



Un espacio interminable
de intercambios culturales

Conversaciones con
Oscar Moreschi
sobre el cine en Córdoba
en las décadas del 60 y el 70

Oscar Moreschi
Fernando Ramírez Llorens

Coordinación | Mirta Varela

Edición | Mariano Mestman

Grupo Editor | Ana Broitman, Máximo Eseverri, Paola Margulis,
Alina Mazzaferro, Silvia Méndez, Federico Lindenboim,
Fernando Ramírez Llorens, Ana Lía Rey, Mariana Rosales

Colaboradores | Marialva Carlos Barbosa (Brasil), Eduardo Gutiérrez
(Colombia), Celia del Palacio (México), Mónica Maronna (Uruguay)

Diseño | Jorge Pablo Cruz

Subsidios y auspicios |

Proyecto UBACyT Historia de los medios en América Latina:
problemas de historiografía y archivo (2011-2014)

Proyecto PIP-CONICET Inflexiones históricas de las imágenes de las
masas: cuestiones de representación visual y archivo (2011-2013).

Proyecto de Cooperación internacional CONICET-CNPq entre UFRJ/UBA
"Imágenes televisivas de 1968 y procesos históricos de Brasil y Argentina.
Imágenes de las masas y para las masas" (2012-2013).

ReHiMe | Red de Historia de los Medios

CABA | Argentina | 2013

<http://www.rehime.com.ar> | rehime@rehime.com.ar

Año 2 | N° 2 | 2013

Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente



<http://www.facebook.com/rehimeargentina>
<http://www.facebook.com/ReHiMeRed>





INDICE

- 07 | Los inicios del cineclubismo en Córdoba
- 21 | La realización en Córdoba:
el primer largometraje cordobés
- 31 | 1964: Un año clave
- 39 | El cineclubismo y el cine comercial:
rollos alterados
- 45 | La censura
- 51 | El Departamento de cine de la
Universidad de Córdoba
- 63 | El cine y la televisión
- 71 | Los años 70: Radicalización y persecución





Quienes conocen personalmente a **Oscar Moreschi** suelen remarcar que es una persona memoriosa. Pero si esa buena memoria vale tanto es porque tiene muchas experiencias para recordar y mucha generosidad para compartirlas: desde comienzos de la década del 60 Moreschi ha estado vinculado a la cinematografía cordobesa. Fue estudiante y docente de cine, miembro de cineclubes, realizador de cortometrajes, conductor de programas de televisión, participó en exhibiciones clandestinas y hasta recibió un premio en un festival de manos de Norman McLaren.

Revisar la trayectoria de Moreschi es una buena excusa para reconstruir el movimiento cinematográfico cordobés de las décadas del 60 y 70. Movimiento que se expresó principalmente en la enseñanza, producción, exhibición y crítica cinematográfica. El relato de Moreschi nos permite comprender los procesos de formación, desarrollo y clausura de estas diversas experiencias en el contexto del clima cultural y político cordobés. Nos deja ver también la red cultural que se conformó entre los distintos ámbitos de la cinematografía cordobesa y los lazos que existieron con el resto del país.

Este artículo nació de una entrevista que tuve el gusto de hacerle a Oscar en mayo de 2012. La desgrabé y edité, y Oscar decidió corregirla, precisarla, ampliarla, hasta dar con este texto cuya redacción final le pertenece. El resultado, una mezcla de reportaje, auto reportaje y boceto de memorias, es este artículo imprescindible para conocer la experiencia cinematográfica cordobesa en las décadas del 60 y 70.

Fernando Ramírez Llorens





Los inicios del cineclubismo en Córdoba

07

> *¿Qué atractivos ofrecían los cineclubes para la gente interesada en el cine en particular?*

- Yo soy de Mendoza. Me vine a estudiar abogacía a Córdoba en el 59. Venía con un gran entusiasmo por el tema de la cinematografía, porque en Mendoza existía un cineclub que dirigía David Eisenchlas, un joven, mayor que nosotros, que era judío y socialista, lo que hacía que fuera considerado por el pensamiento "oficial" como un sujeto sospechoso. Ser considerado comunista en Mendoza, en la década de los 50, era muy peligroso. Yo iba al cine con mis primos y un grupo de amigos de la secundaria, éramos muy habitués a los ciclos de películas no comerciales de ese cineclub y sus originales propuestas nos habían despertado un interés muy particular, digamos, por obras no convencionales y de cierto nivel. En esa época las funciones del cineclub se daban en el teatro Independencia, que era un organismo oficial, pero anteriormente se daban en un cine comercial, venido abajo y que en la práctica funcionaba muy poco. En 1958 terminé la secundaria en el colegio nacional y como tantos estudiantes de la época



Ingmar Bergman

me fui para seguir abogacía como era el deseo de mis padres. Llegué trayendo la fascinación de las propuestas de un cine desconocido y lo primero que hice fue tratar de ver dónde había algún cineclub para tener una actividad que me permitiera continuar con las preocupaciones que se me habían despertado en Mendoza.

En 1959, en Córdoba, el furor de los adictos al cine, digamos, de culto, era el cine del sueco Ingmar Bergman. Había entonces un cineclub que daba funciones los domingos a la mañana, que se llamaba Círculo de Cine y que era conducido por un grupo de gente vinculada al arte y a la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional. Entre ellos se encontraba el crítico de cine del diario "Córdoba", Alfredo Mathé. Si no recuerdo mal, estaba también el hijo y luego dueño de la Galería Feldman, Coco Feldman, que realizaba documentales sobre artistas plásticos para el Fondo Nacional de las Artes, un profesor titular de la Cátedra de Literatura Francesa de la UNC, Enrique (Quique) Revol y un grupo de entusiastas como Elsa Chanaguir, Juan Manuel Díaz Saintignan y otros jóvenes más grandes que yo para esa época.

Recuerdo que había también un personaje muy especial. Se llamaba Segundo Revoredo, trabajaba en la Dirección General Impositiva y era un especialista en el cine de Bergman. Lo recuerdo muy bien porque andaba siempre con un portafolio muy voluminoso. Aparte de llevar toda la papelería de su trabajo, lo abría para sacar en forma lenta y con mucho respeto los guiones de la diferentes películas de Bergman, en especial las que se estaban dando o por dar en el momento y que él estudiaba previamente. Compartí con él este culto por el sueco y varias veces nos encontramos en bares para que me explicara detenidamente sus observaciones sobre las temáticas abordadas, el contenido de la obra (era la información de un experto a un novato), datos de su producción y allí me profetizaba sobre cuáles serían las posibles mutilaciones de la censura argentina. En encuentros posteriores, luego de haber visto el film en cuestión, por ejemplo: *Puerto*, *Cuando huye el día* o *La fuente de la doncella*, me explicaba con lujo de detalles los fragmentos que le habían sido arrebatados, las escenas o simples tomas y las duraciones de cada mutilación censora. Además, me hacía partícipe de la nota que había preparado para llevar como queja a los diarios (en aquella época Los principios, confesional; La voz del interior, liberal y Córdoba, vespertino al cual nunca supe ubicar ideológicamente). Ya avanzado el tiempo, participé en alguna mesa redonda con él y pude constatar la enorme cantidad de información que disponía producto de una pasión irrefrenable por el cine que lo llevaba a una meticulosa labor de análisis, lectura y recopilación

Recomendada por la FEDERACION
NACIONAL DE CINECLUBS

contra una sociedad podrida de falsedades y egoísmos

UN BUÑUEL incisivo, duro y
a veces cruel en sus intenciones



BARCINO FILMS
PRESENTA



UN FILM DE
LUIS BUÑUEL

EL ANGEL EXTERMINADOR

CON
SILVIA PINAL

Versión original íntegra en
español

Presentada por
ISMAEL GONZALEZ

MAYORES
DE 18 AÑOS

de materiales escritos que para entonces yo entendí casi como una actividad enfermiza. Creo que en ese momento no pensé en que dicha enfermedad fuera contagiosa y que al poco tiempo, mi primera ocupación en el Cineclub 1918 de la Federación Universitaria (FUC) me iba a revelar que me estaba convirtiendo en otro adicto a lo que llamábamos “nuevo lenguaje”.

Fue así que me inicié en el cineclubismo sintiéndome partícipe de un cambio en la mirada del cine. Con las primeras películas de Bergman, al igual que con el cine polaco de posguerra (Kavalerowicz, Wajda, Munk y otros), con las obras del neorrealismo italiano (De Sica, Sabattini, y otros), y las nuevas comedias italianas (Dino Risi, Mario Monicelli, Scola y otros), con las películas de autores clásicos rusos como Pudovkin, Eisenstein o americanos como Griffith, o franceses como Duvivier, Carné, o japoneses como Kurosawa y Kobayashi, se armaban ciclos para hacer conocer trayectorias completas por país, temática o autor, porque esas obras, consideradas como películas malditas, no tenían cabida en las programaciones de los cines comerciales.

Se daba además el caso de que en la ciudad de Córdoba, casi todas las salas pertenecían a un solo propietario: la Compañía Cinematográfica Cordobesa de la familia Molina. Si esta empresa no les daba entrada al circuito comercial de la exhibición las películas quedaban al margen de toda divulgación. De esta manera, los cineclubes quedaban limitados a la posibilidad de apelar a las buenas relaciones de amistad con alguna distribuidora que aceptara alquilar, para una o dos funciones, alguna película que la compañía dejara de lado por estimarla “rara” o sin interés para el público masivo. Para el distribuidor significaba la única manera de sacarle algunos pesos al alquiler de obras desconocidas que iban a envejecer en sus depósitos. Para el cineclub, alzarse con un triunfo rotundo, que era estrenar para sus adherentes una obra que de otra manera no podría verse. Por ejemplo *El ángel exterminador* del surrealista español Luis Buñuel hacía casi dos años que estaba a disposición para el alquiler de las grandes salas pero no era exhibida porque no era recomendable para el gran público y seguramente sería un fracaso comercial. Luego de un persistente reclamo, que se convertiría en ruego, fue alquilada a un cineclub que la hizo conocer para deleite de sus seguidores.

Cabe aclarar que para una distribuidora el alquiler de películas a una sala comercial se amparaba en contratos de compromiso para mantenerla en cartel una, dos o más semanas, según fueran los porcentajes de ganancias que esa película había dado en sus lugares de estreno, dígase Buenos Aires. Además el distribuidor tenía (tiene) el derecho de fiscalizar el éxito de la

obra controlando la cantidad de entradas vendidas, en la sala, cada noche de ese período. En cambio, alquilar un filme a un cineclub, estaba fuera de toda convención, era como un arreglo personal. Su posible público se agotaba seguramente en una o dos funciones y no había manera de garantizar el control de acceso a la sala porque estos se manejaban con asociados que no pagaban una entrada, sino una cuota social mensual como en el cineclub 1918, por ejemplo.

Eso ocurría entre 1958 y 1960. En 1960 yo empecé a militar en una agrupación estudiantil reformista de la FUC y ahí entré a trabajar en la comisión de Cultura del Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho, que lo manejaba una agrupación que se llamaba URU: Unión Reformista Universitaria. En la Comisión de Cultura de esa agrupación tratábamos de facilitar el acceso de los estudiantes a los diferentes hechos culturales que se producían en diversos ámbitos y nuestra tarea era obtener entradas de favor para repartirlas entre nuestros compañeros militantes.

En esa época comenzaba a funcionar el Cineclub 1918, bautizado así por el año en que se produjo la Reforma Universitaria. Ese cineclub pertenecía a la FUC y pretendía cumplir un rol de divulgador del cine de calidad artística dentro de la vida universitaria. Este había sido gestado por algunos amantes del cine, estudiantes avanzados de diversas carreras de la UNC, conocedores de la labor de los cineclubes en la vida cultural y que habían explorado ese tipo de actividades en otras ciudades, Buenos Aires y Montevideo. Por ejemplo conocían la labor del Cineclub Núcleo en Buenos Aires y habían entablado relaciones con gente de una entidad madre del buen cine en el país como era entonces la "Cinemateca Argentina". Esta institución era en ese entonces la única depositaria en el país y en Sudamérica de copias de las películas más importantes de la cinematografía mundial. No cualquiera podía alquilar esos materiales, ya que por tratarse de un organismo con muy pocos apoyos, ellos no se arriesgaban a enviar películas, ejemplares únicos, a entes desconocidos que no garantizaran su buen tratamiento técnico, su uso estrictamente cultural y la puntualidad en pagos y devoluciones.

El cineclub 1918 era conducido por un estudiante de medicina ya en condiciones de egresar en la especialidad de psiquiatría: Marcelo Pasternak. Marcelo era el motor principal del grupo, de él nos separaríamos con la dictadura de Onganía ante el cierre obligado del cineclub. Marcelo, cumpliría su exilio en México y recientemente fallecido en el 2012, sé que ha dejado en su especialidad de la psiquiatría, una obra escrita de mucho valor para los entendidos. Marcelo, verdadero impulsor de la iniciativa, trabajaba con la colaboración de otros futuros médicos como Sergio

TIEMPO

PUBLICACION DE CINE CLUB NUCLEO

AÑO 1 N° 1

AGOSTO 1960

DE CINE

Braunstein, el encargado de proyecciones Pedro Berend y unas estudiantes de letras: Susana Pasternak (hermana del primero) y Nora Rosenfeld, que se convertiría en su mujer.

A ellos me agregué como ayudante de proyección quedando luego como operador y encargado de administración. Recibidos los médicos, con Susana fuimos ocupando los lugares de mayor responsabilidad hasta la intervención a las universidades dispuesta en forma violenta por la dictadura de Onganía en 1966.

Las funciones se daban en la sala de actos de la Facultad de Arquitectura, una vez a la semana, salvo en el caso de estrenos de obras muy convocantes como *La terra trema* de Visconti, *El gran dictador* de Chaplin u otras, en las que debíamos repetir la función en dos horarios o bien ocupar otro día que nos autorizaba la Facultad.

1918 fue el único cineclub de Córdoba que tuvo una vida institucional verdaderamente de cineclub. Primero porque se ocupaba de hacer conocer las obras maestras del cine universal; segundo porque se trabajaba con una masa de adherentes asociados que pagaban una cuota mensual para asistir a cuatro funciones regulares en el mes y algunas excepcionales acorde a las primicias que podían obtenerse y finalmente porque el grupo conductor se ocupaba de entregar material escrito ampliatorio para ilustrar y contextualizar cada obra en un campo histórico y cultural.

Nos reuníamos para armar la programación que dependía de las disponibilidades de la Cinemateca Argentina que proveía a todos los cineclubes del país. Nos distribuíamos las tareas: Marcelo se ocupaba de hablar a Buenos Aires y encargar el material, Susana y yo nos encargábamos de hacer afiches manuales con témperas para distribuir en lugares estratégicos, buscar material escrito, generalmente buenas críticas de la revista especializada *Tiempo de Cine* donde escribían Sammaritano, Fernando Chao, Tomás Eloy Martínez, Mabel Itzcovich, Homero Alsina Thevenet y otros. Esto servía para diseñar los programas para entregar a cada concurrente. A través de apoyos universitarios, como por ejemplo el de la imprenta de la Universidad Nacional se armaban cuadernillos para profundizar en el conocimiento de obras incluidas en los ciclos especiales. En esas reuniones se decidía además cómo se organizaba cada función: quien controlaba y picaba los carnets en la entrada y toda otra actividad que requiriese previsión, quién presentaba la película (esto exigía pararse delante de la sala, por lo general llena de público, pedir silencio y hablar o leer demostrando cierta autoridad en la materia, y lo hacía generalmente Marcelo). Mis tareas eran recibir las películas, controlar su estado y



(Estamos revisando la carpeta donde Moreschi guarda documentos y recortes y aparece el catálogo de la Cinemateca Argentina del año 1971)

> ¿Este es el catálogo de la Cinemateca Argentina?

¿De acá elegían ustedes?

