ de los cortometrajes, la conformación de un jurado local de pre-selección y del jurado oficial del festival.⁷ En este

5 La Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR) organizó, desde su fundación en 1972, las primeras Jornadas Nacionales de Cine y Video Independiente (1979), el Primer Concurso de Cuentos Cinematográficos (1981), el Primer Concurso Nacional de Cine Súper 8 "Premio Georges Melies" (1983) que continúa en la actualidad enmarcado en las jornadas mencionadas.

6 Entre algunos de los puntos se destacan, el formato super 8 (blanco y negro o color y con sonido) cuya duración no debía exceder los 25 minutos incluidos los títulos. La temática era libre y realizados de 1980 en adelante. Debían ser presentados en un único carrete rotulado con la ficha técnica.

7 Los integrantes del jurado fueron Mariano Calistro, crítico, historiador y Director de la ENERC en ese entonces, Juan Carlos Gargiulo, Germán Gascón por la Cadena de TV Caracol de Colombia, y los referentes locales Rodolfo

sentido una de las premisas de los organizadores fue otorgar importantes premios⁸ económicos para incentivar el envío de materiales, potenciar la calidad del certamen y posiblemente garantizar los cuatro días⁹ de proyecciones pensadas en las dos sedes del festival, el Auditorium Municipal y Altos de Dionisios.

El nutrido programa oficial contaba con una sección competitiva dividida en categoría argumental¹⁰ y documental distinción que suponía, casi con extrañeza, la inexistencia de argumento en el documental. No obstante, la categorización ligada seguramente a un criterio de época, tendría su correlato en la ceremonia de premiación. Los documentales sólo recibieron trofeos y diplomas frente a los premios monetarios otorgados a las ficciones. Dicha deuda sería saldada intermitentemente a lo largo de la historia de los festivales locales.

Las proyecciones también incluían una muestra paralela integrada por algunas “joyas” de la época, *Como la sombra tenue de una hoja* de Oscar Aizpeolea basada en un texto de Tennessee Williams, *Tristeza en la pieza de hotel* de Mauricio Escorulsky sobre un cuento de Germán Rozenmacher, *Arden los juegos*¹¹ de Gustavo Mosquera y la presentación de películas hechas por niños de la Escuela de Cine de niños de La Plata. Las actividades se completaban con una exposición permanente de afiches de cine argentino de los hermanos Juan Carlos y Federico De La Torre, el monólogo *Yo estuve en el infierno* sobre el libro de Alberto Alcano a cargo de Rodolfo Nigro, una serie de charlas y conferencias vinculadas al quehacer cinematográfico y la posibilidad de acceder a un circuito de excursiones gratuitas por los paseos de la ciudad coordinados por la Dirección Municipal de Turismo.

Nigro, José Luis Fonzo, Ernesto Favasuli y Julio Varela.

- 8 Según el reglamento del Festival el primer premio de la categoría argumental era de 250 australes, el segundo premio de 125 australes más un pergamino y el tercer premio un trofeo y pergamino. La categoría documental sólo recibía trofeos y pergaminos.
- 9 El festival se realizó desde el jueves 15 hasta el domingo 18 de agosto de 1985.
- 10 En la categoría argumental resultó ganador el cortometraje *Compañía Americana necesita psicólogo laboral* de Carlos Vallina, oriundo de La Plata y en segundo lugar *La Herencia* de Néstor Montalbano representando a 9 de Julio. En la categoría documental *Había una vez dos niños* de Hernán Gaffet de Ciudad de Buenos Aires obtuvo el primer premio y *La historia es la misma* de Javier López, único representante de Tandil, se alzó con el segundo premio.
- 11 Cortometraje seleccionado para participar en la competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Montreal.

La crítica cinematográfica local¹² realizó un balance sucinto pero igualmente preciso del evento. Las “silenciosas expectativas” iniciales dieron paso a las “decididas aprobaciones” posteriores, indicaba el rumor popular. La decisión del Cine Club de proyectar los cortometrajes ganadores semanas después de finalizado el festival acrecentaba la gesta. Sin embargo, y a pesar de los innumerables esfuerzos, el festival apenas resistió una edición.

Detrás del pequeño proyecto se extendía un mapa un tanto más amplio. Ciertas coordenadas se desprenden de una carta del Cine Club Tandil a sus socios en la edición Nro 40 de Séptimo Arte de julio 1984 *¿Sabía usted que en nuestra ciudad hay una cantidad de ciudadanos que forman una Junta Promotora para que dentro de un tiempo, no mucho quizás, se instale una Escuela de Cine en nuestra comunidad.* La junta en cuestión estaba oficializada por la Resolución N° 146184 emitida por el Escribano General de la Nación, Don Natalio Etchegaray que al momento de redactarla se desempeñaba como rector de la UNICEN. El primer paso de la apuesta era la realización de un Ciclo de Cine Argentino apoyado por el INCAA a través de la sesión de las copias para su proyección. La carta no solo comunicaba los detalles de ambas iniciativas sino que “testeaba” el interés local buscando, esencialmente, el apoyo comunitario. En este sentido es posible pensar al Primer Festival Cinematográfico de Tandil como una estrategia superadora en el marco de una serie de acciones tendientes a preparar el terreno para posicionar una escuela-carrera que finalmente se creó en 2004.¹³

Con el paso de los años se desarrollaron algunas actividades aisladas y sin continuidad que precedieron al festival. La Primera Semana del Cine Latinoamericano en 1988 y su última edición al año siguiente son solo ejemplos de otros tantos.

Es septiembre. Año 2000. Víctor Laplace¹⁴ promociona su ópera prima *El mar de Lucas*. Julio Varela, que por entonces era el director de programación Cultural de Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, lo entrevista. La inquietud del actor por concretar un festival en Tandil aflora en esa charla. Las negociaciones entre la UNICEN, Julio Varela y el actor se vuelven más frecuentes. Luego de un tiempo el Municipio de Tandil se suma a la propuesta a través de la figura de Rubén

12 Apreciaciones extraídas de un informe especial de la publicación N° 42 de *Séptimo Arte* dirigida por Ernesto Palacios.

13 Véase el artículo de Magalí Mariano y Nicolás Scipione en este libro.

14 Nombrado Presidente Honorario del festival.

Betbeder quien instala la idea de un festival entre las empresas locales a fin de convertirlas en patrocinadoras a futuro. También se une, como representante del Departamento de Cine de la Biblioteca Bernardino Rivadavia, Ernesto Palacios. Finalmente Víctor Laplace se entrevista con el director del INCAA, José Luis Onaindia, logrando el apoyo de la entidad. De este modo Tandil se acoplaba a otras iniciativas del INCAA para expandir el acceso al cine nacional en todo el país.

Es así como el 4 de octubre de 2001 aparece el “primer otro” Festival de Cine Nacional. Algunos de los referentes de la cinefilia local vuelven a insistir en un acontecimiento riesgoso pero igualmente esperanzador, “un festival como trinchera cultural para resistir el momento de crisis” como lo describió Julio Varela.¹⁵



Afiche del 1° Festival de Cine Nacional-Tandil 2001 (Diseño de Pomy Levy).

Organizado como muestra no competitiva contó con 40 películas divididas en diversas secciones entre las que se

¹⁵ Comunicación personal.

destacaron Cine Nuevo, conformada por películas producidas entre 2000 y 2001, como *El amor y el espanto* de Juan Carlos Desanzo y *Rosarigasinos* de Rodrigo Grande; una sección de Cine Documental integrada, entre otras producciones, por *Notas de Tango* de Rafael Filippelli y *Rerum Novarum* de Fernando Molnar, Nicolás Batlle y Sebastián Schindel. En el apartado de Pre-estrenos se destacaron *La libertad* de Lisandro Alonso e *Ilusión de movimiento* de Héctor Molina. Además la programación se completó con sendas retrospectivas de Leonardo Favio, Leopoldo Torre Nilsson y Hugo del Carril, una importante exhibición de cortometrajes locales y nacionales, charlas y conferencias distribuidas en las diversas sedes de la ciudad.¹⁶

Al año siguiente el festival sumó un volumen notable de pre-estrenos nacionales como *Un oso rojo* de Adrián Caetano¹⁷, *El Bonaerense* de Pablo Trapero o *Luca vive* de Jorge Coscia y otros films que aún no tenían confirmado su estreno comercial como *La fe del volcán*, de Ana Poliak, *Ciudad de Dios*, de Víctor González, *Modelo 73*, del salteño Rodrigo Moscoso y *Oscar Alemán, vida con swing*, documental de Hernán Gaffet. El encuentro mantuvo su carácter de muestra y una estructura similar en relación a sus secciones de origen,¹⁸ sin embargo, la programación daba cuenta de un ostensible salto de calidad que invitaba a pensarlo como un espacio de referencia para los realizadores argentinos.

Mediados por un contexto favorecedor los organizadores, encabezados por Rubén Betbeder, iniciaron las gestiones en mayo de 2004 y en octubre del mismo año el festival se convirtió en competitivo. Para ello re-fundó su nombre e impuso una configuración fundamentalmente porteña. Un comité¹⁹ de preselección diseñó la programación que coordinó con un reducido staff local dedicado a los aspectos logísticos del evento. Durante la presentación del evento en Capital Federal, Jorge Álvarez, vicepresidente del INCAA a la fecha, pensaba en Tandil como la nueva "capital nacional del cine". Posiblemente la intención de las

16 Las proyecciones se realizaron en Cinecenter (complejo multipantallas del entonces supermercado Norte, actualmente Cinemacenter, de la cadena Carrefour) el Teatro Municipal del Fuerte y el Centro Cultural Universitario.

17 René Lavand acompañó la proyección como invitado especial al igual que Lita Stantic productora del film.

18 A las ya mencionadas secciones se le sumó una muestra de cortos locales cuyo único espacio de exhibición fue Cinemacenter.

19 El comité de preselección estaba integrado por Pablo Young (guionista), Jorge de León (técnico en procesos cinematográficos) y Hayrabeth Alacahan (organizador de filmoteca y de cineclubes).

autoridades del Instituto era convertir a la ciudad “en un mercado del cine local, un ámbito hasta el momento vacante, pero necesario para entusiasmar a los posibles compradores extranjeros que miran cada vez con más atención la producción de los países con industrias cinematográficas emergentes” según la lectura del diario *La Nación*.²⁰ Sin embargo, aquella potencialidad, no fue más que una expresión de deseo.

El Primer Festival Competitivo de Cine Nacional otorgaba una serie de premios Centinela²¹ a las ficciones y cortometrajes en competencia dentro de una grilla que, inéditamente, los exhibía en horarios rotativos superpuestos al resto de la programación. La propuesta incluía también panoramas nacionales y latino-americanos, una sección titulada Película Sorpresa, la presentación de las producciones tandilenses, *Rostros Usurpados* de Germán Vulcano y *Jerónimo Josué* de Eduardo Charlone y seminarios a cargo de Cinecolor y Kodak²². Tras un intento por replicar la lógica de los festivales nacionales de mayor envergadura se omitieron, acaso, algunos detalles. En principio un nicho de público obligado a fraccionar su asistencia producto de la imbricación y en consecuencia un presupuesto exagerado para alquilar dos salas en cada uno de los complejos multipantallas²³ de la ciudad. Asimismo, la determinación de franjas horarias incompatibles con el ritmo de la ciudad²⁴ acotaba sustancialmente la concurrencia. En este sentido y en contradicción con el criterio de alternancia propuesta por la programación, las actividades y proyecciones ubicadas en el tope de la grilla no admitían repeticiones durante el transcurso del festival.

20 Extraído de <https://www.lanacion.com.ar/620252-una-nueva-edicion-del-festival-de-tandil>.

21 Premio Centinela del Cine Nacional. “El Centinela es además de una distinción, una expresión de las características y valores del Festival y de la rica zona de Tandil. Toma su nombre de la sierra homónima, centinela natural de estas sierras, y su base de granito, piedra de la zona, expresa la solidez con la que se establece este evento. El Centinela acompaña desde ahora al cine, testimonio en metal y piedra del profesionalismo y la firmeza de una nueva generación de cineastas.” Fragmento extraído del catálogo del festival.

22 Ambas empresas otorgaban premios al cortometraje ganador que consistían en latas de material filmico y el revelado del mismo. Además de horas de edición de imagen a cargo de Adart Producciones y de edición de sonido brindadas por Tauro Digital.

23 Cinemacenter y Cines Plaza.

24 Las proyecciones comenzaban a las 16 hs. Dicho horario perduró durante varias ediciones para luego trasladarse a las 18hs.

El ensamble poco orgánico entre el equipo local y el “extranjero” fue otro punto sensible y crítico. La cantidad de invitados, entre prensa, actores, técnicos, directores, representantes de festivales y el propio staff de Buenos Aires, engrosaron sustantivamente el costo del evento precipitando el regreso a sus basamentos originales.

Unos meses antes, Luciano Majolo, creaba su “otro” festival, Tandil Cortos. Un formato compacto de 27 cortos proyectados durante dos días en la Biblioteca Bernardino Rivadavia. Los quince años de su vasta, compleja e ininterrumpida historia merecen ser explorados con mayor detalle en futuras investigaciones.

Luego de una experiencia con saldos dispares el festival se convirtió, nuevamente, en muestra. Casi en línea con la tradición cambió su nombre a Festival de Cine Nacional para retornar a la competencia en 2006 y convertirse en Tandil Cine. Festival Argentino Competitivo, denominación que conserva hasta el presente.



Afiche del 1° Festival Competitivo de Cine Nacional - Tandil 2004 (Diseño de Pomy Levy)

La sexta edición²⁵ se organizó en función de tres ejes. Una competencia dividida en cuatro secciones. Films de Largometraje, Opera prima, Documental Largometraje y Cortometraje, un eje temático y por último el reconocimiento a las trayectorias de diversos referentes del campo cinematográfico.

Las secciones temáticas como Yuntas Bravas y Miradas Vecinas fueron recuperadas de la edición anterior y luego olvidadas con el correr del tiempo, la aparición de Sexo y Género con la extraña proyección de *Chasing Amy* de Kevin Smith supuso, tal vez, su evaporación inmediata, un apartado de Tango llamado 2x4=24 Tango, desterrado para siempre de los catálogos una vez finalizado el festival y una muestra de Video Arte curada en distintos momentos, por Jorge La Ferla, Mariela Cantú y Fabiana Gallegos, que permaneció hasta la edición número trece y fue rescatada en el 15° Tandil Cine. De este modo la proposición subyacente consistía en la construcción progresiva de un circuito alternativo de exhibición en la ciudad. Una configuración que apuntaba a “reconocer la inteligencia del espectador visto como un individuo y no como consumidor... aceptando la existencia de nichos ultramarginales de donde extraer nuevas ideas. Prefiere generar la certidumbre de que las películas pueden circular en unos bordes dados a una sensación de libertad, y a una felicidad que poco tiene ver con la amnesia”²⁶. Dicho entramado delineado con la intención “de ampliar la mirada” supo ser intermitente, discontinuo y tendiente a la fragmentación como marca de vigencia.

Otro aspecto interesante de la sexta edición significó la presentación de Cine en Barker. Un convenio realizado con el Ministerio de Justicia de la Provincia de Buenos Aires para llevar a la Unidad N° 37 de Villa Cacique, Barker, una acotada selección de la programación, acompañada de una delegación de cineastas y autoridades locales, durante tres días consecutivos en dos funciones diarias. Una iniciativa que posicionaba al cine como agente integrador y no como un mero entretenimiento intramuros. Si bien, con el correr de las ediciones, se redujeron los días de proyección también se priorizaron las películas en competencia que fueron

25 Durante la mencionada edición asumió como Director Artístico del Festival, rol inédito en ediciones anteriores, el Arq. Silvio Fischbein hasta 2008, sucediéndolo, como Productora General, Carla Martínez hasta la muestra retrospectiva de 2016.

26 Fragmento extraído de una pieza de comunicación redactada por Eduardo Saglul del 6° Tandil Cine.

premiadas por los “pibes” privados de su libertad²⁷ y luego por los integrantes de un taller audiovisual dictado por docentes, graduados y estudiantes de la Facultad de Arte de la UNICEN dentro de la Unidad. No obstante el espíritu de los inicios se fue perdiendo. Las delegaciones dejaron de asistir y, por ende, el enriquecimiento que suponía la experiencia quedó reducido a la proyección de algunas películas fuera de competencia ligadas al cine argentino dependiente del mercado.



Afiche del 5° Festival de Cine Nacional Tandil Cine 2005 (Diseño de P. Levy).

Agosto de 2009 significó otro punto de inflexión. En el marco de una conferencia de prensa el Municipio y la Universidad anunciaban la suspensión del Festival por razones económicas. La pausa obligada sólo se extendió un año y en 2010 el festival volvió al ruedo.

El 9° Tandil Cine redujo sus secciones competitivas a Largometrajes de Ficción y Largometrajes Documentales

27 El galardón denominado “El sombrero” fue diseñado y realizado por los presos de la Unidad N° 37 y en algunas ocasiones el Sistema Penitenciario les permitía —en medio de un sin fin de negociaciones— hacer entrega del mismo en la ceremonia de clausura.

manteniendo sus muestras paralelas sin demasiados cambios. La competencia conjugaba films de gran envergadura como *La mirada invisible* de Diego Lerman, *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff con películas de corte independiente como *Los actos cotidianos* de Raúl Perrone, *La madre* de Gustavo Fontán o *La Tigra*, *Chaco* de Federico Godfrid y Juan Sasiaín. La competencia documental contó con *Criada* de Matías Herrera Córdoba, *Parador Retiro* de Jorge Leandro Colás, entre otras.



Gráfica del 9º Tandil Cine, 2010.

Durante la decimoprimer edición la competencia se unificó en documentales y ficciones programando un total de ocho películas en la sección, como *El último Elvis* de Armando Bo, *El campo* de Hernán Belón o el documental *Errantes* de Lisandro González Urzi y Diego Carabelli ganador del certamen.

De este modo el número de films sufrió una reducción drástica. Una marcada fluctuación entre veinte y veintinueve películas, si tenemos en cuenta la separación entre opera prima, documental y ficción, descontando los cortometrajes, y las diez películas en competencia que participaron en la última edición de 2018.

En 2016 se produce una nueva mutación. El festival realiza, durante cuatro jornadas, una retrospectiva de las películas premiadas y destacadas en ediciones anteriores suspendiendo la competencia. Los problemas económicos de las entidades organizadoras imposibilitaron mantener el formato aunque se comprometieron, presentación mediante, a la realización de la 15ª edición en 2017.

Algunas conclusiones

El sesgo corporativo de los festivales más relevantes a nivel mundial es una tendencia que viene colonizando la sensibilidad cinéfila de antaño. La extensa y profundamente cambiante historia de los festivales locales no está exenta de esta problemática aunque gravita entre su propia y condicionante jerarquía “festivalera”, la economía política local y la necesidad de una experiencia audiovisualmente disruptiva, provocadora y audaz.

La historia local se inscribe dentro del circuito de festivales como eventos “para la audiencia” que “tienden a ser más pequeños y darle una mayor importancia a las necesidades de los grupos locales en buena medida porque la mayoría de su financiación depende de las audiencias” (Rodríguez Isaza, 2014: 67). Si bien el costo de las entradas no es un factor relevante en términos de financiación directa²⁸ supone un aporte indirecto de los espectadores por medio de sus impuestos. Esto implica que, en el caso de los festivales tandilenses, la subvención sea mayoritariamente estatal en relación al escaso aporte privado.

Sin embargo, la presión de los grupos locales puede traducirse en ciertas exigencias del patrocinio estatal que obstaculizan la consolidación de un espacio alternativo en pos de justificar la utilización de fondos públicos en actividades “rentables”. De esta forma la ilusión de un circuito alternativo se disipa, pierde fuerza y comienza a desdibujar sus fronteras marginando el riesgo y la ruptura como marca de subsistencia.

Simon Field²⁹ en una entrevista realizada por James Quandt define el “proceso sándwich”. La utilización de películas financiadas por grandes estudios o productoras televisivas de renombre, atractivas para un público amplio, como soporte de las películas más pequeñas, independientes. Es decir, “No se convierten en una coartada, en una estrategia, tanto como en un sistema de apoyo” como sostiene Field. No obstante, el peligro radica en el cambio de proporción, y sobre todo, en la defensa de un tono y eventualmente del rol educativo de los festivales de antaño

28 A lo largo de la historia los festivales fueron y son gratuitos a excepción de un abono de dos australes para los cuatro días de proyección en el caso del Primer Festival Cinematográfico de Tandil y en el Primer Festival de Cine Nacional de 2001.

29 Quandt, James (2009) “The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals”. En Richard Porton (ed) *Dekalog 3: On film festivals*. Londres, Wallflower Press, Columbia University Press.

frente a ciertas tendencias mercantilistas sujetas a la concurrencia masiva como única ponderación posible, como marca de éxito. “El ruido de la parte superior del festival ahoga otras áreas. Cuando tienes la sensación de esa retórica, y los mercadólogos se han hecho cargo, comienzas a preocuparte de que las películas marginales no son el centro del interés de nadie” La sensación que describe Field se asemeja al tránsito progresivo del Tandil Cine a un equilibrio cada vez menos equilibrado.

Por otra parte, la pertenencia inequívoca a una jerarquía, a un rango preestablecido dentro de la inmensa cartografía festivalera es un conflicto a la hora de constituirse dentro de una red que discrimina los eventos entre aquellos que marcan tendencia en la industria descubriendo talentos, imponiendo estéticas o bien rescatando cinematografías marginales de los que solo pueden disputar y ofrecer una selección de esas mismas películas al público. En ese marco Tandil Cine se comporta como un pequeño satélite de los dos festivales más grandes de Argentina, como son el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires y el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, que absorben los pre-estrenos y estrenos con la posibilidad, para los realizadores nacionales, de migrar a festivales de otros países producto de la exposición e inversamente garantizar su participación una vez proyectados en el exterior. Frente a dicho escenario es necesario atender al posicionamiento, a pensar un evento que actúe “en la línea de los festivales especializados, como simples exhibidores para nichos de audiencia” (Vallejo Vallejo 2014: 33). Encontrar el nicho quizás implique encontrar una identidad.

En *Hechizo del tiempo* Phil Connors quedaba atrapado en un mismo día festivo una y otra vez en un periodo de treinta o cuarenta años, aunque el guión original sugería que el protagonista transitaba un loop de aproximadamente 10.000 años, las 38 versiones que aparecen en la película se sucedían con cambios más o menos significativos hasta que finalmente el protagonista lograba transcender el bucle temporal.

La cronología de festivales tandilenses se le parece bastante a Phil y a su eterno comienzo. A variaciones sobre variaciones, algunas forzadas, otras como simples intentos. A la búsqueda de un nombre que prevalezca, que se sustente en el tiempo a través de políticas públicas con presupuestos que contemplen el aporte a la cultura como prioridad, como inversión, como riesgo y no como un gasto más.

Bibliografía

- Cine Club Tandil (1984). “Carta”. En *Séptimo Arte* N° 40. Edición del Cine Club Tandil.
- Palacios, Ernesto (1985). “Una rica experiencia cinematográfica que crece a través de múltiples aspectos”. *Séptimo Arte* N° 42. Edición del Cine Club Tandil.
- Portela, Alejandra (2004). Leedor. Recuperado de <http://leedor.com/2004/10/11/tandil-lugar-sonado/>
- Quandt, James (2009). “The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals”. En Richard Porton (ed), *Dekalog 3: On film festivals* editado por Londres, Wallflower Press, Columbia University Press.
- Rodríguez Isaza, Laura (2014) “De “gira” por los festivales. Patrones migratorios del cine latinoamericano”. En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Festivales cinematográficos. N° 39, primer semestre. Madrid, Maia Ediciones, pág. 65-82.
- Vallejo Vallejo, Aída (2014) “Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica”. En *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Festivales cinematográficos. N° 39 primer semestre. Madrid, Maia Ediciones, pág. 13-42.

Notas de prensa

- “Cerrarle la puerta a la cultura” (2009) *El Eco*. Recuperado de <https://www.eleco.com.ar/interes-general/cerrarle-la-puerta-a-la-cultura/>
- “Una nueva edición del festival de Tandil” (2004) *La Nación*. Espectáculos. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/620252-una-nueva-edicion-del-festival-de-tandil>

Comunicaciones personales

- J. López Actis, 24 de septiembre de 2018.
- E. Palacios, 11 de agosto de 2018.
- J. Varela, 5 de septiembre de 2018.

Films y Directores

La ciudad invisible: relevamiento de producciones audiovisuales foráneas en el partido de Tandil

Horacio Cappelluti

El siguiente artículo propone indagar en las realizaciones audiovisuales que utilizaron al partido de Tandil como locación para su rodaje, sea parcialmente o en su totalidad, para así comprender cuál ha sido el papel que ha ocupado Tandil en la historia del cine nacional.

Lo primero que nos deberíamos preguntar es el porqué de la decisión de rodar en esta parcela del territorio argentino. Comenzaremos por un factor primordial para entender el partido de Tandil como opción: el geográfico. El cine es una industria de costos altos, la elección de una locación supone un movimiento técnico y humano de gran dimensión. La mayoría de las producciones realizadas en el país dependen directa o indirectamente de la ciudad de Buenos Aires. El centralismo que ha caracterizado históricamente a la Argentina la ha hecho el epicentro o la finalidad de toda industria nacional. El partido de Tandil se encuentra a 400 kilómetros de Capital Federal, una distancia corta dadas las dimensiones del territorio nacional y la dispersión de sus poblados. Esto supone un traslado no tan complejo de material técnico y humano. Una facilidad a nivel logístico, pero no una respuesta definitiva para entender por qué el partido de Tandil es un lugar atractivo para la realización de rodajes de diversos géneros y estéticas. Al visionar las películas que aquí se han realizado podemos encontrar que su geografía –tanto factores climáticos

como morfológicos— es la principal característica con la que cuenta Tandil a la hora de atraer producciones cinematográficas.

La primera película que analizaremos será *Los chicos de la guerra* dirigida por Bebe Kamin y basada en la obra homónima de Daniel Kon, quien fue además coguionista del film. Estrenada en 1984, narra la historia de tres jóvenes de diferentes clases sociales que son enviados a la guerra de Malvinas. El filme utiliza el montaje alterno para mostrar la vida previa de los personajes y sus penurias en las islas. Si bien la producción originalmente se iba a realizar en Sierras Bayas, partido de Olavarría, dificultades con la locación obligaron a modificar el lugar de filmación. Más allá del problema logístico que esto supone, el cambio de geografía agregó una sobresaliente cuota de realismo a la ambientación de las Malvinas. Aunque parezca increíble, de todas las regiones del territorio argentino, con quien más parecido geográfico tiene el partido de Tandil es con las Islas Malvinas. Una ficción que se desarrolla a 2.000 kilómetros de Capital Federal encuentra su símil a apenas 400 kilómetros. Una producción imposible en 1984, como era filmar una película argentina en las Islas Malvinas, encuentra solución por una particularidad geográfica.



Nace la libertad (Julio Saraceni 1949)

Otro caso similar es el de *Nace la libertad* de Julio Saraceni. Filmado en 1949, “Nace la libertad” es un filme histórico sobre el éxodo del pueblo jujeño ante el avance realista. Si bien aquí no encontramos una relación tan directa entre climas como si ocurre en *Los chicos de la guerra*, la serranía le permite a Saraceni

encontrar un marco adecuado para que allí se desarrolle la trama. Dada la escasa igualdad morfológica entre las sierras tandilenses y las montañas jujeñas, Saraceni encuentra la solución rodando planos generales en Jujuy que montará seguidos de planos de batalla rodados en las sierras. Aquí también la cercanía del partido de Tandil con la capital es fundamental para entender la decisión de rodaje, *Nace la libertad* era para la época, y lo sigue siendo para las realizaciones argentinas contemporáneas, una superproducción. Para ver la magnitud de la producción solo es necesario el siguiente dato: se dice que el film contó con 3.200 soldados del ejército argentino y 7.000 extras.¹

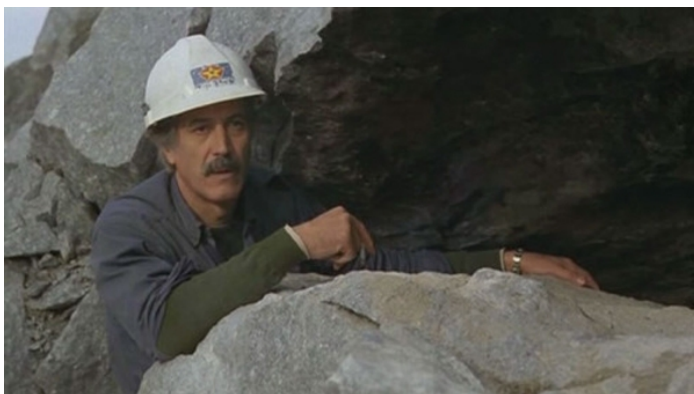


Los chicos de la guerra (Bebe Kamín, 1984)

En esta utilización de la morfología tandilense también se sitúa la afamada película de Adolfo Aristarain, *Tiempo de revancha* (1981). Pedro Bengoa, interpretado por Federico Luppi, trabaja para una empresa dedicada a la explotación de minas de granito, la cual lo manda a trabajar a una cantera en el sur. Allí, junto a su compañero Bruno Di Toro, Ulises Dumont, se proponen estafar a la empresa simulando un accidente laboral en el cual quedaría mudo y así cobrar una jugosa indemnización. Filmada y estrenada en el contexto de la dictadura cívico-militar, esta película logra a través de la metáfora denunciar las atrocidades del período, tanto la explotación laboral como la censura ideológica. Rodada en menos

¹ Peña, Fernando Martín y Manes, Fabio (2011). “Copete Nace la libertad”. *Filmoteca, Temas de Cine*. Emitido el 18 de agosto de 2011 por TV Pública.

de dos meses, la cantera Albión cercana a Cerro Leones, antigua cantera situada a siete kilómetros del casco urbano tandilense, sirve de escenario para la trama. En los alrededores del cerro vivían en ese momento aproximadamente 500 personas, aunque unos pocos trabajaron en el film. Allí se rodó apenas una jornada, pero aquella vivencia queda aún hoy en el recuerdo de los vecinos. Según cuenta el maquinista Alfonso Espinoza², él fue uno de los encargados de “buscar” a Federico Luppi entre los escombros, y recuerda la ayuda económica que supuso para los afortunados en participar, en su gran mayoría desocupados. Quedan hoy como recuerdo en algunas casas partes de las piedras de telgopor que se utilizaron como atrezzo en el rodaje.



Tiempo de revancha (Adolfo Aristarain 1981)

Esta mina de granito que en el filme sirve de metáfora para la situación del país, logra un nuevo significado al revisitarla hoy en día. Nunca una película mostró tan crudamente el funcionamiento de una cantera; podemos escuchar el estruendo, ver la sierra quebrándose ante la dinamita. Hoy en día está prohibida por ley la explotación de las sierras de Tandil, aunque como toda ley que involucra un negocio, es incumplida constantemente por las empresas realizando explotaciones clandestinas. Es interesante apreciar cómo en esta cinta las sierras pierden la faceta “pintoresca” para mostrarnos la destrucción de la naturaleza por parte del sistema financiero.

2 Palacios, Ernesto (2001) “Tandil en el cine”. *Tiempos Tandilenses*, n° 67.

Más cerca en el tiempo, encontramos dos películas que utilizaron la morfología de las sierras tandilenses para su rodaje. Ambas fueron dirigidas por Víctor Laplace, nacido en la ciudad de Tandil. Aunque más conocido por su faceta como actor, Laplace cuenta en su haber con dos largometrajes de ficción que además de protagonizar, dirige. El primero de sus filmes, *El mar de Lucas*, estrenado en 1999, se centra en la reconstrucción de la relación entre Juan Denevi (Víctor Laplace) y su hijo Facundo (Pablo Rago), quienes habían permanecido distanciados durante años. Facundo vive en un pequeño pueblo ficcional –rodado en una localidad ubicada a 14 kilómetros de Luján– en el cual pretende construir un hotel llamado “El mar de Lucas”. El guión precisaba que dicho hotel se ubicase en una hondonada entre sierras, elemento geográficamente imposible en Luján. Allí aparecen las sierras de la ciudad natal del director, cercanas y únicas. Es apenas una escena donde Facundo explica cómo será el hotel ante la mirada atónita de su padre. Aquí, al contrario de los casos anteriores, las sierras son apenas una pincelada pequeña en el grueso de la película.³

En su segundo filme *La mina*, filmada en 2003, Laplace sitúa la trama en un paraje sin nombre de la zona pampeana. Antaño, la economía del pueblo era sustentada por medio de la explotación de una mina de oro que, transcurrido un largo período de permanente y exhaustiva extracción de dicho metal precioso, acabó por agotarse. Esto lleva a los habitantes a generar una estafa, haciendo que los viajeros que por allí transitaran, debieran permanecer en el lugar durante varios días, para así aprovecharse de ellos económicamente. Es aquí entonces, que las sierras tienen un papel fundamental para la realización del filme. Surge entre los habitantes la sospecha de que la mina aun contiene oro que no ha sido extraído, hecho que permitiría la recuperación y salvación económica del pueblo. Aunque parezca extraño, por problemas contractuales con la que iba a ser la locación original, el director tandilense no puede filmar las escenas de cantera, donde ocurre gran parte de la trama, en Tandil sino que debe mudar la locación 80 kilómetros al partido de Benito Juárez⁴, en donde más allá de las

3 Diario *Clarín* (1999). “El actor, que sigue haciendo teatro, empieza a dirigir su primera película”. 15/02/1999. En el sitio web https://www.clarin.com/espectaculos/laplace-cumple-viejo-sueno_0_HJnfYH0x0Fl.html, visitado el 03/08/2018.

4 Diario *La Nación* (2003). “El nuevo film de Laplace”. 05/07/2003. En el sitio web <https://www.lanacion.com.ar/508867-el-nuevo-film-de-laplace>,

diferencias climatológicas, sus sierras forman parte del sistema serrano Tandilia. Laplace debe conformarse con filmar apenas algunas escenas de contexto en la ciudad.⁵

La siguiente película que citaremos no solo se realizó íntegramente en las afueras de Tandil, sino que además, hace un uso particular del clima serrano. Dirigida por Luis César D'Angiolillo, *Matar al abuelito* (1993) se desarrolla en una gran casona; allí vive Don Mariano Agüero (Federico Luppi), un anciano que luego de un intento de suicidio cae en una profunda depresión. Sin ganas de vivir y asediado por sus hijos decide dejarse morir lentamente. Sin embargo, todo cambia cuando llega a su vida Rosita, una bella joven con poderes psíquicos. Es junto a ella que el personaje recupera poco a poco sus ganas de vivir. Así como otras películas se centran en el uso de las sierras tandilenses, *Matar al abuelito* utiliza el factor climatológico para metaforizar este vuelco en la vida del protagonista. El proceso de recuperación es acompañado con un exquisito uso de la fotografía del lugar. La presentación del conflicto hasta la llegada de Rosita está cargada de niebla, de tonos fríos, azulados. A medida que la joven y Don Mariano van construyendo su relación, la fotografía muta hacia tonos cálidos, de días soleados. Tandil permite este proceso por su clima, que muta de una mañana fría y nebulosa a una tarde calurosa y soleada. Tandil es aquí metáfora de la vida interior del personaje.

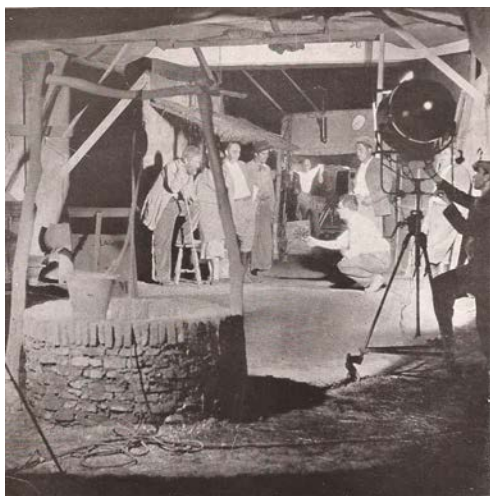


Matar al abuelito (Luis César D'Angiolillo 1993)

visitado el 03/08/2018.

5 Lester, Javier (2018). Entrevista personal.

Pero volvamos al comienzo de la relación entre el partido de Tandil y el cine. El primer film cuyo rodaje se realizó en el partido de Tandil, del que se tiene constancia, es *El linyera* de Enrique Larreta. El filme de 1933 se basa en la obra homónima de Larreta y es el primer intento de un escritor argentino por ser guionista y director. *El linyera* cuenta la historia de un trabajador golondrina que regresa al rancho luego de años de vagabundeo.⁶ Con apenas algunas escenas filmadas en el exterior del rancho donde se desarrolla la acción, Tandil sirve apenas de marco para situar la trama. Una particularidad que encontramos es que se rodó íntegramente en la estancia Acelain, cuyo propietario era el mismo Larreta. Además allí se construyó el Palacio Acelain, que fue utilizado como locación principal para otra película: *El mural* de Héctor Olivera.



El linyera (Enrique Larreta 1933)

Utilización de un elemento particular del partido de Tandil

El Palacio Acelain se construyó algunos años antes de que Larreta filmara allí *El linyera*, la construcción estuvo a cargo de Martín Noel, prestigioso arquitecto y uno de los precursores del estilo neo-colonial en América. Justamente este estilo neo-colonial

⁶ Véase el artículo de Luciano Barandiarán en este libro.

es lo que hizo del Palacio Acelain y los parques que lo rodean, el lugar ideal para la filmación de *El mural*. Estrenada en 2010, esta producción argentina-mexicana narra la realización del famoso mural de Siqueiros –“Ejercicio plástico”– que el millonario propietario del diario *Crítica*, Natalio Botana, encargó para decorar la bóveda de su fastuosa quinta “Los Granados” cuyo estilo arquitectónico también bebe del neo-colonialismo. Luego de años de ventas y reventas, es adquirida por el empresario Héctor Mendizábal, quien al enterarse de la historia del mural decide sacarlo de allí. ¿Cómo se saca un mural del sótano de una casa? Derrumbándola, y así fue. “Los granados” fue demolida completamente para rescatar esta joya pictórica⁷. Dada su desaparición, el Palacio Acelain se transforma en un símil ideal para la narración. En el filme, la quinta cumple un papel fundamental como espacio donde se desarrollan las distintas tramas y es tomada por el director como un personaje adicional cuya estructura da forma al relato.



La pasión desnuda (Luis César Amadori 1953)

Quizás el caso más significativo vinculado a la elección de un elemento particular del partido de Tandil es el de *La pasión desnuda*. La cinta de 1953 escrita y dirigida por Luis César

⁷ Diario *La Nación* (2009). “El mural que vuelve a vivir” 05/07/2009. En el sitio web <https://www.lanacion.com.ar/1142626-el-mural-que-vuelve-a-vivir>, visitado el 15/08/2018.

Amadori se desarrolla en un convento donde Malva Rey, protagonizada por la diva de la edad de oro del cine mexicano María Félix, cuida a una joven con discapacidad motriz sin saber que es su hija, mientras se enamora del médico del convento. Este típico melodrama mexicano basado en la leyenda de Thais, recrea el convento de una forma particular; cual Frankenstein, se vale de varios paisajes para recrearlo. Una de las locaciones seleccionadas para su armado fue el Monte Calvario tandilense. Dicho Monte, en los años 50 aún no tenía la frondosa arboleda con la que cuenta hoy en día, dotando la imagen de las escalinatas y el Cristo de una fuerte carga significativa. En el filme, el Calvario se utiliza en un plano general con los dos protagonistas al pie y la cruz de fondo, una inteligente utilización de la metáfora de lo que luego será el desenlace. Es importante remarcar que *La pasión desnuda* es la única película no tandilense filmada en el casco urbano de la población más grande del partido de Tandil. Aún hoy algunos habitantes de la ciudad recuerdan su curiosidad al ver los tráilers y las maquinarias para la filmación, hecho inusitado para una ciudad media y que hasta la fecha no se ha vuelto a repetir. Así lo recuerda el escritor, ensayista, actor y crítico de cine argentino, Néstor Tirri quien era un niño por aquellos años:

Yo me escapé del colegio para ver la filmación. Me fui al cerro del Calvario en bicicleta, me senté entre las piedras y, a unos cincuenta metros, vi una secuencia de la película (...) que me aburrió muchísimo porque repetían siempre la misma toma. Entonces me fui a comer una manzana. Estaba ahí cuando la veo bajar de un trailer a María Félix. Me quedé duro. Era como la Sharon Stone de la época.⁸

La pasión desnuda no sería la última en utilizar un elemento religioso particular del partido de Tandil. En 2012, Pablo Trapero estrena *Elefante blanco*. El filme narra la historia de dos curas tercermundistas, Julián (Ricardo Darín) y Nicolás (Jérémy Renier), que junto a Luciana (Martina Gusmán), una asistente social, trabajan en una villa marginal de Buenos Aires. Sobre el final de la película Nicolás se va de la villa luego de la muerte de Julián para realizar un retiro espiritual, hacia allí va Luciana a buscarlo para seguir con el trabajo social. Para la recreación de este lugar de

8 Diario *La Nación* (2000). "Placeres desde una celda" 25/10/2000. En el sitio web <https://www.lanacion.com.ar/215918-placeres-desde-una-celda>, visitado el 20/08/2018.

retiro religioso la producción elige Villa Don Bosco. Situado a pocos kilómetros del centro de Tandil, Don Bosco se construyó por la congregación Salesiana como lugar de vacaciones para los aspirantes de la Capital Federal. Esta relación entre la finalidad del lugar y su utilidad argumentativa permite a Trapero situar su acción en un ámbito apropiado y reconocible como lugar religioso. Además, el director utiliza las zonas serranas aledañas a Don Bosco para acentuar la tranquilidad de este paraje con respecto a la brutalidad de la villa donde transcurre la trama central. *Elefante blanco* es, de las películas que hemos comentado, la que más trascendencia ha tenido tanto a nivel de crítica internacional como en su carrera por festivales, sobresaliendo su participación en *Un Certain Regard* del Festival de Cannes. Al igual que en las demás películas analizadas, el espectador no sabe dónde se ubica este espacio de paz en el que el personaje busca reparo ante las penurias de su vida repleta de “violencia tercermundista”.



