



## El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)

Germán Luis Azcoaga<sup>(\*)</sup> y Verónica Alicia Ovejero<sup>(\*\*)</sup>

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/zkdy8z9h9>

### Resumen

*Creado en 1946, el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) fue el primer centro de producción cinematográfica universitaria de la Argentina, en el marco de una actividad predominantemente concentrada en Buenos Aires. En el presente artículo indagaremos los distintos modos de producción del Instituto, atendiendo a las transformaciones tecnológicas del medio, las formas de trabajo implementadas, como así también a los cambios políticos y económicos que se sucedieron en sus primeros treinta años de existencia, considerando especialmente las vinculaciones del ICUNT con otras instituciones y agentes a nivel tanto intra como extrarregional.*

**Palabras clave:** Cine regional; Modos de producción; Noroeste argentino; Universidad.

### The Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) as a pioneer production center in the northwest of Argentina (1946-1976)

### Abstract

*Created in 1946, the Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) was the first university film production center in Argentina, within the framework of an activity predominantly concentrated in Buenos Aires. In this article we will investigate the different modes of production of the Institute, taking into account the technological transformations of the medium, the forms of work implemented, as well as the political and economic changes that took place in its first thirty years of existence, especially considering the links of ICUNT with other institutions and agents at both intra and extra-regional level.*

**Keywords:** Regional Cinema; Modes of production; Argentine Northwest; University.

<sup>(\*)</sup> Licenciado en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán). Argentina. Email: [german.azcoaga@filo.unt.edu.ar](mailto:german.azcoaga@filo.unt.edu.ar) ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1143-0913>

<sup>(\*\*)</sup> Licenciada en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán). Argentina. Email: [vero.ovejero@filo.unt.edu.ar](mailto:vero.ovejero@filo.unt.edu.ar) ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9155-110X>



“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

## **El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)**

### ***Introducción***

Si bien en la Argentina encontramos cine producido por el Estado desde la década del '30,<sup>1</sup> el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) se constituyó hacia 1946 en el primer centro de producción cinematográfica universitaria del país, en el marco de una actividad predominantemente concentrada en Buenos Aires. En el presente artículo indagaremos los distintos modos de producción del Instituto, atendiendo a las transformaciones tecnológicas del medio, las formas de trabajo implementadas, como así también a los cambios políticos y económicos que se sucedieron en sus primeros treinta años de existencia, considerando especialmente las vinculaciones del ICUNT con otras instituciones y agentes tanto a nivel intra como extrarregional.

El largo período a considerar se puede dividir en tres etapas: la primera, durante el peronismo, entre 1946 y 1954, es decir, desde la fundación del ICUNT hasta el incendio que lo afectó gravemente. Una segunda etapa, entre 1955 y 1966, con los intentos por rehabilitar el Instituto en un contexto de transformaciones tecnológicas y modernización en la Universidad, aspecto que, como veremos, tuvo efectos paradójicos. Y una etapa final, desde 1966 a 1976, marcada por la difícil convivencia entre la flamante TV Universitaria (TVU) y el Instituto.

### ***De la fundación al incendio (1946-1954)***<sup>2</sup>

El ICUNT fue creado en junio de 1946 durante la gestión del entonces interventor de la Universidad, Horacio Descole, en el marco de un ambicioso proyecto de reestructuración que lo tuvo como principal impulsor y que conllevó a un notable aumento de la matrícula así como a la diversificación de la oferta educativa. Estas políticas expansivas estuvieron acompañadas por la presencia del nacionalismo católico en las aulas y la oposición a los postulados de la reforma universitaria de 1918 (Bravo e Hillen, 2020).

El Instituto, cuya primera sede estaba ubicada en el casco céntrico de la capital tucumana, tenía como antecedente al Gabinete de Fotografía y Dibujo, creado en el año 1938. Este gabinete hallaba sus orígenes en el Laboratorio Fotográfico del Museo de Historia Natural, en el cual actuaba como encargado del archivo y jefe, desde abril de 1937, Héctor Cosme Peirano, quien será director del Instituto desde los inicios hasta su muerte en abril de 1970, constituyéndose en una figura fundamental en esta historia.