- Claro, de ahí en la época del cine club y también en el caso del Departamento de Cine de la Escuela de Artes, el profesor de Historia del Cine, Enrique Lacolla seleccionaba los films que iba a necesitar para ilustrar sus clases y hacíamos el pedido prácticamente para todo el año.

> ¿Para obtenerlas había que programar con anticipación?

- Tanto para la escuela como para los cineclubes... para el cineclub 1918 hacíamos el programa por mes, porque hacíamos ciclos y la Cinemateca a veces tenía una sola copia y la copia andaba dando vueltas por otro lado, entonces

tenían que tener la garantía de que vos a comienzos de año le hacías la nota (y te aseguraban la reserva de la película).

> ¿Del período mudo argentino tienen películas?

- Si tenían obras primitivas del cine argentino pero Rolando Fustiñana (Roland) y la gente de la Cinemateca no se preocuparon demasiado por el cine argentino que tenían a mano. A ellos lo que les interesaba eran las joyas del cine universal que andaban en tránsito por el país y a las que podían sacar copias de manera legal o de la otra Ecosa que en el fondo estaba bien ya que de otra manera hubieran obtenido muy pocas obras. Además ¿quién se iba a interesar en esa época por comprar copias de films puramente artísticos que por el sistema de contratos vigentes debían quemarse al término de la licencia de explotación?

(Moreschi encuentra otro papel que le llama la atención y pasamos a otro tema)



“Carlos Fernández Cuenca, fundador de la FilMOTECA Nacional de España, de la Escuela Oficial de Cine y del Festival de San Sebastián. A su derecha Rolando Fustiñana (Roland). Festival Cinematográfico de Mar del Plata, durante el Encuentro de Teóricos del Cine que tuvo lugar en instalaciones de la legislatura municipal”. Eduardo Comesaña.

proyectarlas con un equipo de 16 milímetros de la Facultad (un *Bollex Paillard* nuevo). Este se instalaba en la parte de arriba de la sala, en una especie de bandeja superior que disponía de butacas que se ocupaban en su totalidad. Es decir, el proyectorista, cuando trabajaba, estaba rodeado de gente que en algunos casos, en estrenos especiales, se sentaba hasta en las escaleras.

Cuando Marcelo terminaba de hablar, a una seña convenida, se apagaban las luces y comenzaba la función.

Está demás decir el sentimiento de superioridad que me invadía cuando en plena oscuridad, se hacía un absoluto silencio y comenzaba a escuchar breves exclamaciones, murmullos, risas, de la gente que comenzaba a entrar en clima. Creo que allí me invadía la sensación de que toda la ceremonia dependía de mi actuación. Nivelar el volumen del audio, corregir el rulo de la película, mantener la pantalla perfectamente centrada en el rectángulo blanco del escenario y hacer todo de tal manera que no se supiera que alguien estaba arriba de la sala disponiendo de las imágenes que se sucedían y transformaban en la pantalla. Esto para mí era como inducir el sueño de los demás. Sueño que abruptamente podía deshacerse cuando tiritaba el celuloide en alguna cremallera, pasaba un empalme mal pegado o se cortaba la película, que era la tragedia latente en toda proyección.

Como el cineclub estaba integrado a la vida de las agrupaciones estudiantiles disponíamos de un pequeño local dentro del viejo edificio de los institutos de investigación de la Facultad de derecho que se encontraba frente al antiguo rectorado (Trejo 242) y que hoy ocupa la moderna Facultad de abogacía en pleno centro. El local era una construcción precaria, en el medio de un patio, de unos tres por tres metros de superficie, con un techo seguro y puertas con cerradura. Disponía en su interior de estantes para albergar los libros de una incipiente biblioteca específica de cine y de una amplia ventana con mostrador para atender en horarios fijos a los asociados que concurrían a renovar sus carnets.

Recuerdo que producido el golpe del Gral. Juan Carlos Onganía y ante la difusión de las noticias alarmantes que anticipaban una intervención a todas las universidades, todas las agrupaciones estudiantiles decidieron evacuar sus pertenencias de los espacios que ocupaban dentro de los locales universitarios. Hay que recordar los pequeños capitales invertidos por estas agrupaciones en su trabajo gremial con los más avanzados mimeógrafos (aún no existían fotocopiadoras) y la cantidad de apuntes



editados que estaban a la venta, así como las resmas de papel y tarros de tinta para esas ediciones. Esos pequeños capitales debían ser resguardados de la furia de los censores saqueadores por lo que, con Susana, debimos acudir un atardecer a retirar precipitadamente todas las pertenencias de nuestro local. Dado que en algunos casos los volúmenes de materiales de posible confiscación eran enormes, por ejemplo: colecciones de libros y apuntes, máquinas de escribir, ficheros, etc. todo del Centro de Estudiantes de Derecho, los propios militantes debían llevárselos a sus casas como resguardo. Así es como, en mi caso, aún conservo los dos volúmenes de la Historia del Cine de Georges Sadoul que me tocó esconder.

Todos los ciclos de cine que se dieron correspondían a diversas etapas de la historia de la cinematografía. Se armaban en base al interés por divulgar la filmografía de un director, o de un país determinado o bien, por ejemplo, una etapa de un país. También se podían buscar películas de diferentes países o épocas, unidas por un eje temático: el humor, la violencia, la posguerra, etc. o por un estilo: impresionismo, expresionismo, naturalismo, realismo, neorrealismo, etc.

En el primer caso, filmografía de un director, se elegían por ejemplo, las películas más representativas de la obra de David W. Griffith como precursor del lenguaje. Se seleccionaban sus películas más representativas: *El nacimiento de una nación*, *Intolerancia* y otras que se podían conseguir y se las exhibía en un orden cronológico buscando como apoyo todo el material bibliográfico que pudiéramos resumir, imprimir y entregar.

Igualmente se procedía con otros ciclos que estaban dedicados genéricamente a temas, por ejemplo a los Primitivos Cómicos Norteamericanos: Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Chaplin, etc. Otro ciclo fue dedicado a un estilo en particular: Cine Naturalista Francés, pasábamos en él todas las películas que tenía la cinemateca de diversos autores como Marcel Carné, Duvivier, Jean Renoir.



Proyector de 16 milímetros Bollex Paillard

Con aquellas obras originales y nunca exhibidas, que eran para nosotros muy importantes, muchas veces teníamos algún problema. Por ejemplo, algunas películas no estaban dobladas ni subtituladas, otras venían subtituladas pero en otro idioma, entonces en esos casos había que hacer, en la función, una muy buena introducción explicativa o bien invitar a un traductor que se animara a ir traduciendo los diálogos o subtítulos en voz alta y sobre la marcha del proyector.

Exhibíamos también películas mudas que disponían de inter-títulos, o carteles con textos dosificados en cada escena. Si estos venían en castellano simplemente se anticipaba esto a los espectadores y todo iba bien para su comprensión, pero, si venían con carteles en ruso... Con *El acorazado Potemkin*, por ejemplo, alguien, en la oscuridad de la proyección y ayudado con una linterna, debía ir leyendo cada cartel en voz alta de acuerdo a una cartilla que nos mandaba la Cinemateca acompañando a la copia. Los carteles venían numerados en ese libreto y uno debía cuidar de no saltarse alguno de los textos en la oscuridad de la proyección.

Más de una vez ocurría que con los nervios de leer bien, con el libreto en una mano y la linterna en la otra, uno podía saltarse un texto, lo que provocaba tímidos silbidos de los espectadores más exigentes. Mas grave resultaba dar vuelta en forma apresurada alguna página de la cartilla y saltarnos una página entera: eso nos llevaba a un caos completo, no coincidía nuestra lectura con las imágenes y esto, ante el reclamo general, te obligaba a parar la proyección, controlar todo, pedir las disculpas del caso y reiniciar desde donde se había planteado la confusión.

> **¿Y en Córdoba, antes de ese cineclub había otros?**

- Creo que ya existía uno exitoso en Río Cuarto, del cual teníamos muy pocas noticias. Yo conocí, en la capital, Círculo de Cine en 1959. No sé desde cuando funcionaba. Por lo general los cineclubes no duraban mucho ya que el cansancio de los gestores, los precios de alquileres de sala o la escasez de materiales los obligaban a desaparecer. Círculo de Cine fue un grupo de tres o cuatro personas que tenían vinculación con Buenos Aires. Uno de ellos, el Coco Feldman, era el hijo del delegado del Fondo Nacional de las Artes en Córdoba, don Jacobo Feldman, persona de prestigio cultural y con muchos contactos en el ámbito del arte por poseer una galería de exposiciones muy importante en calle Santa Rosa frente al edificio de Radio Nacional.

Georges Sadoul

Historia del Cine

II - La Epoca Sonora

Colectión
ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS



EDICIONES LOS ANDES
BUENOS AIRES



Todo sol es amargo (1966).



La realización en Córdoba: el primer largometraje cordobés

El Coco Feldman ya tenía experiencia en la realización cinematográfica en 16 milímetros y había realizado o estaba realizando unos documentales de artes plásticas con subsidios del FNA. Posteriormente él heredó el cargo de su padre y fue también delegado del FNA en Córdoba. Creo que una de sus películas estuvo dedicada a la obra de Soldi o bien a un pintor de su nivel, eso le había permitido muchos contactos en el ambiente del arte y sus frecuentes viajes a la capital le facilitaban sus gestiones ante distribuidoras.

Colega del Coco era el encargado de espectáculos del diario Córdoba Alfredo Mathé, que escribía las críticas de cine de ese diario. Alfredo creo, tenía mayores ambiciones. Realizó un documental de arte, *Cartas de Fader* (1965) pero ya había incursionado en la dirección con un cortometraje de unos quince minutos de duración que se llamó *El perseguido* (1961), que era sobre un cuento propio que elaboró junto con el profesor Revol. Revol era profesor de literatura francesa y era un exquisito, por supuesto muy adicto al psicoanálisis, ambos eran admiradores del surrealismo y toda su impronta renovadora y transgresora. Ellos hicieron el guion de este

perseguido, y el estreno fue para un grupo de gente calificada de cine, a la que yo entré por mis contactos del cineclub. Se promovió un debate posterior que provocó una discusión terrible entre los asistentes porque la estructura de la película era muy arbitraria. Se basaba en la historia real e imaginaria de un sujeto que se desplazaba acosado por algo indescifrable, aprovechando la cámara su deambular por los espacios típicos de Córdoba: la cañada, los sectores alledaños al río y todas las partes típicas de la ciudad. Huía permanentemente y tenía alucinaciones con elementos simbólicos como una araña, observaba a una mujer mostrando sus pechos y dándole de mamar a un bebé, un viejo baboso también la miraba lascivamente en la estación del ferrocarril, etc. Todas las escenas eran muy complejas de entender y parecían absolutamente inconexas.

Todo esto tenía su explicación, “la obra tomaba forma gracias al sustento psicoanalítico que la fundamentaba”, argumento que en el debate, explicó el profesor Revol, con bastante dosis de superioridad y pedantería muy propia de su personalidad. Esto enardeció a varios concurrentes y provocó exaltadas críticas de algunos que se sintieron menospreciados y agraviados.

Muchos exclamaban “¿y esto qué significa?”, “no tiene pies ni cabeza”, “¿para eso gastan la plata?”, “¿para ver cine hay que leer un manual?”

> **¿Y nadie la interpretó como una metáfora de algo?**

- Muy pocos. Por supuesto que yo, muy joven e inexperto en tamaño desafío, no me iba a animar a hablar en semejante ámbito. Me daba cuenta que era un ensayo, una experiencia indudablemente muy vinculada al surrealismo, era una provocación casi al estilo de Buñuel con *Un perro andaluz*.

Alfredo Mathé siguió con su inclinación por la realización, se empeñó económicamente y terminó haciendo, creo que con algo de apoyo del Instituto de Cinematografía (INC), al que era imposible llegar desde el interior, lo que yo considero que fue el primer largometraje de Córdoba, que se llamó *Todo sol es amargo* (1966).

La fotografía la hizo Ricardo Aronovich, un técnico de Buenos Aires ya consagrado en la época. Te imaginás lo que era conseguir su participación en un proyecto del interior, ajeno a Buenos Aires y a los grandes negocios del cine. Esta participación, estoy seguro, fue lograda gracias a los oficios y las relaciones del Coco Feldman. La premiere se realizó, una mañana, solo con invitados especiales, en el Gran Cine Rex prestado para el evento como una atención de la Compañía de Molina. Fue un día de semana, se estrenó con



invitaciones a todo el mundo del cine: críticos, cineclubistas, empresarios, etc. y ahí... unos la saludaron como la gran obra de un amigo, otros la vieron como una aventura del interior, otros se quedaron callados porque no la veían prosperar en el mercado comercial. Creo que el silencio que se hizo al final significaba que la mayoría entendió que la película no iba a tener una próspera distribución y eso destruía cualquier sueño. Pero todos saludaron a Mathé porque había logrado lo que muchos se habían propuesto y nadie había podido conseguir: entrar al “gran negocio del cine”, con una obra en 35 milímetros, el paso más caro de la época, y tener la posibilidad de discutir su entrada a los circuitos comerciales.

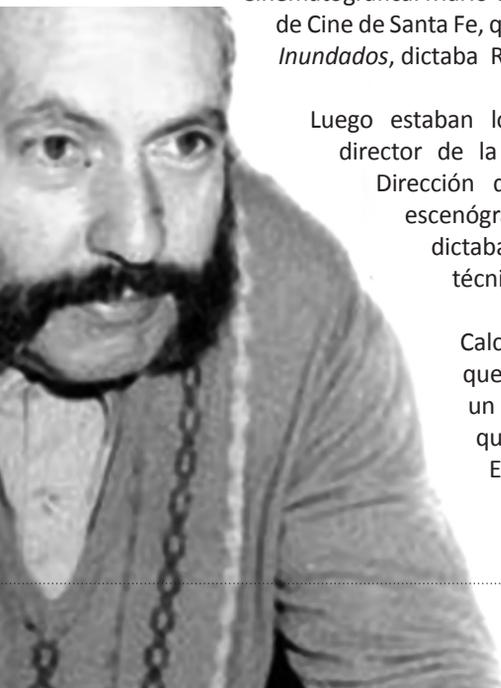
> ¿Aparte de las inquietudes aisladas de algunos soñadores y el protagonismo de los cineclubes, existían otros canales que incentivaran la realización cinematográfica en Córdoba?

- Hubo un centro de enseñanza, un proyecto de terciario específico, dependiente del gobierno provincial. Durante el gobierno del presidente Arturo Frondizi (1958-1962), la Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba fue ocupada por un hombre que realizó el primer intento serio de crear, en las áreas oficiales de la provincia, un instituto donde se enseñara cine. Pienso que la idea original no era crear una Escuela de Cine sino un centro que permitiera la divulgación seria de conocimientos técnicos y estéticos de ese nuevo lenguaje. Fue así que disponiendo de un buen local en el cuarto piso del Teatro Rivera Indarte (hoy Teatro San Martín) se montó allí el Instituto de Cine Arte, con pequeñas aulas y oficinas.

Creo que la idea central era ampliar una dirección de cultura que, en ese mismo local, ya disponía de institutos oficiales dedicados a la enseñanza del teatro y la danza. A la vez, dicho teatro era el centro de irradiación del arte de excelencia puesto que allí se presentaban las obras musicales y teatrales de mayor prestigio, tanto nacionales como internacionales.

Este instituto de cine, dirigido por una sola persona, hijo del Director de Cultura, nunca tuvo una clara proyección de sus objetivos. Se administró acorde a las disponibilidades presupuestarias de cada año y por lo tanto si no había partidas algunas materias del plan no se dictaban.

En principio dispuso de un plan de estudios de tres años de duración en los cuales se dictaban materias específicas. Creo que al ser una creación muy personalizada y al no tener una planificación vinculada a la educación o al arte que le diera vida institucional, (como otros entes que ya existían: la escuela de danzas, el centro de arte dramático) sus días estaban contados.



Es así que, con las elecciones nacionales en las que resultó electo el presidente constitucional Arturo Illia, en 1963, cambiaron las autoridades provinciales, toda la gestión anterior entró en sospecha y se cerraron aquellas iniciativas que desde su origen tuvieron una constitución endeble.