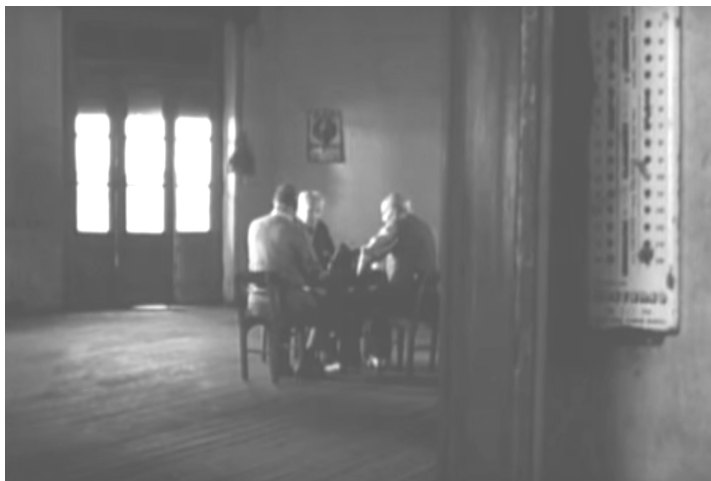
La pasión desnuda (Luis César Amadori 1953)

Esta no es la única película que intenta retratar a Bepo Ghezzi. Veinte años después del estreno de *¡Que vivan los crotos!*, Marcelo Gálvez realiza *Bepo* un largometraje ficcional que, a modo de *road-movie*, intenta recrear algunos meses de la vida de Ghezzi. Ambientada en 1935, el filme fue rodado en diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires, incluyendo su Tandil natal. Basado en el libro de Hugo Nario *Bepo: vida secreta de un linyera*,

de donde saca la esencia ideológica con la que estos crotos anarquistas recorrieron la pampa húmeda. A diferencia de Ana Poliak, aquí la zona rural es un espacio de libertad, un mundo por recorrer sin ataduras, una zona adecuada para estos viajeros libertarios que viven como piensan.



Elefante blanco (Pablo Trapero 2012)



¡Que vivan los crotos! (Ana Poliak 1995)

El último caso del que hablaremos es el de la película de 2004, *Los esclavos felices*, ópera-prima del director Gabriel Arbós. En el filme, Laura –una joven estudiante– es captada por una secta llamada “Los hijos del cielo”. En la trama, la cofradía tiene un

lugar en las afueras de Tandil llamado “la granja”, donde en comunidad practican lavados de cerebro a los nuevos adeptos para que estos generen una fuerte dependencia con el grupo. Esta granja es un lugar idílico entre las sierras donde los “esclavos felices” adoran a Daniel, el líder de la secta. La producción efectivamente elige las sierras de Tandil como locación para crear la granja. Aquí las serranías son mostradas como un lugar pacífico y placentero, casi místico, apartado de la vida moderna.



Bepo (Marcelo Gálvez, 2015)

Decíamos al presentar estas películas que en ellas la trama se sitúa explícitamente en el partido de Tandil. Dentro de esta categorización vale citar un caso particular, el del escritor Osvaldo Soriano. Nacido en Mar del Plata, vivió su juventud en la ciudad de Tandil, hecho que le permitió conocer la pequeña localidad de María Ignacia-Vela, perteneciente al partido de Tandil. Allí Soriano no solo escribió parte de sus libros, sino además, encontró la inspiración para construir el pueblo imaginario llamado Colonia Vela, donde transcurren tres de sus novelas más afamadas: *No habrá más penas ni olvido*, *Cuarteles de invierno* y *Una sombra ya pronto serás*. Debemos decir que solo el nombre fue cambiado por Soriano, luego Colonia Vela es una réplica exacta de la localidad; el bar, el hotel, la estación donde accionan los personajes, cada detalle encuentra su paralelismo en la realidad. Lo particular en este caso es que las tres novelas fueron llevadas con éxito al cine, y en ninguno de los casos la locación para recrear Colonia Vela fue

María Ignacia-Vela. En *No habrá más penas ni olvido* de 1983 y dirigida por Héctor Olivera, Colonia Vela se recreó en Capitán Sarmiento, provincia de Buenos Aires; en *Cuarteles de invierno* estrenada en 1984 y dirigida por Lautaro Murúa se utilizó el pueblo de San Pedro de la provincia de Buenos Aires como locación para rodar el filme y, por último, *Una sombra ya pronto serás* de 1994 también dirigida por Héctor Olivera, se filmó en la provincia de La Pampa, más exactamente en la localidad de Chacharramendi. Nunca sabremos porqué no se eligió como locación María Ignacia, porqué ante la obvia similitud entre la realidad y la ficción se optó por filmar en lugares alejados. El único caso cuya elección de locación parece lógico es otra adaptación al cine de *Cuarteles de Invierno* llamada *Das Autogramm*. Esta producción estrenada el mismo año que su versión Argentina fue dirigida por Peter Lilienthal y rodada en la extinta República Federal Alemana. Cabe mencionar que *Das Autogramm* llegó incluso a competir en el festival de Berlín en 1984.

Conclusiones

Se comenta que Borges en una de sus pocas visitas a la ciudad la definió como “un pequeño pueblo hundido en el valle. El paraíso en miniatura”. Bien vale esa definición para la utilización que del partido de Tandil ha hecho el cine. Poco hay de ciudad, siquiera de pueblo en el ojo con que se mira este lugar. El partido de Tandil, su ciudad, sus gentes, quedan ensombrecidas a la luz de sus sierras, de su geografía única. Uno podría suponer que una ciudad cuyas instituciones educativas atraen a jóvenes de todo el país, con un circuito cultural activo, que además cuenta con una facultad de Arte, debería ocupar un papel más importante en la historia, al menos reciente, del cine nacional. El centralismo de la industria cinematográfica ha generado expectativas de que el cine de estudios capitalinos y los directores de renombre, se interesen por ellas. Tal vez, la política tandilense con su búsqueda del edén serrano ha aportado a esta visión de un Tandil natural, sin gente, de un lugar soñado para los cansados del vértigo de la gran ciudad. Cabe destacar que más allá de relatos o revisiones, poco han dejado estas filmaciones a las ciudades que conforman el partido. Un proyecto posible a futuro sería generar normativas al respecto. Un claro ejemplo de esto son las leyes de cine que se han promulgado en algunas regiones del mundo, como en la comunidad autónoma de Andalucía, España. Allí se filmaron varios de los *westerns* más

famosos de la historia del cine como *El bueno, el feo y el malo* o *Por un puñado de dólares*, ambos de Sergio Leone. Recién en 2018 se aprobó una Ley de Cine⁹, que además de incentivar con facilidad de permisos e impuestos el rodaje de films en la comunidad, busca a su vez, que esta actividad favorezca a los habitantes, con cuotas de mano de obra locales, la remuneración de pagos municipales con maquinarias audiovisuales para los municipios, la cesión de derechos para difundir la obra en la comunidad, etc. Teniendo en cuenta este antecedente es necesario que las producciones foráneas que utilicen la geografía y los servicios que brinda el partido de Tandil, sirvan no sólo como pantalla de propaganda turística sino que, además, aporten conocimiento y materiales para la actividad audiovisual interna de la región. La conclusión que emana de la indagación presentada es que hasta el momento poco ha aportado el partido de Tandil a la historia del cine industrial argentino y aún menos la industria cinematografía a los habitantes del partido. Es deber de todos nosotros dejar de observar con nostalgia la piedra de utilería y comprender que la posibilidad de transformar a Tandil en un núcleo creador está al alcance de nuestras manos.

9 Se puede descargar completa en el sitio web <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2018/135/1>

Tandil y el cine sobre linyeras

Luciano Barandiarán¹

1. Introducción

Una reciente y creciente historiografía ha profundizado el estudio de la relación entre el cine y la historia social y política en Argentina.² Pero son escasos los análisis que han abordado la representación audiovisual de los trabajadores rurales transitorios pampeanos, llamados frecuentemente *crotos* o *linyeras*, que deambularon durante la primera mitad del siglo XX en las llanuras argentinas en busca de trabajo.

Ante ese vacío, este artículo analiza dicha representación en tres películas que giraron en torno a esa figura: *El linyera*, película de 1933 dirigida por Enrique Rodríguez Larreta (de aquí en más Enrique Larreta); *¡Que vivan los crotos!*, realizada por Ana Poliak y estrenada en 1995; y *Bepo*, film realizado por Marcelo Gálvez en 2017. Además de la temática mencionada, a las tres producciones las vincula su relación con la ciudad de Tandil, a partir de dos dimensiones diferentes:

- a) Su relación directa con las fuentes literarias que les dieron origen, creadas por autores que vivieron en aquella ciudad: en el primer caso el escritor Enrique Larreta y su obra de teatro *El linyera* (1932: 481-515); y en los otros dos la biografía del

1 Agradezco a los realizadores Ana Poliak y Marcelo Gálvez sus atentas respuestas a mis preguntas sobre sus films; a Javier Campo y Alejandro Kelly que me hayan brindado una copia del film *El linyera*; y a Mauricio Gutiérrez por la entrevista personal que me brindó para realizar este trabajo.

2 Ver una síntesis de esta renovación en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (ed.) (2009a); y Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (ed.) (2011).

linyera José Américo Ghezzi, escrita por Hugo Nario en la década de 1980, ambos vecinos tandilenses (Nario, 1988).

- b) En segundo lugar, las tres películas utilizaron como locaciones distintas zonas de la ciudad serrana, predominando las localizadas en el ámbito rural.

A partir de la contextualización del fenómeno de la trashumancia de los trabajadores pampeanos en las primeras décadas del siglo XX, este artículo analizará las tres producciones fílmicas mencionadas. Para ello, las estudiaremos y luego las cruzaremos con otras fuentes, como prensa de la época y testimonios de personas vinculadas a las últimas dos producciones. De ese modo podremos considerar como se abordó en cada caso la figura de los trabajadores transitorios rurales pampeanos.

2. Algunas precisiones sobre los linyeras y/o crotos

Hacia mediados del siglo XIX medidas coactivas como las contempladas en el Código Rural de la provincia de Buenos Aires de 1865 pretendían culminar con las alternativas de subsistencia no capitalistas de la mano de obra rural para disciplinarla y “empujarla” hacia el mercado de trabajo (Barandiarán, 2011). La posterior llegada masiva de inmigrantes provocó que aquellos controles coactivos se desvanecieran, acabando también el problema de crear una oferta de trabajo estable capaz de satisfacer las demandas de una economía en expansión. Tanto la inmigración ultramarina como la consolidación de un incipiente mercado de trabajo, fueron causas, efectos e indicios de la emergencia de una “Argentina moderna” que habría culminado al iniciarse la crisis de 1929.

La oferta de trabajo, compuesta centralmente por trabajadores transitorios que se conchababan en actividades agrícolas, y por los peones permanentes de las estancias que se especializaban en trabajos ganaderos, se caracterizó por una escasa calificación y una alta movilidad ocupacional y espacial. Esa oferta se configuró como consecuencia de la formación de un mercado de trabajo ligado a las necesidades de la estructura económica en formación (Zeberio, 1989). Se trataba de una oferta muy elástica que respondía a una demanda creciente pero fluctuante, produciendo un elevado número de desempleados en los meses que no había cosecha (Panettieri, 1982). Aunque en gran parte de la provincia de Buenos Aires la estructura agraria se caracterizó por el uso

intensivo de la fuerza de trabajo familiar por parte de los pequeños y medianos productores, durante la primera mitad del siglo XX continuaron dependiendo de la fuerza de trabajo estacional para levantar la cosecha, esquila, etc., es decir, realizar los trabajos estacionales (Sartelli, 1997). Ese flujo de trabajadores también era funcional a la estabilidad de la sociedad rural, evitando una concentración elevada de trabajadores. Así, la fuerte movilidad ocupacional y geográfica de la mano de obra del mercado de trabajo pampeano habría permitido neutralizar eventuales conflictos sociales, aunque no evitaba que existieran tensiones al comenzar la cosecha, o en coyunturas conflictivas, como sucedió en 1919 y 1930 (Zeberio, 1989).

La estacionalidad del trabajo obligaba a los que se empleaban en esas actividades a trabajar durante el resto del año en otros ámbitos. Así, entre 1890 y mediados de la década de 1930 puede observarse un flujo y reflujo de la mano de obra, tanto entre el campo y la ciudad, entre distintos puntos de la región pampeana, y entre algunos puntos de Europa y Argentina (Pianetto, 1984). En ese mercado de trabajo estacional e inestable, cada trabajador rural transitorio tenía varios empleadores durante una misma temporada, a diferencia de los trabajadores rurales permanentes que solían trabajar varios años bajo un mismo patrón. Salvo excepciones (Doeswijk, 2005; Zeberio, 1989), a los trabajadores que se movilizaban no se los ha contemplado como tales, sino como marginales que no habrían realizado actividad económica alguna.

En la primera mitad del siglo XX los *crotos* conformaron buena parte de los trabajadores empleados temporalmente en la cosecha. Entre 1930 y 1940 se estima que el trazado ferroviario argentino fue recorrido por una masa de hombres que osciló entre 200.000 y 380.000 sujetos (Baigorria, 1998: 7). Las vías del ferrocarril y los vagones del tren fueron los espacios en los que vivieron, socializaron y se movilizaron.

Esos trabajadores fueron llamados primero “*linyeras*”³ y luego “*crotos*”.⁴ Aunque hoy en día el uso de ambos términos es indistinto, en un principio se aplicó a personas con características

3 Se los llamó así porque los trabajadores que provenían de Europa traían un atado de ropa que llamaban “*linghera*”, denominándose luego de esa manera a ellos, modificándose el término en “*linyera*”. Véase Nario (1988: 9).

4 Algunos autores creen que ese término se debe al gobernador bonaerense José Camilo Crotto, que hacia 1920 dispuso que en los trenes provinciales los braceros podían viajar gratuitamente en los vagones de carga, denominándolos desde entonces con aquel apellido.

diferentes. Los “linyeras” eran los trabajadores extranjeros que trabajaban en Argentina y después retornaban a sus hogares. A principios de la década de 1930, debido a las secuelas de la Primera Guerra Mundial y a la posterior crisis económica, aquella mano de obra europea fue reemplazada en forma paulatina por mano de obra criolla, que comenzó a ser identificada con el término “croto”.

La posterior caída de la Argentina chacarera debido a la crisis agrícola de inicios de la década de 1930 y los cambios productivos que la Segunda Guerra Mundial generó, implicaron que cada vez hubiera menos linyeras. Como no había trabajo en el campo los jóvenes se iban a trabajar a la ciudad. Los crotos fueron cada vez menos. Hacia 1946 el gobierno peronista nacionalizó los ferrocarriles británicos, prohibiendo que los trabajadores transitorios tomaran los trenes de carga (Nario, 1988: 251). Sumado a esa política, la creciente mecanización del campo significó la disminución del trabajo manual en la cosecha del trigo y la juntada del maíz.

No conformaron un grupo social homogéneo. La primera división establecida por ellos mismos fue entre “crotos de juntada” y “crotos de vía”. Los primeros volvían a sus hogares luego de las cosechas de cereal, o sea que eran “crotos estacionales”. Los segundos vagaban por la vía durante todo el año, alternando su trabajo en las cosechas con mucho tiempo de ocio y formas alternativas de vida, que podían involucrar desde trabajos ocasionales –changas–, hasta prácticas ligadas a la mendicidad y el robo, siendo “crotos” en forma permanente. En el mundo de los crotos había braceros en busca de trabajo, pero también había “fugitivos de la ley, la familia o el sistema salarial. Había peones rurales pero también delincuentes, desde rateros hasta asaltantes a mano armada” (Baigorria, 1998: 32). Más que los “de juntada”, eran los “crotos de vía” los que eran tratados de forma ambigua por la sociedad, y especialmente, por la policía: “braceros en tiempos de cosecha, perseguidos por vagos y por crotos en los de la espera” (Nario, 1988: 10). La movilidad propia de estos sujetos nunca agradó a las autoridades, por cuestiones de seguridad y porque la movilidad de los braceros implicaba una distribución irregular de la mano de obra.

A pesar de los cambios en el mercado de trabajo, incluido el aumento del desempleo hacia 1930,⁵ hay que plantear el éxito del

5 De acuerdo al Censo Nacional de Desocupados de 1932, en el país había 333.997 desocupados, de los cuales el 44,48% del total lo era por la

“disciplinamiento” de la mano de obra rural en la primera mitad del siglo XX: muchos trabajadores continuaron vagando, sin entrar más que marginalmente en aquel mercado. Ello se debía a que continuaron existiendo alternativas; no sólo seguía estando abierta la posibilidad de acceder directamente a algunos medios de subsistencia, sino que también se continuaba observando la actitud reacia ante el trabajo que ya antes habría caracterizado al gaucho.⁶ También los croto al igual que en el siglo XIX los gauchos participaron paralelamente en el mercado de trabajo y en la “economía informal”. Ellos no se definían como marginales, sino como trabajadores, que buena parte del año debían realizar otra actividad o quedarse en las vías, en un lugar o movilizándose, hasta que volviera a haber trabajo. Generalmente comenzaban a “crotear” en compañía: tanto Cipriano Reyes como Bepo Ghezzi, por ejemplo, lo hicieron junto a los amigos del pueblo (Reyes, 1984: 60; Nario, 1988: 14). El objetivo inicial de la mayoría era trabajar en la juntada de maíz, actividad que constituía su vinculación más fuerte con la economía formal. Practicarla exigía adquirir el conocimiento necesario para juntar maíz: conocer los conflictos que los involucraba, y tener conocimiento de cómo funcionaba ese mercado –donde ir a buscar trabajo, como y cuanto se pagaba en cada lugar, si el pago incluía la comida, etc.–, pues sus características variaban en cada lugar. La juntada de maíz duraba poco tiempo, lo que era evidente por el movimiento de gente, que variaba en función de la época del año. Generalmente, tras juntar maíz se establecían relaciones de trabajo que duraban más allá de la juntada. A veces el empleador, generalmente un chacarero, podía despedirlos, lo que no era común, pues en la mayoría de los casos la relación de trabajo culminaba por iniciativa de los mismos trabajadores. En ocasiones el tiempo de trabajo duraba más de lo pensado:

Una changa por dos días en una chacra se hicieron trece o catorce: limpieza de los surcos antes de la cosecha, cortar a guadaña el pastizal de un monte de frutas, hachar unas plantas secas y hacer leña, limpiar a machete los abrojos de los alambrados. Nos alcanzó la cosecha, trabajamos entrando bolsas. En una chacra vecina emparvamos alfalfa durante tres días. Cuando decidimos seguir el cruce –que pensamos en un

paralización de los trabajos agrícolas. Ver Girbal-Blacha (2003: 396).

6 Véase la polémica en Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987: 33).

principio iba a ser de dos días– había pasado casi un mes.
(Nario, 1988: 241)

Es posible encontrar una continuidad de las prácticas que caracterizó a trabajadores anteriores. Carlos Mayo señalaba con respecto al gaucha algo que también se podría aplicar a los crotos: “El trabajador rural carece de disciplina laboral y es inestable en el empleo”.⁷ Igual que los gauchos, el gusto de los crotos por el ocio acababa cuando necesitaban metálico para obtener bienes que sólo podían obtener en los comercios. En primer lugar, ropa, compra que era necesaria cuando llegaba el invierno: ponchos, camisetas de frisa, pantalones, etc. Luego, yerba y pan, elementos que junto a la carne constituían sus alimentos básicos, “las tres marías”. La carne era relativamente fácil de obtener, y si bien en algunas ocasiones el pan y la yerba se podían mendigar, generalmente debían comprarlos. Y otros bienes no imprescindibles como cigarrillos o diarios.

La figura de los crotos se acercaría a lo que el Censo Agropecuario Nacional de 1908 denominó “personal ocupado durante la cosecha”, pues su principal actividad era el trabajo en la juntada de maíz.⁸ Sin embargo, esa actividad duraba pocos meses, y como ya se mencionó, los trabajadores transitorios debían volver a sus hogares o vivir en las vías. Si escogían esta última alternativa, para sobrevivir debían aprender determinadas estrategias, entre otras, trabajar de lo que sea en donde fuera cuando el estómago estuviera vacío, y apelar a estrategias no siempre ligadas al mercado ni bien vistas por la ley, como robar y mendigar.

Al igual que el ciclo de vida descrito por Míguez (1997) para los “gauchos errantes” del siglo XIX, los crotos parecieron compartir algunas características. Si los gauchos solían ser en su mayoría los más jóvenes y solteros de la sociedad rural, conviene recordar que “el crotaje fue un comportamiento social generalizado entre los jóvenes extranjeros y nativos de las clases sociales más bajas de aquellos años” (Baigorria, 1998: 8). En efecto, a pesar de la existencia de algunos “recalcitrantes”, en su mayoría fueron los jóvenes solteros de las ciudades y los pueblos del interior pampeano los que migraban al campo a trabajar en las cosechas de cereal, recorriendo luego de cierto tiempo los circuitos conocidos

7 Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987: 30).

8 República Argentina, *Censo Agropecuario Nacional. La agricultura y la ganadería en 1908*, Buenos Aires, 1909.

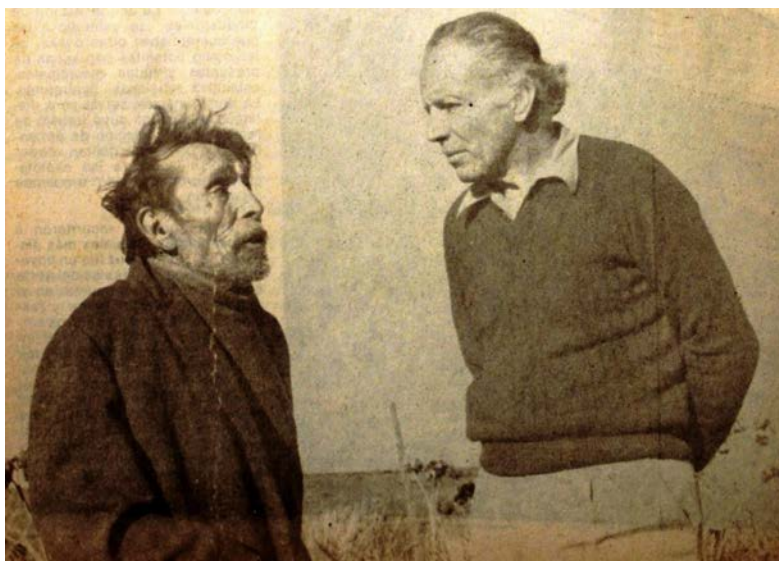
gracias a las redes que la movilidad espacial les permitía construir. En el caso de los croto aquí también parece haber jugado un rol importante la edad temprana de los protagonistas en su decisión de migrar al campo en busca de trabajo.

Era en una etapa temprana de su ciclo de vida que tanto gauchos como croto entraban y salían del mercado de trabajo con frecuencia, proceso ligado a la práctica de estrategias marginales a la economía formal. Una vez que los individuos estaban en medio de la “economía informal”, eran ellos los que por decisión propia escogían cuando entrar o no al mercado de trabajo, al continuar existiendo alternativas al mismo. Recordemos dos trayectorias individuales. “Bepo” Ghezzi nació en 1912 y croteó entre los 23 años y los 41 años de edad, andando por las vías entre 1935 y 1953, es decir 18 años. En ese período, sólo retornó a Tandil, su ciudad natal, en tres breves oportunidades, realizando tres “crotiadas”. Por su parte, Cipriano Reyes fue croto entre 1923 y 1925, entre los 17 y los 19 años. Luego Reyes nunca más fue croto, portando una extraordinaria trayectoria laboral.⁹ Además de ellos, los amigos con los que salieron a crotear también eran jóvenes, aunque estos se quedaron menos tiempo sobre las vías. Aquí también, por ende, se debe atender al “ciclo de vida”: el fin de los croto además de las causas señaladas también se vinculó a que ante la alta oferta de trabajo de la década de 1940 en las ciudades los jóvenes “ya no tomaban la vía”.

3. La representación de los linyeras en el cine

En esta parte abordaremos el tratamiento hacia los croto brindado en las fuentes bajo estudio. En principio estudiaremos el film de Enrique Larreta y luego los que se han realizado a partir de la figura de Bepo. Una gran diferencia entre el primer film y los siguientes es que aquél se encuentra en el límite entre el cine silente (1896-1932) y el cine clásico (1933-1956); mientras los otros dos corresponden al período donde la modernidad y marcas de autor caracterizan al cine, es decir, desde 1956 hasta la actualidad (España, 2000: 20-25).

9 Después de ser croto, Reyes trabajó en una construcción pública, en una panadería y en periódicos de la ciudad de Necochea, en donde se casó en 1930. Luego trabajó en el puerto y en otros periódicos. A fines de 1940 se mudó a Buenos Aires para trabajar de mucamo valet de un juez federal. A inicios de los años 40 trabajó en un frigorífico, y a través de la vía sindical, con el acceso de Perón al poder fue electo diputado nacional en 1946.



“Bepo” Ghezzi junto al linyera “industrial” Venancio Huarte (*Todo es Historia*, N° 158)

3.1. Del teatro al cine: El linyera de Enrique Larreta

“Yo siempre dije, dende que empezó el alambre, “se acabó lo güeno, se acabó la libertá”. Antes uno iba como el viento... ¿Y ha visto?, ni en las ropas hay ahura diferencia con los forastero.”

Don Nazario¹⁰

Enrique Larreta fue un escritor argentino vinculado al modernismo literario, creador de obras clásicas de la literatura en idioma español como *La gloria de don Ramiro* (1908) y *Las dos fundaciones de Buenos Aires* (1931). Fue además el propietario de la estancia *Acelain*, ubicada cerca de las estaciones de Gardey y Vela del partido de Tandil, espacio en el cual realizó sus principales emprendimientos en materia audiovisual.

Su primer acercamiento al cine es anterior a la película que aquí se analiza. En junio de 1927 filmó “bajo su inmediata dirección” una cinta cinematográfica que reproducía escenas camperas realizadas en su establecimiento rural. Quería crear una “exhibición cinematográfica” descriptiva del país para mostrar en la Exposición Iberoamericana que se realizaría en Sevilla entre

¹⁰ Véase Larreta (1932: 487).

mayo de 1929 y junio de 1930. Su cercanía con la cultura ibérica explica que fuera el Presidente de la Delegación Argentina en dicho evento. Su cinta pretendía reflejar escenas propias de los gauchos y de la vida del campo para atrapar la curiosidad de los visitantes a la exposición. Registró domas de potros, jugada de taba, pialadas, peleas de gauchos con partidas de policía, raptos de “criollitas”, el fogón, la yerra, el pericón y otros bailes nacionales. Y otras escenas “que si bien son tan comunes y conocidas para nosotros, en el extranjero han de constituir una novedad”.¹¹

Un lustro después Enrique Larreta presentó su obra teatral *El Linyera* en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. A pesar de la expectativa del público su estreno generó cierta decepción pues no logró acercarse al ambiente campero, aunque los críticos saludaron su intento por hacerlo.¹² La obra teatral y la posterior película describen la historia de un vagabundo que tras recorrer el mundo regresa al campo (Palacios, 2001: 2-6).

Antes de analizar el film reseñaremos brevemente la obra de teatro. La misma se inicia con la presentación detallada de los personajes, como en el caso del linyera:

Don Ladislao (60 años). El “linyera”. Rostro enjuto; barba enmarañada; cabello espeso en desorden; ojos como alucinados de tanto contemplar lejanías. Clase media de la Europa del Norte. Toques plebeyos, toques delicados. Viejo cinismo, viejo idealismo. La gran guerra con sus terribles padecimientos y desengaños le ha dejado la reliquia de una honda angustia física y moral. Por momentos parece demente. Quiere apoyarse todavía en el orgullo de sus conocimientos mecánicos; pero siéntese que allí mismo su alma naufraga, no halla sino vacilación y despecho. Va empujado ahora o atraído por alguna voz de amor que él no consigue situar ni descifrar, pero cuyo poder es más imperioso aún que el de aquella ley de odio que años antes le hundió en el infierno sanguinario. Las

11 *Nueva Era*, “Film de escenas camperas en Tandil. Para la exposición de Sevilla”, 14 de junio de 1927. Allí se señalaba que después que la cinta se exhibiera en la exposición de Sevilla se reproduciría en los “biógrafos” de Tandil, para apreciarse “la cinta en toda su importancia para comentarla con propiedad”.

12 Cine Argentino Siempre II (2014). *Películas recuperadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a través del programa INCAATV de recuperación del patrimonio cultural*, INCAA- INCAATV, Buenos Aires, noviembre, p. 14. Extraído de: http://www.observatorioapci.com.ar/archivos/626/a_1457135332.Pel%C3%ADculas%20recuperadas. Consulta realizada el día 23 de julio de 2018.

palabras filosóficas o líricas, que deja escapar al ocaso su hosca reserva, pronúncialas como entre dientes, con tono a veces delirante, pero sin ninguna ostentación, como si se las dijera asimismo, según suele hacerlo en la soledad de sus andanzas de vagabundo.¹³

Los otros personajes son Don Dámaso (65 años), el puestero, descrito como “tipo señorial y tranquilo de gaucho arraigado”; Don Nazario (75 años), un gaucho errante y tropero; Evaristo (27 años), sobrino de Don Dámaso; Don Gregorio (48 años), el pulpero, que “no pierde nunca de vista su invariable propósito (...) el dinero es su presa”; Doña Máxima (55 años), la mujer de Don Dámaso; y Pastora (23 años), aparente hija del matrimonio.

La obra se divide en tres partes. El primer acto transcurre al anochecer en el interior de un rancho de paredes de barro “nunca blanqueadas”. Don Nazario y Don Dámaso hablan alrededor del fogón; doña Máxima les ceba mate. En otra parte Pastora y Evaristo, su pretendiente, están haciendo un catre de guasquillas. Se observan costumbres habituales de la sociedad rural, como la persignación invocando a Juan Manuel de Rosas; dar galleta y carne al recién llegado, aunque no fuera conocido; y el cambio de algunas prácticas ante el impacto de la modernización y su correspondiente crítica, por ejemplo, el uso extendido del alambrado. Los integrantes de la familia que habita el rancho pasaron de ser puesteros a chacareros debido a una herencia recibida por Pastora. En apariencia deberían estar mejor pero el cambio no les agrada:

antes, cuando éramos puesteros en “La Torcaza”, en vida de Don Pedro, todo era más seguro y más cordial. Ahura (baja la voz), dende que le tocó de firme el legao a Pastora, y nos vinimos a poblar este campito y nos hicimos trigueros y otras cosas, se presentaron los males que es de no creerse. No hay güelta; unas veces la helada, otras el bicho, otras los gastos y las deudas y el arrendamiento el alfalfar pa los borregos, que se yo! (Larreta, 1932: 486)

También se refieren a un medidor de campos que dejó como recuerdo un sombrero de corcho que nadie quiere usar; y al asesinato del capataz de “La Torcaza”, don Pedro Argüelles, del cual fue acusado injustamente don Nazario por haber sido su cuchillo el arma del asesinato, pasando dos años en la cárcel.

¹³ Larreta (1932: 483).

Mientras continúa la charla, sobre fantasmas y aparecidos, golpea la puerta un linyera:

un hombre anciano con las ropas harapientas cubiertas de polvo y con una bolsa de arpillera sobre el hombro. Un palo largo le sirve de bastón. Tiene una barba enmarañada, canosa. No lleva sombrero. (Larreta, 1932: 488)

Estuvo en Europa durante la Gran Guerra y se define como “maestro mecánico”. Quiere modificar la vida de los que viven en el rancho introduciendo mejoras, como una huerta o una radio. Finalmente aparece el bolichero del pueblo, otro inmigrante como el linyera llamado Gregorio Majeswka. Tras saludar a todos les dice que tengan cuidado con los linyeras que dejan entrar al rancho. Don Dámaso responde que nunca niega un socorro, mientras le dice que hable con Ladislao, “hombre leído, aunque medio tocao”. Gregorio le quiere regalar un pañuelo a Pastora, que se siente incómoda ante ese presente, lo que expone las verdaderas intenciones del bolichero hacia la muchacha. El linyera afirma: “La explotación del pobre se acaba; solo queda en estos ranchos solitarios” (Larreta, 1932: 493). En un momento quedan solos Gregorio y el linyera Ladislao, y este le propone que sea su socio como mecánico de automóviles. Lo identifica como Ladislao, y lo confirma por un barco que el linyera tiene tatuado en el brazo. Ambos conocen secretos del otro que puede perjudicarlos si se hacen públicos, por lo que acuerdan ser socios. El bolichero se va con Don Nazario al pueblo, y también se va Evaristo a su rancho, tras besar el pelo de Pastora. Esa noche duerme allí el linyera, mientras la muchacha reza un Ave María.

El acto segundo se desarrolla en el boliche de Gregorio. Han pasado cinco años. Tres parroquianos y un maestro juegan a los naipes. Don Nazario menciona que la hija de Argüelles era muy bonita y que había muerto quemada mientras hacía dulce. Hablando de Ladislao, el maestro dice: “se decía defensor de los pobres, apóstol de la nueva justicia y ahora les saca a todos el esquileo, hasta la sangre” (Larreta, 1932: 500). Ladislao y Gregorio quieren embargar a la familia de don Dámaso, que ya disfrutaban de la radio, el fonógrafo y un auto pero a cambio de eso casi han perdido el campo, cuyo valor no alcanza para pagar la deuda. Al hablar con su socio le dice Ladislao a Gregorio: “no puedo más. En el taller las cosas van de mal en peor. Mejor me iba de obrero que de patrón”. Luego llega don Dámaso, que quiere

negociar la deuda, pero ellos no quieren. Ladislao dice que lo que se debe hay que pagarlo. El gaucho critica a su mujer por endeudarse por los “juguetes nuevos”. El linyera le dice que la solución para acabar con las deudas es el casamiento de Pastora con Gregorio. Se va don Dámaso y llega Pastora, que también pide a Gregorio y a Ladislao que no los echen del campo porque sus padres son ancianos. Ladislao le dice que se case con el comerciante así se soluciona el problema. Ella responde:

la primera vez que usté entró en casa, le sentí decir que venía a predicar una nueva ley pa defender a los pobres y que a todos nos tenían agarraos como a esclavos y otra vez [...] usté alegó que asimesmo trataban los patrones a sus empleados del campo. (Larreta, 1932: 505)

Pastora ya le dio su palabra a Evaristo, imaginando que en el futuro ambos serán puesteros. Llega Evaristo y la encuentra llorando. Se pelea con Ladislao y casi se enfrentan con los cuchillos, pero la muchacha grita, y eso le recuerda al antiguo linyera un incidente del pasado, soltando el cuchillo.

La tercera parte también transcurre en el rancho de la primera parte, pero ahora en la escenografía se observan elementos modernos como la radio y el fonógrafo. Llega Ladislao al rancho vestido como la primera vez, es decir, como linyera y no como mecánico. Pide permiso para entrar. Al otro día se concretaría el embargo. Le pide hablar a solas a don Dámaso. Con la luz de la mesa éste lo reconoce como el medidor de campos que le había regalado el sombrero de corcho. Ladislao quema los pagarés. Allí le señala que veinte años antes el capataz don Pedro lo atacó a tiros porque tenía una relación con su hija y él se defendió con el cuchillo de don Nazario. Ladislao era casado y cuando le contó a la madre de Pastora que había matado a su padre ella gritó como lo había hecho la muchacha en el boliche. Luego él se fue a Buenos Aires y finalmente se embarcó a su país. Don Dámaso le responde que él es el verdadero padre de Pastora, que es la nieta del capataz asesinado. Ladislao entonces le pide que sigan cuidando a Pastora como si fuera su propia hija y que no le cuenten nada, pues tiene que seguir creyendo que es hija de ellos. Cuando llega Gregorio, Ladislao le cuenta que rompió los pagarés. El linyera reniega de su asociación, pues se convirtió “en un explotador, un verdugo de esta pobre gente”, y echa al comerciante del rancho. La chica le prepara

el catre para que esa noche duerma allí. Pero cuando todos duermen él apaga la luz y se va.

La obra teatral tuvo un éxito limitado. Al año siguiente Larreta decidió hacer el film, que se estrenó en la ciudad de Buenos Aires el 12 de septiembre de 1933.¹⁴ El film es importante por las siguientes razones:

- a) Fue una de las primeras películas sonoras argentinas, junto a otras como *Tango!* (de Argentina Sono Film) y *Los tres berretines* (de Lumiton).¹⁵ Se trató de un año extraño para el cine argentino pues se hicieron apenas seis films, pero eran los primeros films con sonido óptico.¹⁶
- b) Si bien Larreta fue asistido en la dirección por Mario Soffici, que participaba como el actor que interpretaba al protagonista, el linyera Ladislao (Dos Santos, 1972: 39),¹⁷ fue una de las primeras veces que un escritor dirigió un film en Argentina.
- c) Soffici, junto a actores teatrales de exitosa actuación como Domingo Sapelli, Nedda Francy y Julio Renato, personificaban los roles centrales del film. Pero varios peones y empleadas de la estancia de Larreta completaron el elenco. En los créditos de la película puede leerse: “Fuera de estos notables actores los demás interpretes son todos gente del campo argentino”. Para algunos críticos su acierto se basó en la elección del elenco: más allá del carácter de Soffici que sostenía la intriga, o la actuación de Nedda Francy para el cine y no para el teatro, a pesar de haber protagonizado también la pieza teatral, lo que hacía único al film eran los actores no profesionales:

los rostros de hombres y mujeres de campo que componían con su presencia cada escena: trabajadores y empleados de Larreta, sin maquillaje y sin presencia escénica, brindaban el naturalismo necesario a una película de poca acción y muchos

14 No sabemos si en este film algunas de las escenas que registraban el trabajo rural vinculado a actividades ganaderas no habrán sido filmadas cuando Larreta hizo la cinta que se presentó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

15 Recuérdese que *Argentina Sono Film* y *Lumiton* fueron los dos mayores estudios del período clásico.

16 Cine Argentino Siempre II (2014).

17 Vale recordar que posteriormente Soffici sería el director de destacadas obras maestras del cine clásico argentino, como *Kilómetro 111* (1938) o *Prisioneros de la tierra* (1939).

diálogos. Fue poco habitual la elección de gente común para completar el elenco.¹⁸



Publicidad del estreno de *El linyera* (*La Nación*, martes 12 de septiembre de 1933).

Uno de ellos se llamaba Julio Sosa, que en la película interpretaba a Don Nazario. Más conocido en Tandil por el apodo de *el Rauchero*, se trataba de un criollo de 83 años, “uno de los pocos sobrevivientes de aquella legión de hombres, cuyos mejores amigos eran el mate, la guitarra y el caballo, y cuyo placer más

18 En la ficha técnica de la película se observa el detalle de los nombres de algunos de estos desconocidos: Dirección: Enrique Larreta; Guión: Larreta sobre versión teatral propia (1932); Productor: Larreta para Larreta Film; Montaje y Encuadre: Roberto Schmidt; Luces y Fotografía: Roberto Schmidt; Sonido: Ricardo Raffo; Operador César Sforza; Revelación y copias: Cristiani Estudios Film. Reparto: Mario Soffici (el linyera Ladislao); Nedda Francy (Pastora); Domingo Sapelli (Don Damaso); Julio Renato (Don Gregorio). No acreditados en los títulos: Julio Sosa (Don Nazario); Felipe Berón (Evaristo); Petrona Miranda (Doña Máxima); y Hermenegildo Herrera. Distribuidora: Universal; Duración original: 80 minutos; Duración actual: 68 minutos. La diferencia entre ambas duraciones se debe a que la única copia de *El linyera* que ha llegado hasta nuestros días es la de su reestreno de 1939, en el paso de 16mm., y fue conservada por el Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”. A partir de esa copia se hizo un nuevo negativo de imagen y sonido por ampliación, y luego la copia nueva en 35mm. Ver Cine Argentino Siempre II (2014).

grande lo encontraban en enfrentarse cara a cara con el peligro... nos referimos al gaucho, al primer poblador blanco de nuestra querida pampa”.¹⁹ La aparición de dichas personas, al igual que la filmación en el campo, le dio realismo a la película cuando la cámara abandonaba las escenas filmadas en el interior del rancho o el almacén.

En relación a la trama del film, comparte la misma estructura de la obra teatral, salvo por las escenas de actividades filmadas en el campo, vinculadas a las faenas ganaderas. Por ende, en esta breve síntesis de la película haremos referencia a las diferencias en relación a la obra teatral.

Al inicio de la película una leyenda dice: “Filmada en el año 1933. Sus exteriores e interiores fueron ejecutados en su propio ambiente natural en PLENA PAMPA”. Comienza con una escena de un paisaje pampeano. Luego aparece un rancho al anochecer. En el interior del mismo, dos gauchos ancianos de barba blanca hablan alrededor del fogón (don Dámaso y don Nazario), y una mujer (doña Máxima) les cebe mate. A continuación, entra Evaristo. Luego aparece el linyera golpeando la puerta del rancho; al igual que en la obra de teatro el linyera lleva un mono (trapo anudado para llevar objetos personales) y un palo. Pero a diferencia del texto teatral Pastora aparece en pantalla luego del linyera. Finalmente llega un auto conducido por don Gregorio. Recién en el minuto 13.00 del film se puede percibir la historia de amor entre Pastora y Evaristo. Poco más tarde, el comerciante descubre la identidad de Ladislao (19.08). Esta primera parte se cierra cuando Pastora reza el Ave María, mientras la cámara se aleja del rancho.

Luego hay escenas filmadas de día y en exteriores. Hombres a caballo arrean muchas vacas, sin aparecer mangas ni corrales. También enlazan terneros. En un alto del trabajo comen un costillar de cordero y toman mate. En lugar de cinco años como en la obra de teatro, aquí han pasado tres. Allí ya se menciona que Gregorio y Ladislao quieren embargar el campo, pues entre los gauchos que trabajan está don Nazario, quien señala que el campo es de Pastora, y que ella también firmó los papeles con los que ahora los quieren embargar. También en esa ronda de charla entre los gauchos cuentan la anécdota del sombrero de corcho (25.46), mientras en la obra teatral eso pasaba en el primer acto; es decir que los diálogos de la obra teatral se adaptaron al guión del film; lo mismo sucede

19 “Julio Sosa, un gaucho de nuestros pagos, es uno de los intérpretes del film *El Linyera*. Película nacional, basada en la obra de Enrique Larreta y que fuera filmada recientemente”, *Nueva Era*, 11 de septiembre de 1933.

con los comentarios sobre los males que trajo el alambrado (26.04). Allí también se informa al espectador que el linyera ahora tiene un taller mecánico (27.04). Esos diálogos se intercalan con escenas del traslado de muchas vacas y otras escenas, como dos jinetes que corren un ternero para agarrarlo. También aparecen tres carretas de ruedas grandes cargadas de bolsas. Hay una guitarreada a la sombra de la carreta, y una cama bajo la misma donde está descansando un gaucho. Esto no aparece en la obra teatral y remite a trabajos rurales más cercanos al trabajo ganadero del siglo XIX que al de las primeras décadas del siglo XX. También es propio del film la aparición en pantalla de elementos del universo criollista argentino, como un nido de hornero; u otra escena en la cual Pastora le da de comer a un guanaco (28.40). En la mayor parte de las escenas filmadas en el exterior, la cámara filma un horizonte bajo, destacando los grandes cielos.