En efecto, Peirano, nacido en Buenos Aires el 5 de septiembre de 1903, fue un verdadero pionero de la actividad audiovisual. Dedicado a la fotografía artística, científica y precursor en lo que a fotografía aérea se refiere, incursionó en la producción audiovisual incluso antes de vincularse al ICUNT: en 1918, filmó *Tucumán Pintoresco*. Es interesante destacar que rodó esta primera producción con una cámara armada por él mismo, reflejando su habilidad, su conocimiento técnico y su capacidad de inventiva, cualidades que pondría en práctica en el ICUNT y que contagiaría al resto del equipo del Instituto. Luego, en 1927, reincidió con *Tucumán ante la cámara* y con *La ruta maravillosa*, obras que hoy se encuentran perdidas.<sup>3</sup>

Al gestarse en el seno de una institución como la Universidad, el ICUNT mantuvo un perfil educativo y cultural, encontrándose entre sus principales objetivos el asistir, registrar y acompañar el avance científico de las diferentes disciplinas, como así también darle a las mismas una

---

<sup>1</sup> Nos referimos a las agencias estudiadas por Clara Kriger (2021, pp. 53 a 90), quien analiza la trayectoria del Laboratorio de Fotocinematografía del Ministerio de Agricultura de la Nación que produjo películas entre 1932 y 1940; los materiales filmicos producidos por Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) entre 1936 y 1941 y los cortometrajes del Instituto Cinematográfico Argentino, creado en 1933, pero que se hace cargo de la realización de películas recién en 1941. Antes, durante el período silente, las oficinas estatales encargaban directamente los films a las dos empresas privadas cinematográficas hegemónicas: la de Max Glücksmann y la de Federico Valle.

<sup>2</sup> Especialmente en este apartado y en el siguiente, recuperamos parcialmente algunos aportes propios desarrollados en una publicación anterior (Azcoaga, 2017, Azcoaga, 2017a). Asimismo, resultó de gran utilidad la reconstrucción pionera de la trayectoria del ICUNT realizada por Díaz Suárez y Enrico (2006).

<sup>3</sup> *Última Línea*, Tucumán, 04/1967, p. 13.

proyección regional a partir de la producción de películas documentales, sociales, científicas, didácticas, dramáticas y de divulgación popular. Asimismo, aspiraba a la formación y perfeccionamiento del personal y de las técnicas y métodos propios del instituto.<sup>4</sup> Finalmente, se proponía también colaborar “al desarrollo del arte cinedramático nacional por intermedio de ‘Films’ que hablen de calidad interpretativa y técnica, en contraposición, con la línea ‘Standard’ comercial cuyo único objeto es el lucro”.<sup>5</sup>

Aunque el organigrama del ICUNT se modificó a lo largo de los años, las secciones principales fueron: la “Sección Cinematográfica”, encargada de realizar las películas en conjunto con la “Sección Sonido”, y la “Sección Fotográfica”, a las que se les sumaría en la década del ‘60 la “Sección de Comunicaciones Audiovisuales”, vinculada a los aspectos pedagógicos de los medios de comunicación. Aunque las secciones colaboraron habitualmente entre sí -en gran medida por las limitaciones presupuestarias y de personal- nuestro interés se centrará en la “Sección Cinematográfica”.