De todas maneras en sus años de funcionamiento, que creo fueron del 59 al 63, ese instituto tuvo varias virtudes. La primera, permitir que personas muy responsables dedicadas a la realización, a la crítica y a la historia del arte, tuvieran en Córdoba un lugar estable para transmitir sus conocimientos y experiencias; y la segunda, facilitar a todos aquellos que se inscribieron como alumnos disponer de un lugar de reunión, un centro de estudios y organizarse, con posterioridad a su cierre, alrededor de iniciativas concretas como fueron: crear el Cineclub Sombras, el Sombritas para niños, realizar películas de cortometraje y constituirse en el grupo humano básico que dio origen a la Escuela de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional.

En el plantel docente sobresalieron excelentes personas y profesionales como fueron: Victor Iturralde Rúa, que venía desde Buenos Aires, era profesor de Lenguaje Cinematográfico. Se dedicaba con pasión a la docencia, era animador e introdujo en el país el cine documental y experimental del *National Film Board* (NFB) de Canadá.

Rogelio Parolo, un conocido crítico, venía desde Rosario, colaboraba con sus escritos en revistas importantes, era profesor de Análisis y Crítica Cinematográfica. Mario Grasso, un reciente egresado del Instituto de Cine de Santa Fe, que había trabajado en el largometraje *Los Inundados*, dictaba Realización y producción cinematográfica.

Luego estaban los profesores locales: Jorge Petraglia, director de la Comedia Cordobesa que nos dictaba Dirección de Actores y el arquitecto Leal Rey, escenógrafo del citado cuerpo oficial, que nos dictaba Historia del Arte. Jorge Schneider, un técnico fotógrafo, dictaba Fotografía.

Calculo que entre el primer y segundo año, que funcionaron en forma paralela, habría un total de cincuenta alumnos activos que nos constituimos en un Centro de Estudiantes de Cine Arte que tuvo especial importancia al cerrarse el instituto.



El profesor que mejor sintonía tuvo con los alumnos fue Víctor Iturralde. No solo por hacernos conocer los mecanismos del lenguaje del cine sino también por dictar unas clases muy atractivas, nutridas con ejemplificaciones con la mayor parte de la obra documental y experimental del NFB. Víctor traía documentales, películas experimentales, animaciones... Estas películas cortas y a veces muy cortas eran un cabal ejemplo de una nueva manera de hacer cine con orientación social, invadiendo campos de la sociología y la antropología y a veces hechas con el solo y puro interés del juego estético.

Víctor Iturralde también fue un precursor por introducirnos, de la manera más pobre (por carencia de equipos) e imaginativa, en la práctica del cine animado, que era su especialidad. Él era un apasionado admirador de un joven transgresor canadiense, Norman McLaren, que dibujaba directamente sobre película. Entonces Víctor nos traía película de rezago de laboratorios de Buenos Aires que lavábamos con lavandina para dejar totalmente cristalina y sobre ella dibujábamos cuadro a cuadro nuestros trazos con brevísimas historias que podíamos ver de inmediato con el proyector de 16 milímetros. Nos convencía de que la imagen debía palpase con las manos, nos decía que era necesario ensuciarse con las emulsiones y las tintas de los marcadores y hasta de sentirle el olor a los líquidos que creaban manchas porque esa era la pasión por la creación.

Pero antes de deslumbrarnos con McLaren, lo que a nosotros nos había impactado más eran los documentales del instituto canadiense. Había uno sobre Paul Anka (*Lonely boy*, Koenig y Kroitor, 1962), que era el relato de varios días siguiendo la caravana del exitoso cantor, que se desplazaba por distintas ciudades dando recitales. Era increíble observar el recurso de la cámara en mano para mostrar la vida de un personaje de esta naturaleza que encendía los escenarios mientras la cámara lo acompañaba en sus actuaciones, en el ómnibus, detrás de bastidores y otros lugares que podían suponerse escondidos para una cámara de estudio. Era realmente el *cinéma vérité*...

Otra película sorprendente se llamaba *La lucha* (*La lutte*, Brault, Carrière, Fournier y Jutra, 1961), que era un documental que desnudaba el tema del negocio de las peleas de lucha libre al estilo de Karadagián. Se mostraban los entrenamientos y la creación de simulaciones, la forma en que los luchadores disimulaban los ruidos y los golpes y las caídas. Luego la cámara se introducía en el propio espectáculo siguiendo los gestos y las exclamaciones de aquellos que inocentemente se identificaban con la violencia (ficticia) de los protagonistas, entonces la película se manejaba en un nivel casi antropológico, desnudaba esa ficción que llevaba a los espectadores a comportarse de esa manera.



Ese tipo de cine nos motivó y creo que nos marcó a todos. Especialmente cuando veíamos que se podían decir nuevos conceptos trabajando en un paso económico como el de 16 milímetros y despreciando las grandes maquinarias de la producción de Hollywood. Hay que recordar que paralelamente habían aparecido experiencias como las de la Nueva Ola Francesa, el Cinema Novo Brasileiro, el New American Cinema y hasta el Nuevo Cine Argentino que iban a abrir caminos a la técnica y la imaginación.

Producido el cierre de aquel instituto de cine arte en el 63, tuvimos entrevistas con las nuevas autoridades pero luego de muchas dilaciones nos dimos cuenta que el cierre era definitivo. Fue muy triste la despedida de los docentes con los que habíamos tenido una excelente relación y decidimos pasar a constituirnos como una asociación civil, el Centro de Estudiantes de Cine Arte pasó a llamarse Centro de Cine Arte, teniendo como órgano de reunión y de difusión el Cineclub Sombras.

La lutte, Brault, Carrière, Fournier y Jutra, 1961 (izq.), Lonely boy, Koenig y Kroitor, 1962 (abajo).







Norman McLaren.



Se
y
un
se
vi
ta
va
d
c
c
E
r

Recorte de la inauguración del cine club universitario con la presencia de Lautaro Murúa, Oscar Moreschi y Walter Mignolo

Lautaro Murúa y Cine Argentino
un acto polémico organizado por Cine Club "Sombras"
Lautaro Murúa habló



1964: Un año clave

31

> ¿De dónde surgió la idea de ponerle *Sombras* a un cineclub?

- Nosotros estábamos deslumbrados con una película norteamericana, *Sombras*, de John Cassavetes. Para nosotros *Sombras*, un largometraje de muy escasa vida comercial, era un film experimental en todo sentido. Su argumento trataba el tema de la discriminación. En una familia, donde había una chica negra, se planteaba el conflicto de que esta tenía amores con un mestizo y la familia se oponía violentamente. Las particularidades que la hacían original eran que: 1) estaba rodada casi en su totalidad cámara en mano lo que le daba una agilidad constante; 2) no poseía un guión fijo sino que las escenas eran improvisadas por los actores que inventaban sus diálogos en base a las líneas generales dadas por director para cada situación; 3) hacía un uso constante de planos secuencia muy largos donde la cámara era un testigo privilegiado, si los actores se desplazaban imprevistamente, la cámara los seguía sin importar que en algunos momentos quedaran fuera de foco o en encuadres desequilibrados; y 4) al igual que otras obras del cine independiente era un film económico, de poco costo, que rompía las reglas de las grandes producciones. Lo importante de todo esto es que el film, aparte de ser transgresor, era totalmente creíble, era verosímil, parecía un drama real

expuesto en carne viva. En el año 61-62 para nosotros esta película era la religión, era lo más transgresor que había.

El Cineclub Sombras vivió desde 1963, tuvo una breve interrupción desde 1964, cuando casi todos fuimos incorporados a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional para iniciar su Departamento de Cine y volvió a reabrirse, cuando una parte de aquél grupo volvió en 1966 para mantenerse bastante tiempo más.

En esos años 1960-1964 yo recuerdo que mi actividad era intensa y estaba bien distribuida. Trabajaba en el Cineclub 1918, fui alumno en Cine Arte, estaba en la Comisión Directiva del Sombras.

> ¿Entonces el cineclub Sombras nació como una continuidad del Centro de Estudiantes de Cine Arte?

- Efectivamente el Sombras nació como una manera de mantener activos al conjunto de estudiantes que se vieron impedidos de continuar sus estudios en aquel ente provincial. Los proyectos que los unían eran mantener un intercambio permanente sobre la disciplina, profundizando en sus estudios teóricos y facilitando mediante la existencia de una organización civilmente reconocida como fundación, la posibilidad de producir sus propias obras cinematográficas, como productora independiente. Hay que recordar que en esa época solo el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Cinematografía eran los entes que otorgaban algún apoyo al cine y que además, para obtenerlos, había que residir y/o tener conexiones en la capital. Siempre se cumplía el refrán "Dios está en todas partes pero atiende en Buenos Aires". Entonces se pensaba que el cineclub podía ser una manera de obtener fondos para producir películas y una entidad reconocida para gestionarlos.

Inició sus funciones en octubre de 1963 con el estreno de la película hindú *Pather Panchali* de Satyajit Ray, en la sala del Cine Lux de la Sociedad Española de Socorros Mutuos, en Av. Gral Paz 478. Se trataba de una sala antigua, muy bien dotada de adornos arquitectónicos y disponía de una gran claraboya que era un techo corredizo. En las buenas noches de verano, para evitar el calor se abría la claraboya y se podían ver las estrellas. El único problema era que con los años y la falta de mantenimiento la claraboya en la parte central de la sala, tenía filtraciones de agua, goteaba en las noches de lluvia. En varias oportunidades pudimos ver paraguas abiertos, en plena función, con el natural reacomodamiento de los espectadores de atrás.



El Cineclub Sombras funcionó muy bien porque disponía de una organización con sus estatutos y reglamentos de funcionamiento. Cohesionaba el trabajo de muchas voluntades. Como ejemplo debo necesariamente mencionar nombres. En la Comisión Directiva trabajábamos el ingeniero Eduardo Bocio (Presidente), Oscar Moreschi como Secretario General (encargado de actas y prensa), Simón Bahnos (encargado del cineclub), el profesor de pintura Miguel Biasutto (encargado del centro de producción), la Profesora María Steffen (tesorera), la abogada María Adela Peralta (encargada del cineclub Sombritas para niños), E. Zaffini, Enrique Stolavagli, Walter Mignolo y Daniel Salzano (encargados de la revista Sombras y de un programa de radio emitido por Radio Municipal).

Todos teníamos una activa participación. Discutíamos todos los temas que surgían, especialmente los estados de cuentas y los gastos que podían insumir nuevos proyectos. Estos podían ser los de impresión de la revista, impresión de los programas que se repartían en cada función, el alquiler de cada película, etc. Se proponían las películas a exhibir, se analizaba cómo agruparlas en ciclos, la denominación del ciclo, la oportunidad de realizarlos, etc.

En todo lo concerniente al cineclub Sombras, Simón Bahnos era el responsable principal. Iniciaba y mantenía las relaciones con las distribuidoras, discutía los precios de los alquileres, consultaba imprentas para la confección de los programas que se entregaban en cada función, discutía los alquileres de la sala. En una palabra era el gestor principal, que además de poseer una gran honestidad, puesto que todo lo informaba a la Comisión para que se decidiera lo más conveniente, tenía la habilidad del buen comerciante que sabía tratar los negocios, cualidad que por otra parte, no poseía ninguno de nosotros.

Con el éxito del cineclub aparecían nuevas propuestas. Por ejemplo, editar una revista que para Córdoba debía ser lo que era *Tiempo de Cine* para el país. Nos exigíamos bastante. El grupo que mencioné antes se las ingenió para reportear a nuestros ídolos del momento: Lautaro Murúa (actor y director de *Shunko* y *Alias Gardelito*), Manuel Antin (director de *Circe* y *La cifra impar*), Simon Feldman (director de *Los de la mesa 10*), Leopoldo Torre Nilsson (*La mano en la trampa* y muchas más), y otros reportajes a técnicos y actores que ilustraban el tipo de cine que nos convocaba y que más respetábamos. La consagración de los periodistas llegaría en 1964 cuando editamos el primer número de la revista que se vendió en pleno desarrollo del primer Festival Internacional de Cine Experimental y Documental (FICED) y en la cual se pudo reportear al animador canadiense Norman McLaren.

En ese festival, en el cual fue presidente del jurado nuestro admirado Norman McLaren, un grupo de realización del Centro de Cine Arte (Bocio, Bahnos, Biasutto, Mignolo y Moreschi) obtuvo el premio a la mejor obra experimental con el film "Mas de la mitad", cortometraje de carácter experimental sobre el hambre en el mundo, que mezclaba actores con animación de fotografías. En setiembre del 64 ingresamos por concurso a la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba para crear su Departamento de Cine donde dictamos cursos de introducción al cine y los medios audiovisuales, realizamos películas documentales, creamos el Cineclub Universitario y elaboramos el plan de estudios para la Escuela de Cine de la UNC, aprobado por el H. Consejo Superior en 1966.

Creo que ese año 1964 fue la consagración de un conjunto de soñadores y soñadoras que con el programa radial, la revista, el cineclub de adultos, el cineclub para niños, la película, el premio y la posterior convocatoria para que nos integráramos a la Escuela de Artes de Universidad Nacional de Córdoba (Grupo Piloto desde septiembre) había dado mucho más de lo que se había propuesto.

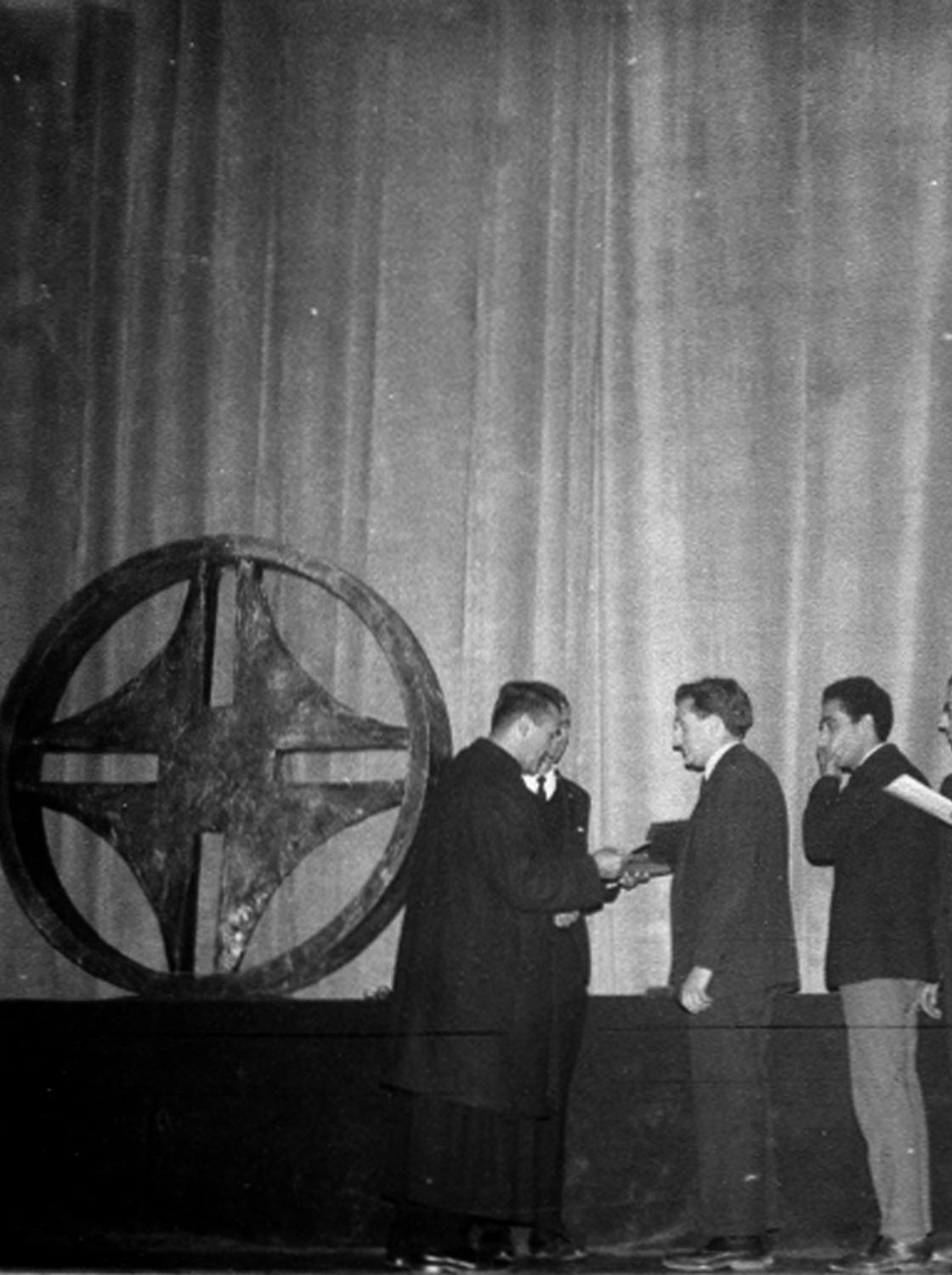




Los Autores de "Más de la Mitad"

Banhos, Biasutto y Mignolo, que aparecen en ese orden en el grabado, "Más de la mitad", premiado como el mejor corto argentino en el recibimiento de la Universidad Católica. En una entrevista nos hablaron de sus ideas y proyectos para el futuro

Fotografía de reportaje hecho por Alfredo Mathe en diario de la tarde "Córdoba".
Aparecen Oscar Moreschi, Eduardo Bocio, Simón Bahnos, Miguel A. Biasutto y Walter Mignolo en oportunidad de la obtención del premio al mejor film experimental en el Primer FICED cuyo presidente de jurado fué Norman Mac Laren.