Recién tras esas escenas filmadas en el exterior aparece en escena el boliche de Gregorio. Este se encuentra tras las rejas del mostrador. Allí le señala a don Nazario que ya tiene dos caballos que habían sido suyos, y luego le embarga el cuchillo para que pueda apostar en la taba (31.05). También aparece el linyera con mameluco de mecánico (31.22). Allí hablan los dos sobre lo que van a hacer con la deuda de la familia del rancho. Además del boliche se puede observar el taller de Ladislao, intercalado con escenas de gauchos que en el exterior del boliche están jugando a la taba (32.36). Llegan don Dámaso al boliche a negociar la deuda y evitar el embargo del campo. Los diálogos y acciones en esta parte son similares al segundo acto de la obra de teatro.²⁰ Lo interesante es que se intercala una escena donde alguien desarma un nido de hornero de un palo del telégrafo, mientras se está haciendo referencia a la desaparición de un rancho, de un hogar. También se destaca en esta escena la entonación teatral de la actriz que encarna a Pastora.

Luego nuevamente hay una escena del exterior. Vuelve a aparecer el interior del rancho. Dámaso, Máxima y Evaristo critican a los “gringos canallas”. Poco después llega Ladislao

20 Ladislao dice que lo que se debe hay que pagarlo (36.30). El gaucho critica a su mujer por endeudarse por “juguetes nuevos” y llora. El linyera le dice que la solución es el casamiento de Pastora con Gregorio. Luego Pastora llega al bar y pide al comerciante que cancele la deuda. Gregorio dice que es su socio Ladislao el que quiere cobrar. Ladislao le sugiere que se case con el comerciante (42.20). Pero ella ya dio su palabra al Evaristo. Este llega y la encuentra llorando. Cuando están por pelear, la mujer grita y el linyera recuerda otro grito del pasado que lo hace desistir de continuar con la pelea.

(47.49). Pide permiso para entrar y tras hacerlo y quedar sólo con don Dámaso se intercambian los secretos que cada uno sabía, al igual que en la obra de teatro. Luego echan al comerciante cuando llega al rancho. Y al igual que en la obra de teatro, el linyera vuelve al camino cuando todos duermen.

El film tuvo más éxito que la obra teatral, siendo reestrenado en 1939. Fernando M. Peña ha señalado que en esa ocasión Larreta introdujo modificaciones no documentadas. Pero “abrevió el metraje y agregó música incidental, y es probable que también haya incorporado las transiciones, resueltas con efectos de laboratorio que parecen muy sofisticados para el cine argentino de 1933”.²¹

Como puede observarse, tanto la obra teatral como el film de Larreta se inscriben en la tradición criollista. Por eso aparecen en ambos formatos numerosas críticas a la modernidad, como el impacto del alambre. Asimismo, puede observarse una mirada negativa sobre don Gregorio, el inmigrante usurero y comerciante, que a través de sucesivos préstamos intenta esquilmar a los honestos criollos,²² y también a Ladislao, que como él, es un inmigrante.

Para Domingo Di Núbila, en su film Larreta no había logrado captar la experiencia del linyera, que para los habitantes de la Argentina rural de la década de 1930 era un personaje de la realidad cotidiana. Se trataba de los protagonistas de una vida errante:

y frecuentemente sin techo, lejos de su familia y sus raíces, inerme ante abusos patronales, calmaba su angustia con alcohol o sexo, y hasta podía mandar al diablo todo vínculo personal, quizás esperando desembarazarse de angustias en la soledad, la indolencia y la irresponsabilidad.

Pero esas situaciones y otras opciones dramáticas no habían sido expuestas por Larreta, al brindar su visión de un hombre que regresa después de años de vagar. En opinión de Di Núbila, se había logrado crear un ambiente campero, pero la película era estática, exenta de naturalidad y pesada, y tanto Mario Soffici como Nedda Francy habían apelado a una declamación teatral (Di Núbila, 1998: 80). Vale recordar al respecto que Soffici declaró sobre la filmación de “El linyera” y su relación con Enrique Larreta

21 Cine Argentino Siempre II (2014).

22 Cine Argentino Siempre II (2014).

que el autor del texto dramático le había comentado que él, al igual que Güiraldes:

veía al campo argentino desde una atalaya, que no se había mezclado con la gente, que no sabía del sudor, de la transpiración del peón (...) Pero Enrique Larreta tenía una cosa para mí espléndida que era el concepto de la pampa, el concepto del campo argentino, que él veía como un enorme mar, en el que las carretas que llevaban seis percherones eran los trasatlánticos de la pampa, como los llamaba él (...) él veía la infinitud de la tierra, lisa, llana. Con una proporción enorme de cielo y una pequeña proporción de tierra. (Lusnich, 2009b: 83)

Para Lusnich, *El linyera* integra el canon de las películas propias del cine político-social del período clásico o industrial (1933 a 1956). En las mismas se contemplan dos aspectos:

- a) La nacionalización y regionalización de las historias mediante el uso de exteriores y de locaciones específicas del interior del país.
- b) Y “la configuración de un líder comunitario que, asistido por un entorno social activo, encarna una serie de comportamientos singulares: la permanencia en la lucha y la clarificación del modelo de oposición y combate, asociado tanto a la discusión de ideas y el convencimiento grupal como a la praxis concreta” (Lusnich, 2009a: 38).



Mario Soffici en el rol de “Ladislao”, junto a Domingo Sapelli.

En relación al primer aspecto coincidimos con la autora, pues en la película, al igual que muchos films de ficción de los períodos silente y clásico se incluyen fragmentos de carácter documental y testimonial, estrategias narrativas y espectaculares que manifiestan la colaboración entre ambos registros. Sus objetivos son similares: “hacer ingresar a la pantalla el contexto y las condiciones sociales y económicas, mostrar las tensiones que se establecen entre los individuos y su contexto, disminuir las distancias entre el sujeto histórico y el personaje cinematográfico”. (Lusnich, 2007: 18)

Pero no coincidimos en el segundo aspecto. Para Lusnich, *El linyera* fue un “film-bisagra”, en tanto al irrumpir el cine sonoro, habría elaborado “representaciones sumamente originales del líder gaucho y de los conflictos laborales, incorporando al cine argentino los discursos y los modelos de lucha originados en el seno de los sindicatos anarquistas y socialistas europeos en los albores del siglo pasado” (Lusnich, 2007: 25). Allí se tratan una serie de temas vinculados a la realidad que estaba aconteciendo en las zonas rurales bonaerenses en las primeras décadas de siglo XX, en especial la desintegración de la sociedad rural y de muchas costumbres gauchas, cuestión ya mencionada en los párrafos anteriores. En especial en la obra resaltan las disputas por la posesión de la tierra, al transformarse en un conflicto central “la decisión expresa del patrón, Gregorio Majewska, inmigrante europeo que se propone desalojar a Pastora y su familia por deudas pendientes o bien canjear las tierras por un casamiento a conveniencia” (Lusnich, 2007: 25).

En nuestra opinión Majewska no es un patrón sino un comerciante de ramos generales que quiere quedarse con el campo. Al respecto, se ha señalado la importancia de dichos espacios para otorgar créditos a sujetos de la sociedad rural pampeana menos favorecida.²³ Tampoco coincidimos en que el personaje de Ladislao parece ser el del “gaucho” vagabundo y errante que llega del norte de Europa finalizada la guerra, en tanto no realiza ninguna actividad propia de los gauchos ni de los linyeras. Finalmente, tampoco nos parece que sea un oponente firme a las ideas de Gregorio, en tanto fue su socio y sólo el hecho de recordar en Pastora la voz de su madre –es decir, de su enamorada– impidió que participara en el embargo del campo como socio del bolichero. Sólo se observa una acción directa y efectiva de Ladislao contra Gregorio cuando siente la necesidad de contar a don Dámaso quién

23 Ver en especial Lluch (2004); y Palavecino (2006).

es, renunciando a su sociedad con el bolichero. Sí coincidimos con Lusnich en que, en ocasiones, en especial al principio y al final del film, el Linyera parece ser el portavoz de un cambio, presentando y defendiendo un punto de vista nuevo acerca del atraso de la campaña local; creemos que critica a la pobreza de la sociedad rural menos favorecida más que a la desigualdad de clases. Es decir, Larreta no está criticando a la explotación del trabajador por parte de los terratenientes –sector que por otra parte él integra–, sino la existencia de pobres en la pampa argentina, víctimas de comerciantes de origen inmigrante que no respetan a la sociedad local, sus costumbres y sus valores. Como puede observarse en la siguiente cita, Ladislao critica la pobreza, no la situación de la clase trabajadora rural, en tanto sus oyentes son pequeños productores rurales: “No me gusta ver esclavos. Me da lástima ver tanto atraso. Por qué no han de salir por fin de la clase maldita. Al hablarles así, trabajo por el bien de ustedes. Voy dejando caer la semilla. La explotación del pobre se acaba; sólo queda en estos ranchos solitarios.” (Larreta, 1932: 493)

3.2 Hugo Nario y Américo Ghezzi: los padres de Bepo, un croto famoso

“Ahora ya no sabemos quién de los dos es el que escribe y quién el que crotea”

Hugo Nario (1988: 7)

Bepo Ghezzi no fue el único croto que transitó las vías argentinas, pero sí uno de los más conocidos. Y a pesar de que existen numerosas memorias sobre sus historias particulares,²⁴ la obra escrita entre el entrevistado y el entrevistador que se mencionan en el título de este apartado fue tan relevante como para que a partir de esa crónica se hicieran dos películas. “Bepo. Vida secreta de un linyera” es el título del libro aparecido en 1988. En él se cuentan las historias de “Bepo”, el apodo de José Américo Ghezzi. Hugo Nario escribió en la citada crónica, partiendo de los relatos y recuerdos que aquel escribió en numerosos cuadernos mientras croteaba, el tramo de vida de aquel durante el cual fue “linyera”. Ante todo, hay que preguntarse en qué medida esta memoria-relato-ficción pertenece solo a Bepo, el actor de la fuente

24 Véase por ejemplo, entre otros testimonios: Borda, Ángel (1987); Riera Díaz, Laureano (1981).

y principal testimonio del libro, o si ha contribuido a construirla Hugo Nario, su escritor, como se señala en el epígrafe.

En ella se relata cómo era el mundo de los trabajadores rurales itinerantes durante las décadas de 1930 y 1940. No solo es una de las únicas fuentes que transmite la voz de un actor desaparecido, sino que también es excepcional pues se trata de alguien que nunca dejó de ser un trabajador. No es un relato de alguien que posteriormente asume otros roles, como fue el caso de Cipriano Reyes, que también fue "linyera" pero que en sus memorias solo la rememora como una etapa más de vida en su posterior ascenso sindical y político. Por otra parte, es una fuente que permite una aproximación detallada a los mecanismos sociales de un medio rural desaparecido.

Como se ha mencionado, en la crónica de Nario se cuentan las salidas de Bepo entre 1935 y 1953, es decir durante un período de 18 años, en el que realizó tres croteadas. La primera en 1935, cuando tenía 23 años. Volvió a Tandil en 1939, y ese mismo año, pero ya con 27 años auestas, realizó su viaje más largo y aventurado hasta 1946. Al mes de su regreso muere su padre, y realiza su último viaje, que finalizará en 1953 cuando Bepo cumple 41 años de edad. Como ya mencionamos, las nuevas condiciones políticas y económicas no invitaban a "crotear", menos a una persona que ya era relativamente grande para andar por las vías.

Su lectura permite observar los numerosos vínculos que los linyeras tenían con otros actores sociales. En principio, profesiones muy vinculadas al campo, tanto sectores no trabajadores (mayordomo, capataz, etc.), como trabajadores. Tenían un trato dispar con personas que trabajaban en el ferrocarril, desde jefes de estación hasta catangos y peones zorreros; y fueron numerosos sus encuentros con los sectores ocupados en que ellos "trabajen y no vaguen", es decir, las fuerzas policiales. Finalmente, aparecen también profesiones ligadas al ocio y al comercio donde los linyeras gastaban su dinero, como los almacenes de ramos generales o los prostíbulos. Pero sin dudas los vínculos más estrechos se establecían con otros crotos que compartían sus mismas ideas, en especial la ideología anarquista. Quirurga, el Francés o Mario Penone son los más cercanos a Bepo, y los que más recuerda a lo largo del tiempo. ¿Qué se puede decir de los trabajadores a partir de la crónica analizada? Ante todo, Bepo asume una postura "coto-céntrica". Añora el mundo al que perteneció, y que finalizó cuando la tecnología y los cambios en la

estructura productiva culminaron con la necesidad de dicha mano de obra para la tierra.

3.2.1 La película de Ana Poliak: Que vivan los crotos! (1995)

“Me parece que toda la película es un homenaje a la memoria.
A la potencia del ‘recuerdo’ de aquel que amamos”.
Ana Poliak (1996:187)

Solo pocos meses después de publicarse el libro analizado en el apartado anterior, en 1989 la directora Ana Poliak comenzó a filmar en la ciudad de Tandil *¿Que vivan los crotos!*²⁵ Finalizada en 1990, la película se estrenó en 1995.

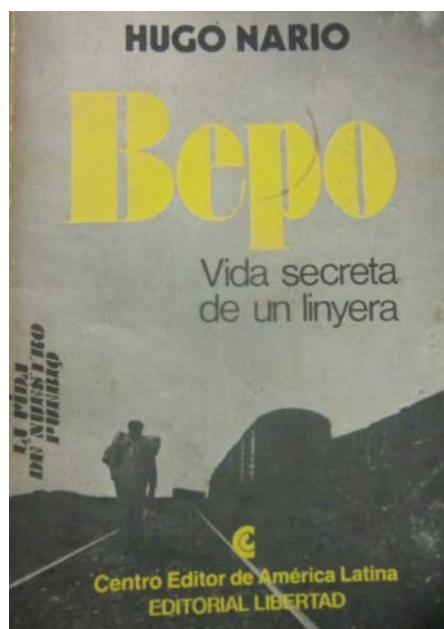
De acuerdo a Ernesto Palacios, el film se refiere a los relatos de “Bepo” Ghezzi, convertido en un linyera por propia decisión, sus viajes sin rumbo por las vías durante años y sus encuentros con otros “crotos”. Se trató de una película muy elogiada por la crítica especializada. Filmada casi íntegramente en Tandil con la mayoría de sus personajes también vinculados al espacio serrano, fue premiada en festivales internacionales.²⁶ Una gran cantidad de público asistió a su estreno local en 16 milímetros en la Sociedad Empleados de Comercio (Palacios, 2001: 2-6).

Sin embargo, no es una referencia directa al libro de Nario sino que el film dialoga permanentemente con el mismo y con el contexto histórico en que Bepo fue croto. Eso puede explicarse

25 Ficha técnica: Dirección: Ana Poliak; Guión: Ana Poliak y Wilh Behnisch. Producción: Viada producciones SRL. Con el auspicio de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; coproducción con la TVE; en asociación con Channel Four (Londres); colaboración del National Film Board of Canada; y la coparticipación del Instituto Nacional de Cinematografía (Argentina). Fotografía: Wilh Behnisch; Música: Gabriel Senanes. Escenografía: Graciela Tavano. Reparto: José Américo Ghezzi, Uda Conti, Filiberto Satti, Mario Penone, Héctor Woollands, José Celentano, Jorge Di Paola, Oscar Mendy, Pedro Moisas, Juan Vitali, Micaela Satti, Martín Verón, Carlos de la Canal, Alberto Roldán, Pedro Yatauro, Pascual Vuotto. Duración: 75 minutos. La película está dedicada a Lucina Álvarez, desaparecida el 7 de mayo de 1976, “y en su nombre a la memoria”. Ella fue la maestra de Ana Poliak en un taller literario de una escuela experimental de educación estética “y me descubrió el misterio y el deseo de la creación y de la relación maestro-alumno cuando la mezquindad no existe. Ella es para mí lo que es el Francés para Bepo, esa persona que eternamente va con uno. La inmortalidad de un amor. Y creo que de eso habla también la película”. Ver Poliak, Ana (1996). “El tiempo en un ventilador”, art. cit., pp. 187.

26 Recibió el Primer Premio Coral en el Festival de La Habana, y Mención de Honor en Troia, Portugal.

porque de acuerdo a Ana Poliak, fue Mariano Betelú quien le dijo, mientras filmaban “Gombrowicz o la seducción” (1986) de Alberto Fischerman: “vos tendrías que conocer a un hombre que vive en Tandil”; por ende, fue a él a quien le debe la existencia de la película, si bien ella ya había leído un artículo sobre Bepo. Ella lo contactó y Bepo la invitó a Tandil a visitarlo. Poliak empezó a viajar a Tandil, “y de su mano fui recorriendo sus recuerdos, sus escritos, sus paisajes, sus sueños y sus amigos”. Después viajó a otras ciudades para conocer a otros personajes como Penone, Woollands y Vuotto (Poliak, 1996: 185).²⁷



Portada de la primera edición del libro de Hugo Nario: *Bepo. Vida secreta de un linyera*.

En relación a la estructura del film, si bien Bepo cumple un rol central lo hace acompañado de un conjunto de personas que vivieron con él su etapa de croto. Por eso no llama la atención que sea su amigo Filiberto Satti quien habla a la cámara al comenzar y

²⁷ El artículo al que hace referencia Poliak podría ser Nario, Hugo (1980), “Los crotos”, *Todo es Historia*, N° 158, Buenos Aires, donde Nario ya hacía mención a la historia de Bepo.

al finalizar la película, un amigo que vio desde Tandil como Bepo croteaba y no volvía por largos períodos de tiempo, camino que él no emprendió. Los otros individuos contemporáneos que participan en el film son Uda Conti (el amor platónico de Bepo), Mario Penone (otro croto que acompañó a Bepo en algunas de sus aventuras), el escritor Hugo Nario; y otros anarquistas reconocidos del período de entreguerras, como Héctor Woollands y Pascual Vuotto.

Para acercarse al mundo de Bepo la directora utilizó diferentes estrategias. Por ejemplo, filma al antiguo linyera realizando viejas prácticas como armar un mono en el suelo, escena intercalada con otra en la cual un caracol trepa una pared. En otra escena Bepo se va a dormir fuera de la habitación, debajo de una carpa y no en la cama.²⁸ En otros casos se lo filma en su cotidianeidad, por ejemplo tomando mate. Paralelamente, un joven actor representa al Bepo que croteaba realizando las prácticas comentadas en el libro de Nario. Hay numerosas referencias a los viajes de crotos, interpretados por jóvenes actores, en el interior y sobre los vagones ferroviarios.

En numerosas partes de la película hay referencias a ideas y prácticas anarquistas, como la representación de obras ácratas –dos hombres representan por ejemplo la obra “Hermano Lobo” de González Pacheco–. También es un recurso interesante la filmación de Bepo junto a Nario en el Salón Blanco de la Municipalidad, donde Nario dice que antes pensaba que los crotos eran unos vagos. Mientras Nario habla, la cámara hace un travelling alrededor de la figura de Bepo, y una voz en off señala que éste escribió diarios de sus viajes, y que a partir de los mismos Nario hizo el libro. Es Satti el que afirma eso, y también quien razona sobre las posibles causas por las cuales Bepo se hizo croto, y otros aspectos de su vida, como la temprana muerte de la madre de Bepo llamada Esperanza.

A los diez minutos hay una primera referencia al Francés, un croto que conoció Bepo en la vía y que fue importante como su maestro de vida. Una leyenda en blanco sobre un fondo en negro reza “*Esas cosas que el francés hablaba*”. Y Bepo cuenta una anécdota, cuando croteando con el Francés pasaron por una chacra donde había una jaula. Dos actores los representan al costado de un arroyo, mientras tanto se escucha la voz de Bepo que explica el mensaje y la idea que en esa ocasión le mostró su compañero de aventuras.

28 Entrevista a Mauricio Gutiérrez, meritorio de producción del film, realizada el 11 de mayo de 2018. Según su testimonio, allí Bepo se durmió realmente.

También aparece Mario Penone, señalando que la mayoría de los crotoes eran gente que se movía a través de los trenes de carga. Salió a crotear con Bepo, pero él se volvió a Tandil mientras que Bepo se quedó en una chacra de López. Él nunca pensó que Bepo iba a quedarse tanto tiempo croteando. Otro hombre que fue croto y que está con él, dice que cuando estaban en un puente en Cepeda vieron a un hombre barbudo que estaba solo y loco, “pasado el mono”. Es Héctor Woollands, y cuando llega Bepo al bar se ponen a hablar los tres utilizando términos linyeras. En la escena posterior, a través de la aceleración de la imagen se ironiza sobre el maltrato de dos policías a un linyero, al que le hacen revisar el mono y luego lo requisan a él.

Es interesante la concepción del linyero que sostiene Woollands (15.10):

Muchos de ellos se vieron en la necesidad de salir de noche a buscar en algún gallinero ajeno una gallina para comer, alimentarse o a carnear de alguna estancia próxima una oveja con el mismo fin. Naturalmente eran trabajadores tan dignos y con un elevado sentido de la responsabilidad social que no trepidaban en arriesgarse a recibir algún chumbo como decíamos nosotros, este, de los cuidadores del capital; en cambio no se sometían a la bajeza y a la humillación de solicitar una limosna de puerta en puerta.

También se representa el miedo a los linyeros a través de una madre que esconde a sus hijos en la casa cuando se acerca un croto. La cámara sigue a este, que sigue por el camino con el mono al hombro y un palo en la otra mano.

En el film también aparece entrevistada Uda Conti, el amor platónico de Bepo. Hija del dueño de la cantera de La Movediza, siempre tuvieron una relación especial con Bepo, sin llegar al noviazgo a pesar de los sentimientos de ambos. Para Ana Poliak, Uda había sido el amor imposible de Bepo y uno de los motivos de su huida de la civilización. La directora del film opinaba que la inclusión de aquella mujer no aportaría nada a la película, pero Uda Conti manifestó que quería participar en la misma “para decir lo que siente”, y al final tenía razón, en tanto la directora afirmó que: “sin ella no habría película. O al menos tendría el alma renga” (Poliak 1996: 185-186).



Extras del pueblo de Gardey (Pdo. de Tandil) en el film de Ana Poliak. En la imagen: Pedro Moisas y Carlos de la Canal como policías, y Raúl “Petiso” Pérez como croto.

En opinión de Ana Poliak la película es una mezcla de documental y ficción, que gira en torno a la libertad y está contada por Satti, un amigo del protagonista que eligió la vida opuesta a Bepo: trabajar como tenedor de libros durante cuarenta años en el mismo escritorio, bajo el mismo patrón. También señala la importancia de “El Francés” en la vida de Bepo, “un maestro encontrado en la vía, una suerte de filósofo y de los pensamientos de la gente común, de todos nosotros. Lo que sentimos, lo que nos pasa y no decimos. La memoria; los deseos; la solidaridad; la sencillez” (Poliak 1996: 186).

Es interesante destacar, como señala la directora, que salvo Bepo, las demás personas que aparecen entrevistadas eran muy tímidas, enfrentando la mayoría por primera vez la situación de hablar en público. Por eso hubo con todos ellos un conocimiento de meses o años antes de filmar, siendo la decisión de aparecer ante las cámaras delicada y personal. Ana Poliak señaló que ella no hizo más que acompañarlos, y aunque alguna vez quiso llegar más lejos, fue hasta donde quisieron los entrevistados. Así, fueron “hablando y venciendo pudores por amor al otro o por amor a una *causa* como

el anarquismo”. En su opinión, “actuaron movidos por el recuerdo de aquella persona a la que más amaron, de aquella que los marcó para siempre. Bepo del Francés (su maestro de vida); Satti (el amigo sedentario) de Bepo (el amigo croto); Uda de Bepo (el amor imposible); Bepo de Uda (el amor inconfeso)” (Poliak 1996: 187).

3.2.1: *La mirada de Marcelo Gálvez: Bepo (2017)*

“Lo que no ha desaparecido es la búsqueda de la libertad del hombre. Y ahí sí Bepo cobra vida para indagarnos en nuestra cotidianeidad. ¿Cómo hacemos para sentirnos libres hoy?”

Marcelo Gálvez²⁹

La película se filmó durante 2013 y su primera proyección fue en el 31º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata realizado en 2016.³⁰ En salas se estrenó el 16 de noviembre de 2017 en el Cine Gaumont de Buenos Aires.³¹

En relación a la estructura del film, el mismo tiene una relación más estrecha con el libro de Nario que el que tenía la película de Ana Poliak. La historia se inicia en la primera croteada de Bepo, en 1935, cuando está junto a Quirurja y otro croto llamado Mario Penone los deja porque se vuelve a Tandil. Gálvez construye su relato con situaciones, elementos y personas que acontecen durante la primera y la segunda croteada de Bepo. En la primera parte de la película, Bepo está junto a Quirurja que le enseña cómo sobrevivir como croto; en la segunda parte junto a otro linyera, “El Francés”, aprende a relativizar el ideal de vida burguesa y a vivir mejor el ideal anarquista. También explora la relación de Bepo con las mujeres, la idealizada Catalina (Uda) y la prostituta con la que puede bailar si no tiene dinero. Una diferencia importante entre el libro y el film –que es bastante fiel al libro de Nario– es la despedida con el Francés. En la película Bepo

29 Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

30 Dirección, Guión y Producción: Marcelo Gálvez; Fotografía: Martín Bastida; Edición: Alberto Ponce; Dirección de Arte: Andrés Leotta, Norberto Donato; Música: Juan Falú; Intérpretes: Luciano Guglielmino (Bepo), Edgardo Desimone (Quirurja), José Luis González (El Francés), Victoria Parada (Catalina), Néstor Gianotti (Mario). Duración 74 minutos.

31 Testimonio del director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

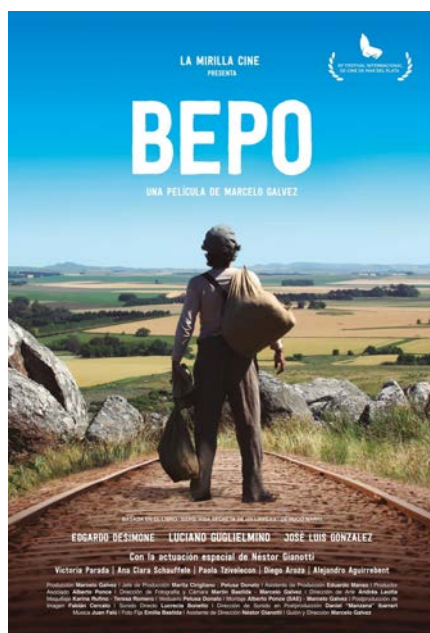
despierta y no lo encuentra junto a él; mientras que en el libro se despidieron, se volvieron a encontrar, y en una carrera hacia un vagón en movimiento “El Francés” desaparece para siempre. Tras volver a crotar solo, se encuentra con un croto conocido, con el cual se van a trabajar a La Quiaca mientras suena el pito de la máquina.

Se trata de una película con menor financiamiento que la de Ana Poliak, que había conseguido algunos subsidios. Por ello decidieron trabajar en escenarios naturales, recorriendo durante un año distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires, cercanos a Tandil, Las Flores, Brandsen, Magdalena y La Plata,³² con el objetivo de encontrar locaciones para cada escena. Buscaron vías ferroviarias en funcionamiento y vías muertas, al igual que estaciones, puentes, campos y arroyos. Sacaban fotos, buscaban encuadres e imaginaban las posibilidades que tenían. El rodaje duró casi nueve meses porque querían registrar las cuatro estaciones de manera cronológica, filmándose casi todas las escenas con luz natural. Rodaban los lunes, cada quince días, y eventualmente algún fin de semana. Se trataba de recrear la forma de vida de los crotos con muy pocos recursos económicos y volverla al presente, proceso que para el director fue muy importante, al tomar los ambientes un papel determinante, casi a la altura de los personajes.

Sobre la relación del guión y la realización de la película con el libro de Hugo Nario, Gálvez señaló que el sentido del peregrinar que tuvo José Américo “Bepo” Ghezzi es algo que lo desveló. Se identificó con ese espíritu aventurero, con “la búsqueda de la libertad”. Fue un encuentro con el personaje. Para él, el libro de Hugo Nario fue la guía, “porque allí el escritor construyó una mirada de tono antropológico sobre una forma de vida muy particular, que tenía sus códigos de convivencia y hasta un vocabulario propio”. Durante la adaptación, Gálvez se preguntó porque Bepo hacía lo que hacía. Después de indagar bastante y de charlar con Nario, el director pensó que la estructura de una “road

32 Las locaciones se ubicaron en Plaza Montero (partido de Las Flores); Altamirano (partido de Brandsen); Magdalena, Atalaya, Bartolomé Bivio y Julio Arditti (partido de Magdalena); Ignacio Correas (partido de La Plata); Parque Pereyra Iraola (partido de Berazategui); Estación Dock Central (partido de Ensenada) En Tandil se filmaron varias escenas, trabajando en la zona de Vela y Gardey, en las sierras y en la casa de piedra ubicada en el cerro la Movediza. En síntesis, todos son sitios o parajes de la provincia de Buenos Aires. Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

movie”, o sea un film sobre un viaje, se adecuaba bastante a lo que quería contar.³³



Afiche promocional de *Bepo* de Marcelo Gálvez.

A diferencia del film de Poliak, donde los actores que representaban a los linyeras vagaban por caminos y vías, pero no realizaban trabajos, los actores de *Bepo* debieron componer a los personajes, es decir, “descubriendo su forma de andar, el tono de voz, la jerga, los gestos. El trabajo de aprendizaje para manejar con precisión el mono, la bagayera, los cacharos y los utensillos”. A la par, se preguntaban todo el tiempo porque *Bepo* hacía lo que hacía, y con el tiempo “las charlas filosóficas, los atardeceres compartidos, la “croteada” del rodaje nos encontraron con ese mundo tan particular”.

33 Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “*Bepo*: comentarios para Luciano Barandiarán”.

Conclusiones

Ciertamente es difícil comparar la versión del linyera que expresa el primer film respecto a los dos últimos. La historia de Ladislao presenta elementos interesantes para entender el contexto del paulatino “desvanecimiento del mundo chacarero”,³⁴ proceso que duró varias décadas; pero no sobre el mundo de los crotos; al respecto vale recordar la frase de Soffici recordando lo que le dijo Rodríguez Larreta sobre desde donde miraba a los sectores menos favorecidos de la sociedad rural pampeana.

En cambio, la historia de Bepo proporciona material relevante para acceder a la visión que tenían los trabajadores rurales sobre ellos mismos. A diferencia de otras fuentes, esta crónica permite pensar el espacio en forma relacional, es decir, considerando las relaciones sociales que lo cruzaron. Las dos películas que utilizaron como base su historia enfatizaron la importancia de algunos elementos relevantes del texto de Nario, en especial la relación de los crotos con la sociedad rural, la importancia del anarquismo y sus prácticas culturales, por ejemplo, el intercambio de libros, la oratoria, la representación de obras teatrales, etc.; o la represión policial.

En relación a las principales diferencias observadas entre estas dos últimas películas, las más importantes en nuestra opinión es que el film de Poliak se concentra en el contexto en el que vivió Bepo, mientras que Gálvez hace mayor hincapié en el primer y segundo viaje de Bepo, en especial su relación con sus formadores como linyera, Quirurja y el Francés. También el tratamiento formal en ambos films es diferente, en tanto Poliak reconstruye de forma documental –si bien hay escenas que recrean situaciones vividas por Bepo– sus vivencias. Por su parte Gálvez reconstruye los itinerarios de manera ficcional. Mientras Poliak parece hacer énfasis en el anarquismo, Gálvez lo hace en una de sus aristas, que es la libertad. Y mientras el protagonista en Poliak asume una forma coral, en la película de Gálvez, que puede ser catalogada como una *road movie*, su figura central es Bepo.

34 Parafraseando el conocido libro de Javier Balsa (2006).

Filmografía

Larreta, Enrique (Director) (1933), *El linyera*.
Poliak, Ana (Directora) (1995), *¡Que vivan los crotos!*
Gálvez, Marcelo (Director) (2017), *Bepo*.

Bibliografía

Fuentes

Diario *Nueva Era* (1927). “Film de escenas camperas en Tandil. Para la exposición de Sevilla”, 14 de junio.
Diario *Nueva Era* (1933). “Julio Sosa, un gaucho de nuestros pagos, es uno de los intérpretes del film “El Linyera”. Película nacional basada en la obra de Enrique Larreta y que fuera filmada recientemente”, 11 de septiembre.
Larreta, Enrique (1932). “El linyera”, en *Obras Completas*, Tomo I (1959), Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora, pp. 481-515.
Nario, Hugo (1988). *Bepo. Vida secreta de un linyera*, Buenos Aires, Editorial Libertad/CEAL.
Palacios, Ernesto (2001). “Tandil en la Historia del Cine”, *Tiempos Tandilenses*, número 66, pp. 2-6.
República Argentina, *Censo Agropecuario Nacional. La agricultura y la ganadería en 1908*, Buenos Aires, 1909.
Reyes, Cipriano (1984). *Yo hice el 17 de octubre*, Buenos Aires, CEAL.
Riera Díaz, Laureano (1981). *Memorias de un luchador social, 1926-1940*, Buenos Aires.

Testimonios orales

Entrevista a Mauricio Gutiérrez, meritorio de producción del film *¡Que vivan los crotos!*, realizada el 11 de mayo de 2018.
Testimonio del Director Marcelo Gálvez al autor. “Bepo: comentarios para Luciano Barandiarán”.

Artículos y libros

- Amaral, Samuel; Garavaglia, Juan Carlos; Gelman, Jorge; y Mayo, Carlos (1987). "Polémica. Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense colonial sobre la mano de obra", *Anuario IEHS*, n° 2, Tandil, UNCPBA.
- Amaral, Samuel (1998). *The Rise of Capitalism on the Pampas. The Estancias of Buenos Aires, 1785-1870*, Cambridge-Nueva York-Melbourne, Cambridge University Press.
- Baigorria, Osvaldo (1998). *En pampa y la vía. Crotos, linyeras y otros trashumantes*, Buenos Aires, Perfil Libros.
- Balsa, Javier (2006). *El desvanecimiento del mundo chacarero. Transformaciones sociales en la agricultura bonaerense (1937-1988)*. Buenos Aires, Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Barsky, Osvaldo y Gelman, Jorge (2001). *Historia del agro argentino. Desde la Conquista hasta fines de siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Grijalbo Mondadori.
- Doeswijk, Andreas (2005). "Linyeras, braceros y bohemios de la llanura pampeana (1917-1930)", *Boletín Americanista*, n° 55, Barcelona.
- Dos Santos, Estela (1972). *El cine nacional*, Buenos Aires, CEAL.
- Garavaglia, Juan Carlos (1999). *Pastores y labradores de Buenos Aires. Una historia agraria de la campaña bonaerense, 1700-1830*, Tandil-Sevilla-Buenos Aires, IEHS-Universidad Pablo de Olavide-Ediciones de La Flor.
- Gelman, Jorge (1993). "Nuevas perspectivas sobre un viejo problema y una misma fuente: el gaucho y la historia del Río de la Plata colonial", en Raúl Fradkin (comp.) *La historia agraria del Río de la Plata colonial. Los establecimientos productivos (I)*. Buenos Aires, CEAL.
- Gelman, Jorge (1998). *Campesinos y estancieros. Una región del Río de la Plata a fines de la época colonial*, Buenos Aires, Libros del Riel.
- Girbal-Blacha, Noemí (2003). "Riqueza, poder y control social. Cerca de las estrategias empresariales agrarias en la Argentina (1900-1950)", *Anuario IEHS*, n° 18, Tandil, UNCPBA.
- Lusnich, Ana Laura (2007). "Reivindicaciones y luchas obreras en el cine argentino: la emergencia y la variación histórica de la relación líder/pueblo y las representaciones audiovisuales de los conflictos", en Javier Campo y Cristian Dodaro (comp.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires, Nuestra América, pp 17-31.

- Lusnich, Ana Laura (2009a). "Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Edit.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969). Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Lusnich, Ana Laura (2009b). "Los ascendentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial. Las tensiones generadas por algunos directores disidentes", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Edit.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969). Formas, estilos y registros*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- Mayo, Carlos (1995). *Estancia y sociedad en la Pampa, 1740-1820*, Buenos Aires, Biblos.
- Míguez, Eduardo (1997). "Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del Gaucho", *Anuario IEHS*, n° 12, Tandil, UNCPBA.
- Míguez, Eduardo (2000). "El capitalismo y la polilla. Avance en los estudios de la economía y la sociedad rural pampeana, 1740-1850", *Boletín del Instituto de Historias Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, n° 21.
- Nario, Hugo (1988). *Bepo. Vida secreta de un linyera*, Buenos Aires, Editorial Libertad/ CEAL.
- Panettieri, José (1982). *Los Trabajadores*, Buenos Aires, CEAL.
- Pianetto, Ofelia (1984). "Mercado de trabajo y acción sindical argentina (1880-1922)", *Desarrollo Económico*, vol. 24, n° 94, Buenos Aires, IDES, pp. 297-307.
- Poliak, Ana (1996). "El tiempo en un ventilador", *Hispanistica XX*, n° 14, pp. 183-191.
- Salvatore, Ricardo (1993). "El mercado de trabajo en la campaña bonaerense (1820-1860). Ocho inferencias a partir de narrativas militares", en M. Bonaudo y E. Pucciarelli (comp.). *La problemática agraria. Nuevas aproximaciones*, vol. III, Buenos Aires, CEAL.
- Salvatore, Ricardo y Brown, Jonhatan (1993). "Comercio y proletarización en la Banda Oriental tardocolonial: la Estancia de las Vacas, 1791-1805", en Raúl Fradkin (comp.). *La historia agraria del Río de la Plata colonial. Los establecimientos productivos*, vol. I, Buenos Aires, CEAL.
- Sartelli, Eduardo (1997). "La vida secreta de las plantas: el proletariado agrícola pampeano y su participación en la producción rural", en *Anuario de la Escuela de Historia de Rosario*, n° 17, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

- Storni, Carlos (1973). “Las disposiciones de los códigos rurales en materia laboral y sus raíces históricas”, en *Revista de Historia del Derecho*, nº 1, Buenos Aires, Instituto de investigaciones de Historia del Derecho.
- Zeberio, Blanca (1989). “Sociabilidad informal, utopía anarquista y organización de los trabajadores rurales del sur bonaerense en los años '20”, ponencia presentada en *Jornadas InterEscuelas/ Departamentos de historia*, Rosario, UNR.

Alberto Gauna, la película de Tandil

Javier Campo

Alejo Fernández Mouján

Muchos directores de cine argentinos no han nacido en las grandes capitales del país. Pero en pocos casos nos damos cuenta de ello viendo sus films, sin tener que leer su biografía. Es decir, solo algunos regresan para poner en imágenes y palabras diferentes perspectivas sobre su terruño en diferentes períodos de su vida. En el espacio del cine documental quizás los ejemplos más prominentes sean Carlos Echeverría, con Bariloche y la Patagonia como marco de casi todos sus films,¹ y Gerardo Vallejo, con las diversas representaciones de Tucumán y los tucumanos, incluso en el cine de ficción.²

No es casual la mención a uno de los directores de cine tucumanos más célebres, debido a que hubo otro cineasta, también comprometido con la documentación social, que también debió exiliarse durante la última dictadura cívico-militar y que también regresó al lugar de donde partió para seguir haciendo cine

1 *Juan, como si nada hubiese sucedido* (1987), *Pacto de silencio* (1994) y *Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia* (2008) son algunos de sus films más importantes filmados en Bariloche y la Patagonia.

2 *Las cosas ciertas* (1965), *Olla popular* (1968) y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971) son algunos de los documentales realizados por Vallejo en Tucumán. Además filmó las ficciones *El rigor del destino* (1985) y *Con el alma* (1995) en la misma provincia.

documental: Alberto Gauna.³ Hoy residente en Málaga, pero con la brújula apuntando a Tandil.

Los comienzos

Un futuro en el mundo del cine tenía visos de realidad solo adquiriendo experiencia en Buenos Aires a comienzos de la década de 1970. Para Gauna, como para muchos aspirantes a realizadores del país, “había que irse”.⁴ Y la “beca fue un puntapié para salir de Tandil”. Se refiere a la beca para hacer cursos de cine en Buenos Aires que obtuvo del Fondo Nacional de las Artes (FNA). Así pudo estudiar junto a los baluartes de la generación del sesenta: Alberto Fischerman y Simón Feldman. A la ciudad capital se fue con Eduardo Saglul e Ignacio Ródenas, compañeros de vida, ideas y emprendimientos.

Pero la prestancia para el oficio no se ganaba solo con el apredizaje en cursos y talleres. La experiencia en el hacer y con los directores y técnicos de trayectoria sería fundamental en los tiempos del filmico (aunque hoy también podríamos, bajo otras definiciones, decir algo similar). Y uno de los espacios en los que se encontraban prácticamente todos los que estaban en esta profesión eran los laboratorios Alex. Gauna tuvo la fortuna de trabajar allí: “Lo conseguí por casualidad [el puesto laboral], hablando con uno de los dueños del laboratorio de visita en Tandil”. No solo se trataba de un trabajo que le ayudaría a sostenerse económicamente mientras realizaba los cursos de cine en Buenos Aires, sino una escuela en sí misma. “Solo estar sentado ahí era aprender de cine. Llegaban Leonardo Favio, Lautaro Murúa, etc. Y trabajaban César D’Angiolillo y Miguel Pérez, entre otros.”

En Alex tuvo que empezar a trabajar de noche, dado que resultaba muy complejo encajar los horarios para poder asistir a los cursos que estaba tomando. “La ventaja de trabajar de noche era que veía a más directores que venían luego de los rodajes. Y uno de ellos fue Sarquís.” Allí comenzó un extenso diálogo que llevó a Gauna a sumarse al equipo de Nicolás Sarquís, los tiempos de Alex se acercaban a su fin: “él me dijo que tenía que irme”.⁵ Así fue

3 Nacido en Tandil en 1949.

4 Las citas de las palabras de Alberto Gauna que no tienen referencia son de la entrevista que los autores le realizaron el 19 de abril de 2018.