El ICUNT se inició en la producción de documentales con *Una institución en marcha*, que trataba sobre la UNT y que fue estrenado en enero de 1947. Esta etapa temprana fue la de mayor productividad para el Instituto, en tanto hasta el año 1948 se habían realizado 15 cortometrajes. Las obras fueron mayormente dirigidas por Peirano, pero se recurrió a profesionales foráneos en roles como los de dirección de fotografía, composición musical o locución. Es el caso del camarógrafo español radicado en el país desde inicios de los ‘40, Luis Galán de Tierra, quien hizo la fotografía de algunos cortos y fue contratado en el ICUNT como jefe de la “Sección Cinematográfica” entre 1948 y 1950.<sup>6</sup> Prontamente, sin embargo, fue consolidándose un equipo de personal tucumano donde destacaban Pedro Román Bravo en dirección y locución, Néstor Arnoldi Gómez en fotografía, Oscar P. Vitale en edición, Mario Cognato en música y Julio Jandar como camarógrafo, entre otros, todos actuando generalmente bajo la dirección o “supervisión” de Peirano. En la figura de este pionero del audiovisual regional podemos encontrar rasgos de lo que se conoce como “productor creativo” (Pardo, 2009), en tanto que, además de gestionar los recursos para la producción, participaba activamente de la realización de muchos de los films, especialmente en los años ‘50 y ‘60. Por ejemplo, para la producción del cortometraje finalmente trunco, *La leyenda del Crespin*, Peirano se encargó durante 1955 -junto con el director Pedro Bravo- de la selección de los intérpretes y las locaciones en Santiago del Estero. Aunque la documentación no es totalmente esclarecedora, resulta plausible imaginar entonces a Peirano participando tanto de las etapas de preproducción, rodaje y posproducción de las realizaciones del ICUNT.

Más allá de que por su naturaleza como ente estatal podamos caracterizar a su producción como alternativa a la comercial, el Instituto se vio influenciado, durante todo el período analizado, mayoritariamente por el llamado “sistema de estudio”, al menos en el sentido restringido de organizarse a partir de una división del trabajo “detallada y especializada”. Es decir que en la mayoría de las producciones los trabajadores del ICUNT cumplían cada uno algunos de los roles clásicos: “Dirección”, “Guión”, “Cámara”, “Iluminación”, “Montaje”, “Sonido”, “Fotografía”, “Títulos”, etc. (Bordwell y Thompson, 1995, pp. 9 a 21).

Ya desde un comienzo el Instituto tuvo algunas limitaciones presupuestarias y en lo que a equipos y máquinas se refiere, por lo que las primeras producciones eran enviadas a Laboratorios Alex, en la ciudad de Buenos Aires, para su revelado, montaje, sonorización, titulado y copia, lo que generaba altos costos en lo económico, además de consumir tiempo. Era necesario, por ejemplo, enviar personal técnico a supervisar la posproducción. Para resolver esa dificultad, y poniendo en práctica la pericia técnica que caracterizaba a Peirano y los suyos, proyectaron y, eventualmente, concretaron la fabricación de diferentes aparatos. Como reconstruye el director del Instituto en la Memoria de 1948:

---

<sup>4</sup> Como señala Cossalter (2025), el hecho de no convertirse en un centro de formación impidió al ICUNT promover un conjunto de egresados- realizadores reconocible.

<sup>5</sup> *Resolución Consejo Superior UNT*, N° 328-139-947, 01/04/1947.

<sup>6</sup> *Expte. UNT* N° 7819-I-947, 4/3/1948. Los también españoles Salvador Ruiz de Luna y Guillermo Cases colaboraron con algunas bandas sonoras.

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

Por etapas fueron encontrándose soluciones al problema. Se construyó el equipo grabador de sonido, se organizó la sección montaje con elementos especialmente diseñados, se adquirió una copiadora semiautomática Bell and Howell, pero faltaba una máquina de revelación que permitiera el uso amplio de todos estos elementos. Las tentativas realizadas para obtener la importación de una unidad de revelación se estrellaron frente a dos dificultades: el excesivo plazo impuesto para la entrega (casi tres años) y el elevado costo de la máquina, que se valuaba en más de 300 mil pesos. Fue entonces cuando se decidió fabricar en Tucumán los aparatos que nos faltaban. El personal técnico del Instituto diseñó dos tipos de máquina de revelar: una horizontal, de gran rendimiento, destinada, al tiraje de copias,... y otra de tipo vertical, de diseño propio del Instituto, que reúne en sí una serie de modificaciones tan fundamentales y nuevos perfeccionamientos que significarán un verdadero aporte para la técnica de revelación cinematográfica.<sup>7</sup>

Este equipamiento era diseñado en el ICUNT y construido en talleres de la ciudad, o en el novel taller del Instituto, lo que era destacado con orgullo. Con respecto a la segunda máquina, se señalaba que el revelado a presión no había sido ensayado aún en el país y que pocas empresas norteamericanas lo realizaban. Mientras que en relación a un equipo de grabación de sonido en celuloide cinematográfico, también de creación propia, Peirano indicaba que era el único de la Argentina, exceptuando los que existían en Buenos Aires en poder de la cinematografía comercial.<sup>8</sup>