Acto de entrega de premios en 1964, en el cine Real en calle 9 de julio.

Entrega el premio el animador canadiense Norman Mac Laren y en fila sobre el escenario reciben Miguel A. Biasutto, Simon Bahnos, Eduardo Bocio, Oscar Moreschi, Walter Mignolo y se observa la presencia del crítico Rogelio Parolo de anteojos casi al final de la fila.





Cul de sac o El fondo de la bolsa (Polanski 1966).



El cineclubismo y el cine comercial: rollos alterados

39

> *¿Cuántos cines comerciales había en Córdoba para esos años?*

- No puedo precisar la cantidad exacta pero en ese momento, calculo que en el centro de la ciudad, en la Capital, habría unos diez cines y estos estaban clasificados acorde a los géneros de películas que en ellos se exhibían. Por ejemplo el Cine Gran Rex, la sala de mayor capacidad, casi en la esquina de Av. Gral Paz y Colón, con entrada sobre Gral. Paz se utilizaba para los grandes estrenos de cualquier género: dramas, bélicas, comedias, que venían con gran publicidad, eran las películas favoritas del público. Y esa publicidad, tanto exhibidores como distribuidores, la obtenían de la información súper especializada que daba el semanario porteño Heraldo del Cine, publicación que estoy seguro era la biblia de los exhibidores. Heraldo del cine informaba sobre las características de cada película, sus semanas de cartel en Europa, Estados Unidos y Argentina, las recaudaciones en cada caso, datos de sus actores y resumen del argumento. Con ese material informativo, el exhibidor, que además tenía informantes especiales como amigos, parientes, etc. decidía a qué sala destinaba cada estreno calculando la cantidad de espectadores que podría tener.

En esa sala también se presentaban los grandes espectáculos, como por ejemplo, un recital de Les Luthiers o alguna importante obra teatral que en pocas presentaciones hacían muy buenas recaudaciones.

Otras salas, que recuerdo, eran: el cine Cinerama, Monumental, Capitol, Real, Cervantes, Gran Cine Mayo, General Paz, Opera, Gran Palace, y el cine Odeón, el único que no pertenecía a la Compañía Molina y que era una sala chica muy especial, que exhibía películas breves de aventuras en episodios continuados, infantiles y de humor como los cortos de Chaplin. Funcionaba desde las diez de la mañana hasta la noche en forma continuada y por ello era la sala preferida de los alumnos que se hacían la rabona, las madres con niños y gente sola que podía entretenerse un rato. Se caracterizaba porque estaba impregnaba por un fuerte olor a pis infantil ya que, por su uso permanente, parecía que no había tiempo de higienizarla.

Puedo engañarme con los recuerdos pero creo que, por ejemplo, el Capitol estaba dedicado a cine bélico y documentales, el Gran Palace a comedias eróticas y otras prohibidas, el Real a comedias de amor para todo público, el Cervantes dedicado a las del oeste y otras “de tiros”. Habría que buscar en los diarios de la época propagandas de todas las salas para identificar su tipificación ya que no las recuerdo a todas.

Había también algunos cines de barrio, el más recordado era el cine “Moderno” (popularmente conocido como “la piojera”) sobre la Avenida Colón al 2000, era el cine de los estudiantes universitarios residentes en el barrio Clínicas. Especialmente los de medicina ya que la sede central de sus actividades eran en el Hospital Nacional de Clínicas, sobre la calle La Rioja, a escasas cuerdas de distancia del cine. Existen libros de escritores costumbristas cordobeses (Miguel Bravo Tedín es uno de ellos) que cuentan miles de anécdotas de ese cine al que yo asistí en varias oportunidades. Por ejemplo los estudiantes de medicina, en los días muy calurosos de verano concurrían vestidos con el guardapolvo de uso en los prácticos del hospital pero... sin nada debajo.

> ¿Había filiales de diferentes distribuidoras en Córdoba?

- Sí, había varias que nutrían especialmente a las salas comerciales de Molina. Una representaba a las películas distribuidas por Warner Bros, otra a las de Paramount, otra a las películas rusas, otra a europeas en general y algunas independientes que podían negociar películas ya muy explotadas por las anteriores o realizadas por productoras poco



conocidas. Calculo que eran seis o siete, cada una con sus oficinas y muy pocos encargados. Se ocupaban de hacer la propaganda de sus películas, vender los afiches de las mismas cuando las contrataban, llevar sus planillas de alquileres y hacer el control de sala, es decir, concurrir a la sala donde se había alquilado una película y constatar en diferentes horarios la cantidad de entradas vendidas en ese momento con las butacas ocupadas en el horario. Los contratos de alquileres a un cine comercial se hacían por una semana como mínimo o bien arrancaba con varias semanas si la película amenazaba convertirse en un éxito de taquilla. En eso influían enormemente las cifras obtenidas en los estrenos en Buenos Aires y los datos del *Heraldo del cine* del que hablamos. Hay que destacar que una distribuidora solo podía disponer de una película por un tiempo limitado. Normalmente eran tres o cuatro años dentro de los cuales el distribuidor se encargaba de hacer varias copias para poder negociarlas paralelamente en las diferentes salas y ciudades de su área de influencia o su jurisdicción. Vencido el plazo de su disponibilidad debía quemar, sí quemar, todas las copias que tuviera ya que se le vencían los derechos sobre la misma. Esto hacía que ante la proximidad de su vencimiento el distribuidor se desesperara por sacarle el mayor rédito alquilándolas aún a los cineclubes que no le ofrecían mayores ganancias.

> **¿Trabajaban todos para Molina?**

- Claro porque había un monopolio de la exhibición, en cierta medida solo ocurría eso, ya que eran actividades comerciales regidas por las leyes del mercado. El arte no tenía mucho que ver. Existían filmes de mucho valor artístico que venían considerados como muy rentables, en ese caso solo valía la consideración comercial. Ahora bien, cuando alguien de un cineclub se presentaba para alquilar una película, el distribuidor primero analizaba si podía confiar en la persona que tenía delante. Allí valía su olfato profesional. Luego se interesaba en saber los datos y la seriedad del cineclub, en qué sala proyectaba, que asistencia tenía en sus funciones, y cómo se proyectaban ya que en muchos casos las copias eran arruinadas por proyectores en malas condiciones de funcionamiento. Entonces entraba en consideración si la película ya había sido explotada por los cines de Molina, en ese caso ya no había impedimentos para el alquiler. En caso que se tratara de un título que dispusiera desde hacía mucho tiempo y nadie se hubiera interesado en alquilar, el distribuidor se sentía con la obligación de preguntarle a Molina si lo iba a usar o no y una vez ratificado ese dato podía acceder.

Eso le ocurrió a Simón Bahnos cuando, por casi un año, estuvo preguntando para alquilar *El ángel exterminador* de Luis Buñuel, que la disponía una distribuidora independiente, que ya presentía que no le interesaba a la explotación comercial. Una vez confirmado que Molina no la iba a alquilar, ni siquiera para una sala de segunda, accedió a alquilarla al Sombras que la estrenó como un trofeo al cine y a la constancia.

> **¿Eso segmentaba lo que era el cine comercial del cineclubismo?**

- Claro, porque los cineclubes se alimentaban de películas estimadas de valor artístico cultural, pero también ocurrían cosas curiosas. Por ejemplo había una distribuidora, Majestic, que la manejaba una señora, doña Eva, muy entendida de su negocio pero que solo trabajaba con copias en 16 milímetros. Ella dividía las películas entre las que andaban comercialmente y las "cine debate". Llamaba así a todas aquellas de valor estético que solo servían para realizar discusiones posteriores y que le eran requeridas solo por asociaciones profesionales, educadores, iglesias, etc. Así fue como obtuvimos películas como *Cul de sac* o *El fondo de la bolsa* (Polanski 1966).

Otros casos puntuales que explican los diferentes criterios con que podían manejarse los distribuidores y los exhibidores fueron, por ejemplo, el tratamiento de la disponibilidad de películas japonesas como *Rashomon* o *Los siete samuráis*. Cuando Kurosawa se hizo un nombre de peso en las recaudaciones, sus películas eran tomadas por la compañía de Molina, y a lo mejor ellos las tenían solo una semana de exhibición y después podíamos exhibirla nosotros. Siempre el primer cliente era el más poderoso y después veníamos nosotros.

Simón Bahnos como responsable del Cineclub era de esos tipos seductores e insistentes y sabiendo que un distribuidor disponía de un filme que para nosotros podía ser interesante mantenía una relación permanente, le llevaba un whisky, hablaban de cualquier cosa, hasta poder conseguir la película de una u otra manera. En último caso, aun cuando la película fuera estrenada por la compañía, nosotros manteníamos nuestro interés porque entendíamos que darla dentro de un ciclo y darla dentro de nuestra modalidad era importante para el público al que nosotros nos debíamos.

Además cuando tratábamos por películas que podían usarse por unos y otros, debíamos someternos a todas las operaciones que la distribuidora imponía. Por ejemplo esperar que hubiera una copia disponible para la fecha prevista por nosotros. Se daba el caso que de las películas taquilleras la distribuidora disponía de muchas copias en circulación y eso en cambio no sucedía con las películas "difíciles".



Con *El arpa birmana*, una película antibélica japonesa, ocurrió un caso muy particular. La distribuidora disponía de una sola copia y la misma estaba en circulación por cines de pueblos y no todos tenían mucha puntualidad en las devoluciones. Cuando la recibimos, el mismo día de la exhibición a la noche, el operador se encontró con que venía con los rollos cambiados de lugar (normalmente un largometraje venía almacenado en diez o doce latas numeradas de unos quince minutos cada una), el rollo ocho venía en la lata número seis, por ejemplo. Además estaba tan maltratada que se le habían cortado las colas identificatorias numeradas que van en la punta de cada rollo.

Esto provocó que al ser exhibida con los rollos alterados en la última parte, en el desenlace, el protagonista, en lugar de quedarse solo a enterrar los muertos, como había decidido, en una isla donde se habían desarrollado cruentos combates, terminara en plena lucha tal como se lo veía en el comienzo. En el final real, sus compañeros que se embarcaban para dejar la isla comenzaban a leer en voz alta y con imagen del mar, una carta en la que explicaba por qué se escondía en una cueva y se quedaba a enterrar a los muertos. Esa carta la iban leyendo a medida que el barco se alejaba. Ese era el final, pero nosotros al darla con los rollos mezclados, le habíamos cambiado el sentido y algunos espectadores se dieron cuenta y protestaron por lo que debimos aclarar la situación y reponerla como correspondía.

Pero claro, en esos años, habíamos exhibido películas en las que se planteaban grandes cambios en los relatos, se había puesto en crisis el desarrollo cronológico de las acciones y el uso de recuerdos y anticipaciones con la aplicación de *flash backs* y *flash forwards*, que exigían que el espectador estuviera con todas las antenas atentas para comprender la trama. Eso había pasado con *Hiroshima mon amour* de Resnais y con mayor intensidad en *Hace un año en Marienbad*. Esto hizo que algunos espectadores, en el caso de *El arpa birmana* se quedaran confundidos creyendo que se trataba de la complejidad del relato y no de un grosero error de proyección.



El Arpa Birmana.



APROBADO

Fines - enquisido



> ¿Y cómo hacían con los filmes prohibidos? O con aquellos a los que se les exigían cortes? Porque había una legislación de que ese control no regía para los cineclubes.

- Los films prohibidos por el ente de calificación eran eso prohibidos, no los pasaba nadie y los distribuidores ni se animaban a romper una disposición nacional que hasta podía llevarlos a la justicia. Además las películas consideradas “inconvenientes” por el ente calificador ya venían con los cortes que se les había practicado con acuerdo de la distribuidora. Esto hacía que el filme solo se pudiera dar para determinadas edades, prohibidas para menores de 14 o 18 años, y ese acuerdo de la distribuidora, permitía la explotación limitada pero explotación al fin. En caso que no aceptaran los cortes exigidos el filme era directamente prohibido y no podía tener circulación alguna.

Esto se dio en muchos casos con las películas del sueco Ingmar Bergman y sabíamos que en Buenos Aires se armaban tours de interesados que cruzaban el río con las entradas numeradas para verlas en cines de Uruguay donde no existía tal grado de empecinamiento en la censura.

46



(Me muestra un papel mecanografiado)

Acá tenés un claro ejemplo de manifestación de la censura.

“Champaquí Films” organizó una Muestra de películas cordobesas -esto lo organizó Néstor Moragues, uno de los veteranos realizadores de Córdoba- la programación se iba a desarrollar en la Facultad de Arquitectura, porque tenía proyector de 16 mms.

Se había programado un homenaje a obras de Córdoba, realizaciones documentales y ficcionales y de animación, en su mayoría amateurs y producidas a costa de esfuerzos personales. Además se incluían todas las películas de nuestros primeros egresados de la Escuela de Cine de la UNC 1971.

Todo el esfuerzo se arruinó por la intervención del Ente de Calificación de la Nación al que ingenuamente se mandaron las copias únicas para su evaluación. Por ello debieron hacer público un comunicado que decía:

“Como ayer (13 día de apertura), hoy tenemos que insistir sobre la situación que nos ha creado el Ente de Calificación Cinematográfica, organismo oficial sin cuya autorización no se puede exhibir públicamente ningún film en todo el territorio nacional. Las películas participantes de la Muestra se enviaron para su calificación CON EL TIEMPO SUFICIENTE, no obstante ello, el Ente demoró largamente su trabajo de calificación y, en consecuencia, los envíos de regreso se retrasaron. De nada

servieron numerosas llamadas telefónicas, las películas no venían o se enviaban dos o tres espaciadamente. Así llegó el día de la apertura sin poder dar cumplimiento a la programación del día por la razón apuntada. Ante una promesa telefónica (los films restantes estarían hoy día 14, en nuestro poder) creíamos poder mantener la programación de los días miércoles, jueves y viernes tal cual se había divulgado. Dos comunicaciones telefónicas del día de la fecha nos hacen, ya definitivamente, desistir de poder dar cumplimiento a la programación primitiva.