5 Sobre las experiencias de Gauna en Alex podría escribirse otro artículo. Sus charlas con Alberto Yaccellini, “quien estaba editando y recién empezaba”,

como se subió al “expreso del cine”, como lo llamaba Nicolás Sarquís. El director, que ya había estrenado *Palo y hueso* (1968), fue para Gauna un “padre cultural” y estaba reproduciendo *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (Sarquís, 1973-1977). Gauna sería su asistente de dirección para ese film, regado de ingredientes vanguardistas para delinear una obra experimental y política como pocas en el cine argentino de la época.⁶

Para *Sebastián Arache...* compartió jornadas de rodaje en el desierto de La Rioja con Jorge Denti, asistente de cámara (“quien me ayudaría en *Cerro de Leones* –Gauna, 1975–”) y Haroldo Conti quien había hecho la adaptación y los textos del film. Gauna recuerda con cariño a Sarquís, debido a que le permitió ingresar al oficio del cine: “tengo una gran deuda de gratitud con Nicolás”.⁷

Ópera prima

Luego de aquella experiencia como asistente realizó algunas publicidades, aprovechando contar con conocidos en el Sindicato de Publicidad (como Fischerman o Rodolfo Hermida). Pero su interés era hacer su propio film. No solo ello, tenía que ser en su ciudad natal. Así es como, junto a Ródenas conformó el grupo Torio⁸, el cual dio paso a una cooperativa con aportes financieros propios para hacer *Cerro de Leones*.⁹ Un film sobre la prolongada

sobre militancia política (“aunque no vivió el 73, se fue antes”). O su azoramiento como uno de los primeros espectadores del film maldito del cine militante: “yo hice los primeros campeones de *Los Velázquez* (Pablo Szir, 1971-2), pero no se terminó”.

- 6 Una de las referencias directas son los films de Glauber Rocha, como *Terra em Transe* (1967) o *Antonio das Mortes* (1969). O, en el plano nacional, *El familiar* de Octavio Getino (1972).
- 7 “No solo fue *Sebastián Arache...* –recuerda Gauna–, hicimos algunas otras cosas con Nicolás como el corto *Navidad para mi pueblo*, con guión de Haroldo Conti” (Gauna, escrito inédito). Una anécdota del rodaje de Sebastián Arache era que “Carlos Menem venía al rodaje, como cualquier otro. Y traía comida”.
- 8 El torio es un elemento químico, de símbolo Th y número atómico 90, de la serie de los actínidos. Se encuentra en estado natural en los minerales monacita, torita y torianita. Sirve para producir filamentos para lámparas eléctricas. Se emplea en catalizadores para facilitar ciertas reacciones de química orgánica y tiene aplicaciones especiales como material cerámico de alta temperatura.
- 9 “Costó lo que un Ford Balcon del 75. Jorge Lester (intendente de Tandil) puso algo después del estreno”, cuenta Gauna revisando las cuentas de la producción.

huelga de obreros canteristas de Tandil (Huelga Grande), ocurrida en 1911. Reunido el equipo de actores (Cataldo Aiello, Luis Cicopiedi y Marilena Rivero, los principales), ya que se trata de un documental con escenas de ficción,¹⁰ faltaba la cámara. Edmund Valladares, luego de haber rodado *Nosotros los monos* (1971),¹¹ estaba interesado en vender la suya. Gauna, enterado de esto, pidió un crédito al FNA para la compra de equipamiento y le fue aprobado. Pero, como el dinero tardó en ser otorgado, su amigo el “Turco” (Jorge Luis Mereb Manna) le adelantó el dinero.¹² Así pudo comprar la cámara de Valladares para hacer *Cerro de Leones*. Gauna tenía 24 años.

El film fue pos sonorizado, ya que “no me daba el dinero para hacer sonido directo (aunque podría haberlo hecho con Abelardo Kushnir, que era muy próximo a mí)”, detalla Gauna. Aiello, Cicopiedi y Rivero hicieron las voces principales (también Mereb Manna hizo alguna voz adicional): “estas personas se volcaron con el proyecto desinteresadamente, pensá en los días de rodaje en Tandil, pero [por si eso fuera poco] luego viajaron a Buenos Aires a hacer el doblaje”.

Cerro de Leones tuvo su estreno en Tandil en la Asociación Obrera Minera Argentina en Villa Laza, en marzo de 1975. Luego fue exhibida en Buenos Aires. Es decir, “tuvo dos proyecciones, nomás”, indica su director. Fue recuperada en el 2001, para ser homenajeada por el Festival Tandil Cine.¹³

Raymundo Gleyzer, quien ya conocía a Gauna por haber visitado el rodaje de *Sebastián Arache...* en La Rioja, colaboró con él:

Raymundo usaba una moviola de 16 mm. sonora que estaba por los fondos del Auditorio *Kraft*, ese cine en pleno centro de Baires, calle Florida, era un punto de encuentro. Yo estaba terminando *Cerro* y quería unas horas de moviola, que

10 Para un análisis del film y su producción véanse Fuentes (2012) y Campo (2018).

11 Para un estudio de aquel film de Valladares véase Campo (2015).

12 Mereb Manna incursionó en teatro vocacional compartiendo el tablado con Víctor Laplace y participó en el Cine Club Tandil, junto a Osvaldo Soriano. Fue secuestrado por la última dictadura militar y una baldosa en la vereda del colegio San José (Tandil), conmemora su desaparición. <http://www.arqueologiaausencia.com.ar/portfolio/116/>

13 Luego de su afincamiento en España, Gauna la proyectó en algunos festivales: “en Bilbao, junto a *La hora de los hornos* y obtuvo un premio en Vitoria (País Vasco)”.

gentilmente me las facilitó. Algunas mañanas venía a verme mientras visionábamos *Cerro...* y tomamos café en los bares de la zona, yo sabía que estaba rodando *Los traidores* pero jamás me mencionó ni una coma a pesar de tener amigos en común. (Gauna, escrito inédito)



Ignacio Ródenas y Alberto Gauna durante la filmación en el Cerro del Libertador, más conocido como “Cerrito”, en la ciudad de Tandil.

Gleyzer vió *Cerro de Leones*, transmitió su parecer y dio algunos consejos “para editarla. Muy interesante, dijo. Era una gran persona”, concluye Gauna.¹⁴

Tiempos (políticos) convulsionados

Antes y durante la realización de *Cerro de Leones*, Gauna encaró varios proyectos profesionales que lo mantuvieron cerca de los centros de alimentación de su ideología política.

La mayor concentración de realizadores y técnicos de cine fue para la asunción de Cámpora, nos juntamos unos treinta. Allí tuvimos la visita de Santiago Álvarez [quien rodó para el Noticiario del Instituto de Cine y Artes de la Industria Cinemato-gráfica cubano (ICAIC) *El nuevo tango* –1973–, formando parte de la comitiva que acompañó al presidente

14 Raymundo Gleyzer fue secuestrado el 27 de mayo de 1976 y desde ese día continúa desaparecido.

Osvaldo Dorticós], que venía con la delegación cubana a la asunción de Cámpora, todos bajo la sigla de la Juventud Peronista o sea una mixtura de gente joven que se lanzaba a rodar documentales sin ton ni son. La realidad era más fuerte que otras cosas, hasta la muerte de Perón estuve en relaciones con ellos, luego se disgregaron o, mejor dicho, nos disgregamos todos. (Gauna, escrito inédito)



Público asistente al estreno de *Cerro de Leones* en la sede del sindicato minero (AOMA) en Tandil, marzo de 1975.

Luego de que ese espacio de efervescencia militante se comenzase a enrarecer ocurrió la muerte de Juan Domingo Perón. Gauna se dedicó a la filmación de su velorio “para la TV holandesa con mi cámara, con chasis de 120 metros”.

En medio de esos episodios álgidos para la historia argentina, Gauna también colaboró en otro tipo de proyectos fílmicos. Como el trabajo para *Las catorce estaciones* de María Esther Bianchi (1977). Un cortometraje dedicado a la confección de las ermitas (paneles) religiosas realizados en Tilcara (Jujuy) para el Vía Crucis, financiado por el FNA. Gauna viajó a Tilcara e hizo cámara y recuerda que “María Esther tenía claro todo lo que quería, creo entender en una investigación previa; rodamos con libertad y con asombro ya que la realidad de esta parte del país era muy diferente a las calles de Buenos Aires”.

Habiendo terminado en condiciones difíciles el montaje preliminar de *Sebastián Arache...* Sarquís partió al exilio, como muchos compañeros y colegas (mientras otros eran secuestrados): “yo me refugié en Tandil mientras el duro invierno del 76 hacía un colchón de tristeza”, decía Gauna.¹⁵ Volvió a vivir en la casa de sus padres, en Villa Italia, y “allí mediante un amigo busqué trabajo en mi antigua profesión en Metalúrgica Tandil, era oficial de banco ajustador”. Encontró un puesto en un taller metalúrgico más pequeño. En 1977 hizo un audiovisual promocional para Lotus Turismo, “con la carambola de que me ofrece en pago un billete de ida solamente a Madrid por Iberia, sin pensarlo mucho puse fecha a mi salida del país: 20 de noviembre de 1977”.

Cumplido un año de una nueva dictadura militar, en 1977 Gauna se vio acorralado y se decidió por el exilio,¹⁶ debido a que “vivía con Ana Vaquero, a la que le allanaron la casa en Tandil”. Hacia 1977 “no había posibilidad de rearmar nada y corría peligro físico”. Salió hacia España, país de residencia permanente hasta el presente.



Rodaje de *Cerro de Leones* en la ciudad de Tandil, en la calle Gral. Rodríguez entre Belgrano y Maipú.

Todos mis bienes que eran pocos, un desvencijado 2CV y la parte de la cámara de 16 milímetros que compartía con el

15 En su texto inédito “Las razones del exilio”.

16 Él prefiere considerarse “más como un desterrado que como un exilado”.

gordo Ródenas, sumaban 700 dólares. Por otra parte salvé de la quema de la casa de Ana el negativo de *Cerro de Leones* porque allí perdí un montón de libros que los quemaron en una hoguera los milicos en el fondo de Pellegrini 270. Con estas pocas cosas en un plomizo día de noviembre comenzó mi destierro.¹⁷

En España

Gauna había visto *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971) en Alex. Y retrospectivamente elige comparar *Cerro de Leones* con aquel film, por elecciones estéticas y compromiso político. No solo ello, Gauna destaca que su trayectoria de vida y la de Vallejo han tenido numerosos puntos de contacto: “nos volvimos a encontrar en España”, ambos exiliados y “justitos con el mango”. Vallejo estaba produciendo *Reflexiones de un salvaje* (1978).

Aunque no regresó a la Argentina en los años de la dictadura, Gauna pudo colaborar con un proyecto cinematográfico de su compatriota y tandilense Adolfo Nicolás Somavilla, durante 1979, que tuvo su finalización en 1981. La adaptación libre de un cuento de Julio Cortázar: “La noche boca arriba”. El cortometraje se tituló *Sin alma ni tiempo*. Gauna hizo cámara. Somavilla estaba en Madrid estudiando cine, en la Escuela Cinematográfica de Madrid, fundada y dirigida por Vallejo. El corto fue una realización en el marco de la Escuela y fue producido y montado por Vallejo. El protagonista fue Walter Vidarte.¹⁸

Gauna afirma que

el corto en cuestión, surgió de una idea que tenía Adolfo de adaptar un cuento de Cortázar, “La noche boca arriba”. Luego, al no tener los derechos se convirtió en *Sin alma ni tiempo*. Los contactos de producción los hicimos en casa durante largos encuentros, ya que yo trabajaba de mozo en Madrid, en un restaurante hoy emblemático: “El viejo almacén”. (comunicación vía correo electrónico)

17 “Las razones del exilio”.

18 Actor de extensa trayectoria en el cine argentino: protagonista de *Alias Gardelito* (Murúa, 1961), *El dependiente* (Favio, 1967) y *Operación masacre* (Cedrón, 1972). Luego del golpe militar de 1976 se exilió en España, donde siguió trabajando en cine, teatro y televisión. Falleció en 2011.

Sin alma ni tiempo fue un proyecto experimental que a Gauna no le debe haber parecido extraño, dado que su estética se asemeja a la de *Sebastián Arache*... Filmado en espacios desérticos despojados, barrocos, como aquel film de Sarquís.¹⁹

Gauna tuvo muchos trabajos en España: como profesor de cine en sindicatos y fundaciones, miembro de un taller de serigrafía y como técnico de cámara en diversas producciones, entre otros oficios. Asimismo, también fue parte del importante movimiento cinematográfico de la transición democrática española. “En 1983 José Luis López del Río comenzaba una película mítica para Andalucía: *Casas viejas*”. Allí fue colaborador de Fotografía. El film obtuvo el premio nacional a Nuevos Realizadores en 1984, otorgado por el Ministerio de Cultura y una mención especial en el Festival de cine de San Sebastián. Recientemente se unió a la red Cinemáscampo y su proyecto “fue elegido entre treinta para ser rodado en la serranía de Ronda; filmamos junto a otros tres trabajos *Senderos del Genal* (2009)”.

La huella del barreno

Las manos de la eternidad (2010) es el primer film luego de *Cerro de Leones* realizado nuevamente en Argentina. Este documental vuelve a resaltar el protagonismo del trabajo sobre la piedra en Tandil y zona de influencia. Y subraya el redescubrimiento de un oficio que forma parte de la identidad de una ciudad construida sobre la piedra. Nos cuenta sobre cómo esas piedras que en algún momento fueron trabajadas y utilizadas como cordones, adoquines y ornamentos, luego de muchos años son nuevamente modificadas en una mezcla del oficio de picapedrero con las técnicas artísticas del escultor, para crear una obra de arte que tiene en sí misma gran parte de la historia de la ciudad. Y, asimismo, es la historia de Eduardo Rodríguez del Pino, un artista que en la década de 1990 vino a vivir a esta ciudad y fue el principal impulsor de este rescate de la memoria. Vine a “encontrarme con el trabajo real de aquellos viejos canteristas. Canteristas que sacaban la piedra a mano”, dice Del Pino en

19 El film participó de diversos festivales y obtuvo premios: Mención Especial del Jurado, Festival del Cine Imaginario de Ciencia Ficción de la Villa de Madrid, España 1981; Selección Competitiva Festival de La Habana, Cuba en 1987; Proyección en Función Privada ATC Televisión, Argentina 1982. Recientemente fue proyectado en el XVI Festival Tandil Cine (2018). Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=-51DnD5fBJ4>

relación a la particularidad de esta piedra que la hace única en el mundo por su dureza. El granito es una de las piedras más duras, más antiguas y más difíciles de trabajar. Y en *Las manos de la eternidad* se destaca que eso es lo que define el oficio del picapedrero, un oficio muy rústico y artesanal, que se basaba en el corte y modelado de la piedra para la fabricación de adoquines y cordones que hoy forman parte de las calles y edificios de las ciudades de Buenos Aires y La Plata.



Luis Cicopiedi, Marilena Rivero y el joven Jorge Guerra, en un descanso de la filmación de *Cerro de Leones*.

Este re-descubrimiento del oficio de picapedrero se dio en Tandil a partir del año 1998. Cuando Del Pino junto a antiguos picapedreros, y artistas de la ciudad comenzaron a reflexionar sobre este oficio perdido, y a buscar la manera de resignificarlo. Pocos años después, ese grupo de gente formó el Taller Municipal de Escultores y Picapedreros. Un espacio en el que a través del trabajo en la piedra se pone en valor una parte importante del patrimonio cultural de la ciudad. Por entonces se formó la Comisión Multisectorial por la Preservación de las Sierras de Tandil, que en 2006 se conformó como la Asamblea Ciudadana por

la Preservación de las Sierras de Tandil. Una organización que logró que a principios de 2010 se promulgara la Ley de Paisaje Protegido (una ley que tiene por objeto conservar y preservar la integridad del paisaje geográfico, geomorfológico, turístico y urbanístico de un área específica de las sierras).²⁰

En el año 2009 Alberto Gauna, próximo a las ideas de la Asamblea, llevó adelante un taller de edición y filmación en el Centro Cultural La Vía. Un espacio colectivo que, al igual que el Taller Municipal de Escultores y Picapedreros, se encuentra en edificios pertenecientes a la red ferroviaria, que dejaron de tener utilidad luego del desguazamiento que comenzó con la dictadura cívico-militar del año 1976, y en la actualidad es retomado por el gobierno provincial de María Eugenia Vidal (quien canceló los viajes de pasajeros a y desde Tandil).²¹

En la Asamblea Ciudadana por la Preservación de las Sierras de Tandil, Gauna conoce a Ana Fernández, una persona fundamental en la realización de las películas que llevó adelante en Tandil en el siglo XXI, participando en *Las manos de la eternidad* como guionista y camarógrafa y en *Malón blanco* (2017) como productora ejecutiva. Además, Gauna participó en la primera parte (*Vuela y sueña Catalina*) de una trilogía que realizaron Ana Fernández y Rodríguez del Pino llamada “La vida en tiempos de picapedreros” (2012).²² “La filosofía va por el lado de la memoria de Tandil, muy ligada al oficio de los picapedreros”, dijo Gauna con respecto a estas películas.

Las manos de la eternidad y la trilogía mencionada nacieron de un colectivo de personas que aunque de diferentes disciplinas de origen, se encontraron para debatir cuestiones políticas y filosóficas. La piedra, la memoria, el oficio, la historia, el territorio. Una reflexión sobre lo que significó y significa la piedra como materia prima comercializable y la piedra como objeto de la naturaleza que resiste al paso del tiempo y que pertenece al cosmos. El producto fueron audiovisuales que proponen la

20 <http://www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/l-14126.html>

21 En el año 2008 Gauna realizó un video en homenaje a Humberto Solás, cineasta cubano fallecido en ese mismo año, para el 34 Festival de Cine de Huelva (España). El audiovisual cuenta con una entrevista a Camilo Vives, productor de cine.

22 La trilogía puede encontrarse completa en el canal de youtube “tandilpicapedreros”: https://www.youtube.com/channel/UCPwZ_JrdPVICw_NCJZ0DBQw

protección del patrimonio histórico y el patrimonio cultural de una ciudad y de un país.



Eduardo Rodríguez del Pino en *Las manos de la eternidad* (2010).

El Tandil indígena

En 2010 Gauna tenía dos proyectos en marcha, uno era *Las manos de la eternidad*, film que ya reseñamos, y el otro *Corrales de piedra*, un documental basado en el libro del mismo nombre,²³ en base a una investigación que realizaron Victoria Pedrotta y Eduardo Antonio Ferrer, sobre los corrales de piedra que construían las poblaciones indígenas que habitaban en el centro de la provincia de Buenos Aires.

En la primera entrevista de este film Ferrer cuenta lo que fue y significó la gran feria del Chapaleofú. Allí concurrían “chilenos, aucases, tehuelches, pampas, mapuches a comercializar distintos tipos de productos: cueros, sal, metalistería de plata, tejidos, entre otras cosas”. El Chapaleofú se sitúa en el lugar más importante de lo que luego fue la provincia de Buenos Aires para el comercio indígena en el siglo XIX. A partir de aquí y tomando como punto de partida esta feria, el documental narra cómo estos pueblos fueron de gran influencia en diversos aspectos que hoy día pertenecen a la cultura del territorio que habitamos: “Destacando

23 Eduardo Antonio Ferrer y Victoria Pedrotta, *Los corrales de piedra: Comercio y asentamientos aborígenes en las sierras de Tandil, Azul y Olavarría*. Crecer Ediciones. Marzo 2006. Tandil.

así como la toponimia, arroyos, parajes, la misma ciudad de Tandil, tienen nombres que responden a la lengua mapuche”, remarca Ferrer. En el film se afirma cómo se vio modificada la vida de estos indígenas al descubrir este territorio. Desde Chile las poblaciones emprendían un largo viaje para recalar en un terreno donde “existen excelentes pasturas, aguadas permanentes” que volvían propicio al hábitat para la actividad ganadera de vacas y ovejas criollas.

Promediando el film, Ernesto Sanguineto, un “tradicionalista y autodidacta” habitante de la zona, relata cómo estas comunidades fueron desarrollando nuevas técnicas relacionadas al trabajo: doma, herramientas, corrales y técnicas de trabajo de las materias primas obtenidas de estos animales. Las famosas botas de potro, ropa (ponchos pampa), sogas y estribos. Además los criollos adoptaron muchas de las técnicas de los indígenas en lo relativo al trabajo con el animal (doma, corrales), el uso de lo extraído del mismo (lana, carne, cuero) con lo que estas comunidades fabricaban ropa, como botas, ponchos y monturas.

Estos pueblos que se asentaron aquí a principios del siglo XIX –provenientes de Chile– a la vera del arroyo Chapaleofú –que significa “arroyo pantanoso” en lengua mapuche– dejaron como testamento construcciones que ya tienen 200 años, de una estructura de piedra seca encastrada una sobre otra sin ningún tipo de pegamento. Este material significaba para ellos permanencia y fuerza. La misma que tienen estos pueblos que han sufrido y sufren la persecución y el desplazamiento obligado de sus tierras, que han sufrido uno de los mayores genocidios de la historia de América Latina. A pesar de esto, Tandil, y muchos otros territorios del país llevan la marca imborrable en sus nombres.

Mesianismo sangriento

“Hemos adoptado el término malón blanco para nombrar a la historia de la masacre de extranjeros en Tandil, perpetrada por gauchos blancos”, dice el relato *over* del comienzo de *Malón blanco* (2017), el último documental de Alberto Gauna. Donde nuevamente aparece la cuestión de las identidades y los territorios. Se habla de los indios, se habla de los gauchos y de los extranjeros. Del gaucho expulsado. El gaucho que era usado por el Estado para defender las fronteras contra los malones indios, y que era acorralado por un Estado que veía a los extranjeros (europeos) con mayor agrado, ya que la clase política sentía por Europa una

admiración muy profunda desde los escritos de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento.



Afiche de *Malón Blanco* (Diseño de Domingo Moreno y Manuel Diéguez).

Pero la historia principal de este film es la matanza de extranjeros en Tandil en el año 1872 a manos de un grupo de gauchos que decían responder a Jeronimo Solané, alias “Tata Dios”. A través de varias entrevistas, se busca llegar a algún tipo de esclarecimiento. Pero las pruebas faltan. Faltan para asegurar que Solané tenía contacto con los asesinos. Falta el testimonio de Solané, que dijo “solo declararé ante el juez justo”, y fue asesinado de cinco balazos a través de una ventana del calabozo, supuestamente custodiado, donde esperaba ser juzgado, tres días después de la masacre.

Pero vayamos al comienzo, cuando Gauna acababa de terminar su primera película: “la idea surge en 1975 cuando terminé *Cerro...*, en principio iba a ser una película de ficción pero por falta de recursos no fue”. Desde mediados de los setenta comienza a investigar sobre el tema y llega a sus manos una tesis de licenciatura de una antropóloga necochense llamada Dolores

Juliano: “Bandolerismo mesiánico”.²⁴ Esta tesis y el libro “Tata Dios, el mesías de la última Montonera” de Hugo Nario,²⁵ fueron los elementos para que comenzara a elaborar un guión de ficción: “borroneé algunas cosas con mi amigo Carlos Laterita en la casa de calle Pellegrini 270 de Tandil, y se incorporó el primer colaborador del guión, Rafael San Martín. También en la misma casa, llega la triste noche de la dictadura. Rafael, Dolores Juliano y yo mismo, en distintos momentos, decidimos el exilio”, dice Gauna. Todos los sueños de un país y de una generación se ven opacados por la llegada de la sangrienta dictadura cívico-militar de 1976. Gauna se exilia y recala en Madrid, donde este guión toma el rumbo de una película histórica: “Se lo presento a varias productoras, con quienes coincidimos en algunos festivales. No hay respuesta, algunas dicen que sería una película muy cara, luego el silencio y la incertidumbre.”

En 2005 junto a su pareja decide retomar este proyecto y realiza una entrevista en Barcelona a Dolores Juliano que le da un nuevo impulso al proyecto. Luego viaja a Tandil y comienza a rodar entrevistas ayudado por colaboradores que venían de espacios muy diversos: “desde Nario hasta Daniel Pérez, pasando por Marcelino Iriani, una larga lista de personas que abordan distintos aspectos del tema”. Recorriendo así la historia de terratenientes, extranjeros, gauchos y nativos en el contexto de esos turbulentos años, en los que había un “clima de conmoción propicio para la espera mesiánica”, según cuenta Hugo Nario, que terminó con la matanza de más de 40 extranjeros a manos de 50 gauchos, la cual al día de hoy no está del todo esclarecida.

Con este material de entrevistas, que sumaba unas doce horas, Gauna comienza a editar *Malón blanco*, con la intención de “sacar del olvido este tema, considerando que fue un levantamiento milenarista y mesiánico, el único en el sur del continente americano”. En medio del montaje Gauna es invitado al Festival de Cine de Mar del Plata a presentar *Corrales de piedra*, lo que detiene la edición de *Malón blanco*, pero abre la posibilidad de incorporar al armado del guión a Eduardo Saglul, Raúl Echegaray y Luis Gómez. En esa pausa Gauna accede a un libro llamado “El Tata Dios. Milenarismo y xenofobia en las pampas” del historiador

24 Puede ser consultado un fragmento de la tesis en María Dolores Juliano, “Bandolerismo social y milenarismo en la provincia de Buenos Aires”. *Ethnica: revista de antropología*, nº 12, 1976, pp. 41-80.

25 Hugo Nario, *Tata Dios: el mesías de la última montonera*. Buenos Aires. Plus Ultra, 1976.

argentino Juan José Santos, que lo lleva a entrevistarlos. El film fue completado con los dibujos de Eduardo Rodríguez del Pino para terminar de definir el relato y delinear la estética del film. “Yo quería meter algunas reconstrucciones al estilo del Chango Vallejo –afirma Gauna. Pero cuando me di cuenta que el dinero no me alcanzaría más que para unas pocas, eché mano de los dibujos de Del Pino”.

A modo de conclusión

La historia no culmina aquí. Gauna mantiene en pie un viejo proyecto de hacer un film sobre Mario Handler, cineasta uruguayo baluarte del cine militante y comprometido que aún está en actividad.²⁶ Tiene archivada una entrevista con Handler para el proyecto de documental sobre “uno de los documentalistas latinoamericanos más importantes”, según Gauna. Entre otras ideas, como la de revisar la figura de Witold Gombrowicz en su paso por Tandil. Por eso el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB), de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, donde se ha creado el *Archivo Alberto Gauna* aún guarda espacio para lo que vendrá.

Los films de Gauna mantienen viva la memoria histórica de Tandil y zonas aledañas. De las luchas obreras de comienzos del siglo XX (*Cerro de Leones*) al arte del tallado de la piedra (*Las manos de la eternidad*); y de la tradición alfarera y arquitectónica (*Corrales de piedra*) a una de las matanzas mesiánicas más espeluznantes del siglo XIX (*Malón blanco*). En la valorización de lo local no habría que dejar de lado la perseverancia del director por realizar films en condiciones económicas desfavorables. En este sentido, Alberto Gauna regresa a rodar en la ciudad de Tandil, reflexionando sobre política, historia, sociedad y cultura; para mantener viva la memoria de un pueblo. Sin bajar los brazos, aún teniendo que retrasar la concreción de proyectos (también por motivos políticos, que en un extremo lo llevaron al exilio), concluyó recorridos iniciados. Nunca fue afecto a la excusa, la mejor amiga a la hora de no hacer.

Alberto Gauna es un cineasta que puede ser tomado como ejemplo de los modos de producción del cine en las provincias. Si

26 *Me gustan los estudiantes* (1968), *Liber Arce, liberarse* (1969) y *Decile a Mario que no vuelva* (2007), entre otros, son los documentales dirigidos por Handler.

bien se formó en Buenos Aires, siguió y sigue pensando que su espacio cinematográfico era y es Tandil. Asimismo, trabajando en el Laboratorio Alex y siendo asistente de Nicolás Sarquís aprendió el viejo oficio del revelado y montaje del celuloide. Y, a diferencia de algunos cineastas que se niegan a ser considerados videastas, continúa aprendiendo y enseñando cómo usar el video digital. Memoria viviente de la época fílmica y realizador con las tecnologías del presente, Gauna es el director cinematográfico que más extensamente, temporal y profundamente, ha pensado a Tandil en imágenes.

Bibliografía

- Campo, Javier (2015). “¿Integridad etnográfica versus estética cinematográfica? El caso de *Nosotros los monos* (Edmund Valladares, 1971)”. *Aceno. Revista de antropología do Centro-Oeste*, Cuiabá, vol. 2.
- Campo, Javier (2018). “*Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino”, en Teresita María Victoria Fuentes y Ana Silva (comps.), *Instituciones, identidades, poéticas. Prácticas y trayectorias artísticas en el sur de la provincia de Buenos Aires*, Facultad de Arte (UNICEN) - Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 73-85.
- Fuentes, Teresita María Victoria (2012). “Arte, identidad local e historia en *Cerro de Leones* (1975) de Alberto Gauna”, en Teresita M. V. Fuentes, Miguel Ángel Santagada y Ana Silva (coords.), *Ensayos sobre arte, comunicación y políticas culturales*, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.

Opciones reales de Silvio Fischbein. Crónica de la experiencia de su director en la realización audiovisual desarrollada en la Facultad de Arte de Tandil

María Cecilia Christensen

*Todo proyecto educativo surge por el ejercicio de un legítimo
derecho, el derecho a imaginar un futuro.
Es la piedra fundamental de todo proyecto.
Es un sueño.
Pero los proyectos educativos no se sueñan, se proyectan
cargándolos de la intencionalidad de los sueños.*
Silvio Fischbein ¹

Los inicios. Un cineasta en la ciudad

En la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, ciudad de Tandil, “(e)n el ciclo académico 2004 se sumó la carrera en Realización Integral en Artes Audiovisuales, atendiendo a las necesidades y demandas de la comunidad extra-universitaria y profesional del ámbito de producción y cultural local.”² La ciudad había sido, hasta entonces, escenario de unas cuantas películas nacionales y extranjeras por sus paisajes, pero no contaba con trayectoria de realizaciones locales ni lugares de producción audiovisual (a excepción de los canales de televisión).

-
- 1 Párrafo correspondiente a la *Primera Consideración General del Programa de la Asignatura de Realización*, años 2010-2014.
 - 2 Párrafo extraído de la página oficial sobre la Historia de la Facultad de Arte. <http://www.artes.unicen.edu.ar/>. Véase en este libro el artículo de M. Mariano y N. Scipione sobre la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales.

Para lograr el inmenso objetivo de abrir la carrera fue necesario organizar un Plan de Estudios acorde con la especificidad y recurrir a docentes profesionales del área pertenecientes a otras instituciones para que se desempeñaran en las cátedras, dado que en la ciudad de Tandil no se contaba con planta docente capacitada en el área audiovisual.

En su mayoría los docentes convocados vivían en Buenos Aires y La Plata, en donde carreras afines ya estaban en funcionamiento desde, al menos, una década.

A través de un llamado telefónico, referentes de la Facultad de Arte, que hasta ese momento contaba con la carrera de Teatro, se comunicaron con Silvio Fischbein para que les recomiende un docente para la materia de Realización Audiovisual que estuviera en condiciones de viajar a dar clases a la ciudad. Luego de reflexionar, Fischbein propone ser él quién dicte las clases locales, noticia que es bien recibida, ya que era un importante referente.

Por ese entonces, Fischbein era el Director de la Carrera de Diseño de Imagen y Sonido que manejaba una cantidad de 3.000 inscriptos, y profesor titular de Diseño Audiovisual nivel 1, 2 y 3 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.³ El ejercicio del cargo de gestión implicaba tareas que nada tenían que ver con desarrollar una temática y lo había aislado del encuentro directo con estudiantes, relegándolo al trabajo con el equipo docente de su cátedra y el dictado de teóricos de la asignatura. Por lo tanto, este llamado implicaba una excelente oportunidad para reencontrarse con su profesión de profesor en un nuevo contexto de enseñanza: la formación de audiovisuales en una ciudad del interior de la provincia, ciudad que para él tenía un especial valor en su recuerdo.⁴

3 Fue parte del grupo creador de la carrera que dirigía. “El Profesor Arq. Juan Manuel Borthagaray, Decano de la FADU entre 1986 y 1994, junto a un equipo de docentes y especialistas del área audiovisual, entre los que se encontraban Simón Feldman, primer Director Organizador de la carrera, Carmen Córdoba, Secretaria Académica de la FADU, Mariana Castellu, primera Coordinadora Académica de la carrera, Miguel Ángel Cannone, Graciela Raponi, Víctor Bossero, Silvio Fischbein y Flora Manteola, crearon la carrera de Diseño de Imagen y Sonido otorgándole a esta disciplina un espacio académico dentro de las prácticas proyectuales, expandiendo las áreas de incumbencia del universo audiovisual.” <http://www.proyectorfantasma.com.ar>

4 Silvio Fischbein había conocido Tandil en el año 1969 mientras hacía el Servicio Militar Obligatorio. El lugar donde se alojó durante los cinco meses de su estadía era el Palace Hotel, actualmente sede del Rectorado de la UNICEN. También había viajado con posterioridad para dar charlas sobre arte.

Era otro Tandil. La terminal quedaba en el restaurante Torino, de ahí salían los micros. (...) Yo juré la bandera frente a la Iglesia del Centro... para mí todos esos lugares no son lugares sin significado. Para mí ese espacio es un espacio muy importante.⁵

En su primer viaje a Tandil, fue recibido por representantes de la Facultad de Arte y por la que luego sería su compañera de equipo docente, Carla Martínez. Tandilense de nacimiento y egresada de la Universidad del Cine (FUC, Buenos Aires), fue una de las personas promotoras de la apertura de la carrera en la ciudad.



Belén Errendasoro en el rol de “Gloria”

La primera cohorte de estudiantes inscriptos en el 2004 superaba los cien ingresantes. Las clases se dictaban en el Teatro La Fábrica, ya que por ese entonces la reciente Facultad no contaba con edificio propio y funcionaba en la sede del Rectorado.

Fischbein recuerda ese primer año como maravilloso, de altísima participación de los estudiantes, que hubiesen subido la vara de un primer año en cualquier otra institución en la que él participó. Era un grupo conformado en su mayoría por estudiantes que habían estado esperando la apertura de la carrera, que ya provenían de otros estudios universitarios o terciarios, que participaban de forma activa en las clases, debatían y reflexionaban sobre el hacer audiovisual.

5 Entrevista realizada a Silvio Fischbein en mayo del 2018 para la escritura de este artículo. Las demás citas de Fischbein que no tienen referencia son de aquella entrevista.

La verdad que era una fiesta para mí (...) Reencontrarme dando clase fue un placer absoluto (...) Fue un grupo magnífico (...) Era para mí volverme a encontrar con la docencia, ya no con la dirección, con la gestión. Era preparar las clases, ver los trabajos... Para mí fue un volver a vivir.

La gestación de una idea

Una película surge de la mirada proyectante de su realizador y de un equipo que lo secunda. No hay ninguna forma predefinida, surge de una decisión tomada a partir de un objetivo expresivo y que marca la elección de una de las tantas formas que la película puede tener.

S.F.⁶

Durante ese primer año de la Carrera, la clase terminaba alrededor de las veintidós horas y el ómnibus partía para Buenos Aires a las 01:40. En ese lapso intermedio, recorría la ciudad nocturna sintiendo que todo era una ficción. Surgieron, entonces, miradas sobre los distintos espacios de la ciudad: la plaza, los cibercafés, algunos bares, el parque Independencia y una esquina paradigmática, Rodríguez y Pinto, con los perros callejeros que siguen a cuanto transeúnte pase por allí.⁷

(...) ahí surge la historia de alguien que va a Tandil a una determinada actividad. Yo iba a dar clase, el protagonista va a filmar una película porno (...) Y esas noches, esperando a que salga el micro, escribo *Opciones Reales*. Vos pensá el invierno en Tandil, caminar por las calles es caminar por un lugar donde no hay nadie. Por eso el personaje camina, camina, camina... para mí las calles de Tandil tienen algo mágico.

Al año siguiente de la escritura del primer boceto de Guión, la relación con el equipo de cátedra y algunos estudiantes se había afianzado. Las cenas posteriores a las clases permitieron generar el clima apto para dar forma a la posibilidad de la realización audiovisual. De ahí surge la idea de trabajar con estudiantes y docentes de ambas carreras.

6 Párrafo correspondiente a la Presentación del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014

7 En tiempos del servicio Militar Obligatorio asistía a la confitería bailable Rex, ubicada en el primer piso en la intersección de las calles Gral. Rodríguez y Pinto.

La motivación de trabajar con el equipo local

El destino de los futuros egresados es incierto. Puede ser que no sea más incierto que en otras épocas de la historia, pero al haber abandonado las certezas, esta incertidumbre se manifiesta en forma más consciente. No se puede prever qué van a producir, qué capacidades se requerirá de ellos, qué obligaciones los van a determinar. No se puede proyectar tomando como base la actual definición de los perfiles profesionales. Las profesiones se irán terminando de delinear en los currículos y en el campo del trabajo.
S.F.⁸

La idea de Fischbein se basaba en formar un equipo de trabajo con docentes y estudiantes de la carrera de Realización Audiovisual y Teatro. La propuesta ofrecía un espacio de práctica profesionalizante a los estudiantes, con la posibilidad de ser replicada por otros directores que tomaran como opción de producción establecer el rodaje en Tandil. De esta forma, los egresados de la carrera tendrían una posibilidad concreta de realizar un film en la ciudad sin tener que pensar en emigrar hacia la Capital en busca de una salida laboral.

Para la realización de esta primera experiencia, los docentes serían los encargados de ocupar las cabezas de equipos. La Producción estaría a cargo del docente Pablo Ratto, el Guión en un trabajo conjunto con Ezequiel Larraquy, el área de Fotografía y Cámara a cargo de Germán Drexler, la Dirección de Producción y el Montaje a cargo de Carla Martínez. El área de Sonido lo llevaría adelante Amalia Fischbein, hija del Director. La Dirección de Arte estaría en manos de un reciente egresado, Juan Manuel Méndez, como así también los roles de Asistente de Dirección a cargo de Carolina Cesario y Felipe Restrepo. Cada cabeza de área realizó una selección para conformar sus equipos entre los estudiantes que se proponían.

Junto a Larraquy, Fischbein convirtió a formato de guión cinematográfico a esos primeros bocetos escritos entre espera y espera. Este trabajo revistió un tiempo de escritura y reescritura hasta la concreción del modelo final.

Pablo Ratto, docente que transitaba su primer año en la Facultad, se involucró en el proyecto haciendo participar a su

8 Párrafo correspondiente al segundo punto de las Consideraciones Generales del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014.

Productora Audiovisual⁹ con base en Capital Federal.

De la misma forma que la selección de los técnicos, se llevó adelante la selección de los actores que iban a participar en la película. A través de un casting realizado en el Teatro del Fuerte de la ciudad se llevaron adelante las pruebas de actuación, a excepción del protagonista masculino que fue convocado personalmente por el Director. De esta forma, quedaron convocados los docentes Belén Errendasoro y Juan Urraco para los papeles protagónicos, y Sebastián Huber y Anabela Tvihaug como parte del elenco. Todos ellos egresados de la carrera de Teatro. Como también es el caso de los docentes Daniela Ferrari y Marcelo Jaureguiberry formados en la Escuela Superior de Teatro.

Al interior de la película

La actividad audiovisual es una actividad eminentemente colectiva. El estudiante debe conocer conceptualmente y desde la práctica concreta los diversos roles que intervienen en el proceso de producción de una pieza audiovisual y saber valorar las diferencias y los méritos de las diversas participaciones. De esta forma, podrá encontrar el lugar que prefiera por sus condiciones personales.

S.F.¹⁰

Fischbein recibió los títulos de Arquitecto, año 1974 y Planificador Urbano, año 1980, en la Universidad de Buenos Aires. Lo que más le interesaba al seleccionar Tandil como locación, era su casco urbano y no sus escenarios naturales, utilización que sí le han dado otras producciones audiovisuales.

Opciones reales es la primera película rodada en la ciudad de Tandil que destaca sus particularidades arquitectónicas, lugares emblemáticos de la ciudad que habían sido escenario de momentos destacados de la vida del director.¹¹

La película recorre escenarios típicos de la ciudad que la hacen reconocibles para locales y turistas, pero vista desde una mirada en donde no se privilegian las postales tradicionales sino que se pondera la búsqueda transformadora, un extrañamiento

9 Trivial, creada en el 2005. www.trivialmedia.com.ar.

10 Párrafo correspondiente al sexto punto de la Fundamentación del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014.

11 La película carecía de copia disponible en el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de Arte antes de realizar la entrevista. En la actualidad, se encuentran dos copias que brindó su director.

visual que se diferencia de la mirada normal del transeúnte. Estos fragmentos se re-significan para convertirse en los escenarios de esta trama que quiebra permanentemente la idea de una única realidad, develando las múltiples posibilidades que en ella se ofrecen.

La película no tiene un relato lineal. En realidad tiene opciones a las cuales el espectador se puede anudar y armar su propia historia. Y yo creo que es hoy el principio del arte contemporáneo, en donde vos le das al espectador un producto que no está cerrado en sí mismo y él lo tiene que cerrar. Y dentro de esa película se ven tantas películas como espectadores hay. Es una película que tiene preguntas, acerca de las relaciones humanas, del amor...



Belén Errendasoro en el rol de “Milena”

Esta estructura que plantea el Director, se corresponde con una crisis conceptual que atravesaba en lo referido al campo del arte. En esta revisión, Fischbein establece que el principio del arte contemporáneo es un quiebre en la función del artista. Éste ya no genera el sentido conclusivo de su obra, sino que, en palabras de Nicolas Bourriaud en *Estética relacional*, “modela universos posibles” (2006: 11). Como autor, se propone una discontinuidad en el relato, en donde el espectador es quién completa el sentido de la obra.

El film comienza con una secuencia de fundidos encadenados que brindan al espectador imágenes oníricas de la

ruta, carteles indicadores y de la ciudad de Tandil. Presenta así, parte de los escenarios que luego serán transitados por los personajes. En esa superposición de caminos, se plantea la bifurcación de las elecciones que luego replicarán los protagonistas a lo largo de la historia. La propuesta de relato quebrado queda planteada en los primeros minutos de la película, poniendo de manifiesto la intención de su Director de brindar posibilidades de interpretación.



Juan Urraco, en el rol de “Lucio”, se desdobra referenciando las diferentes posibilidades que brinda la película.

Para la financiación, el Proyecto fue precalificado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), de donde se obtuvo una primera partida presupuestaria para su realización. También se conversó con el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) ya que el equipo técnico no estaba inscripto y el encargado en ese entonces, Gabriel Arbós¹², ubicó al proyecto como una práctica institucional-educativa, figura que permitía trabajar con estudiantes sin tener que afiliarlos al Sindicato.

Para cubrir el trabajo de los estudiantes, Fischbein tramitó con el Decano de la UNICEN de ese momento, Dr. Néstor Auza¹³, la posibilidad de contar con fondos para las pasantías de los

12 Director cinematográfico, Docente de DIS en FADU – UBA. Desde 2004 a 2008 fue el primer Director de la Escuela de Oficios del SICA (CFP-SICA).