Debido a limitaciones para importar película virgen y a los altos precios en el “mercado paralelo”, hacia 1949 pudieron concretarse sólo dos cortos. Recordemos que los problemas de abastecimiento de celuloide virgen por el boicot económico implantado por EEUU al país durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), recién comenzarían a solucionarse ya iniciada la década de 1950, en gran medida gracias a provisiones desde Italia y Francia (Campodónico, 2005). Por otra parte, también en 1949, el gobierno nacional redujo drásticamente la partida para la UNT, lo que llevó a Descole a renunciar al rectorado hacia enero de 1951 en medio de una conflictiva situación institucional (Bravo e Hillen, 2010).

En ese contexto, la participación en películas comerciales de ficción pareció ser una opción conveniente. En 1949, Pedro “Perico” Gregorio Madrid, periodista, empresario y autor teatral, escribió y coprodujo –al parecer con una empresa creada *ad hoc* llamada “Republic Films”– junto a la “Productora Sant’angelo” de Buenos Aires, una historia sobre el general Gregorio Aráoz de La Madrid. Se convocó para ello al director porteño Belisario García Villar, y se conformó un elenco con figuras reconocidas de la Capital Federal, como Francisco de Paula, Paul Elis y Amanda Varela. La película -actualmente perdida- se llamó *El diablo de las Vidalas* y el ICUNT se encargó de la filmación, iluminación, revelado, sonorización, música, copiado, titulado y montaje. El film fue inicialmente censurado, prohibiéndose su exhibición, pero luego la película pudo estrenarse a mediados de 1951.

Tras esta producción, un grupo de tucumanos se embarcó en lo que podemos considerar el primer largometraje íntegramente tucumano: *Mansedumbre*. El film era una transposición de la novela homónima del tucumano Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del film, hacia 1951. Sin embargo, el libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior del mismo autor: *Mansedumbre herida*, escrita en 1940. Rojas buscó desde un comienzo llevar a la pantalla su historia, pero ante una serie de intentos frustrados con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 la propuesta a Peirano, quien se sumó al proyecto pasando a desempeñar su ya habitual rol de supervisor.<sup>9</sup> El director del ICUNT encargó nuevamente la dirección del trabajo a Pedro Bravo, y se rodó entre fines de 1950 y mediados de 1951, con personal y equipamiento del

<sup>7</sup> Memoria UNT 1948, p. 40.

<sup>8</sup> Memoria UNT 1948, p. 42.

<sup>9</sup> Rojas presentó el libreto en Argentina Sono Film y en Lumiton (Espinosa, 2006, pp. 220-221). La edición de *Mansedumbre herida* incorporaba un comentario del director Luis Saslasvsky, quien trabajaba en el primero de los estudios mencionadas, en donde señalaba que la novela era “una obra de vital interés y pródiga en acontecimientos aptos para la cinematografía nacional. Los caracteres están trazados por una mano hábil y conocedora, y sus pasiones interesan y conmueven” (Rojas, 1943, p. 3).

Instituto.<sup>10</sup> Sin embargo, la financiación y producción corrieron por cuenta de dos compañías locales formadas por miembros del equipo técnico y comerciantes de la provincia: “Kine-Rector Cine Productora Argentina” y “Pro-Norte Producciones Cinematográficas”, mientras la distribución habría corrido por cuenta de S.I.F.A., la empresa de Armando Bó.<sup>11</sup> El ICUNT como tal, de hecho, no figura en los créditos del film. Es decir que se trató de un emprendimiento privado, pero en el cual resultó fundamental la existencia y la experiencia acumulada en el Instituto. La película se estrenó en la provincia en mayo de 1952 y durante aquel año fue proyectada en Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Córdoba, hasta que tuvo su estreno en Buenos Aires en enero de 1953, manteniéndose una semana en cartel. Luego del estreno en Tucumán, tanto medios locales como porteños informaban en breves notas sobre proyectos de los productores de *Mansedumbre*, quienes planeaban filmar distintos libretos. Sin embargo, esto no sucedió.<sup>12</sup> Ya sea por falta de un mayor apoyo oficial, dificultades para colocar la película en Buenos Aires, y/ o la escasa repercusión alcanzada una vez logrado aquello, la continuidad de los proyectos se vio finalmente truncada.