En la segunda llamada de hoy, el Ente Calificador informa que once películas son “objektadas” por diversos motivos, no especificados con claridad (E). Los alcances de las “objecciones” (prohibida para menos de 18 años, cortes, prohibición total, etc.) no las conocemos. CHAMPAQUI FILMS no comparte, de manera alguna, la actitud del Ente Calificador. Es más: Cree que, con actitudes de esta naturaleza, se hace muy poco en pro de la tan mentada y ansiada recuperación del cine argentino. Máxime si tenemos en cuenta que entre las películas “objektadas” se encuentran varias (si no todas) aquellas que fueron realizadas por la nueva promoción de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, y que, dicho sea al pasar, demuestra un alto nivel de realización y un muy ponderable dominio de la imagen cinematográfica. Los jóvenes necesitan apoyo, no que se limiten sus inquietudes.”

Hay publicaciones del Centro Editor de América Latina sobre la “Censura en Argentina” muy ricas en ejemplos de ese tipo. Hay que recordar que durante la dictadura de Onganía y hasta la del Gral. Agustín Lanusse, el Ente estuvo dirigido un tiempo por Ramiro de Lafuente y luego un crítico de cine, muy católico, llamado Tato, que fue siniestro con todo el cine nacional y extranjero. Recién con la llegada del presidente constitucional Héctor Cámpora y la intervención del Ente, por Octavio Getino, se abrieron los registros de películas prohibidas y se pudieron conocer en el país películas como *La naranja mecánica* de Kubrick y otras de diversos autores. Con el gobierno de Perón-Perón se impuso nuevamente la línea católica prohibitiva y esas películas fueron prohibidas y perseguidas nuevamente.

En Córdoba han existido vergonzosos casos de censura hasta en tiempos muy recientes, en plena democracia, donde un seminarista o estudiante para sacerdote, ultramontano, denunció penalmente a un exhibidor y logró de un juez fanático y de muy pocas luces un fallo condenatorio que se cumplió. Eso pasó también cuando el Cineclub Universitario programó exhibir un filme de Jean Luc Godard sobre la Virgen María (*Yo te saludo, María*). Una minúscula manifestación de integrantes de una congregación religiosa se hizo presente hasta con un escribano en las puertas del cine para impedir la proyección y, bajo amenazas de todo tipo, lo consiguieron.

En los años 60 en Córdoba capital regía un código de faltas que facilitaba las prohibiciones que eran implacables. Algunos distribuidores advirtieron que no existían tales exigencias en otros municipios de los pueblos. Un exhibidor atrevido de Cruz del Eje se propuso estrenar *El silencio* de Bergman en su cine. El distribuidor estaba interesado porque calculaba que allí irían todos los posibles espectadores que ansiaban verla dado que venía precedida de comentarios periodísticos muy escandalosos. Cuando el exhibidor le comentó que para pasarla debía ser aprobada previamente por los miembros del Concejo Deliberante de esa ciudad, de inmediato el distribuidor se comunicó con nosotros para que los acompañáramos a una exhibición privada y pudiéramos dar nuestra opinión “especializada”. La idea era que en el debate que seguramente se iba a suscitar después de la exhibición, pudiéramos convencer a los funcionarios que pudieran oponerse, calculando además que estos serían muy pocos. Nos equivocamos. Para nosotros era la única oportunidad de verla y aceptamos gustosos. Nos pagaron los pasajes a Eduardo Bocio y a mí para estar en dicha exhibición, nos presentaron como “entendidos de cine de arte” que podrían evacuar algunas consultas, se apagaron las luces y comenzó la función privada con todos los concejales presentes.



Yo te saludo, María



Advertimos que pasados los primeros minutos de la exhibición, en la oscuridad de la sala se escuchaban murmullos. De pronto también, los golpes de algunas butacas de gente que se levantaba para irse. En las sombras, observamos como varios funcionarios se retiraban, algunos profiriendo protestas airadas. Cuando se encendieron las luces estábamos solos con el dueño de la sala que, consternado, nos explicó que los concejales, muy disconformes con el filme, se iban a reunir en el recinto del Honorable Concejo para decidir y que los ánimos no eran de lo mejor. Nos dirigimos rápidamente hacia ese local pensando que nuestra palabra podía ser de utilidad, pero el encargado, que mantenía las puertas cerradas, nos impidió la entrada mientras nos explicaba que ya la película había sido prohibida.

Con *Juventud, divino tesoro* nos pasó algo semejante pero acá en Córdoba. Yo me acuerdo que a Simón alguna vez que los distribuidores le dieron películas que estaban mal calificadas por el Instituto, que estaban... no prohibidas pero que eran realmente transgresoras en cualquier sentido, lo que nos pedían, para no verse involucrados en problemas legales, era que la anunciáramos con una mesa redonda. Con programarla con una mesa redonda estaba todo bien ya que ello le daba un atributo de legalidad y si en la mesa redonda estaba invitado un cura, mejor.

La Municipalidad de la Capital Legisla Sobre Moralidad Creando la Policía de Costumbres

CONTINUACION
CAPITULO III
De las casas amuebladas

Art. 12. — Es prohibido a los propietarios de inmuebles destinados total o parcialmente a pensión, hospedaje, hotel o almesa, recibir o permitir en los mismos actividades que se refieren al artículo siguiente, así como actividades o reuniones de homosexuales o pervertidos. La reglamentación determinará el procedimiento de inspección para comprobar el cumplimiento de la presente disposición.

Art. 13. — Todos los dueños o responsables de casas amuebladas o de citas deberán actualizar los antecedentes de estas a los fines de su registro de conformidad a lo que establece la reglamentación a dictarse. Dichas casas no podrán ostentar en sus frentes, cualquiera sea el régimen en que funcionen, letreros o inscripciones que las señalen con nombres o con alusiones de sus actividades. Los que las tuvieren procederán a retirarlas en el término de treinta días a partir de la vigencia de esta ordenanza.

Art. 14. — Las casas amuebladas o de citas que se instalen a partir de la sanción de la presente ordenanza, deberán sujetarse a lo que el

La "Ordenanza de Moralidad" Había Sido Aprobada Ya

LA llamada "Ordenanza de Moralidad" que olera a conocer antes de ayer el ahora ex interventor en la Municipalidad correntina Carlos María Casares, había sido aprobada ya por el gobernador doctor Ferrer D'Herz con fecha 12 del corriente, no habiéndose dado a conocer ese decreto en la Gobernación en su oportunidad. El mencionado decreto, expresa lo siguiente: "Visto el expediente N° 88-424/1966, Registro de la Subsecretaría de Gobierno, en el que el señor comisionado municipal de la Capital, eleva a consideración un proyecto de ordenanza de moralidad que ha estructurado; Y Considerando: Que es indispensable el dictado de un ordenamiento legal que contemple y regule en todo lo posible las distintas manifestaciones y actividades que en materia de moralidad debe controlarse a la Municipalidad, en ejercicio del poder de policía de costumbres; Que el proyecto de referencia y la fundamentación del mismo (fs.

1/2), revelan un perfil de estudio de la materia; Que, por otra parte, el dictamen emitido por Asesoría General del Ministerio de Gobierno (N° 37), coincide en general con el proyecto, sin perjuicio de las observaciones parciales que formula; Por ello, el Gobernador de la Provincia decreta: Art. 1°) Apruébese el proyecto de decreto-ordenanza elaborado por la Municipalidad de la Capital, denominada "Ordenanza de Moralidad", que obra de fs. 4 a 16 de este expediente; con la supresión del término "hacer nocturnos" en el art. 4° inciso e), y la incorporación de un nuevo artículo posterior al cuatragesimo séptimo, con el siguiente texto: "En los casos en que el infractor a las disposiciones de esta Ordenanza fuere un menor de veintidós años de edad, la autoridad municipal deberá proceder conforme a las disposiciones de la Ley 4872, dando participación al Consejo Provincial de Protección al Menor, cuando correspondiere".

treinta días. A los artistas personas que hubieren intervenido en la infracción al artículo 24°, se les aplicará una multa de un mil a cinco mil pesos.

A los artículos 21° y 22° Multa de doscientos a quinientos pesos o arresto de uno a tres días que en cada reincidencia se irá duplicando hasta un máximo de cuatrocientos pesos o diez días de arresto.

Al artículo 22°: Multa de un mil a cinco mil pesos, arresto de uno a cinco días por la primera infracción en reincidencia; multa de un mil a diez mil pesos o arresto de uno a diez días y en cada reincidencia posterior, se agregará a esa pena, la clausura local por un término de hasta diez días.

Art. 25°: En los espectáculos teatrales, de variedades o similares, se considerará responsables de las infracciones que se cometan

esta en la primera infracción. Al artículo 18°: Multa de cinco mil a diez mil pesos, o arrestos de cinco a diez días; en la reincidencia, multa de treinta mil pesos o arresto de treinta días y se ordenará la clausura del negocio.

A los artículos 14°, 15° y 16°. Multa de cincuenta mil a cien mil pesos, o arresto de cinco a treinta días, de acuerdo de ordenar de inmediato la clausura del negocio.

miso previo de la autoridad municipal sustituir por otra una obra o película cuya representación se hubiere comunicado asivo por causa de fuerza mayor debidamente justificada. Asimismo no se podrá alzar el libreto de la obra en los espectáculos teatrales, radiales o televisivos, en forma que importe una infracción al artículo diecinueve octavo.

Art. 23°. Todos los grabados

quienes intervengan en cualquier espectáculo presentarse desnudos con trajes que resulten indecorosos o contrarios a la moral y buenas costumbres, o despojarse en público de los mismos.

Art. 25°. Las infracciones de las normas precedentes se sancionarán en la siguiente forma:

Diario La voz del interior, 19 de agosto de 1966, pag. 11.





Raymundo Gleyzer y Ana Montes de González filmando *Pictografías del Cerro Colorado*



El Departamento de cine de la Universidad de Córdoba

> *Lo que me llama la atención es que estando todo este movimiento cinematográfico en la Universidad Nacional, el festival de cine lo organizara la Universidad Católica de Córdoba.*

- Lo que pasa es que el Primer FICED se realizó en 1964 cuando en la Universidad Nacional no había nada de cine. Es una cuestión de fechas. En esa Universidad había un rector muy progresista, el padre Storni, que tenía a su lado gente interesada en cine como la abogada Ana María Sinópoli y su marido, Laertes Martínez. Ellos se propusieron hacer un festival de cine como una buena tarea de extensión universitaria sabiendo que en Córdoba ya existía un muy buen ambiente para hacerlo. Se movieron con todo el aparato de la Católica y lograron una presentación bastante nutrida de películas documentales y de películas experimentales.

Fue muy buena la respuesta que tuvo la convocatoria, con muchísimo material para exhibir. En ese festival se presentó una película que se llamaba *Reportaje a un vagón* de Jorge Goldemberg, un santafecino que

terminó haciendo cine en Buenos Aires. En general la acogida fue muy buena, yo tengo los comentarios del diario Córdoba del crítico Alfredo Mathé, sobre las películas que se proyectaron y es notable observar la cantidad y calidad del material exhibido.

Pero con posterioridad los festivales siguientes comenzaron a tener una tónica más burocratizada. Los organizadores se manejaban fundamentalmente con las embajadas y poco con productoras o realizadores independientes, que había muchos y por lo general protestatarios, a los que las embajadas no veían como buena representación de sus países. Esto hizo que la mayoría de filmes fueran de interés estrictamente científico, de las ciencias duras y no las sociales y por lo tanto las expectativas que despertaron fueron menores.

Para colmo en cierta oportunidad ocurrió que hubo películas argentinas y otras latinoamericanas sobre temas sociales que el Ente de Censura prohibió, porque la Universidad Católica, claro, no iba a arriesgarse a tener conflictos políticos. Se manejaba con mucha diplomacia, sobre todo evitaba exponerse a temáticas que pudieran ser inconvenientes. Y ello terminó por limitar todas las temáticas sociales y políticas que eran de mucho interés para los espectadores.

> ¿Luego del Primer FICED ustedes pasaron a fundar el Departamento de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba?

- Recibir el primer premio a la película experimental con "Mas de la mitad" en el primer FICED nos permitió hacernos conocer y que nos llamara el director de la Escuela de Artes, que quería fundar un Departamento de Cine. Entonces él, respetando los sistemas reglamentados de ingreso a la universidad hizo un concurso convocando como jurados a especialistas de Buenos Aires y entre los postulantes inscriptos para constituir un Grupo Piloto de Cine estuvimos nosotros y otros entusiastas jóvenes técnicos que estaban trabajando en el Canal 10 de la Universidad recién puesto en funcionamiento. Canal 10 ahora está cumpliendo 50 años, en aquella época hacía dos o tres años que funcionaba, con técnicos y realizadores de Córdoba.

Ingresamos a ese grupo piloto cerca de 18 personas con la finalidad de iniciar una experiencia cinematográfica en la Universidad Nacional. El compromiso fue realizar unas películas documentales, crear un cineclub y dictar cursos de iniciación al cine para calcular el interés que podía existir en el medio para crear una escuela de cine. La inversión no era muy

[Moreschi selecciona un recorte y lee]

“LOS PEQUEÑOS CORDOBAZOS. La Universidad Católica ya lleva realizados cuatro festivales de cine experimental y documental, bienales que a partir del '64 representan la iniciativa más valiosa y sostenida que el país ha conocido en ese campo (salta un párrafo). La universidad de Córdoba se propuso una tarea más humilde, pero en un momento en que Mar del Plata sucumbe bajo presiones e incapacidades combinadas, resulta más importante acoger bajo las amplias alas del cine experimental y documental toda la producción que significa cierto grado de marginalidad, de diferencia respecto al cine de consumo más cotidiano...” “Así lo entendió su factótum, una doctora en Derecho realmente infatigable Ana María Sinópoli de Martínez: ‘La Universidad debe ser conciencia crítica de la sociedad’, dice en el texto de presentación del programa, y saca las consecuencias de ese postulado en el terreno concreto del cine y de su festival. Contra éste se alzaron dos grupos bien definidos, en su edición más reciente (del 13 al 17 de agosto). Uno estaba formado por alumnos de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Córdoba, quienes celebraron una conferencia de prensa, emitieron un comunicado y exhibieron sus ejercicios. Aunque la muestra estuvo abierta a ellos, su decisión de no participar y de publicitar esa no participación tuvo un sentido político quizá discutible pero claro: eligieron un altivo rechazo de todo contacto con ‘el sistema’, sin advertir que el terreno que el Festival abría a la polémica cultural y política era generoso: desde las exhibiciones en la misma Universidad Católica (para eludir la censura) de cortos

latinoamericanos, hasta el diálogo directo, allí se debatían más cosas y se conocía más gente que en la torre de marfil de la pureza revolucionaria. El otro grupo, más previsible, fue ‘el sistema’ mismo. El Instituto Nacional de Cine negó su ayuda al certamen (o la limitó a un pesado objeto, definido como trofeo); peor aún: no lo reconoció como festival, obligando de este modo a que todos los films participantes pasaran por la censura del Ente Calificador. Aunque el notorio Ramiro de Lafuente estaba en algún lugar entre Zaragoza (donde asistía a un congreso en su calidad de profesor en Derecho Canónico) y Guinea (donde fue invitado cordialmente), sus huestes procedieron a censurar a diestro y siniestro, y a retener sin justificación pública tres cortos: el argentino “Muerte y pueblo”, de Nemesio Juárez, ganador ya de tres premios, y los chilenos “Desnutrición infantil” y “Herminda” de La Victoria. Este abuso provocó el retiro de la delegación chilena y una protesta de realizadores y críticos. Aunque la doctora Martínez, en sus intentos de comunicación con el Ente, no logró que en ningún momento se identificaran sus interlocutores, tampoco obtuvo razones para la retención de esos films, cuyo carácter polémico permitió las suposiciones más verosímiles. Sobre todo cuando el último trataba, en otra clave, el mismo tema que El principio del fin, un corto argentino sobre la erradicación de villas miseria, cuyo tono oficialista suscitó el rechazo general. ENTRE FUEGOS OPUESTOS. Agredido desde ambos extremos, el Festival permanece como una iniciativa libre y dignísima. La delegación visitante del Festival de Manheim (junto con el de Oberhausen, el más estimulante de Alemania y un foro de cineastas jóvenes, donde se descubrió a Chytilova,



**FESTIVAL INTERNACIONAL
EXPERIMENTAL Y DOCUMENTAL
FESTIVAL INTERNACIONAL
EXPERIMENTAL Y DOCUMENTAL**



**FESTIVAL INTERNACIONAL
EXPERIMENTAL Y DOCUMENTAL
FESTIVAL INTERNACIONAL
EXPERIMENTAL Y DOCUMENTAL**

13 AL 17 DE DICIEMBRE

**UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO
UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO**

**INTERNACIONAL DE CINE
DOCUMENTAL 1964**

**INTERNACIONAL DE CINE
DOCUMENTAL 1964**

**INTERNACIONAL DE CINE
DOCUMENTAL 1964**
**INTERNACIONAL DE CINE
DOCUMENTAL DE
AGOSTO 1964**

DE CORDOBA
CATEDRAL CATOLICA DE CORDOBA

Skalimowski y Forman) y el veterano y mal conocido Thorold Dickinson, presidente del Jurado Oficial, entablaron contactos más significativos que cualquier rechazo, con un público de entusiastas, ya fueran realizadores, críticos o espectadores. Por esta misma razón es necesario que las verdaderas objeciones válidas -las que sustentaron el fallo del Jurado de la Crítica, que se abstuvo de conceder premios- sean consideradas en una próxima edición. En 1970 compitieron en Córdoba sesenta y dos películas, seleccionadas sobre noventa y ocho, un filtro no más severo que el de 1968 [setenta admitidas sobre ciento once propuestas]. Entre ellas, había desde lo mejor que pueda esperarse del cine de animación ('Why man creates', ¿Por qué crea el hombre?, de Saul Bass), hasta el punto más extremo de...