13 Decano entre 2000 y 2004, en su primer período, y luego re-electo para el período 2004-2008. Renuncia en diciembre de 2007, finalizando el mandato el Ing. Marcelo Spina.

integrantes de los equipos, dado que al Rector le parecía una buena oportunidad la realización de la película como una práctica profesional. También obtuvo el apoyo de la sección de Cultura del Municipio. Fue declarada de Interés Cultural por el Consejo Deliberante, y la Facultad de Arte ofreció las instalaciones durante el mes de enero, mientras permanecía cerrada, para ser utilizada como centro de producción.

La sinopsis de Filmaffinity Argentina la presenta como una película en donde “Lucio viaja a la ciudad de Tandil para cumplir con un deseo: protagonizar una película porno. En el viaje conoce a una mujer, Gloria, al llegar, a otra, Milena. Una situación inesperada hace que Lucio deba extender su estadía. Durante su permanencia deberá debatirse entre Gloria y Milena, la indiferencia y el amor, el amor y el deseo; distintas opciones que lo llevan a confundir entre lo imaginario y lo real, confusión en la cual queda atrapado.”¹⁴

La elección de trabajar con una misma actriz para que interprete los dos personajes femeninos, es parte de estas sub-líneas del relato que permiten la identificación con el personaje masculino en la confusión que siente cuando conoce a ambas. El trabajo de interpretación de la actriz, maquillaje y vestuario permiten la distinción que requiere el relato, y ordena la mirada del protagonista, y por lo tanto, la del espectador.



Imagen capturada desde el balcón del Palacio Municipal. El protagonista acompañado de los perros callejeros.

14 <https://www.filmaffinity.com/ar/film508269.html>

En el tiempo-espacio de la película operan los ejes de fragmentación. El tiempo, por un lado, parece estar ordenado por la secuencia cronológica de los días que se suceden dentro de la diégesis de la historia. Pero al mismo tiempo se quiebra y superpone, permitiendo al espectador comprobar las diversas variables que puede tener un personaje frente a un estímulo o situación. Por ejemplo, Lucio reacciona de cuatro modos diferentes frente a la situación de revisarle la habitación a Milena; y en cada una de esas versiones también difiere lo que encuentra. De esta forma, la relación tiempo-espacio cobra sentidos múltiples al transitarse desde diferentes perspectivas.

Al respecto, el director comenta en una nota realizada en la revista *Siamesa*,

Yo creo que cuando uno tiene algo para decir, lo dice, cuando tiene algo para pintar, lo pinta y cuando uno tiene algo para filmar, lo filma. (...) La película surge a partir de preguntas que tengo y que determinan una mirada sobre la realidad. Preguntas sobre los encuentros y desencuentros.¹⁵

La realización

La producción audiovisual responde a la voluntad creadora de su realizador, no es fruto ni del azar ni de una captura fortuita.

Toda imagen se produce para ejercer una determinada influencia en el consumidor-público y para sostener una determinada ética y moral.

Es inútil inhibirse de la responsabilidad que demanda el lugar del realizador.

S.F.¹⁶

En enero de 2008, comenzó el rodaje. El plan de rodaje se programó para veinticuatro días de trabajo, en su mayoría en escenarios nocturnos, ya que la película presenta ese horario como el tiempo del film. El equipamiento técnico se alquiló en Buenos Aires para ser trasladado a Tandil.

Una vez comenzado el rodaje, la producción de Fischbein fue protagonista de rumores de pasillo que se corrían entre estudiantes y docentes.

15 Nota escrita por José Binetti, guionista y director cinematográfico en 2010. <http://revistasiamesa.blogspot.com>

16 Párrafo correspondiente al segundo punto de la Fundamentación del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014.

Los sinsabores que nos tuvimos que bancar fueron mayúsculos... que estábamos utilizando dinero de la Facultad, que le habíamos cobrado al Instituto setecientos mil pesos, que nos quedamos con la plata (...) nos volvieron locos, casi al nivel del insulto, del agravio.

Desde la mirada del Director pareciera que estos entredichos tenían asidero en la creencia que las realizaciones cinematográficas generaban ganancias desmedidas y que los integrantes de los equipos, tanto técnicos como creativos, estaban siendo mal pagos. Cuando la realidad es que la producción audiovisual requiere de una fuerte inversión de dinero ya que los costos de los alquileres, permisos, sueldos, entre tantos otros rubros implicados, rara vez es menor a las seis cifras.

Parte de las ayudas materiales propuestas por Cultura del Municipio en la etapa inicial no fueron recibidas, y la tensión del grupo fue en aumento.

La dirección de los actores también presentó un desafío ya que, dentro de su formación académica, se privilegia la preparación de actores para escenarios, en donde las condiciones de performance difieren de las requeridas para un actor cinematográfico. Si bien los intérpretes trabajan dentro del extrañamiento que propone el film, por momentos están sobredimensionados algunos pasajes del texto que no colaboran con la permanencia del espectador dentro del relato.



Estación de Tren. Encuentro entre el personaje protagónico (a cargo de Juan Urraco) y el personaje de Juan Pablo (a cargo de Daniela Ferrari).

En palabras del director, un acierto fue el trabajo de Fotografía. El entendimiento producido con el director del área logró traducir los claroscuros y colorizaciones que Fischbein había proyectado en su mente. La contundencia de la propuesta lumínica logra la sugestión necesaria para entrar dentro de este Tandil irreal.

Un dato curioso para destacar fue la incorporación del equipo técnico dentro de la diégesis de la historia a través de los contactos que se muestran en la pantalla del chat, cuando el personaje de Lucio tiene que comunicarse a través de la pantalla del chat con su empleador, Juan Pablo.

La tecnología que la película pone en cuadro representa el anclaje temporal de su momento de producción: la utilización de un cibercafé, la cámara de fotos con pantalla de una pulgada, el teléfono público y la grabadora que se utiliza para el registro de la película porno.

En lo que respecta a la decisión de trabajar con estudiantes en formación, Fischbein aún hoy la sostiene desde lo conceptual, aunque en la práctica implicó contratiempos que aumentaron las fricciones dentro del grupo.

Fue muy difícil trabajar con los pibes... Por ejemplo, un día estábamos filmando en la estación de trenes (...) no sé qué problema hubo y la comida llegó dos horas más tarde. Los pibes que laburan, los eléctricos sobre todo, tienen un hambre que se morfan las piedras... entonces llega el encargado del catering con la comida fría y dice 'llegó la comida, se levanta el rodaje' y no había preparado la mesa... se perdió en vez de una hora de rodaje, dos horas y media... o sea, se trabajó con mucha inexperiencia.

Respecto al plan de rodaje, un alto porcentaje de las escenas se registraban en exteriores y de noche. Esta situación requería de cortes de calles para garantizar el rodaje y representó una anormalidad en el flujo de la vida tandilense, que no estaba acostumbrada a tener este tipo de eventos nocturnos y que tampoco comprendía lo que ocurría.

Un día me llama el Intendente a decirme que no corte más calles, porque la gente lo llamaba para preguntar si hubo un asalto... como la película se rodaba de noche (...) Fue todo un evento la producción de la película.

La película tiene por escenarios la calle Belgrano frente al Municipio, puestas de cámara desde el balcón del Palacio Municipal, en la Plaza Martín Rodríguez, en la Plaza Independencia y en una de sus esquinas, frente al Banco Nación. Teniendo en cuenta que las opciones visuales que la película brinda al espectador se ven reflejadas en la utilización de una misma puesta de cámara en donde varía la acción de los personajes, esta particularidad ha requerido que durante la grabación, las jornadas de trabajo fueran prolongadas y en espacios nodales del funcionamiento de la ciudad, lo que llamaba la atención de los transeúntes curiosos.

El episodio más complejo del rodaje tuvo lugar con la internación hospitalaria del actor protagonista. Debido a una descompensación que sufrió en su condición diabética (desconocida para el equipo), debió permanecer internado una semana. Este tiempo afectó de forma directa al plan de veinticuatro jornadas original reduciéndolo a dieciséis días, ya que el equipamiento alquilado debía ser devuelto.

El grupo, tanto de actores como de técnicos, comenzó a desconfiar de la finalización del proyecto, generando así energías opuestas que parecían cumplir con la profecía anunciada: la película se caía. Gracias al esfuerzo de los Asistentes de Dirección, el grupo logró mantenerse contenido, se reajustó el guión y el plan de rodaje para los días restantes y, una vez dado de alta el actor, se retomaron las grabaciones. Una vez finalizados los dieciséis días de rodaje, el material en bruto quedó en manos de Carla Martínez para comenzar el proceso de montaje.

Luego de un primer corte, las diferencias entre Fischbein y Martínez hicieron que la película terminara siendo editada en Buenos Aires. A través de Pablo Ratto, las cintas originales viajaron a Capital y allí la película es finalizada. Fischbein consiguió un nuevo productor, Oscar Marcos Azar¹⁷, para la etapa final.

17 Abogado y productor, ha participado en asesoría legal en más de 400 películas argentinas. Muchas de ellas han obtenido Premios Internacionales, como "Mundo Grúa" y "Tango". Fue autor o coautor de las normas y regulaciones que hoy se aplican a la cinematografía argentina a nivel nacional, socio fundador de FAPCA (Federación Argentina de Productores), es miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Productores Independientes (APRI), de los Productores de Artes Audiovisuales (ARPROART), de la Asociación de Directores de Películas (AADC), de los Directores Independientes de Cine (DIC) y de la Asociación de Productores de Cine para la Infancia (APCI).

Las deudas que quedaron luego del rodaje, como por ejemplo el pago a los actores y algunos proveedores locales, fueron absorbidas por Fischbein.

Con una duración final de 75 minutos, el largometraje estuvo listo para ser revelado al público.

La proyección y la crítica

Toda producción imaginaria se realiza con fines de generar trabajo y producir un rédito económico.

La problemática de la convocatoria del público es ineludible en la formación de los estudiantes. En una actividad fuertemente subsidiada por el Estado, como son los medios audiovisuales en nuestro país, no puede quedar fuera de la formación el cuestionamiento ético de la utilización de los recursos mencionados.

S.F.¹⁸

La película fue estrenada primero en Tandil y luego en Buenos Aires. En septiembre de 2010, se llevó a cabo la Avant Premiere en el complejo Cinemacenter, único espacio de proyección con el que contaba la ciudad al momento. Se organizó con invitación a todos los participantes y fue una proyección a sala completa: “Para el estreno, no se pagaba entrada. Las pagamos con el nuevo productor. La película estuvo una semana, pero no se cortó una entrada.” recuerda Fischbein.

Al día siguiente del estreno de la película, Fischbein inauguraba una muestra de su obra visual en el museo de bellas artes local, el Mumbat. Mientras transcurría el acto de apertura de la exposición, el artista fue objeto de una acción de repudio por parte de los integrantes del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arte.

En ese momento se estaba discutiendo el Plan de Estudios, y no estaban de acuerdo con la propuesta que yo había hecho. (...) Se sentían con libertad de hacer esa agresión, no en el Cine porque era privado, pero sí en el Museo porque era un espacio público (...) Te das cuenta cuántas me tuve que bancar...

El 9 de diciembre del mismo año, la película se estrenó en las salas INCAA de Buenos Aires y permaneció durante tres

18 Párrafo correspondiente al cuarto punto de la Fundamentación del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014.

semanas. Estando en Sala corrió con la misma suerte: no tuvo suficiente público y por tanto, no generó ganancia.

La crítica especializada colaboró en este resultado de público. Solo algunos críticos contemplaron lo novedoso de la propuesta, mientras que otros seguían esperando una película que se resolviese en los tres actos canónicos del relato.

En el ámbito nacional, el diario *La Prensa* criticó luego de su estreno: “La atmósfera es onírica, con interesantes tomas iniciales de la ciudad nocturna (Tandil). Inmediatamente comienza una suerte de caos, sueño o pesadilla, donde uno no sabe si lo que ocurre es real o soñado, si la chica es una fabuladora o una delirante, si los diálogos son en broma o en serio. Una voz en off conduce más o menos el relato. (...) Según la información, en este filme participaron los primeros egresados de la Universidad del Centro de la carrera de artes audiovisuales.”¹⁹

El diario *La Nación* le asignó una valoración Regular comentando que “sobre la base de un guión por momentos indescifrable, el director intentó lograr una historia de celos, deseos y pequeños conflictos en los que se mezclan las andanzas del joven con esas dos mujeres que, al parecer, son una sola. De nada fácil lectura, el film procura insertarse en distintas opciones que lo llevarán a confundir entre lo imaginario y lo real.”²⁰

Y el sitio especializado Escribiendo Cine, con la crítica de Emiliano Basile²¹ plantea que la película “mantiene cierto aire surrealista en su construcción. Las imágenes en el comienzo se difuminan unas con otras, las elipsis temporales son bruscas y sólo las voces de la memoria de Lucio parecen darle sentido narrativo a la historia. Hasta aquí un film que puede resultar interesante e incluso atractivo en su desarrollo por el escamoteo informativo hacia el espectador. Pero hay algunos problemas técnicos que invitan a ‘salirse’ de la película y, por momentos pensar que el ‘surrealismo’ fue una manera de enmendar errores graves de realización.”²²

19 Sección Espectáculos del día 9 de diciembre de 2010, www.laprensa.com.ar/368637-En-una-Tandil-nocturna.note.aspx

20 Sección Espectáculos del día 9 de diciembre de 2010. www.lanacion.com.ar/1331807-una-historia-de-celos-deseos-y-conflictos.

21 Diseñador de Imagen y Sonido (UBA, 2004) y Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSM, ENERC, 2008). Es Profesor de la Universidad de Palermo en la Facultad de Diseño y Comunicación. Es editor de Escribiendo Cine, colaborador de la Revista *Acción* y miembro de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina.

En palabras de su director, “durante todo este tiempo intenté ser honesto conmigo mismo, con todos los que trabajaron en la película, con todos los que ayudaron a concretar el proyecto. Creo que cada uno de los que intervinieron lo fue. Sin pretensiones, corrimos todos los riesgos necesarios, no concedimos nada a lo preestablecido.”²³

Ideológicamente, la película es coherente con lo que el director se propuso. Tiene las dificultades de haber trabajado con técnicos no-técnicos, con actores que no tenían experiencia frente a cámara, con un cambio de plan de rodaje que se redujo a ocho jornadas, con un escenario local que no estaba preparado para el impacto que una producción cinematográfica tiene sobre el devenir de la ciudad. Pero la película cumple con la pauta de darle al espectador *universos posibles* en donde está latente la posibilidad que *se anude* en cualquier tramo del relato y complete el sentido. Tiene una propuesta estético-narrativa que difiere de las condiciones establecidas del relato tradicional. No apunta hacia el consumo masivo ni hacia la conquista del mercado, apuesta a una experiencia activa por parte del espectador.

(...) Vista en este momento me parece que la película describe los débiles límites entre la realidad y la no realidad. Sobre la imposibilidad de control sobre la realidad, la propia y la ajena y por el contrario cierta facilidad de ejercer control sobre la propia fantasía. Creo que el espectador debe entregarse. El arte tiene un péndulo entre lo cerebral y lo visceral. Entre la razón y la emoción. Lo visceral provoca dolor, herida. Quien acepte este juego puede entrar en la historia de *Opciones Reales*, quien pretenda entender, quedará afuera. No sé por qué en lo audiovisual está sobrevalorado el "entender racional". Nadie pide entender una danza, un ballet, un concierto, una sinfonía, un cuadro. El espectador se entrega a ellos. Me interesa que con el cine, y en este caso con *Opciones Reales*, el espectador acepte hacer esa misma entrega.²⁴

22 7 de diciembre de 2010. www.escribiendocine.com/critica/0000778-errores-surrealistas

23 elbazardelespectaculocine.blogspot.com

24 Nota escrita por José Binetti, guionista y director cinematográfico, en revistasiamesa.blogspot.com

La vuelta al aula

¿Qué es el cine? ¿Cómo se hace cine? ¿Por qué se hace cine?

¿Por qué decido hacer cine? ¿Ha muerto el cine?

Son preguntas de un mismo status, que debemos hacernos pero que no debemos buscar respuesta ya que si la tuvieran acabarían con la experiencia abierta de la producción audiovisual, porque la aprisionarían en una jaula canónica establecida.
S.F.²⁵

Luego de la experiencia del largometraje, el docente vuelve al aula reconociendo las transformaciones del proyecto audiovisual que han operado en él. Algunas relaciones formales con compañeros se vieron afectadas, y otras, reforzadas. En gran medida, los estudiantes participantes del proyecto, se transformaron en profesionales del medio iniciando su camino en este trabajo. Y los docentes, en gran medida, aún continúan ejerciendo la docencia en la Facultad de Arte reformulando los abordajes que el área audiovisual requiere.

Fue un primer ejercicio que va emparentado con todo mi trabajo visual, cambió mi relación con el aula (...) con la docencia en general. Yo te estoy hablando del audiovisual desde un punto de vista absolutamente artístico, y que tampoco creo que exista el arte... lo que existe es la experiencia artística que no es lo mismo que el arte. Creo que el arte es concepto del mercado. Como realizador me interesa la experiencia que el espectador va a tener. Eso, cambió mi posición subjetiva frente al aula. (...) Vos pensá que en esos años se produce un click también en mí (...) yo empecé dentro de las artes plásticas, luego me vuelco al cine, y luego vuelvo a las visuales y ya, a partir de ahí, produje más video arte, ya no más películas para sala, ni para televisión (...) para mí fue un gran aprendizaje que volcaba en nuestras clases.

Dentro de las publicaciones institucionales no ha quedado constancia del proceso que implicó la elaboración de esta película. Solo aparece una reseña del estreno de la película en el Anuario *La Escalera* n° 20, publicada dos años más tarde de la fecha que conmemora.

En el año 2015, Fischbein se jubiló del cargo docente en la Facultad de Arte dejando tras de sí un enorme aporte institucional.

25 Párrafo correspondiente a la Presentación del Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010-2014.

Tanto por los conocimientos brindados en clase, por las figuras de renombre internacional que visitaron el establecimiento gracias a su gestión, por la dirección del Festival Tandil Cine durante el período inicial, por la creación del espacio de proyección denominado *La noche más corta* en donde se visualizan parte de las producciones realizadas durante el ciclo académico, como por los convenios de intercambio estudiantil que provocaron el diálogo con otras casas de estudio afines como INCINE (Escuela de Cine de Ecuador).

Su participación en la vida universitaria de nuestra Facultad ha sido fundacional para los criterios sobre los cuales se establecieron los orígenes de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales.

Mirando desde el presente

“Es necesario percibirse a uno mismo, tener preguntas. Reconocerse culturalmente, ideológicamente, políticamente. Preguntarse por sí mismo. Después preguntarse por el otro, por los otros. Desarrollar una mirada creativa es mirar con esas preguntas.”

S.F.²⁶

Actualmente, Silvio Fischbein se dedica tiempo completo a sus obras visuales, que expone alrededor del mundo. Recibió en dos oportunidades la Beca de la Pollock-Krasner Foundation (2015 y 2018). En 2015, se publicó el libro “Silvio Fischbein – artista visual” y se encuentra en producción el libro “Silvio Fischbein – 50 años en el arte”. En Argentina, ganó el segundo lugar del XLIV Salón Nacional de Arte Sacro de Tandil (2015) y el tercer premio textil del 106° Salón Nacional de Artes Visuales (2017), por nombrar los destacados recientes.

Continúa siendo una personalidad influyente en el ambiente artístico, intercediendo en los rumbos que tiene el audiovisual a nivel regional e internacional.

Es Presidente de AAVRA, la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina, y Presidente de CIBA, Regional Ibero Americana de CILECT (*Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision*).

En el terreno de la docencia, fue nombrado en 2016 Profesor Consulto de la Universidad de Buenos Aires y trabaja como Sub Secretario de Cultura de la FADU, UBA. En 2018, en el acto por el

26 Fragmento extraído de su libro *Silvio Fischbein, Artista Visual* (2015).

30° aniversario de la Facultad de Arte recibió el reconocimiento a los aportes brindados en la construcción de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales.

Lo que nos legó fue un estado de reflexión permanente que hoy permite repensarnos al interior de la carrera y de la Facultad de Arte como espacio de formación artística.

¿Cómo posicionarnos frente a las tendencias artísticas que hoy interpelan el mundo del arte? ¿Qué políticas marcar para la producción audiovisual en la región? ¿Qué lazos establecer en la visibilización de nuestras producciones?

Una apuesta posible es trabajar en pos de generar propuestas que nos involucren colectivamente como cuerpo creativo, transformarnos en un espacio de gestación de proyectos que nos posicionen como Escuela Audiovisual y nos inviten a dialogar con otras casas de estudios.

Al reflexionar sobre la realización de *Opciones Reales*, se podría pensar que puede haber sido apresurada. Que la carrera, sus integrantes y la ciudad no estaban aún maduros para la participación en una realización audiovisual de gran escala.

Pero hoy, los tiempos han cambiado. La ciudad está permeable a las producciones audiovisuales, existe un mercado que se está gestando gracias a la carrera de Realización Audiovisual y a la instalación del trabajo audiovisual artístico profesional.

Hoy, es posible retomar el guante y renovar la apuesta hacia la producción de proyectos que nos involucren como comunidad artística educativa y nos permitan crear así una identidad local con la mirada puesta en una proyección de mayor alcance.

Bibliografía

- Diario digital *La Prensa*. Sección Espectáculos. www.laprensa.com.ar/368637-En-una-Tandil-nocturna.note.aspx)
- Diario digital *La Nación*. Sección Espectáculos. www.lanacion.com.ar/1331807-una-historia-de-celos-deseos-y-conflictos)
- Entrevista a Silvio Fischbein, realizada para la redacción de este artículo. Mayo de 2018, Buenos Aires.
- Entrevista a Silvio Fischbein. elbazardelespectaculocine.blogspot.com
- Información acerca de la creación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido – FADU – UBA. www.proyectorfantasma.com.ar
- Página oficial facultad de Arte. www.arte.unicen.edu.ar
- Página oficial de la Productora Trivial Media. www.trivialmedia.com.ar
- Programa de la Asignatura de Realización. Años 2010 – 2014. Disponible a través de academica@arte.unicen.edu.ar
- Reseña sobre Emiliano Basile. www.naveonline.com.ar
- Reseña sobre Gabriel Arbós. www.catedraarbos.com.ar
- Reseña sobre Néstor Auza. [www.unicen.edu.ar/reseña histórica](http://www.unicen.edu.ar/reseña_histórica)
- Reseña sobre Oscar Marcos Azar. www.imdb.com
- Revista *La Escalera* n°20 (digital). es.scribd.com
- Revista especializada *Escribiendo Cine*. www.escribiendocine.com
- Revista *Siamesa*. Nota a Silvio Fischbein. revistasiamesa.blogspot.com
- Silvio Fischbein, María Elena Babino, Graciela C. Sarti (2015). *Silvio Fischbein, Artista Visual*. Buenos Aires, Ed. Asunto Interno.

Asilo en las sierras. Los exilios de Le Vigan y Gombrowicz en Argentina y su paso por Tandil en tres películas

Daniel Giacomelli

Durante la década de 1990 fueron producidos en Argentina tres films que abordaron la trayectoria de refugiados europeos de mediados del siglo XX. Estos exiliados compartían un rasgo característico: huyen de (o evitan estar en) Europa durante momentos políticos en los que su vida podría estar en riesgo. Las obras que analizaremos aluden a los exilios de Robert Le Vigan y Witold Gombrowicz, nos referimos a *Boulevards du crépuscule*¹ (1992) de Edgardo Cozarinsky, *List z Argentyny*² (“Carta desde Argentina”) dirigida por Grzegorz Pacek y estrenado en 1998, y *Gombrowicz, la Argentina y yo*³ (2000) de Alberto Yaccellini.

En estos tres films los realizadores (o miembros del equipo de producción) deciden poner el cuerpo para llevar a cabo un rastreo de las huellas de los sujetos que son el eje de sus investigaciones. Siguiendo sus pasos se encuentran con familiares, amigos, conocidos, colegas, y en su recorrido trazan un viaje a través del territorio que abarca el trayecto entre la ciudad de Buenos Aires y

-
- 1 Francia, 1992. Dirección: Edgardo Cozarinsky, producción: Les Films d'ici, Image & Compagnie, INA - Institut National de l'Audiovisuel, La sept ARTE.
 - 2 Polonia, 1998. Dirección: Grzegorz Pacek, producción: Telewizja Polska 2, APF, Mazur Film.
 - 3 Francia, Argentina, 2000. Dirección: Alberto Yaccellini, producción: IO Productions.

Tandil. Es de este modo que la representación que se hace en estos films sobre la ciudad de Tandil y sus habitantes cobra diversos sentidos, que dialogan con diferentes maneras de entender el exilio y que dan cuenta de identidades en tensión, tanto de parte de los artistas, como de los realizadores y de aquellas personas que conocieron a esas figuras en Tandil.

Al mismo tiempo, la relevancia de la presencia de Gombrowicz y Le Vigan en Argentina, generaría un estremecimiento en la vida cultural no sólo de la ciudad de Buenos Aires, sino que también sacudieron el tablero de la cultura en la ciudad del centro de la Provincia de Buenos Aires. Es así que, a partir de la llegada de estos personajes a nuestra ciudad se generaron tensiones en los círculos sociales de Tandil, donde ciertas figuras influyentes colisionaron ideológicamente con los exiliados.

Es entonces que en estos films se evoca un pasado que contrasta con la existencia de los realizadores en su presente, que requiere una búsqueda de sentido por parte de éstos. Es por eso que en estas películas las construcciones, casas, salas teatrales, cines, bibliotecas, museos, plazas y calles, resultan de enorme curiosidad para los directores/detectives, quienes no dudan en poner esos espacios en escena.

El rol que juegan los protagonistas de los films (Cozarinsky, Franco de Peña y Yaccellini) remite a la actitud de un investigador, lo que le da a los films un tinte detectivesco. Los tres films se basan en la resolución de un enigma central: los rastros que dejaron en el país los sujetos exiliados, en tanto reconocimiento cultural, vástagos (reales o simbólicos), o la confluencia entre la Argentina imaginada y la Argentina real. Asimismo, los tres realizadores/protagonistas de los films son ellos mismos exiliados, que –más precisamente en el caso de Cozarinsky y Yaccellini– regresan a la Argentina para enfrentarla a una versión comparable a la que reside en sus recuerdos.

Robert Le Vigan y el exilio en la infamia representados por Edgardo Cozarinsky

En la película *Boulevards du crépuscule* (1992) el director Edgardo Cozarinsky realiza un viaje a la Argentina buscando las razones por las cuales la actriz María Falconetti –reconocida por su rol en el film *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer– se trasladó allí y vivió hasta poco antes de su muerte en 1946. Intentando acercar “la pequeña historia” de su infancia con la

“gran historia” de la Segunda Guerra Mundial, Cozarinsky se reconoce en una foto de los festejos de la liberación de París en Buenos Aires en el mismo momento en que Falconetti se encontraba allí. Mientras recuerda la posibilidad de haberse cruzado con ella ese día, el director/protagonista rememora la figura de otro actor francés, Robert Le Vigan, también arribado a la Argentina a causa de la guerra, por razones muy diferentes.



Casa de Le Vigan en Tandil

Desde el año 1931 Le Vigan comenzó una carrera actoral en el cine francés, pasando por las películas más importantes de lo que fue denominado por los críticos contemporáneos como “realismo poético”, ciclo cinematográfico en el que formó parte de elencos junto a Jean Gabin, y fue dirigido por Julien Duvivier, Jean Renoir y Marcel Carné. Durante ese período trabajó en films como *La bandera* (Julien Duvivier, 1935), *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935), *Le quai des brumes* (Marcel Carné, 1938).

Mientras la carrera cinematográfica de Le Vigan iba en ascenso, el actor comenzó a gestar una fuerte amistad con el escritor Louis Ferdinand Céline. Éste acudía a las reuniones culturales que tenían lugar en el atelier de Gen Paul, expresaba en sus novelas opiniones afines a las de los regímenes fascistas y nazis: “Allí mismo, Louis Ferdinand Céline comentaba a través de su nueva obra *Voyage au Bout de la Nuit* (1932) (*Viaje al fin de la noche*) las catástrofes que esperaban que acontecieran en esos tiempos” (Rodríguez, 2010: 17). Pasaría poco tiempo para que en

ese ambiente cultural parisino de la década de 1930 Le Vigan y Céline se cruzaran. Se conocieron dos años antes de que publicara la polémica novela cuando Céline se mudó a un departamento cerca de Rue Lepic próximo a su hogar, y a esas fechas se remontan los comentarios de que el escritor ejercía sobre el actor una maléfica influencia. “Parecía que los pensamientos de Céline se ejecutaban a través de los actos realizados por Le Vigan, sin embargo (...) nunca se persiguió a Céline con el encono que sí se lo hizo con Le Vigan, a pesar de calificarlo como xenófobo hasta los huesos.” (Rodríguez, 2010: 28-29)

Luego de la ocupación alemana de Francia a mediados de 1940, parte del gabinete del gobierno francés firmó un armisticio a través del cual se creaba un gobierno provisional con sede en la ciudad de Vichy, con Philippe Pétain a la cabeza. Durante la ocupación alemana la actividad cinematográfica no cesó, realizándose en ese entonces unas 220 películas en los tres polos de producción que se encontraban en París, Marsella y Niza. Le Vigan, quien ya trabajaba en Radio Parise, intervenida por los alemanes, formó parte de varios elencos, razón por la cual se transformó en una de las caras más visibles y representativas de la Francia ocupada por los nazis. Con el acercamiento de los aliados a París en 1944, el futuro de aquellas personas vinculadas a los altos estamentos del poder colaboracionista se vio comprometido y Le Vigan pidió en una primera instancia asilo en el castillo de Sigmarigen, donde se encontraba su amigo Céline. Nuevamente viéndose obligado a huir, Le Vigan partió a Bélgica, donde fue arrestado por autoridades francesas. Luego de un juicio en el que fue condenado a cinco años de trabajos forzados, se le otorgó una amnistía en 1948, momento en que partió a España, donde consiguió una carta de trabajo, pero se debió enfrentar al fracaso, sin haber encontrado una producción de la cual pudiera formar parte.

Fue entonces que decidió emprender un viaje a Argentina motivado por la política de “libre desembarco” del gobierno de Perón. Allí consiguió trabajo casi inmediatamente en el film *La orquídea* (1951) de Ernesto Arancibia. Cuando parecía haber encontrado un buen comienzo para su carrera en Argentina, se tuvo que enfrentar con un hecho que resulta confuso: en pleno proceso de producción del film *La bestia humana* (Daniel Tinayre; rodada en 1952 pero estrenada en 1957) es convocado para realizar una prueba, la cual resultó satisfactoria para los realizadores de la película, pero días después se le comunicó que no formaría parte

del film porque fue contratado un sistema para realizar el doblaje de otro actor extranjero del film (Massimo Girotti). De esta manera encontró en Argentina nuevamente el ostracismo artístico (Rodríguez, 2010).

Teniendo que realizar diversas tareas para ganarse la vida, todas ellas alejadas de la profesión que lo vio destacarse en suelo francés, Le Vigan “conoció a un aristócrata francés que lo empleó como chofer y secretario personal debiéndose ocupar también de sus propiedades, una de ellas se hallaba en Tandil” (Rodríguez, 2010: 53).

Eliminando casi por completo cualquier asociación con su pasado como actor en Francia, Robert Le Vigan decidió pasar los últimos años de su vida en una modesta casa de la calle Ituzaingó al 900 en la ciudad de Tandil. Más allá de algunos pocos contactos que el intérprete francés pudiera haber tenido con los medios nacionales –una nota que le dedicó el diario *Clarín* a mediados de la década del 60 y una llamada telefónica que lo puso en contacto con Jean Gabin durante el programa televisivo de Pipó Mancera– la vida de Le Vigan pasó sin trascendencia en la ciudad serrana hasta su muerte en 1972.

Es en ese sentido que Cozarinsky emprende –durante el transcurso del film *Boulevards du crépuscule*– la búsqueda de las razones por las cuales Le Vigan se recluyó en la ciudad de Tandil. El director/protagonista intenta construir una evocación de la ciudad que encontró el intérprete francés. Para este fin recorre los distintos espacios que Le Vigan pudo haber habitado o concurrido habitualmente. Al mismo tiempo, Cozarinsky pone en contacto sus propias memorias con las experiencias de Le Vigan. El director, exiliado argentino en Francia, trae a colación a través de una voz en *off* el recuerdo del Tandil de su infancia, como lugar de veraneo, y como ciudad en pleno auge de desarrollo industrial. Ninguna de las dos es como el realizador las recuerda. Las industrias se encuentran en quiebre, y la cultura en plena crisis, como lo representa el teatro-cine convertido en discoteca bailable, donde el realizador lleva a cabo las entrevistas con quienes tomaron clases de francés con Le Vigan. Tanto ese espacio, como el Monte Calvario, son presentados en el transcurso del film con una iluminación cálida y tenue, y los encuadres abarcan grandes porciones del espacio, que se deja ver casi vacío, con grandes distancias entre las personas que lo habitan, como si alguna vez esos lugares hubiesen sido pensados para que se colmen con turistas o habitués.

Aquellos sujetos que son motivo de entrevistas también revisten características particulares: por un lado, se recuperan los testimonios de los vecinos de Tandil, aquellas personas que conocieron personalmente a Le Vigan, y que tienen un recuerdo del actor francés ligado a un vínculo afectivo. Este es el caso de las mujeres que vivían en la casa lindante a la del intérprete, y de las alumnas de francés. Por otro lado, los testimonios de Néstor Tirri y Jorge Di Paola se basan en el distanciamiento personal que tuvieron con Le Vigan, a pesar de haber vivido en la misma localidad y haberse cruzado continuamente en los caminos del francés. Como veremos más adelante, los intereses de estos últimos entrevistados serían más afines a su pertenencia a otro grupo socio-cultural de la ciudad de Tandil de mediados de siglo XX.

Pero a los fines de este trabajo, nos interesa saber qué representación de la ciudad de Tandil es la que se presenta en el film de Cozarinsky. A través de la utilización de material de archivo se recupera una entrevista realizada a Le Vigan a finales –estimamos– de la década de 1960. En ese material, una de las preguntas que se le hace al actor francés es referida al tema de la muerte. La respuesta ante tan sombrío cuestionamiento es expresada por un sonriente Le Vigan, quien dice que “la muerte siempre llega, y es algo bueno”. En otro de los fragmentos del material de archivo utilizado por Cozarinsky para su film, el actor expresa que en Europa se encontró en una situación de “muerte civil”. No podemos evitar dar lugar a una interpretación del exilio que implicaría entender a Tandil como el “final del camino”. Es posible considerar el recorrido de Le Vigan como una transformación de su identidad, y esa cuestión es una constante en la situación de exilio. Como plantea Groppo, podemos ver que la

(...) identidad se construye, en gran medida a partir de la memoria. Las identidades colectivas, incluyendo la identidad nacional, encontramos su fundamento en una vivencia común fruto de una experiencia directa o transmitida por diferentes canales (la familia, la escuela, etc.). Como la memoria, que no es nunca una reconstitución idéntica, pero una reelaboración del pasado a la luz y en función del presente, la identidad no es una esencia inmutable, fijada de una vez para siempre, pero una construcción social y cultural. (Groppo, 2003: 70)



Le Vigan en el Monte Calvario en Tandil

A partir de estas consideraciones podríamos entender el trayecto que emprendió Le Vigan desde el final de la Segunda Guerra Mundial como una transformación incesante de su identidad. El objetivo de esa transformación pareciera ser la eliminación de las marcas de su pasado como actor y colaboracionista del régimen nazi en Francia. En el film se puede vislumbrar esta necesidad de transformación a través de la evocación de la frase “muerte civil” que realiza Le Vigan. Ésta hizo que el actor francés jamás encontrara la posibilidad de retornar a su tierra natal, forzándolo a intentar reconstruir su vida de diferentes maneras. Ante el constante fracaso en sus tentativas de restablecimiento, la oportunidad de vivir en Tandil se presentó como un factible espacio de descanso, de ocultamiento en el olvido, un lugar donde quizás nadie lo identifique. El relato de Néstor Tirri en el film de Cozarinsky lo ilustra perfectamente: para el joven futuro escritor y periodista la figura de Le Vigan era la de un “viejo ermitaño”, “huraño”, “loco”, de quien él y sus amigos se mofaban. Segundos después expresará que a partir de su participación en cineclubes y círculos culturales reconocería en Le Vigan el pasado de un gran intérprete olvidado.

Este exilio de infamia, exilio como desgracia, devela una cara oculta especial que se hace evidente a la hora de reconstruir el recorrido de Le Vigan, tal como lo hace Cozarinsky en su película. Como Jean-Luc Nancy indica, hay un aspecto dialéctico del exilio, por un lado, hay un paso por la negatividad, una salida de lo propio, un desplazamiento que implica alejarse de lo querido, y por

otro lado una posibilidad de reapropiación, de inventiva y de múltiples oportunidades: “Esta dialéctica del exilio del ‘yo’, de lo propio en general, en la exterioridad, en la alteridad y la alteración, es, en el fondo, la gran figura cristiana del exilio. (...) Moralmente, el exilio es pues la prueba comprendida entre la falta y la redención.” (2001: 3)

La búsqueda de redención por parte de Le Vigan fue lograda en tanto el exilio le permitió reconstruir una idea de muerte, más allá de la “muerte civil” que le fue impuesta en Francia. Tandil, la “ciudad de piedra” rodeada por parques líticos, minas, canteras, un calvario con estatuas de piedra, podrían haber ayudado a Le Vigan a emprender el camino hacia su deceso de una manera más modesta y digna, huyendo de la infamia, y creando en la memoria de aquellos que se cruzaron en su vida en esa ciudad, una marca memorial que –como indica Tirri en el film– sería entonces “dulce”. Que el mismo Cozarinsky visite la tumba de Le Vigan en Tandil ayuda a comprender más el descanso que el intérprete francés tanto buscaba.

Gombrowicz en Tandil a través de dos films

Bien conocido es el relato que cuenta cómo Witold Gombrowicz llegó a la Argentina. En agosto de 1939 el escritor polaco es invitado a abordar el viaje inaugural del buque *Chrobry*. A los pocos días de llegar a Buenos Aires, los ejércitos alemanes invadieron Polonia. Al momento de emprender el retorno, Gombrowicz decidió descender del barco y permanecer en Buenos Aires hasta que las cosas mejoren. Allí comienzan 24 años de estadía del escritor polaco en Argentina, país en donde producirá el grueso de su obra literaria.

Motivado por una afección pulmonar que lo instó a buscar climas y espacios donde el aire fuera más puro, Gombrowicz realizó una serie de viajes al interior de la Argentina, entre ellos a Santiago del Estero, Córdoba y Tandil, donde arribó por primera vez en el verano de 1957. En sus viajes y recorridos habituales Gombrowicz convocaría a grupos de personas que, atraídos por su trayectoria literaria y su personalidad, serían marcados por el autor.

Si bien Witold Gombrowicz fue un escritor de relevancia desde finales de la década del '60 en Europa Occidental, su reconocimiento en Latinoamérica no sería destacado hasta mucho tiempo después. Es por esto que dos films de finales de la década del '90 abordaron la influencia de Gombrowicz en Argentina en ese

contexto: *List z Argentyny* (Grzegorz Pacek, 1998) y *Gombrowicz, la Argentina y yo* (Alberto Yaccellini, 2000). Las dos películas toman como enigma principal la razón por la cual Gombrowicz permaneció tantos años en Argentina, pero una se enfoca en entender qué reconocimiento tuvo el autor luego de su estadía en el país, y la otra intenta comprender las razones que hicieron que Gombrowicz considerara a la Argentina su segunda patria, tomando como referencia las entradas en su *Diario*.



Tumba de Le Vigan.

El film polaco mantiene un juego entre lo real y lo ficticio que se basa en la posibilidad de que Witold Gombrowicz hubiera tenido un hijo en tierra argentina. Por esta razón, el cineasta venezolano Franco de Peña (en el film de Pacek) se embarca en una investigación que lo lleva desde los despachos del Archivo General de la Nación Argentina y diversas oficinas gubernamentales, hasta bares y casas humildes, con el fin de encontrar información sobre el heredero de Gombrowicz. El recorrido que lleva a cabo De Peña lo embarca en un viaje hacia el interior de la provincia de Buenos Aires, arribando a Tandil durante el verano de 1997. En la ciudad bonaerense se encuentra con Jorge Álvarez Lunghi, Néstor Tirri y Jorge Di Paola (los dos últimos ya habían aparecido en el film de Cozarinsky). Posteriormente en la película se entrevistará a Jorge Vilela y Mariano Betelú, pero no en el mismo lugar que el grupo principal.

Este conjunto de jóvenes de Tandil serían aquellos sobre los cuales Gombrowicz experimentaría su “teoría de la forma”. Como ha planteado Ricardo Pasolini, en su estudio sobre el autor polaco,

La noción de forma alude a la de identidad y diferencia, que se convierte además en una versión de la oposición dialéctica yo-otro. Acercándose a Sartre, Gombrowicz piensa que la constitución del propio yo se basa únicamente en la relación intersubjetiva, en el vínculo interhumano que establece el lugar que ocupa cada uno en la existencia. En el mundo witoldiano, la fenomenología de lo interhumano se encuentra mediatizada por la instancia de la forma, que se crea libremente “de un modo casual e independientemente” de la voluntad de los individuos. (Pasolini, 2003: 94)

Es así que al llegar a Tandil en octubre de 1957 –según narra en su *Diario*– el escritor polaco se dirigió a las oficinas del periódico local *Nueva Era*, donde consultó –preocupado por el “aburrimiento” que sentía en la ciudad provinciana– sobre la posibilidad de hablar con “alguien inteligente a quien valiera la pena conocer”. Es así que los redactores del periódico lo contactaron con Juan Antonio Salceda (apodado por Gombrowicz como “Cortés” en su libro), escritor y periodista de ideología comunista, formado en los círculos culturales de izquierda de la década del '30. Salceda era miembro fundador del grupo Ateneo Rivadavia, centro cultural nucleado en la biblioteca del mismo nombre que fomentaba discusiones en torno a una noción pedagógica de la acción social y cultural, articulando la circulación de escritores comunistas de Buenos Aires en Tandil (Pasolini, 2004). En la primera reunión que Gombrowicz y Salceda concretaron, el escritor polaco identificó los rasgos ideológicos de izquierda de Salceda y sus seguidores, objetándolos inmediatamente, al expresar que es necesario que “dejen en paz a los brutos”. Nuevamente polemizarían en una segunda reunión en el Calvario, que recordaría como el lugar elegido para la ocasión era la síntesis de los dos dogmas que según el escritor polaco serían las mentiras fundamentales de la humanidad: la religión como idea de que los hombres son iguales en alma y la promoción de la democracia en todos los órdenes de la humanidad. Se hace evidente la posición de Gombrowicz ante el mundo: “el elogio de la desigualdad natural, y sobre todo, de su papel en tanto intelectual: es decir, cierto regodeo en la defensa de posiciones antitéticas ante espacios, prácticas e ideas consolidadas.” (Pasolini, 2003: 93)

Como expresa Pablo Gasparini (2007) la desubicación y desfachatez de Gombrowicz se encontraba inscrita en las bases éticas y estéticas de su obra, lo que lo hacía insoportable para sus pares contemporáneos argentinos. Es por esa razón que, según

Gasparini, el polaco nunca pudo ingresar en los circuitos culturales de Argentina. De esa manera la actitud de Gombrowicz ante la cultura y la intelectualidad argentina tuvo el carácter de ser como una especie de refugio ante la “hegemonía de la esfera de lo superior” (Pasolini, 2003: 95). Así es que optó por otras formas de sociabilidad en Tandil. Comenzó a frecuentar la confitería Rex, a la que concurrían mayoritariamente los jóvenes, aquellos que Gombrowicz veía como inmaduros, todavía no entrampados en la superioridad de la forma de la madurez cultural:

El particular modernismo de Gombrowicz se apoya en la purificación de un grupo social subalterno: los jóvenes, en tanto depositarios de ciertas cualidades vitales. Pero no sólo están los jóvenes. También los ‘*brutos*’ son elogiados en el mundo witoldiano: ‘...el ser inferior, inacabado, caracteriza todo lo que aún es joven y por lo tanto viviente...’ (Pasolini, 2003: 96)



Jorge Di Paola, Franco de Peña y Néstor Tirri.