.....
[interrumpe la lectura] Saul Bass es un capo, es el que hizo la apertura a la Pantera Rosa. Yo me acuerdo porque era uno de los ídolos que tenía el Cachoito De Lorenzi [retoma la lectura]
.....

"hasta el punto más extremo de una vanguardia contemporánea ('Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter', El novio, la actriz y el rufián, Alemania occidental, Jean-Marie Straub). Pero también estaban decenas de esos cortos cuyo destino parece ser la circulación por embajadas y oficinas públicas, obras de promoción y difusión que en Europa suelen estar confeccionadas con discreción mayor que en Argentina, pero cuyo interés siempre es relativo.

Pueden informar sobre la planificación familiar en la India o sobre la enseñanza audiovisual en Suecia; pero aun a quienes estos temas interesan realmente, se les hace obvio que el nivel de esos cortos no es asimilable al de films donde la imaginación, el uso de la imagen y el sonido, la búsqueda y su resultado operan en un plano de auténtica sensibilidad cinematográfica. A este blanco apuntaron las objeciones de la crítica. El Jurado Oficial prefirió premiar "Antropología", un corto polaco de Andrzej Brzozowski que luce la calidad pareja y sin sorpresas de la producción de la Escuela de Lodz. Si la Universidad Católica de Córdoba es capaz de gestos tan valientes como el de exhibir una copia de "Muerte y pueblo", provista por el autor, ante la retención de la copia sometida al Ente Calificador, aceptando el riesgo de las represalias que esta actitud suscite, también será capaz de afinar sus filtros según una idea más exigente de sus propias intenciones, de dirigirse directamente a grupos y autores de verdadera relevancia 'experimental y documental', más bien que a embajadas y servicios culturales, por más ilustrados y liberales que sean"

Revista Panorama. 25 de agosto de 1970. Pp. 59-60.

[O sea que a Muerte y pueblo la pasaron igual gracias a que el propio realizador que facilitó la copia].





grande pero para la época y la universidad era significativa y el director de la Escuela de Artes no quería arriesgarse a un fracaso.

La experiencia fue muy positiva y entre lo que restaba de 1964, y en 1965 y 1966 hicimos varios documentales de interés antropológico: *El hacer artístico en la UNC*, *Difunta Correa* en San Juan, *Laguna Blanca* en Catamarca, *Dique Río Dulce* en Santiago del Estero y otras. Creamos el Cineclub Universitario con el estreno de nuestros cortos y la visita de Lautaro Murúa, dictamos cursos de extensión universitaria sobre el lenguaje del cine que tuvieron muchos asistentes y concluimos la labor presentando el proyecto de plan de estudios para las carreras universitarias de Licenciatura y Profesorado en Cinematografía. Este último fue aprobado por el H. Consejo Superior en 1966 y en 1967 se puso en marcha.

Para el dictado de las materias se invitó y designó a profesores como: Víctor Iturralde Rúa, Simón Feldman, José Martínez Suárez y Adelqui Camusso que venían de Buenos Aires; otros venían del Instituto de Cine de Santa Fe: Patricio Coll Mac Louglin, Esteban Courtalon, Juan Oliva, Raúl Beceyro, y Gustavo Moris. Nosotros funcionábamos como apoyo docente y las materias culturales y de arte eran dictadas por profesores de la propia escuela de artes de los Deptos de Música y Plástica: Arquitectos Marina Waisman, Elsa Larrauri, Juan Wernly, Josefina Osuna, Armando Ruiz, Oscar Moraña, Miguel A. Biasutto. Por muy poco tiempo estuvo también Jorge Preloran.

Los primeros egresados de las carreras de cine en 1971 comenzaron a incorporarse a la docencia y toda esa gran construcción fue destruida por el golpe militar del 76. Esa es la historia que estoy escribiendo.

> ¿En ese período, cómo fue la participación de otros realizadores como: Jorge Prelorán, Humberto Ríos y Raymundo Gleyzer con ustedes?

- El Director de la Escuela de Artes, el arquitecto Raúl Bulgheroni, era una persona muy activa y tenía excelentes relaciones con el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella, y otras universidades y centros culturales del país y el exterior. Con su gestión (1960-1972) la Escuela creció llegando a tener un nivel de excelencia. Aparte del Departamento de Cine se creó el de Teatro y junto a los de Plástica y Música era en 1966 la única Escuela de nivel universitario en el país que contenía las cuatro disciplinas fundamentales. Ello permitió organizar Festivales Nacionales e Internacionales de Teatro, de Música Experimental, las Bienales de Artes Plásticas (junto a Industrias Kaiser

Fotogramas del film "Difunta Correa", promesantes en San Juan 1965-66.



Rodaje del film documental de 1965 "Ceramikeros tras la sierra".
Aparecen el director Raymundo Gleyzer, cámara Humberto Rios y ayudante Simon Bahnos

58

Argentinias), Festivales de coros universitarios, y otros sucesos inéditos para Córdoba.

Por la relación con la Universidad de La Plata entramos en contacto con el arqueólogo Rex González y su mujer Ana Montes y con ellos se hicieron convenios para producir una serie de películas documentales.

Hicimos creo que seis o siete películas documentales. En esas películas estuvimos trabajando con Rex González y Ana Montes que era una mujer muy decidida y estaba en vinculación con gente de la Universidad de La Plata, así que ella conseguía subsidios de La Plata y con el equipo humano de Córdoba se hicieron *Pictografías del Cerro Colorado*, que la dirigió Humberto Rios, y Raymundo Gleyzer dirigió *Ceramikeros de tras la sierra* en Mina Clavero. Otro proyecto de Ana Montes era hacer una película sobre la cultura selknam, Onas, porque ella ya había viajado junto a la antropóloga francesa Anne Chapman al sur y sabía que quedaban uno o dos representantes legítimos de esa cultura. Ahí se lo contrató a Jorge Prelorán. Pero la relación con Prelorán no fue buena y la terminó dirigiendo la propia Ana Montes con Humberto Rios y se llamó *Onas, vida y muerte en Tierra del fuego*.

Jorge Prelorán era un tipo muy particular, de esos acostumbrados a vivir “artísticamente” solos. Algo presumido con su diploma de la Universidad de California, Prelorán, había obtenido mucho apoyo en Buenos Aires con subsidios para realizar películas documentales en todo el país con temas que le sugerían diversos investigadores en ciencias humanas: arqueólogos, antropólogos, folkloristas. Vivía en aquella época propiamente como un hermitaño cinematográfico: filmaba en 16 milímetros, reporteaba a los protagonistas de sus obras, mandaba a revelar en EEUU, se hacía enviar los negativos y copiones a cualquier punto del país donde estuviera, compaginaba en hoteles o donde lo encontrara la noche con una moviola portátil, y así iba armando sus relatos que cambiaban permanente ya que no se atenía a guiones fijos sino a lo registrado. Cambios que sin duda en algunos casos eran explicables ya que volvía sobre la historia de sus personajes filmándolos en distintas épocas y circunstancias, viajaba por todo el país con dineros de subsidios del Fondo Nacional de las Artes, revelaba en Estados Unidos porque tenía contactos y era egresado de la UCLA, mandaba a revelar allá, y estando en viaje, por ejemplo si él ahora filmaba en Chubut el material a Chubut y en el jeep llevaba la moviola compaginadora, y sus pastillas de vitaminets.

Era tal su vinculación con el FNA y el cartel que disponía en esos ámbitos que Bulgheroni, el director de la Escuela de Artes de la UNC, lo quería tener de profesor. Y entonces primero lo invitamos para que dirigiera *Manos Pintadas* (1971), que también se filmó en el sur, y Jorge mandaba unas cartas donde explicaba el proyecto de sus futuras clases: “estoy pensando con los alumnos en trabajar el tema del encuadre...” unas cartas de tres o cuatro carillas, eran cartas protocolares pero además él se extendía... estaba re entusiasmado.

Cuando lo conocí, circulaba con gran sombrero de vaquero en un jeep que le prestaba Industrias Kaiser Argentina El primer día vino así a dar clase, ya que de acá se iba a ir a filmar a no sé dónde. Pidió elementos para dar la clase... y se armó su propio calvario. Claro, un tipo solo, pero solo que compaginaba solo, decidía solo...puso de manifiesto serios problemas para comunicarse con los demás. Fue un trauma tal que renunció al día siguiente. Porque empezó a hablar y el encargado de los equipos, que era otro profesor de cine que le proveía los aparatos, tiempo después nos comentaba “no sé qué le pasó, primero me pidió unas diapositivas de historia del arte, después el proyector de diapositivas, después me pidió las lentes, después una cámara de fotografía, después una cámara de cine. Y yo lo veía que no sabía qué tema abordar, porque empezaba hablando de los planos, y decía pero los planos tienen vinculación con las lentes, a ver

las lentes, mostraba las lentes, y decía pero las lentes van en la cámara...”. Al día siguiente se nos presentó en el despacho del director Bulgheroni diciéndole que renunciaba, que la enseñanza para él era un drama ya que nunca la había practicado y no se imaginaba que estando frente a otros podía turbarse de tal manera. Como Bulgheroni le insistió que probara, él decidió trabajar con los alumnos en los cerca de 28 documentales que tenía en proceso. Te imaginas que los alumnos se encaramelaron con el tema y lo acompañaron a hacer filmaciones. El distribuyó los documentales y dijo “bueno, tal documental, tal grupo de alumnos se va a encargar, miren el material, los copiones y hagan bosquejos de guiones porque yo de esto todavía no tengo nada...”. Cuando los alumnos empezaron a ver sus materiales le cuestionaron todo, para colmo, esos alumnos de los sesenta activos y muy politizados, como fueron las primeras camadas de alumnos de cine, se le convirtieron en unos verdaderos hinchapelotas...

> ¿Por qué?

- Hinchapelotas porque eran todos protestatarios, casi todos eran admiradores del grupo Dziga Vertov, o del grupo Tupac, u otros, y le empezaron a discutir ideológicamente el sentido de sus films, poniendo también en discusión su manera solitaria de producir cuando ello tenía que ser una obra de equipos.

Hay que recordar que para la época hubo profesores muy profesionales que se fueron cuestionados. Martínez Suarez, por ejemplo, entre el 72 y el 73 no se bancó más la enseñanza porque claro...había que tener demasiada paciencia ante las posturas de los alumnos que no solo eran críticos sino sujetos muy informados y actualizados (aunque no existía Internet) y además para esos profesores la industria estaba en Buenos Aires y no les convenía estar ausentes cuando algún trabajo se presentaba. Los porteños venían porque tenían cargos, no de dedicación exclusiva, pero un cargo de dedicación simple, en esa época era muy buen sueldo y se los hacía venir una vez cada quince días. Entonces cada quince días venían viernes, sábado y domingo, daban clase y después a los quince días volvían. Entonces se negociaba la participación porque todos querían estar en Buenos Aires porque era el lugar de sus negocios.

Los de Santa Fe de alguna manera, como egresados novicios del Instituto de Santa Fe, vinieron acá a fundar algo para lo que se sentían identificados, una escuela de cine y especialmente documental. Y cuando algunos de





Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán.

ellos empezaron a pelear para entrar a la industria en Buenos Aires ya no les convenía, entonces dijeron “en el año 71 sale la primera camada de alumnos propia de Córdoba y nosotros nos vamos”. Hicieron así, el Pucho Courtalón, todos, se fueron en el 71 y el único que quedó fue Juan Oliva, que quedó como director del Departamento de Cine y como realmente no estaba metido en la industria entonces no le interesaba.

Pero la marca central en la enseñanza y la parte más práctica la dejaron los santafecinos no sólo porque habían hecho su escuela, sino que tenían la experiencia con Birri y tenían experiencia en producción. Entonces acá, armar un laboratorio de fotografía con diez boxes y hacer que los alumnos tuvieran que trabajar simultáneamente era un gran desafío. Gustavo Moris fue el que organizó la parte de fotografía fija con sus laboratorios. Había que comprar las ampliadoras, tabicar un aula común para convertirla en laboratorio y eso no era una cuestión para improvisar, tenía que hacerlo gente que supiera. De la misma manera nos pasó con sujetos decididos como Víctor Iturralde...



LV-80-TV
Canal 10

SERVICIOS DE RADIO Y TELEVISION
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE CORDOBA



> *¿Y qué vinculación tenía el Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba con los movimientos de cineclubes y la propia Escuela de Cine de la Universidad?*

- La pregunta es bastante amplia y es útil tratar de contestarla porque significa hablar de un momento de la cultura de Córdoba que relaciona los medios de comunicación, como la televisión y la radio, con el campo de la comunicación audiovisual cinematográfica, fenómenos que de alguna manera se retroalimentaban.

La Universidad Nacional de Córdoba disponía de una radio en AM denominada Radio Universidad. Había adquirido la frecuencia LW1 de la Radio Splendid de Córdoba. La radio disponía de programas de cultura y artes en general y de crítica cinematográfica de muy alto nivel, lo que hacía que al comenzar a hacerse los programas del Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba (SRT), los de la tele, no podían ir en zaga. Ello ocurría por una cuestión de celo profesional, había que demostrar un buen nivel

en ambos medios porque en la mayoría de los casos intervenían las mismas personas, los comentaristas de la radio comenzaban a producir para la televisión.

Esta radio funcionaba muy bien desde 1958 y tenía (y tiene) muy buena cobertura y una gran popularidad. Era muy escuchada y disponía de excelentes réditos económicos por publicidad ya que había sido beneficiada por una medida nacional que la autorizaba a funcionar con licencia comercial. Esto hizo que el entonces director de la radio, don Félix Garzón Maceda, tuviera la audacia de crear un canal de televisión que en principio sería solventado económicamente por los excedentes de la radio. Se constituyeron así los SRT o Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba que tenían radio y televisión y más tarde esos dos medios se completarían con una emisora de frecuencia modulada.

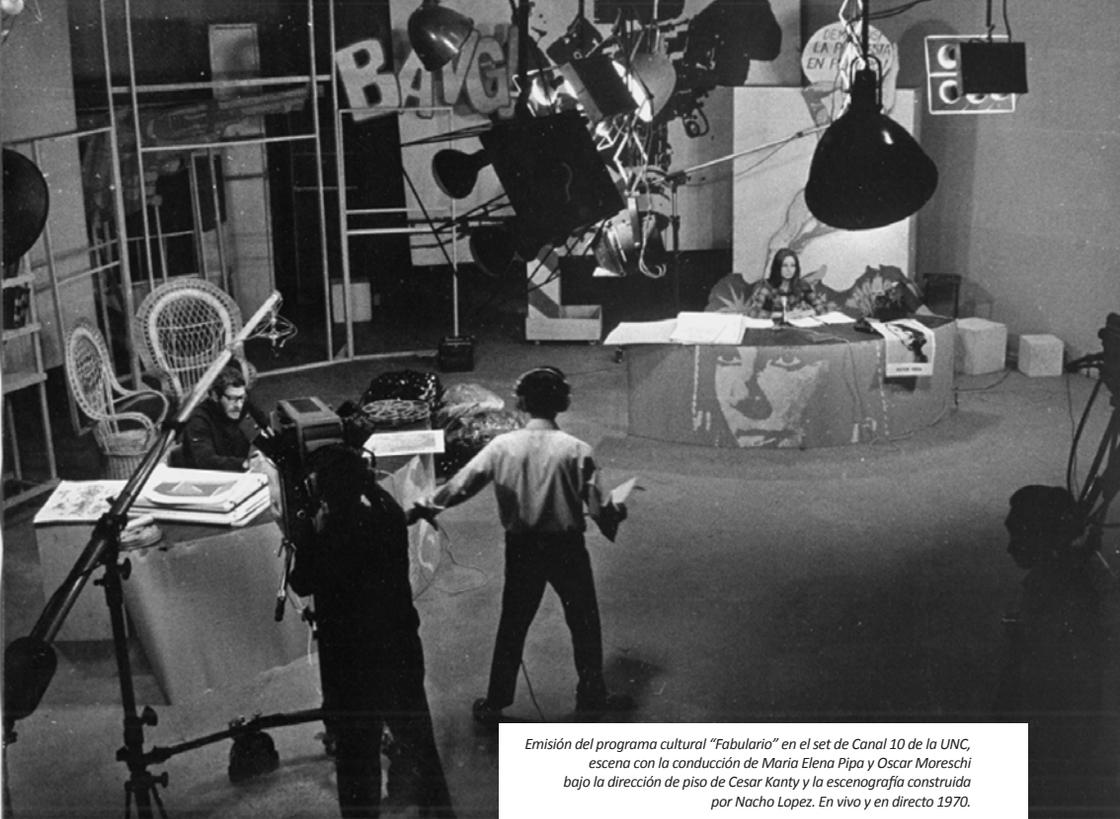
El Canal 10 inició sus emisiones en 1962, cuando ya existía Canal 12 (Telecor) desde 1960. Este canal había surgido como empresa de unos visionarios comerciales que de alguna manera monopolizaban el comercio de los artefactos del hogar. La venta exitosa de heladeras, ventiladores, cocinas, etc. les abrió la visión para la aventura de crear un canal comercial que incentivara la venta de televisores y lo lograron en gran medida. Muy en gran medida.

Hay que recordar lo que ya ocurría en Buenos Aires con un canal estatal, el siete, y algunos privados y el gran negocio de la venta de artefactos.

El mérito de los hombres que en Córdoba deciden crear el canal 10 es que lo hacían manteniendo los intereses culturales que defendía la Universidad. En una palabra, estos medios serían la extensión de la palabra de la Universidad. Claro que para sobrevivir no podían confiar solo en "lo cultural" y es por ello que gestionan, y son autorizados a disponer de una licencia comercial que les permitía agregar publicidad en sus emisiones y por lo tanto, disponer de otros fondos para solventar la creación ya que no podrían subsistir solo con los recursos que la radio proveía.

La radio había impuesto programas de mucha recepción. Los informativos (Sergio Villarruel, Jorge Perez Gaudio y muchos otros) los debates políticos (René Avila), las críticas de arte y cine (Juan Aguirre, Enrique Lacolla, Canela) los programas infantiles (Malicha Cresta de Leguizamón), los de música selecta, etc. Sus autores, comprometidos con la radio, veían con muy buenos ojos ser agregados a las grillas de programas del propio canal de televisión.





Emisión del programa cultural "Fabulario" en el set de Canal 10 de la UNC, escena con la conducción de María Elena Pipa y Oscar Moreschi bajo la dirección de piso de Cesar Karty y la escenografía construida por Nacho Lopez. En vivo y en directo 1970.

Lo importante ahora era darle formato televisivo, agregar la imagen a lo que solo se decía con palabras y allí contribuyó gente que había hecho sus primeras armas en cine amateur, en diseño gráfico, en fotografía, en dibujo, en escenografía teatral, en electrónica y otros rubros propios del nuevo lenguaje.

Así como uno habla de gente ya reunida para hacer algo, también debe hablar de los espacios físicos utilizados por esas personas. La radio emitía su señal desde estudios ubicados en el centro de la ciudad. En la Galería del Pasaje Muñoz (uno de los pasajes históricos del centro de Córdoba), en el primer piso estaban construidos los estudios radiofónicos que debían someterse a una serie de precauciones para evitar interferencias de la cantidad de redes eléctricas que circulaban por el sector. A los aislamientos sonoros había que agregar los relativos a los ruidos de un lugar sometido a un tránsito intenso de personas y vehículos. En pocos metros cuadrados se habían instalado oficinas comerciales y los estudios con sus muros insonorizados, micrófonos, consolas, equipos de música y hasta un pequeño auditorium desde donde se atrevían a emitir conferencias con

personalidades, recitales de música con pocos ejecutantes, grupos de folklore muy de moda en el momento. Lo increíble es que allí también cabía la presencia de público con pocas butacas y todos apretados.

Lo que parecería un desatino se hizo realidad y allí se inventó un nuevo espacio para agregar los estudios primitivos del canal 10. No solo con sus oficinas comerciales, unidas a la de la radio, sino con su sala de diseño gráfico, laboratorio de fotografía, cineteca o archivo fílmico, y un estudio para emitir sus programas en vivo y en directo.

En lo que sería un gran living de una casa de familia se instalaron un ciclorama, un switcher o control central, las pesadas cámaras de la época, una telecine (no olvidar que no existía el video portátil por lo que gran parte de la programación venía almacenada en fílmico de 16 milímetros y en rollos de unas grandes reproductoras de tape -magnetoscopios de cinta abierta de dos pulgadas Ampex-) donde se registraban las telenovelas y programas que venían de canales de Buenos Aires. Todo ello era manejado por técnicos que hacían sus primeras armas en televisión y que día a día debían actualizarse dada la permanente invención de nuevos recursos.

Aquí es donde cumplen un rol de pioneros los ya mencionados cineastas amateurs locales y los primeros egresados de la Escuela de Cine de Santa Fe (de Birri) como Mario Grasso, algunos de los cuales se integraron para adaptarse al lenguaje de las ondas hertzianas. Los desafíos eran múltiples: aplicar nuevas tecnologías, inventar programas posibles de llevar a cabo con esos instrumentos, venderlos a empresas interesadas en difundirlos, hacer uso de los recursos humanos y técnicos de otras disciplinas como el teatro, la música, locuciones, el diseño gráfico, etc. (oficios por otra parte ya maduros en Córdoba) y lograr que esos productos llegaran a los receptores familiares.

El ambiente de creatividad era cada vez más amplio y las grandes discusiones de estos nuevos inventores eran: cómo aprovechar para hacer, con lo nuestro, la excelencia de programas que podíamos admirar y enviar de la BBC u otras grandes cadenas.

Entre aquellos pioneros puedo recordar, como los primeros directores de programas del canal 10 a Guillermo Lopez, Rubén Rodriguez, Mario Grasso, y más tarde José Pepe Bellotti, Gonzalo Quinteros y otros. El Departamento de diseño gráfico tenía a creadores notables como Lorenzo Amengual, Miguel Angel "Cachoito" De Lorenzi, y Lucas Viano, el fotógrafo y laboratorista Oscar Beguan, en escenografía a Nacho Lopez, camarógrafos



José Pepe Bellotti.

de estudio como Olkar Ramirez y Eduardo Mac Clean, de exteriores y auricón Cirilo Pithon, en compaginación de notas el mismo Cirilo y Miguel Pintarelli. Seguir enunciando nombres sería algo cargoso pero desde ya que los llevo en la memoria con sus funciones y empecinamientos.

Luego se edificaron los nuevos estudios en el Barrio Marqués de Sobremonte (donde funciona en la actualidad) y aproximadamente desde 1965 comenzaron a desplazarse desde el centro. En 1969 cuando comencé con mis programas culturales (*Teorema* y *Fabulario*) trabajábamos en el armado de la producción en las oficinas del centro y para las emisiones en vivo y directo nos trasladábamos a los estudios con todo el material elaborado. Películas, diapositivas, guiones, discos, cartones con dibujos y hasta los invitados viajaban conmigo en un auto de alquiler una hora antes de la puesta en aire. Televisión en vivo y en directo, en blanco y negro y con los riesgos que debíamos prever en un breve ensayo previo. La adrenalina de cada puesta terminaba en un relajamiento colectivo nutrido por las risas, las críticas y los comentarios posteriores en los cuales existían pocas compasiones.

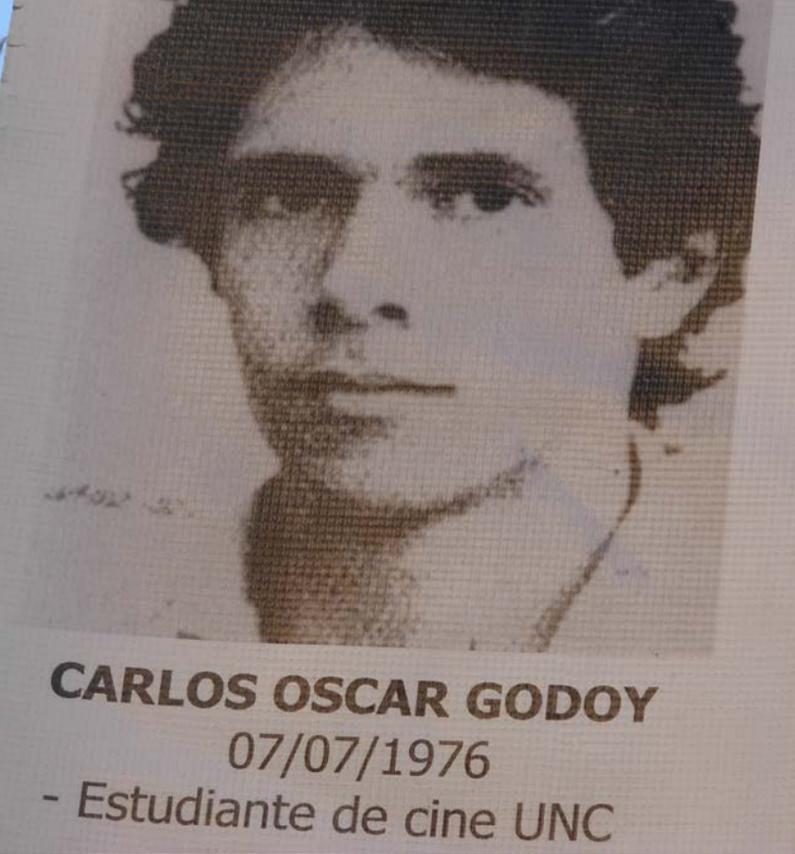
Estrictamente en lo que hace a televisión, creo haber participado en momentos de debates y discusiones muy ricas. De 1966 a 1973 guionaba, producía y conducía en cámaras dos programas culturales. El primero, *Teorema* que consistía en debates con invitados especiales sobre temas muy interesantes de la actualidad. La idea central consistía en documentar un fenómeno con los materiales que consiguiera, por ejemplo: reportajes del servicio informativo, fragmentos de recitales, palabras tomadas de la gente de la calle y plantear una hipótesis que debían develar los invitados. Los temas podían ser “¿Los Beatles, juglares de una década?”, “¿El tango de Piazzolla?”, “Función de la censura en el arte” y muchos otros. El programa duraba hora y media y comenzaba, como todos los programas culturales a las once de la noche. Lo bueno era que por ir al cierre podíamos prolongarlo varios minutos más. Los invitados eran artistas de cada especialidad, especialistas en antropología, psicología, etc. y el gran amplio espectro que nos daba la propia universidad. Trabajábamos con gran informalidad puesto que lo principal era atacar la cultura de la solemnidad. Durante tres años pude comprobar con este programa la calidad y la entrega de los propios técnicos, el entusiasmo de los participantes teniendo buenas críticas y elogios de los otros medios. Lo increíble era comprobar que cuando las cosas se hacían con seriedad y fundamento los entes censores, a veces funcionarios del propio canal, no tenían argumentos para atacarnos. Cuántas veces invitados como Paco Ibáñez, Daniel Viglietti, Oscar Bazán y muchos otros, nos ponían a borde de la censura por conceptos políticos y vanguardistas muy mal vistos por la cultura oficial, y sin embargo podíamos responder por la altura con que los temas eran expuestos y tratados. Nos observaban por ejemplo el uso de términos como “capitalismo”, “socialismo”, “sociedad de consumo”, “teatro de la crueldad”, etc. y a nosotros nos resultaba muy difícil explicar que eran terminologías específicas para fenómenos complejos que se daban y que no se podían llamar de otra manera. Al final luego de esas arduas discusiones nos terminaban aconsejando que los invitados fumaran menos ya que se veía mal la imagen de pantalla.

Eso fue en el Canal 10 de la Universidad Nacional de Córdoba (SRT) y lo recuerdo como si lo viviera hoy.

YA ESTA! 
CANAL 10
CORDOBA

YA ESTA! 
CANAL
CO





Plano general de la Calle de la Memoria en el centro de Córdoba (derecha), Carlos Oscar Godoy alumno de cine desaparecido y compañero de curso de Oscar Moreschi (arriba), Luis Mónaco periodista camarógrafo de Canal 10 también desaparecido junto a su esposa (abajo).



Los años 70: Radicalización y persecución

71

El último año de la carrera Bulgheroni (y eso era mérito suyo) había conseguido que tuviéramos cuenta corriente en Alex y en Phonalex, que era el laboratorio de imagen y de sonido. Entonces al alumno se le pagaba el trabajo final, que eran diez minutos, blanco y negro, sonido óptico, procesado en Buenos Aires. Entonces vos una vez que tenías todo listo, ibas a Buenos Aires, te alojaban en un hotel que lo pagaba la Universidad, y presenciabas el control de luces y el procesado final con los técnicos de Alex y de Phonalex. O sea el alumno participaba hasta en el proceso de la copia final. Y todo eso se acabó...

> ¿Por qué? ¿Después, que pasó con el golpe de 1976?

- Claro, estas películas estaban en la filмотeca de la Escuela, junto con los originales de *Ceramiqueros*, *Cerro Colorado*, y otras, con el golpe, prácticamente no hubo tiempo de sacar... mejor dicho, hubo tiempo de sacar otros materiales, porque ahí, en ese momento, cuando la misión Ivanissevich, donde empieza la persecución seria, se empiezan a evacuar los materiales que tenían los grupos de alumnos más militantes de ERP y de

Montoneros y otros que hacían películas políticas y usaban la escuela para guardar y compagnar. Y esto, como eran los trabajos finales de alumnos, se pensó que era algo inocente, eran las películas producidas por la escuela y por lo tanto eran de la institución. En la intervención militar todo fue sospechado y sacrificado en especial con los “informantes” (nuevos docentes designados a dedo, justamente por eso, y alumnos rezagados) que se prestaron para esa tarea según nos enteramos tiempo después.

> ***Se pensó que no corrían peligro.***

- Claro, lo otro, eran las producciones comprometidas de la gente que compraba material en Buenos Aires, o venía de los cineastas de Tucumán o los Tupamaros de Uruguay... había una red solidaria y todo un tráfico de películas documentales y vos decías “necesito imágenes de una acción de los tupamaros”, entonces sabías que venía vía Buenos Aires de los grupos de Cine Liberación, que no era solamente Solanas sino también otros grupos.