El grupo de jóvenes que aparece en el film de Pacek son los últimos resabios de esa “caterva informe” que el escritor polaco elogiaba, y son representados de una manera que demuestra perfectamente el sostenimiento de las prácticas que Gombrowicz celebraba: durante un domingo a la tarde en el cual no hay nada

para hacer –después de 40 años la situación pareciera ser la misma⁴– el grupo se dirige a comprar una botella de champagne que beberán frente a la casa en la cual el polaco vivió; intentan entrar a la casa pero no lo logran, nadie los atiende, por lo cual deciden seguir su conmemoración de “Witoldo” en la cima del Parque Independencia, consumiendo más bebidas alcohólicas, y pasando la noche allí. Franco de Peña pareciera no comprender las actitudes del grupo, del cual no se despidió, finalizando la absurda secuencia que tiene lugar ese domingo en Tandil.

Planos más tarde vemos a Franco de Peña realizar una entrevista a Jorge Vilela, otro de los miembros del grupo de Tandil, quien vive en ese entonces una vida de aislamiento en un pueblo lejos de Tandil. Vilela narra al realizador venezolano una anécdota que tuvo lugar un 24 de diciembre. Relata que en esa Nochebuena consiguió una bebida alcohólica polaca, con la cual se embriaga y pierde el ómnibus de regreso al pueblo donde reside su madre. Es en ese entonces que la única persona con la que se encuentra y puede compartir las vísperas de Navidad es Gombrowicz. Vilela le comenta a De Peña que en ese momento surge otro Gombrowicz, más íntimo, permitiéndole reconocer las particularidades de la soledad en el exilio: “dos personas solitarias, lejos de su familia. Uno a 15 kilómetros y otro a 30.000 kilómetros”.

El último miembro del grupo de Tandil entrevistado es Mariano Betelú. La conversación con De Peña también se circunscribe a una serie de anécdotas vinculadas a los rasgos inusuales de la personalidad del escritor polaco. Una de ellas trata sobre la capacidad de Gombrowicz de generar incertidumbre en sus más allegados. Betelú describe cómo el escritor polaco lo consideraba por un lado un protegido, y por otro, lo fustigaba continuamente por nimiedades como la impuntualidad en las citas. Otra ocasión referida fue el día de la despedida de Gombrowicz en el puerto de Buenos Aires. En un gesto que expresaba el afecto que tuvo por sus amigos argentinos, el escritor los ubica en un semicírculo y, con los ojos entrecerrados, imita el gesto de realizar una fotografía. Betelú cuenta que inmediatamente luego de esa acción el polaco abrazó a cada uno de sus amigos y allegados y partió rumbo a Europa.

Las entrevistas a los miembros del grupo de Tandil representan el crisol de características que Gombrowicz pudo explorar en su propia personalidad durante su estadía en Argentina. Tirri, Di Paola

4 El mismo Jorge Di Paola repite casi textualmente la frase de Gombrowicz “En Tandil te aburrirás a morir”.

y Álvarez Lunghi presentan el lado más desfachatado, desubicado e irreverente del polaco:

Gombrowicz está siempre en otro lugar al esperado (...) es un imprevisible impugnador, o más precisamente un “desubicado” (con toda la carga moral que este último término supone). En términos ferdydurkistas, Gombrowicz no pretende adoptar ninguna de las “fachas” del exilio, ni la del cantor del humo acerbo ni la del refugiado, sino más bien pretende “desfachar” las “malaxaciones” de esa experiencia. Si se suma a la marginalidad de un escritor eslavo (ignorante en principio del idioma español), el silencio que le deparó como toda respuesta su férrea desubicación, su desertión frente a lo que sentía ser los lugares comunes del exiliado, bien podemos pensar la des-fachatez de Gombrowicz como un verdadero *ethos*. (Gasparini, 2007: 25)



Franco de Peña con Jorge Vilela.

En otro extremo se encuentra el paternalismo de Gombrowicz, encarnado en la presentación del vínculo entre el escritor polaco y Mariano Betelú. En otra entrevista (Kamenzsain, 1976) el mismo Betelú —a quien Gombrowicz le adjudicó una “beca” para finalizar sus estudios en Buenos Aires— indicaba que veía en la figura del escritor un padre espiritual-potencial. Betelú, junto con Di Paola, habían sido quienes capturaron la mayor atención de parte de Gombrowicz durante su estadía en Tandil.

Fueron “bautizados” con apodos (“Flor de quilombo” y “Asno”) que automáticamente los convirtieron en “hijos witoldianos” con un determinado rol en el grupo tandilense: “la relación específica que Mariano Betelú y Jorge Di Paola mantienen con Gombrowicz no hace más que confirmar su Teoría de la Forma en tanto que ambos jóvenes aparecerían como los polos antagónicos de ese registro del mundo witoldiano que ve en la juventud el reservorio de ciertas cualidades vitales y un refugio ante quienes se han cristalizado” (Pasolini, 2003: 105).

Como otra arista de ese vínculo se encuentra la relación del polaco con Vilela, quien pudo observar durante esa Nochebuena la vida en el exilio. En este sentido, fue capaz de palpar por un instante el “sentirse exiliado”: una versión metafórica del exilio, en la cual el emigrado se siente ajeno al nuevo sistema, cultura e identidad del país en el cual entonces reside: “el escritor se sitúa siempre en el límite entre dos esferas; una es la de la patria exterior, por así designar la estructura social en que vive, y la otra es la de lo que hace o se propone hacer en la suya propia. Juan Martini señala: ‘Quien escribe renuncia al orden establecido, infringe leyes, rompe pactos, queda fuera de la comunidad y en las fronteras de la lengua común’, que, por añadidura, es un instrumento de lo que llamamos la ‘patria exterior’” (de Diego, 2000: s/n). Vilela (alias “Marlon”) se convertiría en exiliado en su propia patria y abordaría la escritura como un *outsider*.

Por estas características de los vínculos de Gombrowicz con los miembros del grupo de Tandil es que creemos que la representación ficcional de Carlos Miranda, “hijo” del autor, indica simbólicamente en el film el modo en que no sólo la literatura de Gombrowicz, sino también su personalidad insoportable, desfachada, desubicada y desestructurante crearon una herencia fundamental en la literatura argentina del siglo XX. Este legado podría ser producto de un exilio que se asemeja a la manera en que Edward Said comprendió ese destino para los intelectuales: más allá de los aspectos reales y metafóricos del exilio –que implican una posible integración y adaptación al nuevo medio– existe también la eventualidad de ser “feliz con la infelicidad”, adoptar una melancolía y un malhumor que construyan una nueva morada para el pensamiento (Said, 1996). Asimismo, el exilio intelectual permite algunas salvedades y deja al alcance oportunidades de aprovechamiento de la condición:

Debido a que el exiliado ve las cosas en función de lo que ha dejado atrás y, a la vez, en función de lo que le rodea aquí y ahora, hay una doble perspectiva que nunca muestra las cosas aisladas. Cada escena o situación en el país de acogida evoca necesariamente su contrapartida en el país de procedencia. Intelectualmente esto significa que una idea o experiencia se ve siempre contrapuesta con otra, haciéndolas aparecer por lo mismo a ambas en ocasiones bajo una luz nueva e impredecible: de esta yuxtaposición obtiene uno una mejor y tal vez más universal idea de cómo pensar [...] Una segunda ventaja para lo que es de hecho el punto de vista del exilio para un intelectual es que tiendes a ver las cosas no simplemente como ellas son sino como han venido a ser. Contemplas las situaciones como contingentes, no como inevitables; las ves como el resultado de una serie de opciones históricas llevadas a cabo por hombres y mujeres, como hechos de sociedad realizados por seres humanos, y no como realidades naturales o sobrenaturales, y por lo tanto inmutables, permanentes e irreversibles. (Said, 1996: 70-71)

Nos permitimos la extensa cita ya que creemos que, en gran medida, habilita a que consideremos semejante la reflexión de Said a lo que Gombrowicz consideraba como fundamental en su “teoría de la forma”, la interacción entre sujetos en un determinado grupo social, la manera en que cada uno adopta cierto rol. El escritor polaco pudo venir a Argentina y posicionarse desde la perspectiva del espectador en distintos ámbitos como lo fueron el círculo cultural de Buenos Aires durante la década del '40, la anodina vida de Tandil, y los numerosos viajes a Córdoba y Santiago del Estero.

Durante el film *Gombrowicz, la Argentina y yo*, Alberto Yaccelini, el director/protagonista se formula sucesivamente la pregunta acerca de las razones por las cuales Gombrowicz permaneció tanto tiempo en nuestro país y por qué la consideraba una “segunda patria”. Mientras recorre Buenos Aires, Tandil y Avellaneda, el realizador se cruza con allegados a Gombrowicz, miembros de los círculos literarios de Buenos Aires y amigos, a quienes interpela con el fin de encontrar una respuesta a su interrogante. Al mismo tiempo Yaccelini es un emigrante que retorna a su patria natal, lo que dispara en su mente la creencia de poder unir su regreso a la Argentina a la decisión de Gombrowicz de permanecer en el país. Lo que Yaccelini quizás no puede ver en un principio es que el contexto social, político y económico ha cambiado drásticamente: la globalización ha hecho efecto en la

Argentina y ha cambiado por completo el panorama de la ciudad de Buenos Aires.

Al viajar a Tandil descubre que Mariano Betelú falleció y que Jorge Vilela está lejos de Tandil (como habíamos mencionado), recluido en un pequeño pueblo alejado de las ciudades grandes de la Argentina. Yaccelini evoca, mientras recorre Tandil, una cita de Gombrowicz que describe Tandil identificando a esta ciudad como un espacio pacífico, de clima agradable y similar a pueblos europeos. Las imágenes presentan lo contrario. Los encuadres que monta Yaccelini parecieran buscar la ilustración de las palabras del polaco, pero el clima es frío, la ciudad es gris y pareciera no haberse desarrollado más allá de lo que es descripto en la voz en *off*. Es así que somos guiados a través de la plaza por Jorge Di Paola, quien indica qué partes de la plaza Independencia le llamaban la atención a Gombrowicz. Al ir a la biblioteca municipal sólo encuentran una única copia de *Ferdydurke*, vieja y desgajándose. El recorrido en Tandil finaliza con Yaccelini y Di Paola conversando en el bar Ideal, lugar donde Gombrowicz había compartido –muchos años antes– en las tardes de verano junto a sus discípulos. En ese momento, Di Paola tiene la oportunidad de comentarle a Yaccelini cuáles son las marcas que el escritor polaco dejó en él. Así es que Di Paola resume en esa corta escena cuáles fueron los motivos por los cuales Gombrowicz fue tan importante durante el resto de su vida. Expresa cómo funcionaba la “teoría de la Forma” estableciendo en el grupo los distintos roles y ubicándose como un mediador que podía hacer tangibles las relaciones de poder en el grupo; también indica cómo por esa razón fue que encontró interés en los jóvenes, a quienes luego abandonaría como “huérfanos” literarios; y finaliza su entrevista expresando cómo le “hizo la vida difícil”, pero que a pesar de eso es una complicación que disfruta, ya que a la hora de elaborar textos su “lector interno” es Gombrowicz.

El caso de la película de Yaccelini es particular, en tanto el director no encuentra elementos que lo unan a su tierra natal en los sentidos literal y simbólico. Los lazos afectivos se encuentran desgastados, la coyuntura cultural presenta transformaciones en las identidades de aquellos representantes importantes (expresado a través de la figura de “Palito” Ortega, quien entonces llevaba adelante una carrera política), las conversaciones con transeúntes y taxistas son polémicas, aunque no lleguen al punto de la hostilidad. Todo esto da como resultado una *no identificación* de parte del director con su tierra natal. Como expresa Bruno Groppo:

Especialmente cuando la experiencia del exilio se prolonga en el tiempo, la sensación de pertenencia cambia: a veces solo el volver al país de origen, cuando esto es posible, permite que el exiliado reconozca si este país sigue siendo su verdadera patria o si es el país anfitrión quien ahora cumple esta función (o si el exilio mismo se ha convertido en una especie de patria para aquellos que ya no sienten que pertenecen a un país específico).” (2003: 70)

A diferencia de Le Vigan, Yaccelini no odia su patria, no siente rencor por los argentinos. Siente que el momento que está viviendo es crítico, es la muerte de todo aquello que alguna vez provocó orgullo en el realizador en el momento en que se encontraba fuera de su país. Y también, Yaccelini no es un exiliado sino un emigrado económico. Partió a Francia en busca de mejores oportunidades laborales, sin embargo, la situación política desde mediados de la década de 1970 en Argentina lo instó a permanecer en Europa. Quizás sea esta la razón por la cual quiere vincular su vivencia fuera de su patria a la de Gombrowicz. Lo que no parece estar experimentando es aquella sensibilidad que el autor polaco descubrió al poder posicionarse como espectador de una sociedad en la cual la Forma encontró su carácter más puro.



Jorge Di Paola en la Biblioteca Rivadavia.

Conclusiones

De los tres films estudiados podemos considerar dos grandes paradigmas acerca de la vida en el exilio: por un lado, la permanencia de Le Vigan en Tandil sirvió como una especie de mecanismo de defensa y ocultamiento ante la posibilidad de ser visto como un infame miembro del colaboracionismo durante el resto de su vida. Ante la imposibilidad de regresar a su tierra natal, el actor francés se vio frente a la decisión de intentar deshacer los errores cometidos durante la época de la ocupación nazi de Francia, o pasar desapercibido en un pueblo del interior de un país de Latinoamérica, esperando ingresar en el *no-panteón* del olvido. En ese entonces la muerte sería el último exilio de Le Vigan, y de ese modo fue que sus restos yacen en la misma ciudad que eligió para desaparecer de la vida pública.

Por otra parte, durante los años que Le Vigan vivió en Tandil, comenzaban a experimentarse cambios dentro de los círculos culturales más prominentes de la ciudad. Es de esta manera que en el ámbito de la biblioteca Rivadavia se realizaban los encuentros del Ateneo Rivadavia, coordinado por el escritor comunista Juan Antonio Salceda. En torno a esa figura tenían lugar discusiones sobre la acción pedagógica que podía tener la cultura y las artes dentro de los sectores populares. A ese grupo se sintieron atraídos jóvenes como Jorge Di Paola y Mariano Betelú. Sin embargo, al poco tiempo estos jóvenes darían cuenta de la incipiente crisis del modelo del intelectual como promotor de la educación social y el arte en la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido es que se puede entender la negación por parte de Di Paola a apreciar a Le Vigan, no sólo desde una aversión ideológica, sino como encarnación de una figura del artista vetusta y poco afín a las inquietudes del colectivo. La llegada de Witold Gombrowicz a Tandil, exiliado desde Polonia, catalizaría la crisis de una manera más elocuente. Desde el momento de su arribo estableció un rechazo muy evidente frente al progresismo de izquierda que representaba Salceda, prefiriendo la compañía de los jóvenes, a quienes consideraba todavía no afectados por la Forma. De esa manera es que los jóvenes que frecuentaban las reuniones de los “miércoles polémicos” (Pasolini, 2003) encontraron en el escritor polaco una figura a través de la cual sentirse motivados para poner en práctica distintas maneras de accionar sobre la creatividad, a través de reuniones de debate sobre la lectura de libros,

correspondencia con otros allegados a Gombrowicz e incursionando en prácticas artísticas como el dibujo y la literatura.

Los films dan cuenta de cómo funciona la ciudad de Tandil durante dos tipos de exilio: en el exilio de Le Vigan, quien prefirió transformar por completo su identidad (Groppo, 2003) para escapar de la infamia colaboracionista, Tandil fue la ciudad de ocultamiento y de futuro reposo eterno, una ciudad de piedra que prefigura el cementerio; resulta curioso que la residencia de Le Vigan quedaba casi contiguamente al Monte Calvario, donde se erige una cruz de piedra de más de 20 metros de alto. Gombrowicz visitó Tandil los veranos y primaveras desde 1957, en una primera instancia por una afección pulmonar vinculada al asma, pero luego aprovechó su visita para popularizar entre un grupo de jóvenes aficionados a la lectura sus propias obras y llevar adelante discusiones polémicas, al mismo tiempo que encontraba a Tandil como un lugar *in-forme*, no atravesado todavía por las falencias de los círculos aristocráticos y snobs de Buenos Aires. El polaco advirtió que podía pararse desde un lugar externo a la vida argentina, lo que le posibilitaba mantenerse en pleno movimiento, no entender las actitudes y hábitos como dados, sino como continuidades, siempre a comparación de las de su tierra natal (Said, 1996).

Asimismo, creemos que los dos exilios representados tienen algo en común, la noción de *asilo*. Jean-Luc Nancy, quien entiende a la vida como un exilio del *ser* (ya que nunca se está en el lugar de inicio), ubica al exilio en tierras extrañas como un triple asilo: “Pensar el exilio como asilo –y no como campo de deportación–, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio. Ese lugar de asilo en el exilio es triple: lugar del cuerpo, lugar del lenguaje, lugar del ‘estar con’” (Nancy, 2001: 4). En ese sentido el exilio de Le Vigan en Tandil se ubicaría como asilo en tanto es en mayor medida exilio del “estar con”, al haber vedado cualquier posibilidad de compartir rasgos en común con otros miembros de la sociedad tandilense (y con eventuales franceses que lo reconozcan). El exilio de Gombrowicz, por el contrario, hace alusión a los motivos de “exilio del cuerpo” y “exilio del lenguaje”, si comprendemos su paso por la Argentina como una interioridad expuesta, al haber atravesado las ciudades y pueblos experimentando con la manera en que en diversos centros de reuniones su figura llamaba la atención, ocasiones en las que a través de su “teoría de la Forma” estudiaba las maneras en las que el lenguaje daba lugar a distintas relaciones de poder.

En síntesis, las representaciones en los films estudiados de los exilios de Le Vigan y Gombrowicz y su paso por Tandil posibilitan develar una herencia cultural que a simple vista parecería disimulada por los efectos de la globalización y las políticas económicas neoliberales de la década del '90. En ese sentido, los trabajos de Cozarinsky y Yaccelini parecieran hurgar entre los restos de esa cultura en busca de algún rasgo distintivo de la experiencia de estos exiliados en Argentina, encontrándose con la muerte (simbólica) del legado de Le Vigan y Gombrowicz, al menos en Tandil. A diferencia de éstos, el film de Pacek redescubre la figura de Gombrowicz creando un “hijo” corporizado, que incomoda a los transeúntes, vive “a contramano” y observa el mundo a sus alrededores con un cinismo feliz. El hijo funciona como metáfora de que la herencia del escritor polaco se mantiene viva, especialmente en los integrantes del grupo de Tandil, cuyas personalidades y estilo de vida mantuvieron encendida la llama de la desfachatez, desubicación, irreverencia y procacidad en el faro de la vida moderna en una mediana ciudad del interior bonaerense.

Bibliografía

- Rodríguez, M. (2010). *Triste gorrión*. Tandil, Edición del autor.
- Grosso, B. (2003). “Exilés et réfugiés: L'évolution de la notion de réfugié au XXe siècle”. *Historia Actual Online*. N° 2. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cádiz.
- Nancy, J. L. (2001). “La existencia exiliada”. *Revista de Estudios Sociales*. N° 8. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.
- Pasolini R. (2003). “*Ferdydurkistas* en la pampa salvaje: Witold Gombrowicz en Tandil”. *La Escalera* N° 13. Facultad de Arte. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- Pasolini, R. (2004). “Intelectuales Antifascistas y Comunismo durante la Década de 1930. Un Recorrido Posible: entre Buenos Aires y Tandil”. *Estudios Sociales*. Vol. 26, N° 1. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

- Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Kamenszain, T. (1976). "Los que conocieron a Gombrowicz". *Texto crítico*. N° 4. México, Universidad Veracruzana.
- De Diego, J. L. (2000). "Relatos atravesados por los exilios". *Historia crítica de la Literatura Argentina*. Vol. 11. Buenos Aires, Emecé.
- Said, E. (1996). "Exilio intelectual: expatriados y marginales" en *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós.

Instituciones

Una mirada retrospectiva de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Facultad de Arte (UNICEN)

**Magalí Mariano
Nicolás Scipione**

En noviembre de 2002, la Honorable Asamblea Universitaria crea la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), que ratifica el crecimiento sostenido de la Escuela Superior de Teatro, nacida en octubre de 1988. Dicha Escuela, por su parte, fue precedida por Talleres de Dirección y Formación Actoral de la Secretaría de Extensión de la Universidad que se dictaban desde 1979. Con el reconocimiento y consolidación de la Facultad se proyecta la ampliación de la oferta académica en medio de una enorme crisis económica y política. Desde 1996, dicha oferta existía en las carreras de Profesor de Juegos Dramáticos, con una duración de tres años, y Profesor y Licenciado en Teatro, con una duración de cinco años. Rápidamente, en 2004 se inaugura la carrera de *Realización Integral en Artes Audiovisuales* (RIAA).

¿Cómo surge la idea de crear una carrera de realización audiovisual en Tandil? Esta es una ciudad media, habitada a comienzos del nuevo siglo por 114 mil personas,¹ ubicada a 350

1 Según datos oficiales del INDEC. En: <https://www.indec.gov.ar/nueva-web/cuadros/2/estimaciones-serie34.pdf>

km de La Plata y 390 km de la Ciudad de Buenos Aires, ambos nodos de producción audiovisual con una sustantiva oferta que, al menos, cuentan con una docena de carreras de grado en variadas universidades, escuelas e institutos, tanto del ámbito público como privado². La carrera de RIAA está próxima a cumplir quince años y, para nosotros, esto implica preguntarnos, naturalmente, por sus orígenes, trazar un recorrido por su historia: ¿qué estaba ocurriendo que impulsó a crearla en el centro de la provincia, en la Facultad de Arte, en la UNICEN? Pero, además, nos surgen otras preguntas: ¿qué desafíos fueron apareciendo con el paso de los años?, ¿qué pensaban quienes se embarcaron en esta aventura y egresaron?, ¿qué fue construyendo RIAA en la ciudad, en otras Universidades, en otras ciudades y en otros países?, ¿cuáles son los desafíos que tiene para seguir?

Lógica, naturaleza y espíritu

La historia, lejos de ser una sucesión de acontecimientos inconexos o la recopilación de una determinada documentación probatoria de esos acontecimientos, muchas veces es también el resultado de las relaciones que encontramos entre las personas, las instituciones y su realidad sociopolítica coyuntural. La creación de RIAA no es la excepción. Desde 2001, Carla Martínez y Eduardo Charlone dictaban un curso de cine abierto a la comunidad. Este curso había nacido dentro de la oferta de talleres de la Secretaría de Extensión de la Universidad y se dictaba inicialmente en el segundo piso del edificio del Rectorado. “Nosotros empezamos con Eduardo Charlone a dar unos talleres de Realización. Yo daba la parte de realización, él daba la parte técnica (talleres de extensión de la universidad, abiertos a la comunidad en Pinto y Chacabuco y después se independizaron y se pasaron a la Biblioteca Rivadavia, en el subsuelo). Hacia el 2001 se empezaba a sumar cada vez más gente y es en 2003 que invitan a otros profesores (Lautaro Vilo, Ernesto Palacios). Empezamos con talleres de diez, quince,

2 Diseño de Imagen y Sonido (UBA); Licenciatura en Artes Audiovisuales (ex IUNA, actual UNA); Realización Cinematográfica (ENERC); Realización de Cine y Video Documental o Argumental (Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda); Dirección Cinematográfica (FUC); Realizador Integral de Cine y Televisión (CIC); Licenciatura en Producción y Dirección de Televisión, Cine y Radio (Universidad de Belgrano); Licenciatura en Producción y Realización Audiovisual (UAI); entre muchas otras.

después eran 50 participantes. Abrían más de una comisión”³. Este éxito empieza a suscitar la idea de que era necesario hacer una carrera o profundizar esta iniciativa. En el 2002 empezaron a pensar seriamente en eso y ahí es que deciden armar un curso anual de cinematografía. Fue el entonces presidente de la Biblioteca Rivadavia quien aconsejó a Carla y Eduardo a dar con Carlos Catalano, decano de la Facultad de Arte. Se entrevistó con él. Fue con la idea y ahí arrancó todo. La contactaron con Miguel Santagada y fue con él que se trabajó más arduamente en el armado de la carrera. “Miguel le dio un marco más ‘académico’ y en todo lo relativo a las materias más ‘teóricas’.”

LOGIALES

NUEVA ERA Tandil, martes 7 de octubre de 2003

Nueva oferta académica de la UNICEN

Abren la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales

La Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires informa que durante el presente mes de octubre estará abierto el período de preinscripción para la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales, que se dictará a partir del año 2004.

Esta nueva oferta académica de la UNICEN tiene como objetivo principal la formación y capacitación de los estudiantes de la región en el campo de la producción cultural, un ámbito considerado promisorio en la actualidad.

En ese sentido, la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales propone un espacio destinado a la formación de profesionales en relación al manejo de tecnologías digitales de composición, captura y procesamiento de imágenes, edición lineal, ambientación lumínica y sonora, entre otros.

La carrera tiene una duración prevista de cuatro años y su plan de estudios aborda una serie de conocimientos y técnicas que van desde la planificación y concepción artística hasta la producción y comercialización de material audiovisual.

Los interesados en recabar más precisiones sobre la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales pueden comunicarse vía e-mail a la casilla artesaudiovisuales@arte.unicen.edu.ar, personalmente, de lunes a viernes de 16 a 19.30, en Písto 399 3er piso, o al teléfono 42-2003.

CRECE EL INTERÉS POR ESTUDIAR CINE

Esta buena noticia coincide en Tandil con la realización del III Festival Nacional de Cine que se lleva a cabo en nuestra ciudad y que también tiene a la Universidad como una de sus emprendedoras. Refleja esto el movimiento que se está gestando en materia cinematográfica y que quedó expuesto ayer por la tarde en la sala de Cinemascope donde tuvo lugar la exhibición de cortometrajes tandilenses y de otros puntos del país. Durante tres horas y media se pasaron diversas producciones de los más variados estilos, la mayoría de estudiantes tandilenses que cursan la carrera de cine en Buenos Aires o La Plata. Ahora nuestra ciudad, mejor dicho la región, tendrá una nueva oferta para los cada vez más numerosos aspirantes a seguir el camino del cine.



Nota periodística de la creación de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales; *Nueva Era*, 7 de octubre de 2003.

Entre 2003 y 2006, Carlos Catalano se desempeñó como Decano, Miguel Ángel Santagada como Vicedecano y Secretario de Investigación y Postgrado y María Elsa Chapato como Secretaria Académica de la Facultad. En 2006 se incorpora Teresita María Victoria Fuentes al equipo de gestión, ocupándose de la Secretaría de Extensión. Santagada es referenciado como uno de los impulsores de la creación, y según afirma, “el proyecto de creación de RIAA aparece en el año 2003, a pesar de la significativa crisis económica que atravesaba el país”⁴. Santagada destaca el apoyo y acompañamiento de Rectorado para la concreción de este proyecto, sin el cual, naturalmente, no hubiese sido posible. El enorme desafío político que había significado la

3 Entrevista personal a Carla Martínez. Agosto, 2018.

4 Entrevista personal a Miguel Ángel Santagada. Agosto, 2018.

normalización de la Escuela de Teatro en Facultad había estado atravesado también por la intención de ampliar la oferta académica y, en ese momento, el abanico de posibilidades no era muy amplio: económicamente, la carrera más factible era la de audiovisuales⁵; entre otras cosas, porque con el diseño curricular proyectado, muchos de los recursos humanos ya estaban incorporados a la planta de la Facultad. Casi todas las cátedras teóricas del primer año se formaron con docentes del hoy llamado Departamento de Historia y Teoría del Arte, y el resto de las cátedras (fundamentalmente las del Departamento de Audiovisuales) se cubrieron con docentes de Buenos Aires.⁶ Ahí aparecen los “profesores fundadores” de la carrera: Silvio Fischbein y Gabriel Perosino. El Consejo Académico aprobó el plan de estudios (no el original sino uno que fue trabajado en comisiones) y fue una de las consejeras académicas de ese entonces quien dio con Silvio Fischbein y éste con todos los primeros docentes que vinieron de Buenos Aires. Las primeras clases se daban en La Fábrica en cuatro comisiones. La primera necesidad, cuando se estaba diseñando la carrera, parece haber sido generar profesionales con los que se armarían equipos de trabajo para que se produciese de Tandil al mundo.

Los primeros desafíos

Habiendo fijado la meta, aparecieron los primeros desafíos: diseñar un plan de estudios, convocar y definir un plantel docente, atraer estudiantes. El primer plan de estudios de la carrera,

5 Santagada menciona que su intención, inicialmente, era que la carrera llevara el nombre de “Artes mediáticas” en lugar de “Artes Audiovisuales” porque vaticinaba los cambios tecnológicos que se venían. Finalizando su Doctorado en Canadá, había conocido el teatro interactivo y modalidades que aún no se habían desarrollado de manera sólida en nuestro país y había advertido el inminente uso de las computadoras en el diseño de la obra de arte. Por otro lado, ya existían importantes escuelas de cine y era muy difícil competir en un lugar no metropolitano y sin el equipamiento mínimo necesario. Por eso él también pensó en la creación de una Productora Audiovisual de alcance regional (“Productora Audiovisual del Centro), asociada a la carrera, como un espacio posible de trabajo para los futuros graduados. Ese proyecto no se concretó, según afirma Santagada, porque no se consiguió la masa crítica de técnicos ni el apoyo financiero para la compra del espacio físico.

6 Fue el entonces presidente de la Biblioteca Rivadavia quien aconsejó a Carla y Eduardo a dar con Catalano. Se entrevistó con él. Fue con la idea y ahí arrancó todo. La contactaron con Santagada y fue con él que se trabajó más arduamente en el armado de la carrera. Miguel le dio un marco más “académico” y en todo lo relativo a las materias más “teóricas”.

diseñado en el año 2003 y aprobado a instancias del Consejo Académico en julio del mismo año, fue elaborado tomando como referencia los programas de la FUC y La UNLP. Se buscó darle una vuelta al perfil del graduado, tendiente a posibilitar una rápida inserción laboral y desarrollo profesional. Ofrecer una formación integral, no crear especialidades. Además, el plan de estudios expresaba en su Introducción que el desarrollo evidenciado por las tecnologías mediáticas y audiovisuales había impulsado en la última década, por un lado, “la exploración de procedimientos de formación destinados a la capacitación de profesionales” y por otro lado, “la proliferación de carreras afines a la producción audiovisual en el ámbito universitario, tanto público como privado”. En la región no existía una oferta de estudios de nivel superior en la que se articulasen “las particularidades de la profesión artística orientada a la explotación de las nuevas tecnologías audiovisuales y mediáticas con la demanda por una formación afín, testimoniada por decenas de jóvenes que habrían tenido que emigrar a centros metropolitanos para poder satisfacerla.”⁷



Parte del equipo de rodaje del corto “El coleccionista” (2006).

En 2004, fueron 136 los inscriptos que inauguraron la flamante carrera. Se superaron las expectativas y se constató una acertada lectura de la demanda local y regional. Sin embargo, en el transcurso de ese mismo año la matrícula descendió considerablemente. Según reflexiona Santagada, la deserción

7 Plan de estudio. Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Año 2003.

obedeció fundamentalmente a tres patrones: mucha gente ingresó sin claridad ni convicción sobre la propuesta; muchos de los ingresantes trabajaban, razón por la cual no pudieron compatibilizar horarios de cursadas; y mucha otra gente no pudo sostener el ritmo de cursada que proponía la carrera (trabajar en equipo, fuera de horario de clases, etc.).

Todos los primeros estudiantes acuerdan en que la carrera que vieron nacer ha crecido muchísimo desde sus comienzos. Desde su perspectiva, la significativa adquisición de equipamiento técnico ha impactado positivamente en la propuesta académica ya que democratizó el acceso a la tecnología de los estudiantes. Consideran, además, que la conformación de una planta docente con alta participación de graduados con un gran sentimiento de pertenencia ha favorecido el crecimiento exponencial de la misma en poco tiempo. Según la docente y egresada de la primera cohorte Claudia Speranza “en cada ‘Noche más corta’⁸ se ve la mejoría en la producción o práctica de cada cátedra”.

Ahora bien, ¿de dónde venían estos primeros estudiantes y futuros realizadores? ¿Cuáles eran sus expectativas con la carrera? ¿Con qué se encontraron al graduarse? ¿Cuáles fueron las falencias y cuáles las debilidades de su formación? ¿Cómo fueron recibidos por la comunidad de la Facultad de Arte, en ese entonces centrada en el quehacer teatral? Algunos de ellos han tenido un rol importante en el desarrollo de la carrera, no sólo por haber sido los primeros en obtener el título (y por ende, los primeros profesionales de la ciudad y posiblemente de la región) sino por haberse convertido en docentes de la Facultad de Arte poco después: Javier Castillo, Carolina Cesario, Fabián Flores, Virginia Morazzo, Claudia Speranza y Cecilia Wulff. En todos los casos, han empezado su trayectoria como ayudantes-alumnos, luego como ayudantes diplomados no rentados, rentados, Jefes de Trabajos Prácticos, hasta llegar, en la mayoría de los casos a obtener cargos de Profesores Adjuntos. Actualmente, han sido becados⁹ para cursar un doctorado en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en una apuesta formativa de la UNICEN.

8 “La noche más corta” es un espacio para nuevas producciones audiovisuales organizado por el Departamento de Audiovisuales y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte trabajos donde cada año se pueden ver los audiovisuales realizados en distintas cátedras de RIAA.

9 La docente María Cecilia Christensen (egresada de Diseño de Imagen y Sonido, UBA), Adjunta a cargo de la materia Realización II desde el año 2015, también ha obtenido una beca doctoral.

Emergen significativas coincidencias en los relatos de estos primeros estudiantes-graduados-docentes. En todos los casos, habían transitado otras formaciones antes de llegar a RIAA y habían recibido la noticia de la apertura de la carrera con entusiasmo. Tenían interés por el cine en general, por la fotografía y por el guión. En algunos casos, habían estudiado otras disciplinas artísticas en el ámbito terciario y en otros casos trabajaban en el audiovisual. Como era una propuesta novedosa, no podían dimensionar plenamente de qué se trataba o cómo sería el porvenir laboral, sin embargo se sintieron interpelados por la carrera y decidieron apostar por la formación.



Afiche de la primera “Noche más corta”, ciclo de muestras de las producciones de los alumnos de RIAA (2004).

En este punto, coinciden en que las fortalezas estuvieron en lo *teórico* y las debilidades en la *práctica*. Casi todos hacen esta distinción. Entienden lo *teórico* como el conjunto de materias

vinculadas a la historia y teoría del arte y lo *práctico* como conjunto de materias técnicas, dedicadas a la realización, producción, iluminación, sonido, montaje, etc. Todo era nuevo, todo estaba por explorarse, todo era un desafío. Por un lado, algunos consideran su formación *teórica* como una gran fortaleza porque la limitación técnica que los atravesó posibilitó expandir el horizonte creativo, la capacidad de resolución de problemas y también la valoración de los recursos, y la responsabilidad como estudiantes de una universidad pública. “En verdad creíamos que con nuestra obra, imperfecta y hecha a los ponchazos... contribuíamos a la oferta cultural de la ciudad.”¹⁰ (Speranza) Otros consideran que algunos docentes se consolidaron como una de las mayores virtudes de la formación, y así el grupo de estudiantes que conformó esta primera camada priorizó la solidaridad. Se trataba de gente “grande”, que iniciaba sus estudios con un recorrido previo. Asimismo, la escasa experimentación, producto de la falta de equipamiento técnico (no eran muchos los que contaban con equipos propios), de espacios y de Jefes de Trabajos Prácticos y Ayudantes en las Cátedras, constituyó la mayor debilidad en la formación de los primeros graduados. Algunos coinciden en que otra deficiencia estuvo en la selección de algunos de los docentes que integraron el primer plantel, debido a la premura con que hubo que configurar y conformar las cátedras para abrir la carrera. En este sentido, señalan que se trataba de docentes poco formados y con una propuesta académica obsoleta.



“Estudio” montado para una de las primeras ediciones del ciclo “La noche más corta”.

10 Entrevista personal a Claudia Speranza. Junio, 2018.

Hay consonancia también en los recuerdos vinculados a cómo fueron recibidos por una comunidad con trayectoria exclusivamente teatral. Según expresan los entrevistados, el vínculo se fue dando de manera natural y progresivamente más fluida. Inicialmente, las dinámicas que atravesaban las distintas formaciones evidenciaron desencuentros que fueron subsanándose con el transcurrir del tiempo. No fue fácil para estos ingresantes encontrar el *modo de ser* en la institución. Una de las grandes dificultades giró en torno a los espacios. Poco a poco, y de manera inadvertida, lograron acoplarse de manera natural y atravesada por intereses en común (en la realización de muchos cortometrajes) a la comunidad teatral, permitiendo el encuentro de prácticas y lenguajes.

Si bien todos los entrevistados encontraron en la docencia una salida laboral y una vocación, sus experiencias al graduarse y sus desarrollos profesionales con el correr de los años fueron distintas. Morazzo¹¹, por ejemplo, trabajaba como docente en el nivel secundario y terciario y se había desempeñado como Ayudante-alumna en *Guión* en el transcurso de su carrera. La graduación siguió la línea de la docencia y progresivamente las condiciones de trabajo fueron optimizándose. En relación a la actividad profesional como guionista y realizadora, fue más complejo encontrar el espacio en la ciudad. Sin embargo, las posibilidades se incrementaron con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y la consecuente aparición de fomentos, concursos y capacitaciones, etc., que le dieron la posibilidad de “hacer” sin que se volviera necesario estar en la Ciudad de Buenos Aires. De a poco, se fue generando una interrelación natural entre la docencia y la escritura/asesoramiento profesional en guión, estando siempre más abocada a la primera, pero sin descuidar la segunda.

Para Flores¹², la graduación conllevó a una especialización en Dirección de Fotografía en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) y, como ya trabajaba de manera profesional y en forma independiente en el ámbito audiovisual, no hubo grandes cambios en el ámbito laboral, pero sí encontró que tuvo más herramientas para el desarrollo de su tarea.

Al graduarse, Speranza trabajó en una castinera en Buenos Aires de manera *freelance*, como Jefa de Locaciones y asistente de vestuario en giras teatrales. Al no encontrar estabilidad rápidamente

11 Entrevista personal a Virginia Morazzo. Junio, 2018.

12 Entrevista personal a Fabián Flores. Junio, 2018.

en el área audiovisual, trabajó en otras actividades no vinculadas a su profesión. Según recuerda, todo era inestable. Pero al graduarse tenía trabajo en Buenos Aires y no en Tandil, y eso posibilitó un gran aprendizaje profesional, con “buenos mentores y buenas experiencias”. Fue en 2010 ó 2011 que empezó a tener relativa continuidad de trabajo en la región, en un estudio de Azul, en Programación del *Festival de Cine de Tandil*, en gestión cultural, etc. Hoy, además de desempeñarse como docente, colaboró en la creación del *Festival de Pehuajó*, sigue relacionada con la publicidad y el videoclip y valora su trabajo como docente en relación a la estabilidad que éste propone.



Alumnos y docentes en el nuevo estudio de TV.

Para Cesario, fue un poco desestabilizadora la graduación, en relación a la pérdida de la estructura que contiene la etapa como estudiante. Pero a partir de 2006 empezó a desempeñarse como ayudante-alumna en algunas materias (Guión I, Literatura I y Guión II en 2007) y empezó a encontrar en la docencia un interés que no imaginaba. Muchos de los cargos docentes no estaban cubiertos. Se había trabajado en que al menos un docente cubriera cada cátedra para poder abrir la carrera. Las autoridades de la Facultad¹³ tenían la intención de que las mismas se fuesen ampliando con la incorporación de recursos formados en la

13 Decano: Carlos Catalano, Vicedecano: Mario Valiente. Secretaria Académica: María Cristina Dimatteo, Secretaria de Extensión: Teresita María Victoria Fuentes. Secretario de Investigación y Postgrado: Pablo Moro Rodríguez.

Facultad. En 2009, ya graduada, Carolina Cesario fue convocada desde *Dirección de Actores y Producción Ejecutiva*, para desempeñarse como Ayudante Diplomada *Ad Honorem*. En 2008, inmediatamente después de recibirse, apareció el proyecto de *Opciones Reales*, una película en la que estuvieron al frente Silvio Fischbein como Director y Carla Martínez y Pablo Ratto como productores, con un equipo local de estudiantes y graduados (y dos o tres cabezas de equipo de Buenos Aires) en el que Carolina Cesario participó.¹⁴ Fue con esta experiencia que ella sintió la graduación por la intensidad de la experiencia y el vacío que vino después, hasta que empezaron las clases, y con ellas, su trayectoria docente. Cecilia Wulff¹⁵ tenía como objetivo complementar su formación y profundizar su vinculación con el ámbito educativo. Sintió interés por la materia Semiótica, en la que se desempeñó como Ayudante alumna primero y luego graduada, hasta concursar y ser hoy JTP. Estuvo vinculada a proyectos, productoras; pero sus expectativas no estaban puestas en la realización, sino en la docencia, en la reflexión teórica, en la investigación. Así es que se fue introduciendo en grupos de investigación y participando de Jornadas y Congresos, siempre buscando volcar los nuevos aprendizajes en sus clases.