Estos grupos militantes se preocupaban por hacer conocer sus películas clandestinas que eran para eso, para propagar ideas contestatarias sin tener posibilidad alguna de entrar al “mercado” comercial. Entonces aparecían ofrecimientos de gente que vos la conocías solamente por nombres o apodos, porque nadie usaba apellido y se manejaban con serias normas de seguridad. Nos decían que venían de tal grupo realizador “tenemos que hacer la exhibición de una película brava, con unos políticos peronistas renovadores, tenemos que exhibir un material. Se va a hacer en una casa y va a ir un compañero, se llama fulano, tal día a tal hora, él va a estar con la bolsa de películas, preparen un vehículo, un proyector de 16 con sonido y él sabe la casa a dónde va”.

En esa época la *United States Information Agency* (USIS), el Servicio de Intercambio Norteamericano, le prestaba el proyector de 16 milímetros a la Escuela de Cine para poder dar las películas de Historia del Cine. Entonces el proyector quedaba los sábados y domingos en la Escuela. Entonces se iba a la escuela, se sacaba el proyector, iba a buscarlo al contacto e íbamos a una casa, y a veces tenías sucesos que hoy veo cómicos pero que eran horribles... vos estabas exhibiendo una película... “La hora de los hornos” era de las más suavécitas, pero estabas exhibiendo la película y venía un capítulo que decía: “cómo preparar una bomba molotov” y los invitados... que era gente política de diferentes partidos que la habían invitado, y de pronto algunos se sentían ofendidos y empezaban a protestar “¿Qué es esto...?” Sucedió con unos peronistas ortodoxos que habían ido a Cuba, pero que de pronto se habían apresurado a invitarlos a ver una cosa de esas. “¡Pero qué nos traen a ver!” Se armaban serias discusiones y el que manejaba el proyector se quedaba en el

molde, porque no entendía nada, mientras los más exaltados decían: “nosotros nos vamos de acá no sabíamos de que se trataba”.

Córdoba era para la época un espacio interminable para los intercambios culturales. La política, las militancias universitarias, las creaciones individuales y colectivas en teatro, plástica, música folklórica clásica y experimental, los cineclubes, los café concerts, fotografía, cine, todos eran campos de trabajo, de discusiones y propuestas y era muy difícil escapar a esos estímulos puesto que en el fondo, en las mentes de los jóvenes (y algunos no tanto), existía el convencimiento de que estábamos cambiando la sociedad y el mundo.

Para fijar una fecha arbitraria creo que terminado el gobierno de Cámpora, en el 73, todo aquello entró en una vorágine de violencia virtual y real que condujo a la peor experiencia de la cual pocos pudimos sobrevivir: el golpe cívico militar del 76.

Ya con la misión Ivanissevich en las universidades entre los años 74 y 75 se advirtió la catástrofe con la censura y los despidos en Canal 10, el cierre de los Departamentos de Cine y Teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, las amenazas y persecuciones a militantes obreros y estudiantiles, artistas y todo aquél que se atreviera a desafiar al pensamiento conservador. Llegamos a la tragedia del 76 al 83 con las desapariciones, exilios, destierros y el silencio.

En el 76, los milicos, cuando llegaron, ya tenían (las carreras de) Cine y Teatro cerradas. Los que vinieron con la misión Ivanissevich no renovaron las designaciones interinas -porque la mayoría de la gente era interina-, a los que estaban por concurso los echaron por la ley de prescindibilidad y la de seguridad y designaron nueva gente en su mayoría arribistas, buscavidas y chismosos.

La Escuela de Cine era dirigida por Federico Bazán, designado por asamblea de todos los claustros, y cayó detenido a disposición del Poder Ejecutivo. Martín Federico era un abogado defensor de presos políticos y director de la Escuela de Trabajo Social (que la pasaron a depender de Derecho), se fugó con lo justo.

Bontempo dirigía la Facultad de Arquitectura -era el decano-, en Ciencias Económicas había otro protestatario también... o sea, todos los decanos que formaban el grupo de la parte más renovadora de la Universidad, fueron echados, presos o exiliados. Todo eso ocurrió junto al desmantelamiento de Teatro y Cine con todos sus cargos desde que estuvo Ivanissevich, desde la



[Estamos hojeando dos números de una publicación de los estudiantes del Departamento de Cine de los años 1970 y 1971: la revista Cine documento números 3 y 4]

“Un problema de semiología”, fijate vos lo que se intentaba difundir en ese momento, la obra de Christian Metz, traducciones de Klossowski, dedicado a Joris Ivens, problemas y técnicas del sonido de Pierre Vigier... Pierre estaba muy metido en el tema del sonido directo, éste era monto e hicieron películas... Edgard Morin, Encuentro de cine, Córdoba y Santa Fe en la búsqueda de coincidencias, y esto fue a raíz del cuarto festival de cine de la Católica. Cine documento [se refiere a la publicación Cine documento n° 4, lee] “a los compañeros, estudiantes [continúa]

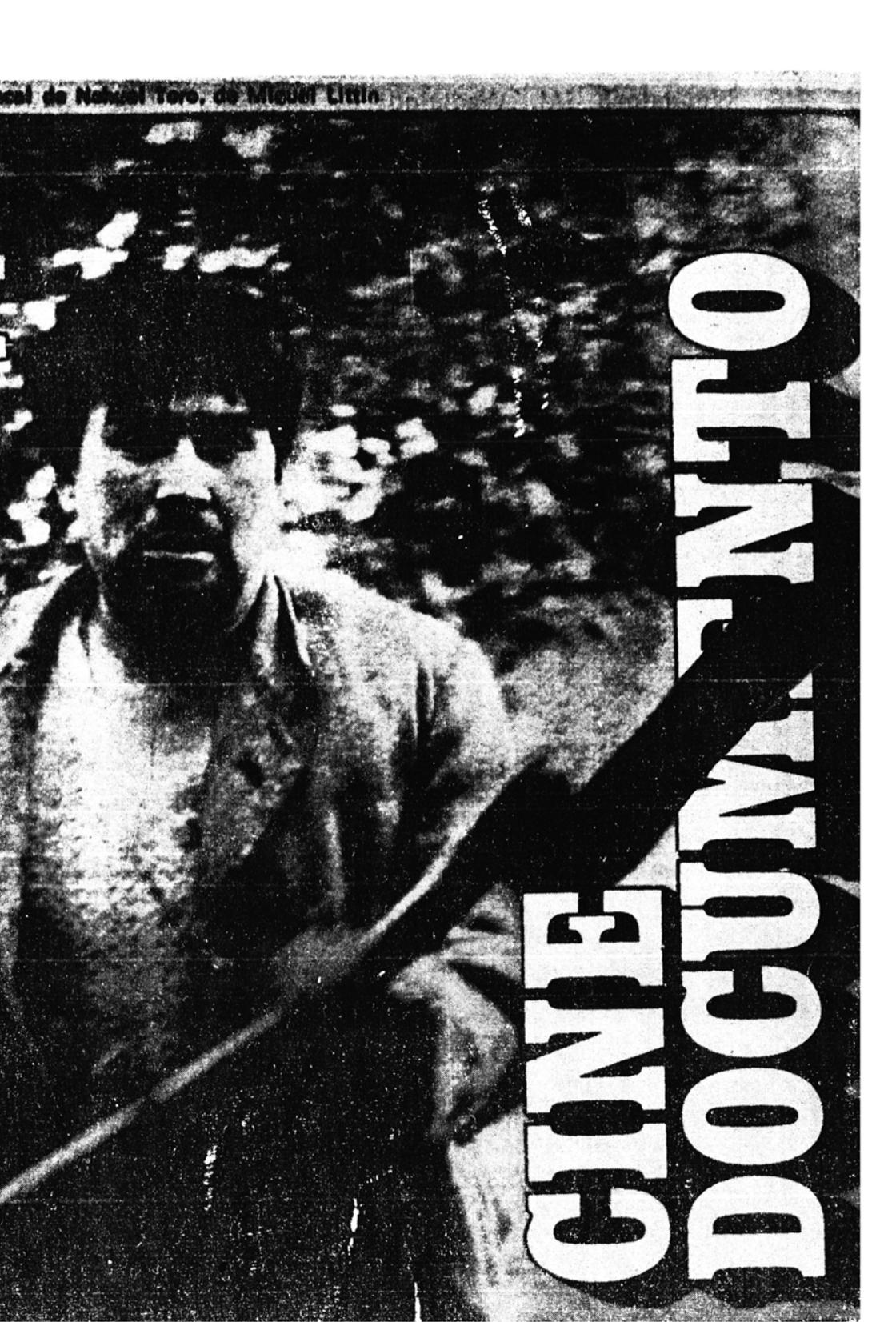
Yo: Cambió por completo la tónica. Acá [en Cine documento n° 3] están Morin, Metz y acá...

Moreschi: Lo que pasa es que este es el número 3, eran traducciones porque no tenían colaboraciones, pero acá [en el número 4] ya hay toda una producción propia. A los compañeros... creo que es un artículo del propio Pierre... “La práctica didáctica en las escuelas. No inculcar conocimientos sino producirlos”. Lo que pasa es que en la escuela se vivía realmente un panorama, un clima tan lindo. Había venido Umberto Eco, lo trajeron acá la gente de Arquitectura y de Arte. Todos habíamos quedado fascinados por lo que decía el gringo, porque claro, en ese momento Apocalípticos e Integrados era un libro de cabecera de todos los semiólogos... estamos ya en los 70. Entonces la cátedra, había un arquitecto, Oscar Moraña, que daba creo que era Comunicación en el Departamento de Plástica, entonces la preocupación de él era conseguir artículos, que en esa época eran... es decir, no había libros todavía, entonces conseguir los originales, traducirlos y publicarlos....



...cal de Nahuel Toro, de Miguel Littin

CINE DOCUMENTO



intervención a las universidades. Cuando llegan los militares gran parte de la depuración estaba hecha. No olvidar que en Córdoba, con el Navarrazo que volteó al gobierno constitucional de Obregón Cano, la represión se inició temprano y sin ningún atenuante y se siguió con el golpe del 76.

Cuando me echan los militares de la Universidad Nacional de Córdoba, entré a trabajar en una productora fílmica: Páez, Bellotti, López y Asociados donde hacíamos filmes publicitarios y documentales. Eso fue entre 1976 y 1979, esa experiencia me marcó porque aprendí que trabajar en cine y video, aún con riesgos, no podía separarse del buen humor y los climas de amistad.

Posteriormente en 1979 entré como Jefe de Operaciones de Canal 8, donde aprendí del rigor y la disciplina que había que poner para mantener una trasmisión limpia y en horarios exactos. Era una empresa chica, familiar, con una conducción de gente muy culta y exigente pero poco dispuesta a correr riesgos económicos en inversiones. Eso hizo que con la llegada de la democracia 1984 la capacidad tecnológica del Canal 8 estuviera al límite y fuera adquirida por uno de los grandes pulpos: Telefé.

Lo mismo me pasó siendo Gerente de Programación en Video Visión, una empresa de cable que con gran visión había iniciado el negocio del cable en Córdoba. Cuando habían cableado los barrios de mejor poder adquisitivo, y estaba en franco tren de progreso, llegó el fenómeno de la transmisión vía satélite y las deudas usurarias contraídas con el monopolio que nos alquilaba programación, hicieron que fuera absorbida por lo que es hoy Cablevisión, firma que recurrió a tales armas con todos los cables chicos del país.

Con la conquista de la democracia, con Raúl Alfonsín (por decir un nombre) se recuperaron muchas cosas: esperanzas, imaginación, reencuentros, afectos... Recreamos los departamentos cerrados, rendimos homenaje a los caídos, nos reencontramos con nuevas propuestas acordes a la nueva realidad que se vivía. Pero quedaron expuestos los dolores de un país con una trayectoria y una energía quebradas. Creo que aún no podemos ser conscientes de todo lo que se perdió.

Así es que en 1984 con la política de reinserción a la Universidad de los echados, volví a la Escuela de Artes para recrear el Departamento de Cine y Televisión y participar como protagonista de uno de los sucesos más hermosos: reencontrar a antiguos compañeros perseguidos y exiliados, que volvían para creer nuevamente en algo que fuera útil a la universidad, al país y a los demás.

Estos son fragmentos de memoria que espero poder enhebrar coherentemente en un esbozo de libro que estoy imaginando.

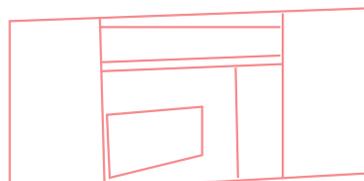
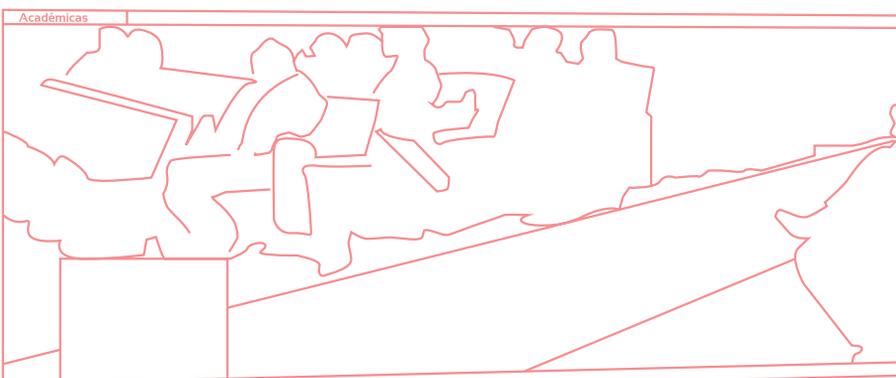
ReHiMe se dirige a los interesados en la Historia de los medios. Tiene como objetivo el intercambio de información, el debate de investigaciones en curso y la circulación de materiales para la enseñanza.



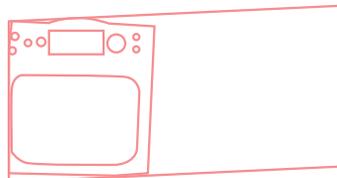
ReHiMe

RED DE HISTORIA
DE LOS MEDIOS

La Red	Escritos	Académicos
Acerca de ReHiMe	Documentos	Cursos
Coordinadores	Dossiers	Congresos
Prensa	Cuadernos	Investigación
Contacto	Herramientas	Seminarios
Suscribirse	Entrevistas	Tesis
Canal Rss	Ponencias	
	Traducciones	



La Red > PRENSA
Nota en Revista N sobre el sitio



Escritos > DOSSIER ANIVERSARIO
60 años de televisión en Argentina



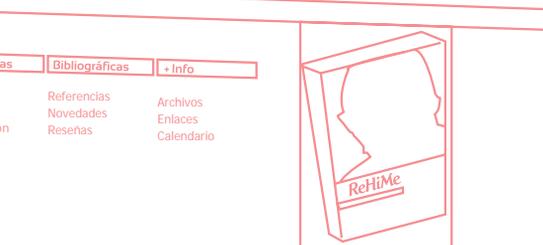
Escritos
Sobre Telev

Re
Hi
Me

ReHiMe

RED DE HISTORIA DE LOS MEDIOS

www.rehime.com.ar | rehime@rehime.com.ar



HERRAMIENTAS
Historia, Historieta y Fotografía



Grupo realizador del film *"Mas de la mitad"* celebran el premio en el bar Los Barrilitos en avenida Colón frente de Cinerama. Aparecen junto a la medalla premio "cruz de de malta" scar Moreschi, Simon Bahnos, Miguel A. Biasutto, Eduardo Bocio, Walter Mignolo y María Steffen tesorera del Centro de Cine Arte.



ReHiMe | Red de Historia de los Medios
CABA | Argentina | 2013
<http://www.rehime.com.ar> | rehime@rehime.com.ar
Entrevistas | Año 2 | N° 2 | 2013
Se permite la reproducción total o parcial citando la fuente



<http://www.facebook.com/rehimeargentina>
<http://www.facebook.com/ReHiMeRed>