Por otro lado, todos consideran que uno de los desafíos actuales más importantes es el de repensar el perfil del estudiante en relación a su potencial salida laboral: “la ciudad tiene muchas variables que podrían convertirla en un polo de producción o postproducción, o alguna otra variante que pueda aparecer, que proponga a los estudiantes un universo laboral interesante en la ciudad para que no tengan que volver, en caso de que no quieran, a sus ciudades, ni ‘emigrar’ a Capital Federal.”¹⁶

Potencia, acto y otra vez potencia

RIAA ha sido, desde su comienzo, un punto concentrador de relaciones entre estudiantes, profesores, la sociedad y las realizaciones audiovisuales. Existe un camino recorrido que tal vez comenzó en febrero de 2005 con la Clase Magistral para alumnos ingresantes de la carrera que estuvo a cargo de Carlos Sorín y que continuó con diversos encuentros como las *Jornadas: Sonido e*

14 Véase el artículo de María Cecilia Christensen presente en este libro.

15 Entrevista personal a Cecilia Wulff. Junio, 2018.

16 Entrevista personal a Carolina Cesario. Junio, 2018.

imagen en la creación audiovisual contemporánea que dictó el realizador de cine y vídeo Michel Chion en 2013. Asimismo, contamos con algunos otros aportes como los hechos a las publicaciones en revistas de la Facultad como *La Escalera* y *Aura* y podemos reconocer otros espacios que han sido receptores de debates, investigaciones, políticas y realizaciones de RIAA. Tal vez el *Festival de Cine de Tandil*¹⁷, con el que han nacido casi simultáneamente, sea la relación más conocida desde hace años, pero podríamos también ver espacios donde RIAA puso su “granito de arena”, como *Arte proyecta*¹⁸ que ha proyectado decenas de films en la Facultad de Arte y en el Centro Cultural La Compañía, o el ciclo *La noche más corta* donde, desde 2005, se han proyectado incontables cortos de estudiantes de la carrera. También se pueden contar las *Jornadas comunicativas de reflexión, la articulación de la Carrera de Realizador Integral en Artes Audiovisuales* realizadas en 2007 o los talleres *Guión y realización* en la UP N°37 de Villa Cacique, Bárker y *El lenguaje audiovisual y la promoción de los derechos humanos en contextos de encierro* en la UP N°52 de Azul. Además, desde el Departamento de Historia y Teoría del Arte se organizan desde 2010 las *Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política*, que en 2019 tendrán su décima edición ininterrumpida, con una fuerte presencia de los investigadores sobre cine. Los Encuentros sobre arte y sociedad también se han organizado desde el mismo departamento entre 2016 y 2018, contando con las conferencias de María Valdéz, Ana Laura Lusnich, Marama Leigh Muru-Lanning, Mina Mathieson, Gustavo Aprea, Ricardo Manetti y Eduardo Russo, entre otros especialistas. Asimismo se organiza anualmente el *Simposio Internacional sobre cine y audiovisual*, cita de realizadores, estudiantes, investigadores y profesores de RIAA con la actualidad de los estudios y realización audiovisual. Por otra parte el *Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales* (TECC) ha tenido un desarrollo de los estudios sobre audiovisual muy auspicioso en los últimos años: becarios de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC, Pcia de Bs. As.),¹⁹ del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),²⁰

17 Véase el artículo de Carolina Cesario en este libro.

18 Véase el artículo de María Agustina Bertone y Claudia Speranza en este libro.

19 María Emilia Zarini Libarona (2016-2018).

20 María Emilia Zarini Libarona (2018-2020) y Daniel Giacomelli (2018-2023). Además de la radicación en 2018 de la becaria María Eugenia Iturralde.

dos investigadores del CONICET se han radicado en el mismo,²¹ se desarrolló el primer proyecto PICT-Agencia radicado en la Facultad de Arte,²² se han categorizado docentes investigadores del programa de incentivos,²³ y ha incrementado la cantidad de estudiantes con beca del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN).



Carolina Cesario y Magalí Mariano exponiendo en las Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y Política (2017).

Es decir, desde su nacimiento, la carrera se relaciona, a través de distintas actividades e instituciones, con su propia ciudad, su propia gente y con los realizadores audiovisuales de todo el país, como así también del exterior a través del intercambio entre estudiantes de RIAA y estudiantes de INCINE en Ecuador y la producción teórica y práctica que esto ha estimulado en los últimos años.

21 Ana Silva y Javier Campo.

22 “Memoria de culturas argentinas. Recopilación y estudio de la obra de Jorge Prelorán”, dirigido por Javier Campo (PICT 2015-0242).

23 Actualmente se desarrollan los primeros dos proyectos de investigación sobre audiovisual: “Cruces entre cine y literatura latinoamericana. Aproximaciones teóricas y filosóficas” (Edgardo Gutiérrez y María Amelia García, directores) y “Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)” (Juan Manuel Padrón y Javier Campo, directores). Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología - UNICEN.

Así volvemos a un nuevo punto de partida, los desafíos después de quince años se renuevan, las expectativas y los logros se van transformando y Tandil ya tiene conciencia de la existencia de RIAA. Ahora bien, parece que queda mucho por crecer y hacer. De estudiantes, profesores, de toda la comunidad académica depende transformar desde esta base hacia el futuro, especialmente en lo que concierne al trabajo transversal, que supone una lectura interdisciplinar en relación al audiovisual y al horizonte de la carrera. Y podemos volver sobre lo que nos cuentan algunos protagonistas acerca de cómo fue su desarrollo profesional con el correr de los años y, desde allí, también pensar cuales son los puentes que se han construido entre los reglamentos, los planes de estudio, los espacios de realización y las investigaciones actuales y pendientes y los espacios de extensión de la Facultad.

Entre cortos y productoras. Notas para una historia de la producción audiovisual en la Facultad de Arte de la UNICEN

María Victoria Basterrica

En el año 2004, la Facultad de Arte de la UNICEN abrió la carrera de *Realización Integral en Cine, Video y Televisión*, por pedido de la comunidad extrauniversitaria y profesionales del ámbito de la producción cultural local.¹ La apertura de esta resultó ser un gran incentivo para la producción de materiales audiovisuales a nivel local. Por un lado, por el hecho mismo de la existencia de una carrera cuya tarea fundamental era la formación de profesionales integrales en el campo audiovisual, que atrajo muchos estudiantes, no solo de Tandil, sino también de otros lugares. Por otro lado, el rol importante que cada una de las cátedras que la componían tuvieron en el incentivo a la realización de material audiovisual, por medio de los trabajos prácticos asignados, que contaban con el aporte de la Facultad en el préstamo de equipamiento técnico –cámaras, luces, micrófonos– y de espacios físicos –una isla de edición, aulas, etc.–, que permitían a los estudiantes contar con lo necesario para la realización de sus proyectos audiovisuales.

Es importante destacar que, desde 2004, esta producción audiovisual encontró su espacio en el festival *La noche más corta*, donde los alumnos de la Facultad presentan sus trabajos, proyectan cortometrajes, publicidades, videoclips, entre otros formatos, en

1 Véase el artículo de Magalí Mariano y Nicolás Scipione en este libro.

pantalla grande. Este festival está organizado, actualmente, por el Departamento de Artes Audiovisuales y la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte, lo que representa un gran compromiso por parte de la institución no solo orientado a incentivar la producción de cortometrajes, sino también a generar medios de difusión para los mismos.

Otro ejemplo que aporta a la difusión de esos materiales es *Cortos de Acá*, un espacio generado desde la Secretaría de Extensión junto al portal *Noticias de Acá*, en el que se comparten diversos trabajos de estudiantes como videoclips, videopoemas, cortometrajes de ficción y documental, videominutos, entre otros, generados en el marco de las diferentes cátedras de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Cada trabajo es presentado por algún integrante del equipo realizador, compartiendo su experiencia con respecto a su trabajo.

Por otra parte, el *Concurso de Micromonólogos y Videoarte*, organizado por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte, en el marco de las *Jornadas de Historia, Arte y Política*, busca ahondar en la memoria colectiva, incentivando la participación de los estudiantes en la reflexión histórica desde la creación artística.

En este contexto, ¿pudo un conjunto de asignaturas favorecer al desarrollo de contenidos audiovisuales en la región? El comienzo de la carrera en 2004 atrajo más de un centenar de ingresantes. En ese momento se contaba solo con equipos de iluminación de la carrera de Teatro, y dos cámaras de VHS, una de ellas aportada por uno de los alumnos, Fabián Flores, años más tarde graduado y docente de la carrera.

Durante el primer año de cursada, los alumnos produjeron para la cátedra Realización I un cortometraje de ficción llamado *72 horas*, utilizando un guión producido en la asignatura Guión I. En el transcurso del segundo año, se realizaron tres cortometrajes documentales, *El tren, del apogeo a la decadencia*, dirigido por Carolina Barbini, *Bomberos zona 7*, dirigido por Fabián Flores, y *Croteadas por la memoria*, un cortometraje sobre la vida de José Américo "Bepo" Ghezzi. Para la cátedra de Tecnologías Audiovisuales II, se realizó en conjunto el cortometraje *Abracadabra*, donde se adaptó el guión de la obra teatral homónima. En Realización III la producción se orientó a la publicidad y el videoclip, como el que los estudiantes le realizaron a la banda *Alicia*. Desde Tecnologías Audiovisuales III se rodó el cortometraje de ficción *Desayuno*, basado en un poema de Jacques

Prevert “Le Petit Déjeuner”, que luego se presentó para la sección de cortos en el *Festival Tandil Cine*.

Con los años, la cátedra Realización I, dedicada al área de la ficción, ha favorecido la realización de una gran cantidad de cortometrajes de esta categoría, como *Alteraciones* del año 2013 dirigido por Melina Berterreche, y protagonizado por Josefina Andrés y Pablo Discianni, estudiantes de la carrera de Profesorado de Teatro de la Facultad. En ese sentido, es muy común que en las producciones audiovisuales actúen alumnos de teatro, lo que enriquece la colaboración entre ambas carreras. Otro cortometraje fue *El bicicletero*, dirigido por Victoria Drago, que cuenta la historia de una mujer que cruza miradas con su vecino durante todo un día a través de su ventana.



Las Castañas, Melina Guerrero, 2011.

La cátedra Realización II está centrada en la producción documental, y muchas de las producciones realizadas en este marco son video minutos y documentales autorreferenciales, como el caso del cortometraje *Días rebuscados* del año 2016, dirigido por Emiliano Silva. Este es un documental expositivo con una duración de 64 segundos, cuyo tema son los efectos de las ondas electromagnéticas en los seres vivos. Otros cortometrajes responden a la consigna de mostrar un proceso, como es el caso de *Perdigones* dirigido por Mariano Gila, donde se documenta el proceso mediante el cual los perdigones usados para la caza de patos pierden plomo contaminando el medioambiente, o *Las castañas* dirigido por Melina Guerrero en el año 2011, donde una abuela recoge los frutos de su árbol. En esta materia muchos

trabajos prácticos son sinfonías, cortometrajes en los cuales con una música en banda sonora, trasciende el día o la historia de un personaje durante un lapso temporal, tal el caso de *Sinfonía Perruna* y *Trabajadores Sinfonía*, o documentales experimentales de mayor duración como *Violencia* del año 2011, dirigido por José Delgado, *5 sec* del año 2014, dirigido por Florencia Pugliese, o *46+2*, realizado por Gonzalo Beain Fernández, Melina Berterreche, Rodrigo Rojo, Denisse Dannunzio y Gustavo Gutiérrez, en donde los realizadores rotaron sus roles.

En Guión II se propone la realización de material audiovisual como trabajos prácticos, siendo algunas de sus producciones destacadas *Otras cosas* del año 2014, cortometraje dirigido por Florencia Pugliese Micópoles que intenta mostrar lo que hay más allá de las perturbaciones personales, y responde a la idea de un guión de estructura no clásica, al igual que el cortometraje *Gyvenimas* del director Gonzalo Beain Fernández.

Algunas cátedras como Montaje, Dirección de actores o Historia del arte también han propuesto la filmación de materiales audiovisuales, tal el caso de *Rock nacional* del año 2013, dirigido por Agostina Díaz, Daiana Gallardo y Agustina Asserquet, sobre la historia del rock nacional, o *Jazz* dirigido por Franco Alderete, Fernando De Elizalde, Luciano Inuggi, Micaela Spadoni y Constanza Tomasone, que cuenta cómo se ha desarrollado la enseñanza y la cultura musical del jazz en Tandil, ambos presentados para Historia del Arte. Otros ejemplos son *Abducción*, dirigido por Ailén Morosi para Montaje, o *Relación* realizado por Valentina Fourastie, Antonela Schefer, Marcos Lanzoni, Facundo Simos y Maia Venere.

En Dirección de fotografía –denominada Tecnologías audiovisuales III en el primer plan de estudios de la carrera– se cuenta con un gran número de cortometrajes que responden a consignas de trabajos prácticos, donde se pueden apreciar escenas en interiores y exteriores, trabajando sobre la luz diurna y nocturna. *Arroz partido*, una comedia de ficción escrita y dirigida por Santiago Calvaroso en el año 2008, es un claro ejemplo, en la que se cuenta la historia de un hombre que es hostigado por su amante para que deje a su novia con la que está a punto de casarse, o *Cine negro* del año 2017, un cortometraje de ficción que intenta recrear las características formales del policial negro, realizado por Leila Greco, Eliana Alba, Emanuel Amatte, Mercedes Saavedra, Paulina Zambelli y Pedro Zanini.

La cátedra Realización IV, destinada a la enseñanza del lenguaje en videoclips, spots, videos institucionales y de publicidad, ha incentivado trabajos como el *Institucional de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte* del año 2013, con la dirección de Melina Galera, y la actuación de Juan Cruz Leguizamón; el *Spot videoteca* del año 2016, un spot de animación sobre el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte, dirigido por Martín F. Krieger y Gustavo Gutiérrez, o el videoclip *Cerros* para el músico Alexander Echandía, dirigido por Vicente Andino.

*

La carrera de RIAA no solo ha propiciado mediante sus trabajos de cátedra la filmación de numerosos cortometrajes, sino que también ha favorecido la creación de distintas productoras, cuyos integrantes han sido estudiantes que se han conocido trabajando juntos en la carrera. Algunas de estas productoras que se han ido formando desde los inicios de la carrera son Borradores Imaginarios, Olmo Contenidos, Lamds Imagen, Cinema Fogo, La rodaja, Backstage Producciones, Green Producciones, Termopol, Alpha Estudio, Carpo Producciones, Marea cine, entre otras.

Cinema Fogo se creó como productora a mediados del año 2011, y sus integrantes eran compañeras de cursada: Melina Guerrero, Mariana Rodríguez, Thanya Ponce Nava, Marina Delavanzo. En el año 2013, habiendo culminado la experiencia de *Cinema Fogo*, crearon una nueva productora llamada *La rodaja*, en donde los primeros materiales audiovisuales eran trabajos propuestos desde las cátedras de la carrera, para luego comenzar a realizar trabajos como publicidades, videos institucionales, videoclips, por fuera de la estructura de cátedras de la Facultad.

Otro ejemplo es el del realizador y ex alumno de la carrera José Martín Delgado, que ha formado distintas productoras, siendo la primera de ellas *Borradores Imaginarios*, creada en el año 2010 dentro de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales. Sus integrantes se conocieron allí y muchos de los contenidos producidos se elaboraron utilizando los equipos que la misma brinda a sus estudiantes. *Borradores Imaginarios* produjo alrededor de ocho cortometrajes, que fueron difundidos en diferentes festivales nacionales, tal el caso del cortometraje *Violencia*, realizado para una de las cátedras de la carrera. En el año 2013, habiendo concluido con *Borradores Imaginarios*, única productora

en la que implementó el uso de guión y luces en sus trabajos fundó una nueva productora llamada *Atajate Este Marta HD*, junto a los alumnos de la carrera Diego Petersen y Matías “Ruso” Lazzeri. Ya fuera del ámbito de la carrera universitaria, esta fue una productora que realizaba documentales experimentales por medio de dogmas creados y escritos por sus mismos integrantes, un ejercicio estético, según su propia definición. Para José Delgado, fue una productora muy emblemática ya que podían vivir de lo que ésta producía. Comenzaron vendiendo documentales muy cortos a algunas categorías del automovilismo zonal, y sus principales medios de difusión fueron programas de televisión e internet. Posteriormente realizaron trabajos para canal Encuentro junto a otras productoras como la de la UNICEN, participando en la serie *Historias de papel*.²



Afiche del cortometraje *Poéticas de la opresión* (2015).

Con el aumento de producciones realizadas para grandes productoras, y realizando trabajos más orientados a la industria, *Atajate Este Marta HD*, comenzó a perder su esencia original, por lo que sus integrantes decidieron cerrarla, dando origen en el año 2014 a *El Cine Circo*, que se dedicaría a producir, realizar y distribuir cine documental de manera ambulante. Cargando todo el equipamiento en bicicletas, el grupo se dio cuenta que podrían ir a

2 Véase el artículo de Morazzo y Wulff en este libro.

casi cualquier lugar de esa forma. Posteriormente comprarían un automóvil Ford Falcon de color celeste, el cual equiparon con proyectores y carpas para exhibir sus producciones por donde viajaban. *El Cine Circo* produjo alrededor de 2 horas de cortos documentales, rescatando la gran riqueza de la cultura popular de la región Pampeana y de la Patagonia, y distribuyendo el material pueblo por pueblo.

A mediados del año 2015, los integrantes de *El Cine Circo* decidieron separarse, retornando en el caso de José Delgado a Tandil, donde fundaría *La Cebolla Channel*, una productora que solo se dedicaba a realizar videoclips, con alrededor de doce trabajos que fueron producidos en solo ocho meses, todos difundidos vía web. Finalmente, Delgado crea *Olmo Contenidos* a principios del año 2016, un emprendimiento individual que considera la experiencia más prospera de las que participó, ya que a ésta pudo darle su estilo personal, como la no utilización de luces artificiales. La productora realiza trailers para producciones teatrales, videoclips, EPK para estudios, y sobre todo documentales.



Márgenes, Olmo contenidos, José Delgado (2016).

El documentalista Delgado destaca la importancia de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales como una puerta para conocer gente que compartía sus mismos intereses, con ganas de hacer algo genuino. Destaca que en sus producciones, en especial las realizadas con *Borradores Imaginarios*, nunca partió del qué contar y cómo lo haría, sino de filmar en forma intuitiva con resultados estéticos propios, sin luces ni guiones.

**

En resumen, durante el transcurso de la carrera, son numerosos los cortometrajes realizados por los estudiantes para las diferentes cátedras, que enriquecen su trabajo y experiencia en la realización audiovisual. El encuentro con los compañeros y los trabajos en equipo van formando distintos grupos que, por lo general, se repiten en proyectos futuros, forjando vínculos que luego se traducen en la formación de productoras. Estas no solo realizan materiales para las cátedras, sino también para el afuera, como es el caso del cortometraje *Sin saber por qué* escrito y dirigido por Thanya Ponce Nava, Juan Manuel Lahorca y Melina Guerrero, o *Suplicio* dirigido por Emanuel Amatte, que luego de haber realizado un scouting de locación se encontró con un panal de abejas y decidió filmar un video-poema. Asimismo, el videominuto de animación *Híbrido* con la dirección de Paulina Zambelli, Lucía Olazábal y Martín “Freddy” Krieger para el concurso *Universo Spinetta*, del Programa Universo en las Artes y las Letras, dependiente de la Secretaría de Extensión de la UNICEN, da cuenta de la activa participación en otros espacios de nuestra universidad.

En este sentido, la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales y el trabajo realizado en sus cátedras han sido un gran aporte para la creación de contenido a nivel local, tanto con cientos de cortometrajes producidos en la propia Facultad –en diferentes formatos–, como con el estímulo a la constitución de productoras que han llevado un trabajo de calidad a la ciudad y la región.

Entrevistas

José Delgado, abril de 2018.

Melina Guerrero, abril de 2018.

Virginia Morazzo, mayo de 2018.

La Productora de Contenidos Audiovisuales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

**María Virginia Morazzo
Cecilia Wulff**

El presente artículo da cuenta tanto del pasado como del presente de la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN, y también de su proyección a futuro. Se considera este espacio como uno de los más representativos de la producción audiovisual en nuestra localidad.

El inicio y el desarrollo

Se puede considerar el año 2009 como comienzo no oficial de la Productora de Contenidos Audiovisuales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), año en que María Salceda, actual directora de la misma, se acerca con este proyecto que coincidía con una propuesta de la campaña de Roberto Tassara, actual rector de la UNICEN, en ese cargo desde el año 2008 (en ese momento electo y aún sin asumir). Finalmente la Productora tiene carácter oficial mediante su creación por Resolución N° 841 del 24 de mayo de 2011 denominándose Unidad de Gestión Área de Medios Públicos de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

En ese momento se encuentra en pleno debate la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522. Su sanción el 10 de octubre de 2009 significó un cambio de paradigma para la comunicación, que dejó atrás la Ley de Radiodifusión 22.285 de 1980 instaurada por la última Dictadura Militar, y se transformó en “un instrumento fundamental para desmonopolizar y descentralizar el escenario mediático, habilitar nuevas voces y democratizar la palabra.” (Mario Lozano – Rector de la Universidad Nacional de Quilmes, p. 19). En su Artículo 1° queda en claro su alcance: “El objeto de la presente ley es la regulación de los servicios de comunicación audiovisual en todo el ámbito territorial de la República Argentina y el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la competencia con fines de abaratamiento, democratización y universalización del aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y comunicación.” (Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522). Con esta ley se fomentó el desarrollo de la industria audiovisual como expresión de diversidad y respeto por la misma y, a la vez, como manifestación y construcción de cohesión nacional, con el objetivo de lograr una comunicación inclusiva e igualitaria.

Asimismo, con el decreto 1148/2009 se funda el Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, basado en el estándar Integrated Services Digital Broadcasting. En octubre de 2010, la Plataforma Nacional de Televisión Digital Terrestre fue declarada de interés público por medio del decreto 364/2010 del Poder Ejecutivo Nacional. El surgimiento de la Televisión Digital Abierta (TDA) se lleva adelante en el marco de un plan social del Estado “que permite el despliegue de la Televisión Digital Terrestre y la Televisión Digital Satelital en todo el territorio nacional, generando un salto cualitativo en materia de comunicación” (Polos audiovisuales tecnológicos, 2012: 8).

Con la intención de desarrollar contenidos para la Televisión Digital es que se crea una guía para la presentación de los mismos. Esta se entendía como un “documento base para la construcción de instrumentos –desde las políticas públicas– vinculados al desarrollo de nuevos y diversos actores en la producción de contenidos” (Guía para la presentación de contenidos en la televisión digital, 2010: 19).

En este contexto, la primera acción que se llevó a cabo por parte de la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN

fue presentar proyectos en Canal Encuentro, para el cual, por pertenecer (en aquel entonces) al Ministerio de Educación de la Nación, las universidades eran interlocutores significativos. De esta manera se consiguieron las dos primeras co-producciones más financiamiento, cuando aún no se contaba con equipamiento ni con personal, lo que impulsó la primera inversión también por parte de la Universidad.

Hacia 2010, otro programa nacional muy importante fue el de los Polos Audiovisuales Tecnológicos (PAT). Este programa llegaba al territorio a través de las Universidades Nacionales, y nucleaba a otros actores del sector audiovisual. El área de medios de la UNICEN fue cabecera del Polo Audiovisual Tecnológico Provincia de Buenos Aires (formado por los Nodos de Tandil, Trenque Lauquen, Luján, Mar del Plata, Bahía Blanca y Junín/Pergamino), y Tandil uno de los primeros nodos constituidos (de este Nodo participaban miembros del sector audiovisual de Tandil, Azul, Olavarría, Necochea, Benito Juárez, entre otros). El Programa Polos Audiovisuales Tecnológicos era una de las políticas llevadas a cabo por el Consejo Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Abierta, dependiente del Ministerio de Planificación Federal, Inversiones Públicas y Servicios.

A partir de la división del país en nueve regiones o Polos, se constituyó un sistema federal en red donde las Universidades Nacionales nucleaban a los actores del sector audiovisual televisivo de cada comunidad para conformar Nodos.

Los Nodos Audiovisuales se consideraban sistemas productivos locales integrados por cooperativas, organizaciones sociales afines al sector audiovisual, PYMES, productores independientes, televisoras y organismos públicos locales.

En los Nodos, las Universidades Nacionales y los actores audiovisuales del medio local trabajaron juntos para desarrollar y consolidar la producción televisiva de las distintas regiones de nuestro país.

En 2011 se lleva a cabo una producción televisiva nacional de unas 90 horas. De esta manera cada Polo Audiovisual Tecnológico produjo un total de unas diez horas en simultáneo durante cuatro meses de trabajo, efectivizando “el Plan Piloto de Testeo y demostración de capacidades instaladas para la producción de contenidos de la TV Digital”. (Polos Audiovisuales Tecnológicos, 2012: 15) Este plan fue coordinado por la

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires como institución cabecera del Polo Audiovisual Tecnológico de la Provincia de Buenos Aires, por medio de una serie documental de 20 capítulos de media hora titulada *Trazos. Oficios de la Provincia*.

Al haber sido parte integrante de un nodo y un polo, la productora se posicionó también como agente vehiculizador de asesoramiento de presentación de proyectos a concursos, a fomentos, etc.



Fotogramas de “Artesanos de la tecnología”, capítulo de la serie *Trazos. Oficios de la Provincia*.

A partir de la sanción y la plena vigencia de la Ley 26.522 y hasta mediados de 2015 se desarrolló un proceso de fortalecimiento de los medios audiovisuales universitarios, con políticas públicas acordes, con programas y proyectos vinculados a decisiones estratégicas y de gestión, proveyendo de infraestructura, equipos y capacitaciones. Se trataba de una gran oportunidad y también de una gran responsabilidad a la hora de la comunicación.

Recuerda María Salceda: “La ley, el contexto y el debate pusieron a las Universidades Nacionales, a todas, al sistema universitario, en una especie de lugar privilegiado, para decirlo de algún modo, que nos posicionaba como actores centrales a la hora de pensar una comunicación democrática, una comunicación que se

entienda como un derecho humano, configurando una red pública de comunicación que ampliaba y amplificaba las voces públicas de una gran cantidad de actores.”

La directora del espacio también opina que si no hubieran existido estos financiamientos hubiera sido imposible la realización audiovisual para productoras del interior y para las universidades nacionales. Esto permitió que se produjeran no sólo documentales sino también ficciones, y que se desarrollaran contenidos para ser exhibidos en canales de aire.

Sigue recordando María Salceda: “El nacimiento y el desarrollo de nuestros espacios se llevó adelante en estos contextos de apoyo, fomento y fortalecimiento que hizo que podamos dar lo mejor: las capacidades que teníamos en el marco ideal de hacer esas cosas. Se empezó a ver una riqueza de contenido desde las universidades que para nosotros fue fundamental y crecimos en el marco de ese contexto... Trabajamos mucho, tuvimos encuentros entre los canales y productoras universitarias, generamos muchos proyectos en red...”

La RENAU (Red Nacional Audiovisual Universitaria - www.renau.edu.ar) se constituyó en el año 2006. Hoy cuenta con la participación activa de más de cincuenta universidades de todo el país. El objetivo fundamental es promover y fomentar la defensa de los intereses, el intercambio y la cooperación entre las unidades productivas audiovisuales de las Universidades Nacionales. Esta red depende del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional) (www.cin.edu.ar), organismo con funciones, esencialmente, de coordinación, consulta y propuesta de políticas y estrategias de desarrollo universitario, que proporciona los recursos que se dividen equitativamente entre quienes se propongan para trabajar en pos de la realización de los productos audiovisuales. La RENAU armó Mundo U (www.mundou.edu.ar), la Plataforma Nacional Audiovisual Universitaria que articula y promueve la distribución de los contenidos audiovisuales que las universidades públicas generan desde sus centros de producción. Se trata de un banco de contenidos que se hallan a disposición y se comparten por medio de fibra óptica.

Desde esta plataforma se expresa: “Fomentando el trabajo en red con todas las Universidades Nacionales del país, buscamos la diversidad de miradas, favoreciendo un diseño de producción federal, democrático e inclusivo en todas las producciones

audiovisuales [...] Las Universidades Públicas son hoy actores fundamentales en el arco comunicacional de nuestro país. La producción audiovisual del sistema universitario constituye un aporte esencial a la construcción de contenidos hechos y pensados desde cada territorio argentino.”

En 2012 la productora desarrolló una página web propia que luego evolucionó a su actual plataforma de contenidos. Esta se convirtió en reservorio de una amplia producción que desarrolló la productora durante los años posteriores.



Filmación de la serie *Fábricas*.

Como destaca María Salceda, “*Ciencia por Científicxs* fue muy importante porque implicó para nosotros la articulación y el trabajo conjunto con la SECAT y el CONICET. El Documental sobre Carlos “El Negro” Moreno acompañando el proceso del juicio y el pedido de Memoria, Verdad, Justicia. Y sin dudas el desafío más grande que tuvimos por la dimensión del proyecto fue *Fábricas*, fue la primera vez que una Universidad Nacional ganaba un proyecto para hacer una ficción de Prime Time. Fueron meses de preproducción, dos de rodaje, muchísimos actores, extras, técnicos, trabajo con sindicatos, locaciones por toda la ciudad, una producción muy importante con un resultado hermoso que pudo verse en la Televisión Pública en horario central”.

En el diario *El Eco de Tandil*, expresó al respecto Roberto Tassara: “No solamente fue la única Universidad que hizo *per se* una serie de televisión como fue *Fábricas*, sino que además recibió el premio Lola Mora del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Esto es lo que queremos, y esperamos poder sostener, todas estas cuestiones, ya que la Universidad y la región se ha ganado tener un medio como este”. (23-12-2017)¹

La actualidad y el futuro

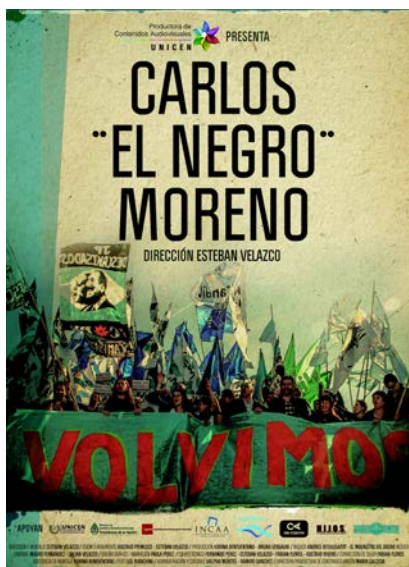
En 2015 se lleva a cabo una modificatoria de la Ley 26.522 a través del Decreto de Necesidad y Urgencia 267/2015 del Poder Ejecutivo Nacional, lo cual influyó negativamente en el contexto comunicacional logrado hasta ese momento. Tal como se expresa en la *Ley de servicios de comunicación audiovisual para jóvenes*: “El impacto de la exclusión del servicio de televisión paga por cable, la eliminación de las reglas dirigidas a evitar la concentración de la propiedad de medios de la comunicación y la desarticulación de las instituciones de aplicación, en su conjunto significan un grave retroceso en los niveles de pluralidad y diversidad de la información que reciben las audiencias” (2017: 3).

Hasta ese momento, el ente de regulación y aplicación de esta ley era el AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) y, luego pasó a ser el ENACOM (Ente Nacional de Comunicaciones). El artículo 1º del decreto 267/2015 estableció la creación del Ente Nacional de Comunicaciones como organismo autárquico y descentralizado en el ámbito del Ministerio de Comunicaciones. Como se dio a conocer en la nota del diario Perfil: “La norma establece además que “el ENACOM tendrá todas las competencias y funciones” que tanto la Ley de Medios como la de Argentina Digital “asignan, respectivamente, a la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) y a la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Tecnologías (AFTIC)” (2016).

1 La serie *Fábricas* también recibió el premio Nuevas Miradas organizado por la Universidad Nacional de Quilmes, un reconocimiento a la excelencia de las producciones, las figuras y los espacios destacados por su labor durante 2016.

Con la ley 26.522 también se creó el Consejo Federal de Comunicación Audiovisual (COFECA) con la finalidad de cumplir con la diversidad de puntos de vista en su aplicación. Pero con el decreto 267/2015 se desintegra y se conforma más tarde, por medio del Decreto 916/2016, el Consejo Federal de Comunicaciones (COFECO). Este cambio implicó una transformación significativa en lo que respecta a la representatividad y a la pluralidad, ya que redujo la cantidad de representantes de sectores sin fines de lucro, sectores universitarios y sectores sindicales de la comunicación.

En 2017, más allá de la no concreción de la instalación de la antenna para salir al aire como canal universitario, se pone énfasis en el lanzamiento de la plataforma ABRATV, lo cual fue fundamental para lograr la visualización del trabajo de la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN. Desde el inicio, se pensó en la salida al aire por un canal de televisión y en una plataforma virtual, con la intención de que pudieran auspiciar de complemento y abarcar a diferentes públicos, nunca fueron pensados en espejo.



Afiche de *Carlos El Negro Moreno* (diseño de Paola Pérez).

Todo lo que se realiza, junto a las unidades académicas, genera contenido, la universidad está en cada uno de los problemas regionales que surgen, la productora (y su plataforma virtual) es una herramienta de comunicación entre la universidad y la comunidad. La plataforma aloja contenidos *on demand* y, eventualmente, eventos especiales en vivo. Hacia finales del 2017 ya se contaba con más de 170 horas de producción propia, con más de 37 series y de 300 capítulos. Asimismo, se alojan contenidos de la plataforma Mundo U que cuenta con un acervo de 450 capítulos, también se efectúan intercambios de contenidos con los miembros de TAL (Televisión América Latina), canales públicos y productoras de la región. Esos intercambios anuales ascienden a paquetes de entre 250 y 450 horas de producción al año.

Además, ABRATV está asociado a diversas pantallas regionales tales como Eco TV (Tandil), MAD Multimedios (Tandil), Benito Juárez TV, Canal Local (Olavarría), Canal 3 (Las Flores), Canal de la Universidad de Mar del Plata, TSN (Necochea), Somos Azul (Azul), TV Pública, Paka Paka, Encuentro y Canal 360°, entre otras, donde se emiten contenidos específicos.

Cuenta Sebastián Carril, coordinador de plataforma: “Conociendo un poco cómo habían sido las gestiones culturales y políticas con respecto al desarrollo de contenidos digitales y audiovisuales a nivel nacional es que me sumé a este proyecto con la idea de generar esta plataforma que aloje todos estos años y horas de contenidos que ya tenía la productora para ser difundida”.

La primera etapa de gestación tuvo que ver con investigar en otras plataformas universitarias y evaluar cómo llevar adelante la propia: pensar en un espacio de almacenamiento que significara utilizar un modelo de negocio distinto a los que ya se encontraban en Internet. Se trataba de un lenguaje nuevo dentro de la productora, pero ya instalado entre el público.

Prosigue Sebastián Carril: “Hay una situación que es real y es que todos nos hemos vuelto de alguna manera prosumidores, o sea, no sólo consumimos el contenido sino que también lo generamos así sea para subir una foto en Instagram”.

La Facultad de Ciencias Exactas fue un apoyo importante y facilitador a la hora de encontrar programadores. Dicha unidad académica los reunió con Dokko Group. El resto del staff se conformó con recursos de la productora.

La web conforma además una “ventana” de las co-producciones entre pequeñas productoras independientes de la ciudad y la zona, y la productora de la UNICEN. Es decir, el material de la plataforma se trabaja bajo tres ejes: producciones propias, co-producciones y producciones independientes.

Además, se abastecen del material audiovisual proporcionado por la plataforma de Mundo U, quienes todos los años estrenan un catálogo nuevo con líneas temáticas diversas que es producido por medio de convocatorias en las cuales participan todas las universidades, incluida la UNICEN.

De esta manera, entre lo propio y el material de otros se equilibran las necesidades que surgen en torno de la variedad de temáticas. También la plataforma permite el aporte de datos analíticos sobre tipo de público, tipo de dispositivo de visionado, tiempo de consumo, etc., lo cual se transforma en una herramienta para prever tipos de productos a priorizar. Además de ABRATV se utilizan otros espacios “satélites” como *youtube* y redes sociales que linkean a la plataforma.

La plataforma se lanzó con 22 producciones propias. Está dividida en géneros: estrenos, ficción, sociedad, arte y cultura, ciencia y tecnología, educación y trabajo, e infantil. Actualmente cuenta con 43 series publicadas que representan 336 capítulos y 224 horas de contenido original. Entre abril y julio de 2018 se estrenarán nueve series originales producidas en Argentina. ABRATV vincula los recursos creativos, académicos, de extensión y científicos de toda la UNICEN para generar producciones de calidad, con audacia estética y de contenidos. Música, ciencia, entrevistas, entretenimiento, programas educativos, historias de vida, cine clásico, noticias universitarias, deportes, derechos humanos, ecología, cooperativismo, género, documentales, ficción, humor, etc.

Luego del lanzamiento, se pensó en una segunda etapa donde, por un lado, se van a estrenar nueve series y, por otro lado, se van a buscar más contenidos de interés realizados por productoras independientes locales y regionales, circulados por ejemplo por festivales.

Desde el 4 de mayo de 2018 RUN (Resumen Universitario de Noticias) sale en vivo por ABRATV. También se emite por el ECOTv y se transmite en otras televisoras regionales.



Logo del programa *RUN* (*Resumen Universitario de Noticias*).

La demanda constante de parte de las escuelas (principalmente secundarias públicas) hace que hoy se esté diseñando como parte de la plataforma un espacio que facilite el acceso a los materiales por parte de las instituciones educativas.

“Otra cosa interesante que nos permite la plataforma, al no tener todavía nuestro canal de aire, es el *streaming*, la experiencia del *streaming* que es un vivo y ese ritmo del vivo nos va preparando para cuando estemos con un estudio saliendo al aire con algunos programas en vivo y otros grabados”, comenta Paula Basaure, coordinadora de contenidos.

La plataforma es el presente y el futuro, aunque se prevé que el día que salga el canal de aire, la función de la misma será distinta ya que la forma de ver no es igual en televisión que por Internet. El gran desafío será afrontar y virar hacia las nuevas tecnologías que vayan surgiendo. “En la web no existe esa situación de obsolescencia que existe en la tecnología, o sea la cámara después de quince años ya es una cámara vieja, puedes usarla quizás para cierto formato pero no para otro, en cambio todo lo que está hoy navegando dentro de Internet creo que tiene durabilidad infinita”, sostiene Sebastián Carril.

Agrega Paula Basaure: “Tenemos una herramienta muy valiosa para la construcción ciudadana, con las historias que contamos, en lo versátil de la cantidad de contenidos y de lo que se cuenta, que sirve... que nos sirve a nosotros como sociedad, y a eso apuntamos siempre siguiendo la línea editorial de nuestro canal”.

Se trata de una Plataforma de contenidos generados por una Universidad Nacional y sus contenidos exceden, por supuesto, las temáticas y acercamientos exclusivamente universitarios, en la universidad se investiga, se construyen saberes y ciencia, siempre en relación con el territorio y su gente, ABRA busca mostrar la realidad social desde sus diferentes aspectos, busca ser el canal público de esta región. Por eso, se persigue variedad en los contenidos e incluso en la relación con distintos canales. Actualmente, está la vinculación con TELE MEDELLIN, canal de aire municipal y público de Colombia.

María Salceda cuenta que “el equipo de capacitación de la Defensoría del Público decidió incorporar la experiencia de Abra TV-Medios UNICEN como una de las experiencias de buenas prácticas en comunicación del país, lo que significa un desafío para seguir trabajando en inclusión de voces, de colectivos, de perspectivas, en una Universidad regional, abierta e inclusiva”. (Nueva Era Net, 23/4/2018)

Concluye la directora del espacio: “Pensamos nuestro estudio como un laboratorio, abierto a nuevas ideas y experiencias. El futuro para nosotros es pensarnos siempre de puertas abiertas a nuevos proyectos. Seguimos trabajando con la intención de tener una señal de aire que se sume a la propuesta de la plataforma. Las asociaciones con la Red Universitaria y con otras redes latinoamericanas como TAL (Televisión América Latina) nos hacen pensar en una programación nutrida de contenidos que de otra forma no podrían verse en nuestra región”.

En definitiva, la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN, desde sus comienzos en el año 2009 hasta la actualidad, ha generado y sigue generando diversos contenidos y distintos formatos, adaptándose a los cambios producidos tanto por los avances tecnológicos como por las políticas públicas.

ANEXO 1: PLATAFORMA ABRA TV

Secciones:

En vivo / Estrenos / Arte y cultura
Sociedad / Ciencia y tecnología / Educación y trabajo
Ficción / Infantil / Programa de estudio
Microprograma / Documental

Producciones:

Acto de señalización del ex ccdd y e “la huerta”: resumen del acto (15 min) 2015. atp
Bonamín: documental (48 min) 2015. atp
Carlos “el negro” Moreno: documental (60 min) 2013. atp
Casa de barro: serie documental. 5 capítulos (10 / 29 min) 2016. atp
Ciencia por científicos: programa de divulgación. 9 capítulos (48 / 58 min) 2017. atp
Colgados del bigote: sketches humorísticos. 3 capítulos (26 / 29 min) 2015. mayores 13 años
Compartiendo ciencia: relevamiento audiovisual. 31 capítulos (5 min) 2015. atp
Construcciones: entrevistas. 10 capítulos (11 min) 2017. atp
Cuero cabelludo: serie ficción. 8 capítulos (4 / 6 min) 2017. atp
De facto: serie documental. 9 capítulos (26 / 31 min) 2017. atp
Disparacuentos: relatos. 16 capítulos (6 min) 2017. atp
Don Quijote cabalga de nuevo por América: conferencia (70 min) 2017. atp
Economía social y solidaria: testimonios. 12 capítulos (3 min) 2015. atp
El cine que queremos: ciclo de cine. 10 capítulos (80 / 120 min). atp
Entrevistas: entrevistas. 13 capítulos (48 min) 2016. atp
Especiales Estela de Carlotto y Raúl Troncoso: diálogo (60 min) 2015. atp
Eva. trazos de una infancia: documental (50 min) 2016. atp
Fábricas: serie ficción. 8 capítulos (46 / 50 min) 2015. atp
Fama: serie documental. 8 capítulos (3 min) 2015. atp
Guau: micro informativo. 20 capítulos (3 min) 2016. atp
Haciendo discos: programa de tv. 10 capítulos (48 min) 2015. atp
Historias de papel: serie documental. 13 capítulos (3 min) 2015. atp
Interacciones: programa de divulgación. 4 capítulos (8 min) 2016. atp
Jornadas de extensión del mercosur: emisión en vivo. 7 capítulos (58 / 140 min) 2018. atp
Manufacturas: serie web documental. 20 capítulos (6 min) 2015. atp
Mujeres: serie documental. 8 capítulos (8 / 13 min) 2015. atp
Mundo telepépedo: serie de humor. 8 capítulos (15 / 18 min) 2015. atp
Mundo u: documental. (48 min) 2015. atp

Museos: serie documental. 1 capítulo (26 min) 2015. atp
 Nosotros somos: programa periodístico. 4 capítulos (24 / 28 min) 2015.
 mayores de 13
 Otra excursión a los indios ranqueles: serie ficción. 8 capítulos (26 min)
 2015. mayores de 16 años
 Patagónicas: serie documental. (26 min) 2015. atp
 Pobladores: serie documental. 4 capítulos (26 min) 2015. atp
 Pueblos vecinos: serie documental. 8 capítulos (26 min) 2013. atp
 Recomendados: serie web documental. 6 capítulos (8 min) 2016. atp
 RUN: resumen informativo semanal. 38 capítulos (15 min) 2017. atp
 Tata Dios por Hugo Nario: relato. (26 min) 2016. atp
 Tiene que ser un éxito: serie ficción. 13 capítulos (20 / 36 min) 2015.
 mayores de 18 años
 Universo Spinetta: evento. (73 min) 2017. atp
 Urú: serie web ficción. 8 capítulos (5 / 12 min) 2017. atp
 Viaje de estudios: serie documental. 4 capítulos (23 / 27 min) 2017. atp

ANEXO 2: PRODUCCIONES REALIZADAS DURANTE 2017

Transmisión en vivo del evento VOCES PARA LLEGAR AL SOL - UNIVERSO SPINETTA // SECRETARÍA DE EXTENSIÓN UNICEN.

Transmisión en vivo del evento DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO POR AMÉRICA // FACULTAD DE DERECHO, SECRETARÍA ACADÉMICA Y SECRETARÍA DE RELACIONES INSTITUCIONALES UNICEN.

Serie Web de 6 capítulos (8 a 10 minutos) realizada en el contexto de las JORNADAS DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA // FACULTAD DE ARTE.

Grabación en vivo del SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL // FACULTAD DE ARTE.

Serie de 8 capítulos / programa en estudio LA VIDA DEL DRAMA (BIBLIOTECA DE DRAMATURGOS) (30 minutos) // FACULTAD DE ARTE.

Ciclo televisivo de 8 capítulos SOY SEXUAL // FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS – IHES CISOC.

1 micro para un capítulo del ciclo INTERACCIONES. Ciclo producido bajo la línea de convocatorias de producción de la Red CIN-RENAU // FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS.

3 micros para dos capítulos del ciclo INTERACCIONES. Ciclo producido bajo la línea de convocatorias de producción de la Red CIN-RENAU // FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS.

Spot “CIENTIFICO SE HACE” para el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Provincia de Buenos Aires // FACULTAD DE AGRONOMIA - FACULTAD DE CIENCIAS EXACTAS.

Ciclo CIENCIA X CIENTIFICXS // SECAT – CONICET / FACULTAD CIENCIAS EXACTAS.

Ciclo de 5 capítulos (2 temporadas) VIAJE DE ESTUDIOS CORDOBA // ESCUELA NACIONAL ERNESTO SABATO.

Ciclo GUAU! UNICEN. Libro de carreras en formato de micro audiovisual en que cada Facultad de la UNICEN.

RUN RESUMEN UNIVERSITARIO DE NOTICIAS (emisión semanal).

Micros DISPARACUENTOS.

Ciclo de 5 capítulos de entrevistas REFERENTES (28 minutos).

Serie de 4 capítulos COMERCIO ADHERIDO (10 minutos).

Spot PODÉS // SECRETARÍA ACADÉMICA UNICEN.

Serie de 9 capítulos DE FACTO (28 minutos).

Bibliografía

- “La serie *Fábricas* de la Unicen recibirá una distinción en los Premios Nuevas Miradas”, Diario *El Eco*, Tandil, 3/3/2017. Disponible en: www.eleco.com.ar/interes-general/la-serie-fabricas-de-la-unicen-recibira-una-distincion-en-los-premios-nuevas-miradas/ (Consultado el 9/5/2018)
- “Unidad de Gestión Área de Medios Públicos” y “Coordinadora de la Unidad de Gestión”, Resolución de Rectorado 841, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, 24/05/2011.
- “Abra Tv y la buena práctica de la comunicación democrática”, *Nueva Era Net*, Tandil, 23/4/2018. Disponible en: <http://www.nuevaeranet.com.ar/sociales/nota-abratv-y-la-buena-practica-de-la-comunicacion-democratica-49335.html> (Consultado el 9/5/2018).
- “El Área de Medios de la Unicen lanza Abra, su plataforma de contenidos on demand”, Diario *El Eco*, Tandil, 26/10/2017. Disponible en: www.eleco.com.ar/interes-general/el-area-de-medios-de-la-unicen-lanza-abra-su-plataforma-de-contenidos-on-demand/ (Consultado el 9/5/2018).
- “El gobierno publicó el DNU que crea el ENACOM y suprime la AFSCA”, Diario *Perfil*, Buenos Aires, 4/1/2016. Disponible en: <http://www.perfil.com/noticias/politica/el-gobierno-publico-el-dnu-que-crea-el-enacom-suprime-la-afscay-cambia-la-ley-de-medios-0104-0018.phtml> (Consultado el 9/5/2018).
- Guía para la presentación de contenidos en la televisión digital, Consejo Asesor, Universidad Nacional de la Matanza, Argentina, 2010.
- La Ley de Comunicación Democrática 26.522, 1º ed, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual, 2013.
- “La serie *Fábricas* fue galardonada con el premio *Lola Mora*”, Diario *La voz de Tandil*, 15/9/2015. Disponible en: <http://www.lavozdetandil.com.ar/nota-la-serie-%E2%80%9Cfabricas%E2%80%9D-fue-galardonada-con-el-premio-%E2%80%9Clola-mora%E2%80%9D-56426.html> (Consultado el 26/10/2015).
- Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual para jóvenes, 1º ed, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Defensoría del Público, 2017.
- Plan Piloto de Producción de Contenidos, Polos Audiovisuales Tecnológicos, Argentina, 2012.

“Se lanzó Abra TV, la plataforma del área de medios de la Unicen”, Diario *El Eco*, Tandil, 23/12/2017. Disponible en: www.eleco.com.ar/espectaculos/se-lanzo-abra-tv-la-plataforma-del-area-de-medios-de-la-unicen/ (Consultado el 9/5/2018)

“Una fábrica de producción audiovisual”, Diario *Página 12*, Buenos Aires, 16/04/2014. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-243880-2014-04-16.html> (Consultado el 9/5/2018).

Páginas web

www.cin.edu.ar

www.mundou.edu.ar

www.productora.unicen.edu.ar

www.renau.edu.ar

Entrevistas

María Salceda – Directora de Medios UNICEN – ABRA TV (Tandil, 16 de abril de 2018).

Paula Basaure – Coordinadora de Contenidos de Medios UNICEN – ABRA TV (Tandil, 19 de abril de 2018).

Sebastián Carril – Coordinador de Multiplataforma ABRA TV (Tandil, 19 de abril de 2018).

Autoras / es

Luciano Oscar Barandiarán es profesor, licenciado y doctor en Historia (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Docente de la cátedra Historia del Cine I (Facultad de Arte de la UNICEN) y de Historia Argentina II (Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Ha escrito artículos académicos para revistas nacionales. Actualmente, participa como co-director en el grupo de investigación *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias de centro bonaerense* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

María Victoria Basterrica es realizadora integral en cine, video y televisión (Facultad de Arte, UNICEN). Docente de la cátedra Lenguaje audiovisual (Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 10) y alumna de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (Facultad de Arte, UNICEN). Desde el 2012 ha realizado video clips, publicidades, y videos institucionales para la productora Green Producciones. Miembro del proyecto de investigación *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Agustina Bertone se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Arte (UNICEN). Es Realizadora Integral en Cine, TV y Video y Maestranda en Arte y Sociedad en Latinoamérica en la FA-UNICEN. Ha estudiado temáticas relacionadas con el patrimonio cultural en la ciudad de Tandil, principalmente en materia cinematográfica. Actualmente forma parte de los proyectos de investigación *Cruces entre cine y literatura latinoamericana* y *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Javier Campo es un investigador argentino especializado en cine documental. Es el director de la revista *Cine Documental*. Se desempeña como investigador del CONICET y se ha recibido como Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Entre sus libros se encuentran *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), entre otros. Asimismo, es el editor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later* (2018). Es profesor de Estética cinematográfica y de cursos de posgrado en la Facultad de Arte (UNICEN). Codirector del proyecto de investigación *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Horacio Cappelluti es estudiante de la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Actualmente, participa del grupo de investigación: *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

María Carolina Cesario es docente e investigadora. Doctoranda en Artes de la UNA. Realizadora en Cine, Televisión y Video de la UNICEN. Ha realizado films, publicidades, y videos institucionales como productora freelance. Se desempeña como programadora del Festival de Cine de Tandil. Actualmente, participa del grupo de investigación: *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

María Cecilia Christensen es docente, investigadora y realizadora audiovisual. Actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNA y la Especialización en Comunicación Digital Audiovisual en Quilmes. Diseñadora de Imagen y Sonido recibida en FADU – UBA y Maestra Nacional de Dibujo egresada del CPA – Tandil. Ha escrito artículos académicos para revistas de Argentina y realizado una pieza documental titulada *De afuera hacia adentro: de investigar a investigarse* en el marco del proyecto *Prácticas de enseñanza del Teatro. Saberes y habilidades en contexto*. Actualmente, participa en el grupo de investigación: *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Alejo Fernández Mouján, es estudiante de la carrera de Realización Integral de Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Actualmente participa de "Arte proyecta", coordinando las proyecciones en el "Centro Cultural La Compañía". Miembro del proyecto de investigación *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Daniel Giacomelli es Realizador Integral en Artes Audiovisuales por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales. Ayudante de cátedra de Historia del Cine II en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales. Actualmente cuenta con una beca doctoral del CONICET, a través de la cual investiga el *film noir* argentino desde la década de 1940 hasta finales de los 60. Miembro de *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* y *Cruces entre cine y literatura latinoamericana* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Magalí Mariano se formó como Realizadora Integral en Cine, Video y Televisión en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Es ayudante diplomada en la cátedra Realización 1 en la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (FA-UNICEN) Investiga en GIRAT (Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil. FA-UNICEN). Actualmente está cursando estudios de postgrado (Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica. FA-UNICEN). Integra el equipo de Programación del Tandil Cine, Festival Argentino Competitivo desde el año 2013. Se ha desempeñado como asistente de producción y asistente de dirección en diversos proyectos audiovisuales y cinematográficos. Actualmente se desempeña como Coordinadora de Actividades de Extensión de la Facultad de Arte de la UNICEN; produce contenidos audiovisuales para Marea Cine, emprendimiento con el que ganó un primer premio en videoarte en el Concurso "Sin Retorno". Escribe reseñas cinematográficas en la página *El Gato en la Terraza*, www.elgatoenlaterraza.com.ar y en su propio blog, *Las alas del deseo*, www.magalimarianoe.wordpress.com. Miembro de *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

María Virginia Morazzo es docente, investigadora y guionista. Doctoranda en Artes de la UNA. Diplomada en Ciencias Sociales con mención en Educación, imágenes y medios de FLACSO. Realizadora en Cine, Televisión y Video de la UNICEN. Profesora en Lengua y Literatura del Instituto Superior San José. Ha escrito artículos académicos para revistas de Argentina, Chile y Brasil. Actualmente, participa en dos grupos de investigación: *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias de centro bonaerense* y *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Juan Manuel Padrón es profesor y licenciado en Historia por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), donde obtuvo su Doctorado en Historia en 2009. Miembro investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte y del Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos (CIEP) radicado en las Facultades de Ciencias Humanas y de Derecho, todas de la UNICEN. Se desempeña como Profesor Adjunto en la Facultad de Arte/UNICEN, en las cátedras Historia del Cine 2, Arte y Pensamiento Contemporáneo y Metodología de la Investigación, y como docente de posgrado en la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica. En la actualidad dirige el Proyecto de Investigación *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)*, junto al Dr. Javier Campo.

Valeria Palavecino es profesora y licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Dra. en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes. Investigadora Adjunta Asociada CICPBA desde 2016. Miembro del Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos (CIEP), Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN. Se desempeña como docente en la cátedra Patrimonio Turístico (Licenciatura en Turismo) e Historia Americana II (Profesorado y Licenciatura en Historia). Ha desarrollado su investigación en torno a la expansión ferroviaria y a la fundación de poblados rurales. En la actualidad se encuentra analizando procesos de activación patrimonial en el medio rural y urbano en contextos turísticos.

María Cecilia Wulff es docente e investigadora. Doctoranda en Artes de la UNA. Realizadora en cine, TV y video por la Facultad de Arte de la UNICEN. Profesora de Castellano y Literatura por el Instituto Superior del Colegio San José. Actualmente integra las cátedras de Semiótica y Guión a nivel universitario, y dicta Literatura y Taller de escritura literaria a nivel secundario. Durante el presente año participa en dos grupos de investigación: *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense* y *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN).

Nicolás Scipione escribió "El Grupo Dziga Vertov y la construcción colectiva de las imágenes", tesina de grado de la licenciatura en Comunicación Social (UBA). Desde 2004 participa como periodista en distintos medios alternativos de comunicación y entre 2010 y 2014 dictó distintos talleres de periodismo en unidades penitenciarias de distintas provincias del país. Actualmente, forma parte del Proyecto de investigación *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN). Cursa la Maestría en Arte y Sociedad Latinoamericana de la UNICEN.

Claudia C. Speranza es docente e investigadora. Doctoranda en Artes de la UNA. Realizadora en cine, TV y video por la Facultad de Arte de la UNICEN. Integra el equipo de programación del Festival Internacional de Cine de Pehuajó. Escribe reseñas sobre música, películas y festivales en el sitio web www.culturamas.es Actualmente participa en dos grupos de investigación: *Problemáticas del cine y el audiovisual documental. Teoría, historia, estética y nuevos dispositivos: el caso argentino (1958-2017)* y *Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias de centro bonaerense* (Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología – UNICEN). En este último integra el equipo de experimentación en *mapping*.

Índice onomástico

- 46+2 234
5 sec 234
72 horas 232
A dónde vas 90
Abducción 234
Abracadabra 232
Actis, Luis J. 12, 64-69
*Acto de señalización del ex ccdt y e
“la huerta”: resumen del acto* 251
Aiello, Cataldo 158
Aizpeolea, Oscar 92
Alba, Elina 234
Alcano, Alberto 92
Alderete, Franco 234
Alias Gardelito 162
Alicia 232
Allan, Hugh 64
Alonso, Lisandro 95
Alteraciones 233
Álvarez Lunghi, Jorge 201, 205
Álvarez, Jorge 95, 201
Álvarez, Marcial 57
Álvarez, Norberto 24, 53
Álvarez, Santiago 159
Amadassi, Enrique 24, 53
Amadori, Luis César 9, 114, 115-
116
Amaral, Samuel 125-126, 152
Amatte, Emanuel 234, 238
Amorebieta, Valentín 30
Anderson, Wes 80
Andino, Vicente 235
Andrés, Josefina 233
Antonio das Mortes 157
Antonio y Cleopatra 49
Aprea, Gustavo 228
Arbós, Gabriel 117, 180
Arden los juegos 92
Aristarain, Adolfo 9, 109
Arroz partido 234
Asserquet, Agustina 234
Auza, Néstor 180, 192
Avery, Charles 64
Ayala, Fernando 74
Azar, Marcos 185, 192
Babino, María Elena 192
Baigorria, Osvaldo 123-124, 126,
152
Bailón 37, 39, 41
Balsa, Javier 150, 152

- Bañiles, Selene S. 87
 Barandiarán, Luciano 10, 14, 113, 121-122, 147-149, 151
 Barbini, Carolina 232
 Bardi, Mario J. 41
 Barletta, Leónidas 61
 Barrientos, José 57, 70
 Barroso, Silvina 70
 Barsky, Osvaldo 152
 Basaure, Paula 250, 255, 259
 Basile, Emiliano 187, 192
 Basterrica, María Victoria 16, 231
 Bastida, Martín 147
 Batlle, Nicolás 95
 Bayer, Osvaldo 11
 Beain Fernández, Gonzalo 234
 Behnisch, Wilh 142
 Bellet Sanfeliu, Carme 8
 Bellotti, Sergio 11
 Belón, Hernán 100
 Bengoa, Pedro 109
 Bepo 14, 116, 118, 121, 147, 149, 151
 Bepo (ver Ghezzi, José Américo “Bepo”)
 Bergman, Ingmar 65, 68, 75
 Berón, Felipe 134
 Berterreche, Melina 233-234
 Bertone, Agustina 12, 71, 87, 90, 228, 257
 Betbeder, Rubén 94-95
 Betelú, Mariano 143, 201, 204-206, 208, 210
 Bianchi, María Esther 160
 Bidone, Juan 32, 35, 41
 Binetti, José 182, 188
 Birri, Fernando 74
 Black, Gregory D. 56, 70
 Bo, Armando 100
 Boggi, Silvia 8, 17
Bomberos zona 7 232
Bonamín: documental 251
 Borda, Ángel 140
 Borja, Jordi 22, 53
 Borthagaray, Juan Manuel 174
 Bossero, Víctor 174
Boulevards du crépuscule 14, 193-194, 197
 Bourriaud, Nicolas 179
 Brown, Jonhatan 153
 Bruno, Jorge 11
 Bruschi, Valeria 64, 70
 Buñuel, Luis 75
Cadetes navales 64
 Caetano, Adrián 95
 Calaf, Roser 54
 Calistro, Mariano 91
 Calvaroso, Santiago 234
 Calvo, Juan 40
 Cameron, James 89
 Campo, Javier 7, 10, 14, 121, 152, 155, 158, 171, 229, 258, 260
 Cannone, Miguel Ángel 174
 Cantarelli 37, 47
 Cantú, Mariela 98
 Cappelluti, Horacio 13, 107, 258
 Carabelli, Diego 100
Carlos “el negro” Moreno: documental 244, 251
 Carné, Marcel 195
Carrera de Teatro de la Facultad de Arte (Institucional) 235
 Carril, Sebastián 247, 249, 255
 Carrión, Fernando 22, 53
Casa de barro: serie documental 251

- Casas viejas* 163
 Casas, Jaime 38
 Castellu, Mariana 174
 Castelnuovo, Elías 61
 Castiglione, Mariela 81
 Castillo, Javier 222
 Catalano, Carlos 219-220, 226
 Celentano, José 142
 Céline, Louis Ferdinand 195-196
Cerro de Leones 9, 14, 157-164, 170-171
Cerros 235
Cerveza Casera 39
 Cesario, Carolina 13, 89, 177, 222, 226-229, 258
 Chabrol, Claude 72, 78
 Chapato, Maria Elsa 219
 Chaplin, Carlitos 37
 Chaplin, Syd 64
 Charlone, Eduardo 96, 218
Chasing Amy 98
 Chienno, Julio M. 57, 64
 Chion, Michel 228
 Christensen, María Cecilia 15, 173, 222, 227, 258
 Cicopiedi, Luis 158, 164
Ciencia por científicos: programa de divulgación 244, 251, 253
Científico se hace 253
Cine negro 234
Ciudad de Dios 95
 Clair, René 72, 75
 Cloche, Maurice 65
 Cnel. Ridruejo 49
 Colás, Jorge Leandro 100
Colgados del bigote: sketches humorísticos 251
 Colombo, Ángel 32
Comercio adherido 253
Como la sombra tenue de una hoja 92
Compañía Americana necesita psicólogo laboral 92
Compartiendo ciencia: relevamiento audiovisual 251
Con el alma 155
 Connors, Phil 89, 102
Construcciones: entrevistas 251
 Conti, Haroldo 157
 Conti, Uda 142, 144-145
Nace la libertad 9, 108-109
Coronación del Papa Pio XII 64
Corrales de piedra 15, 166, 169-170
 Cortázar, Julio 162
 Coscia, Jorge 95
 Cozarinsky, Edgardo 14, 193-195, 197-201, 212
Criada 100
Croteadas por la memoria 232
Cuando los duendes casan perdices 45
Cuarteles de invierno 75, 118-119
Cuero cabelludo 251
 D'Angiolillo, César 90, 112
 Dannunzio, Dennise 234
 Darín, Ricardo 115
Das Autogramm 119
 De Diego, J. L. 206, 213
 De Elizalde, Fernando 234
De facto: serie documental 251, 253
 De la Canal, Carlos 142, 146
 De La Torre, Federico 92
 De La Torre, Juan Carlos 92
 De Nigro, Olga R. 90

- De Pando, Eunice 90
- De Peña, Franco 194, 201, 203-205
- Decile a Mario que no vuelva* 170
- Del Carril, Hugo 95
- Del Giovanino, Juan Carlos 76
- Delavanzo, Marina 235
- Delfrezno, Fernando 32
- Delgado, José Martín 234-238
- Delluc, Louis 72
- Denti, Jorge 157
- Desanzo, Juan Carlos 95
- Desayuno* 232
- Desimone, Edgardo 147
- Detrás de los Muros* 89
- Di Núbila, Domingo 49, 137
- Di Paola, Jorge 11, 142, 198, 201-206, 208-210
- Di Paola, Jorge “Dipi” 11
- Días rebuscados* 233
- Díaz, Agustina 234
- Dimatteo, María Cristina 226
- Discianni, Pablo 233
- Disparacuentos* 251, 253
- Dodaro, Cristian 152
- Doeswijk, Andreas 123, 152
- Don Quijote cabalga de nuevo por América* 251, 253
- Donato, Norberto 147
- Dorticós, Osvaldo 160
- Dos Santos, Estela 133, 152
- Dovio, Mariana 58, 70
- Drexler, Germán 177
- Dreyer, Carl Theodor 194
- Ducrós Hicken, Pablo 73, 134
- Dulac, Germaine 72
- Dumont, Ulises 109
- Duvivier, Julien 195
- Echegaray, Raúl 52, 79, 169
- Echeverría, Carlos 155
- Economía social y solidaria* 251
- Einsenstein, Serguéi 77
- El Acorazado Potemkin* 77
- El amigo enmascarado* 62
- El amor y el espanto* 95
- El ciciclero* 233
- El Bonaerense* 95
- El bueno, el feo y el malo* 120
- El camino hacia la muerte del viejo Reales* 155, 162
- El campo* 100
- El cine que queremos* 251
- El cowboy y la dama* 39
- El dependiente* 162
- El familiar* 157
- El fascismo al desnudo* 79
- El Hage, Elias 26, 53
- El Linyera* 9, 14, 113, 121, 128-129, 131-140, 151
- El mar de Lucas* 93, 111
- El mural* 113-114
- El nuevo tango* 159
- El rebelde* 62
- El rigor del destino* 155
- El silencio* 68
- El tren, del apogeo a la decadencia* 232
- El último Elvis* 100
- Elefante blanco* 9, 115-117
- Entrevistas* 251
- Epstein, Jean 72
- Errantes* 100
- Errendasoro, Belén 175-179
- Escorulsky, Mauricio 92
- España, Claudio 127
- Estela de Carlotta (Especial)* 251

- Etcheverry, Bautista 27
Eva. trazos de una infancia 251
Expedición isla de los Estados 90
Éxtasis 60-61
Fábricas 9, 244-245, 251, 254
 Fairbanks, Douglas 37
 Falconetti, María 194-195
 Falú, Juan 147
 Falzone, Mariano 80-81
Fama 251
 Farcy, Manuel 57
Farra policial 36
 Favasuli, Ernesto 92
 Favio, Leonardo 75, 95, 156, 162
 Feldman, Simón 156, 174
Felices, aunque casados 39
 Félix, María 115
 Fernández Moujan, Alejo 14, 155, 259
 Fernández Rubio, Carmen 22, 54
 Fernández, Ana 165
 Ferrari, Daniela 178, 183
 Ferraz, Talitha 22, 54
 Ferrer, Eduardo Antonio 90, 166-167
 Field, Simon 101-103
 Filippelli, Rafael 95
 Fischbein, Amalia 177
 Fischbein, Silvio 9, 15, 98, 174-175, 177-180, 182, 184-186, 189-190, 192, 220, 227
 Fischerman, Alberto 90, 143, 156-157
 Flores, Fabián 222, 225, 232
 Fontal, Olaia 54
 Fontán, Gustavo 100
 Fonzo, José Luis 92
 Ford Coppola, Francis 80
 Fourastie, Valentina 234
 Francy, Nedda 133-134, 137
 Fuentes, Teresita María Victoria 10, 17, 87, 158, 171, 219, 226
 Funaro, Fernando 17
 Furtiñana, Rolando "Roland" 73
 Gabin, Jean 195, 197
 Gaffet, Hernán 92, 95
 Galera, Melina 235
 Gallardo, Daiana 234
 Gallegos, Fabiana 98
 Gallo, Paola 64, 70
 Galun, Débora 17
 Galván, Nora 8, 17
 Gálvez, Marcelo 14, 116, 118, 121, 147-151
 Garavaglia, Juan Carlos 125-126, 152
 García Falco, Marta 34, 54
 García Villar, Belisario 11
 García, María Amelia 229
 Gargiulo, Juan Carlos 74, 91
 Gascón, Germán 91
 Gasparini, Pablo 202-203, 205, 213
 Gauna, Alberto 9, 14-15, 155-163, 165-171
 Gelman, Jorge 125-126, 152
 Getino, Octavio 157
 Ghezzi, José Américo "Bepo" 116, 122, 125, 127-128, 140, 142, 148, 232
 Giacomelli, Daniel 13-14, 193, 228, 259
 Gianotti, Néstor 147
 Gila, Mariano 233
 Girbal-Blacha, Noemí 125, 152
 Girotti, Massimo 197
 Gleyzer, Raymundo 158-159

- Glücksmann, Max 32, 34-35, 38-39, 41, 47, 54
- Godard, Jean Luc 72, 75, 77
- Godfrid, Federico 100
- Golgotha* 195
- Gombrowicz, Witold 13-14, 170, 193-194, 200-213
- Gombrowicz o la seducción* 143
- Gombrowicz, la Argentina y yo* 14, 201, 207
- Gómez, Luis 17, 169
- González Urzi, Lisandro 100
- González, José Luis 147
- González, Víctor 95
- Googleados* 90
- Grande, Rodrigo 95
- Gravano, Ariel 17
- Greco, Leila 234
- Griffith, David 37
- Griffith, Mary 37
- Grilli, Daniel 74, 87
- Grombrowicz o la seducción* 90
- Groppa, Bruno 198, 208, 211-212
- Guau* 251, 253
- Guerrero, Melina 233, 235, 238
- Guglielmino, Luciano 147
- Gusmán, Martina 115
- Gutiérrez, Edgardo 229
- Gutiérrez, Gustavo 234-235
- Gutiérrez, Mauricio 121, 144, 151
- Gyvenimas* 234
- Había una vez dos niños* 92
- Haciendo discos* 251
- Handler, Mario 170
- Hechizo del tiempo* 89, 102
- Hermida, Rodolfo 157
- Herrera Córdoba, Matías 100
- Herrera, Hermenegildo 134
- Herrero, Aristides Gandolfi 61
- Heston, Charlton 49
- Hibrido* 238
- Hillerman, John 89
- Historias de papel* 236, 251
- Hitchcock, Alfred 77
- Honrarás a tu madre* 36
- Huber, Sebastián 178
- Iáñez Ortega, Mercedes 23, 54
- Ilusión de movimiento* 95
- Interacciones* 251
- Inuggi, Luciano 234
- Iriani, Marcelino 169
- Iturralde, María Eugenia 228
- Jaureguiberry, Marcelo 178
- Jazz* 234
- Jerónimo Josué* 96
- Jornadas de extensión del Mercosur* 251
- Jousse, Thierry 85, 87
- Juan, como si nada hubiese sucedido* 155
- Kamenzain, Tamara 205, 213
- Kamin, Bebe 108
- Keisler, Hedy 61
- Kelly, Alejandro 121
- Kilómetro 111* 133
- Kinsky, Klaus 89
- Klimovsky, León 72-73
- Knopf, Edwin 62
- Kohon, David José 74
- Kon, Daniel 108
- Kracauer, Siegfried 72, 87
- Krieger, Martín 235, 238
- Kuhn, Rodolfo 74
- Kushnir, Abelardo 158
- La bandera* 195

- La bestia humana* 196
La fe del volcán 95
 La Ferla, Jorge 98
La Herencia 92
La historia es la misma 90, 92
La hora de los hornos 158
La libertad 95
La madre 100
La mina 111
La mirada invisible 100
La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro 157-158, 161, 163
La mujer de mi padre 69
La orquídea 196
La pasión de Juana de Arco 194
La pasión desnuda 9, 114-116
La Tigra, Chaco 100
La vida del drama (Biblioteca de dramaturgos) 253
La vida en tiempos de picapedreros 165
 Lahorca, Juan Manuel 238
 Lamarr, Hedy 61
 Lanzoni, Marcos 234
 Laplace, Victor 9, 94, 111-112, 158
 Lapzeson, Elías 73
 Larraquy, Ezequiel 177
 Larreta, Enrique 9, 14, 113, 121, 127-135, 137-138, 140, 150-151
Las 1001 Noches Patagónicas 90
Las castañas 233
Las catorce estaciones 160
Las cifras falsas 90
Las cosas ciertas 155
Las manos de la eternidad 15, 163-166, 170
Las memorias del señor Alzheimer 11
 Laterita, Carlos 169
 Lazzeri, Matías 236
Le quai des brumes 195
 Le Vigan, Robert 13-14, 193-201, 209-212
 Leguizamón, Juan Cruz 235
 Leigh Muru-Lanning, Marama 228
 Leone, Sergio 120
 Leotta, Andrés 147
 Lerman, Diego 100
 Lester, Javier 112
 Lester, Jorge 157
Liber Arce, liberarse 170
 Lida, Miranda 56, 58, 70
 Lilienthal, Peter 119
List z Argentyny 14, 201
 Llorenç Prats 22, 54
 Lluch, Andrea 139
 Lococo, Clemente 54
 López Actis, Javier 90-92, 103
 López del Río, José Luis 163
 Lord, Daniel 56
Los 39 escalones 77
Los actos cotidianos 100
Los Amantes 68-69
Los chicos de la guerra 108-109
Los esclavos felices 117
Los traidores 159
Los tres berretines 133
Los Velázquez 157
 Lozano, Mario 240
Luca vive 95
 Lumière 72
 Luppi, Federico 109-110, 112
 Lusnich, Ana Laura 10, 121, 138-140, 152-153, 228-229
 Lynch, David 80

Macaya, Santos 28
 Machatý, Gustav 60
 MacRae, Henry 62
 Maiocco, Roberto 11
 Majolo, Luciano 97
 Malle, Louis 68
 Mallimaci, Fortunato 56, 70
Malón blanco 15, 165, 167-170
 Mancera, Pipo 197
 Manes, Fabio 109
 Manetti, Ricardo 228
 Mangiarotti, Pedro 27-28, 31, 41
 Manteola, Flora 174
Manufacturas 251
 Mariano, Magalí 15, 80, 93, 217, 229, 231, 259
 Martínez, Carla 98, 175, 177, 185, 218-219, 227
 Martínez, Hilario 36
 Martini, Juan 206
 Martinicorena, Joaquín 33
 Maselli, Francesco 75
Matar al abuelito 90, 112
 Mathieson, Mina 228
 Mayo, Carlos 125-126, 152-153
Me gustan los estudiantes 170
 Méliès, Georges 91
 Méndez, Juan Manuel 177
 Méndez, Patricia 34, 54
 Mendy, Oscar 142
 Mereb Manna, Jorge Luis 158
 Míguez, Eduardo 24, 53, 126, 153
 Minnucci, Aníbal 17, 87
 Miranda, Petrona 134
 Mitry, Jean 72
Modelo 73 95
 Moisas, Pedro 142, 146
 Molina, Héctor 95
 Molnar, Fernando 95
 Mom, Arturo 64
Monsieur Vicent 65
 Montalbano, Néstor 92
 Montani, Mario 91
 Montes-Bradley, Eduardo 11
 Morazzo, María Virginia 16, 222, 225, 236, 238-239, 260
 Moro Rodríguez, Pablo 226
 Morosi, Ailén 234
 Moscoso, Rodrigo 95
 Mosquera, Gustavo 92
Mujeres 251
 Mujica, René 75
Mundo telepípedo 251
Mundo u 251
 Murray, Bill 89
 Murúa, Lautaro 75, 119, 156, 162
Museos 252
Música en la noche 75
Nace la libertad 9, 108-109
 Nancy, Jean-Luc 199, 211-212
 Nario, Hugo 80, 91, 116, 122-126, 140-144, 147-148, 150-151, 153, 169, 252
Navidad 157
 Negri, Oscar Augurio 43
 Netri, Nicolás 11
 Nigro, Rodolfo 76, 79, 92
No habrá más penas ni olvido 75, 118-119
Nosotros los monos 158, 171
Nosotros somos 252
Notas de Tango 95
Noticiario Bonaerense 11
Nuestra tierra de paz 64
 Olazábal, Lucía 238

- Olivera, Héctor 113, 119
Olla popular 155
 Onaindia, José Luis 94
Opciones Reales 9, 15, 173, 176, 178, 188, 191, 227
Operación masacre 162
 Orbe, Isaías 41
 Ortega Belgrano, Raúl 58
 Ortega, Palito 208
Oscar Alemán, vida con swing 95
Otra excursión a los indios ranqueles 252
Otras cosas 234
 Ottonelli, Marcelo 90
 Pacek, Grzegorz 14, 193, 201, 203, 212
Pacto de silencio 155
 Padrón, Juan Manuel 7, 10, 12, 21, 55, 229, 260
 Palacios, Ernesto 17, 77, 79-80, 90, 93-94, 103, 110, 129, 142, 151, 218
 Palavecino, Valeria Azucena 12, 21, 24, 54, 139, 260
Palo y hueso 157
 Panettieri, José 122, 153
 Parada, Victoria 147
Parador Retiro 100
 Parker, Alan 80
 Pasolini, Ricardo 26, 53, 61, 70, 201-203, 206, 210, 212
Patagónicas (serie) 252
 Paul, Gen 195
 Pedrotta, Victoria 166
 Penn, Arthur 75
 Penone, Mario 141-145, 147
 Peña, Fernando Martín 109, 137
Perdigones 233
 Pérez, Daniel Eduardo 28, 30, 41, 54, 78, 169
 Pérez, Miguel 156
 Pérez, Paola 246
 Pérez, Raúl 146
 Perosino, Gabriel 220
 Perrone, Raúl 100
 Pessano, Carlos 61
 Pétain, Philippe 196
 Petersen, Diego 80, 236
 Pianetto, Ofelia 123, 153
 Piedras, Pablo 121, 153
Pierrot, el loco 77
Pirincho 90
Pobladores 252
Podés 253
 Poleri, Diego 9
 Poliak, Ana 14, 90, 95, 117, 121, 142-143, 145-151, 153
 Ponce Nava, Thanya 235, 238
 Ponce, Alberto 147
Por un puñado de dólares 120
 Portela, Alejandra 103
 Porton, Richard 101, 103
 Prats, Llorenç 22, 54
 Prelorán, Jorge 229
 Prevert, Jacques 232-233
Prisioneros de la tierra 133
Pueblos vecinos 252
 Pugliese Micópoles, Florencia 234
 Pugliese, Osvaldo 89
 Quandt, James 101, 103
¡Qué vivan los crotos! 14, 90, 116-117, 121, 142, 151
Querida Mara. Cartas de un viaje por la Patagonia 155
 Quigley, Martin 56
 Raffo, Ricardo 134

- Rago, Pablo 111
- Ramírez Llorens, Fernando 68, 70
- Ramis, Harold 89
- Raponi, Graciela 174
- Ratto, Pablo 177, 185, 227
- Raúl Troncoso (Especial)* 251
- Recomendados* 252
- Reed, Oliver 89
- Referentes* 253
- Reflexiones de un salvaje* 162
- Relación* 234
- Renato, Julio 133-134
- Renier, Jérémie 115
- Renoir, Jean 195
- Rerum Novarum* 95
- Resnais, Alain 78
- Restrepo, Felipe 177
- Reyes, Cipriano 125, 127, 141, 151
- Riera Díaz, Laureano 140, 151
- Río de locura* 89
- Rivero, Marilena 87, 158, 164
- Rizzardi, Carlos 57
- Rocha, Glauber 157
- Rock nacional* 234
- Ródenas, Ignacio 156-157, 159, 162
- Rodríguez, Mariana 195-197, 212, 235
- Rodríguez del Pino, Eduardo 163-166, 170
- Rodríguez Isaza, Laura 101, 103
- Rodríguez Larreta, Enrique (ver Larreta, Enrique)
- Rohmer, Eric 72
- Rojó, Rodrigo 234
- Roldán, Alberto 142
- Romm, Mikhail 79
- Rompecabezas* 100
- Rosarigasinos* 95
- Rostros Usurpados* 10, 96
- Rozenmacher, Germán 98
- RUN (Resumen Universitario de Noticias)* 248-249, 252-253
- Russo, Eduardo 228
- Saavedra, Mercedes 234
- Sabino* 90
- Saglund, Eduardo 79, 98, 156, 169
- Said, Edward 206-207, 211, 213
- Salceda, Juan Antonio 202, 210
- Salceda, María 239, 242-244, 250, 255
- Salsamendi, José 27, 28, 30
- Salvatore, Ricardo 153
- Sammaritano, Salvador 73
- San Martín, Rafael 169
- Sandrini, Luis 45
- Sanguineto, Ernesto 167
- Santagada, Miguel Ángel 171, 219-221
- Santos, Juan José 170
- Sapelli, Domingo 133-134, 138
- Saraceni, Julio César 9-10, 108-109
- Sarquís, Nicolás 156-157, 161, 163, 171
- Sarraquigne, Raúl 34
- Sartelli, Eduardo 123, 153
- Sarti, Graciela 192
- Sartre, Jean-Paul 202
- Sasiaín, Juan 100
- Satti, Filiberto 142-144, 146-147
- Satti, Micaela 142
- Schefer, Antonela 234
- Scheines, Samuel 37, 47
- Schindel, Sebastián 95
- Schmidt, Roberto 134
- Schwarzenegger, Arnold 89

- Scipione, Nicolás 15, 80, 93, 173, 217, 231, 261
Semilla de Dios 11
 Senanes, Gabriel 142
Senderos del Genal 163
 Sforza, César 134
 Silva, Ana 10, 17, 87, 171, 229
 Silva, Emiliano 233
 Silvano, Pío 39
 Simos, Facundo 234
Sin alma ni tiempo 162, 163
Sin saber por qué 238
Sinfonía Perruna 234
 Sleiman Yunis 33, 36, 37, 39, 41, 47
 Smirnoff, Natalia 100
 Smith, Kevin 98
 Soffici, Mario 133-134, 137-138, 150
 Solás, Humberto 165
 Soler, Enrique 41
 Somavilla, Adolfo Nicolás 162
 Soriano, Osvaldo 11, 74-76, 118, 158
 Sorín, Carlos 227
 Sosa, Julio 134-135, 151
Soy sexual 253
 Spadoni, Micaela 234
 Speranza, Claudia C. 12, 17, 71, 90, 222, 224-225, 228, 261
Spot videoteca 235
 Sprovieri, Ricardo 51-52
 Stam, Robert 87
 Stantic, Lita 95
 Stone, Sharon 115
 Storni, Carlos 154
Sucesos Argentinos 11
Suplicio 238
 Szir, Pablo 157
 Tálice, Roberto 11
Tandil Actual 11
Tango! 133
 Tassara, Roberto 239, 245
 Tavano, Graciela 142
 Terán, Oscar 87
Terminator 89
Terra em Transe 157
Tiempo de revancha 9, 109-110
 Tiempo, César 61
Tiene que ser un éxito 252
 Tinayre, Daniel 196
 Tirri, Néstor 115, 198-201, 203-204
 Tomasone, Constanza 234
 Torné, Llop 8
 Torre Nilsson, Leopoldo 95
Trabajadores Sinfonía 234
Transmisión en vivo del evento "Voces para llegar al sol" -
Universo Spinetta 253
 Trapero, Pablo 9, 95, 115-117
Trazos. Oficios de la Provincia 242
Tristeza en la pieza de hotel 92
 Truffaut, François 72, 75
 Tvihaug, Anabela 178
 Ugartemendía, Ursino 34
Un oso rojo 95
Un submarino pirata 64
Una sombra ya pronto serás 75, 118-119
Universo Spinetta 238, 252
 Urraco, Juan 178, 180, 183
Urú 252
 Valdez, María 228
 Valiente, Mario 226
 Valladares, Edmund 158, 171
 Valle, Federico 36

- Vallejo Vallejo, Aída 102-103
 Vallejo, Gerardo 155, 162, 170
 Vallina, Carlos 92
 Valor, Gabriel 27, 38
 Valor, Rafael 38
 Varela, Julio 76-77, 79, 92-94, 103
 Velázquez, Guillermo 24, 53
Veneno 89
 Venere, Maia 234
 Ventre, Vicente 43
 Verón, Martín 142
Viaje al fin de la noche 195
Viaje de estudios 252
Viaje de estudios Córdoba 253
 Vidarte, Walter 162
 Vilela, Jorge 201, 204-206, 208
 Villar, Mirta 90
 Vilo, Lautaro 218
Violencia 234-235
 Vitali, Juan 142
 Vives, Camilo 165
Voyage au Bout de la Nuit 195
Vuela y sueña Catalina 165
 Vulcano, Germán 10, 96
 Vuotto, Pascual 142-144
 Wenders, Wim 78
 White, Perla 37
 Williams, Raymond 87
 Williams, Tennessee 92
 Woollands, Héctor 142, 144-145
 Wulff, Cecilia 16, 222, 227, 236, 239, 261
 Yaccelini, Alberto 14, 156, 193-194, 201, 207-209, 212
 Yatauro, Pedro 142
 Yunque, Álvaro 61
 Zadok, Armon 89
 Zambelli, Paulina 234, 238
 Zanini, Pedro 234
 Zarini Libarona, María Emilia 228
 Zeberio, Blanca 122-123, 154
 Zuzulich, Alejandro 43