Retomando el devenir de las producciones propias del ICUNT, hay que señalar que en 1950, mientras se trabajaba en *El diablo de las vidalas*, solamente se terminaron tres documentales - rodados en 1949- y un noticiario. En tanto que en 1951, año de posproducción de *Mansedumbre*, al persistir todavía los inconvenientes que obstaculizaban la adquisición de material virgen, el ICUNT no realizó ninguna producción. Recordemos que, para ese momento, las tareas de revelado y montaje ya podían hacerse en el Instituto y, por lo tanto, el principal escollo era la dificultad para obtener película virgen. Durante los años 1952 y 1953, a aquella problemática vinieron a sumarse conflictos políticos en la Universidad, que redundaron en un cambio de autoridades y en la quita de autonomía al Instituto, que pasó a depender del Departamento Superior de Artes. Todo lo señalado condujo al ICUNT a limitar sus tareas a trabajos fotográficos y otros servicios menores.<sup>13</sup>

Estos años de escasez se vieron rematados por el incendio en las instalaciones del Instituto el 24 de enero de 1954. Debido a los gravísimos daños producidos, el siniestro puede considerarse un verdadero parteaguas, ya que sería muy complejo volver al mismo nivel en cuanto a equipamiento e instalaciones, los cuales le permitían hasta ese momento procesar totalmente las producciones. A la vez que se perdió para siempre una parte importante del archivo, con negativos de películas terminadas, como de otras que estaban en curso de elaboración.<sup>14</sup> En cuanto al equipamiento, además de quedar destruidas aproximadamente siete cámaras cinematográficas 35mm, dos proyectores, y un carro con cabeza giratoria tipo Dolly, quedó inutilizado el más valioso de los equipos: la máquina reveladora de acero inoxidable. Mientras que entre los bienes recuperados, apenas podían enumerarse dos cámaras fotográficas, una cámara de cine 35mm y “un proyector para película 35mm p/imagen y sonido, motor cte. alternada c/amplificador marca De Vry”.<sup>15</sup> El siniestro destruyó también el microcine, la biblioteca y el taller mecánico.

En lo referido a la circulación de las obras, desde un comienzo estas se exhibieron en la región. Asimismo, el ICUNT llevó adelante un importante intercambio con el Departamento de

---

<sup>10</sup> En la *Memoria* de 1951 se señala que: “Las secciones de sonido del Instituto, realizaron la labor específica de la misma producción, poniéndose en práctica por primera vez fuera de Buenos Aires, el sistema de doblaje por ‘lops’, como asimismo de Orquesta Sinfónica” (*Memoria UNT*, 1951, p. 102).

<sup>11</sup> Todo indica que la difusión y favorable recepción en Buenos Aires del documental de 1949, *En tierras del silencio*, dirigido por Peirano, le habría permitido al director del Instituto entablar vínculos con gente del medio cinematográfico de la Capital Federal.

<sup>12</sup> El crítico catamarqueño radicado en Buenos Aires, José Ramón Luna, quien había asistido como periodista al pre estreno en Tucumán de *Mansedumbre*, proyectaba rodar en marzo de 1952 *La Virgen de mi Valle*, con “unidades de filmación que realizaron ‘Mansedumbre’ y miembros directivos y técnicos de la productora tucumana” (*Estampas del Norte*, Tucumán, 02/1952). Paralelamente, el mismo Luna tenía proyectado filmar en la quebrada de Humahuaca con Armando Bó y su empresa S.I.F.A. la película *Carnavalito* (*La Gaceta*, Tucumán, 13/3/1953). Hacia 1953, *Noticias Gráficas* informaba que se ha “constituido en Tucumán una cooperativa que ha alquilado los equipos y galerías de la Kine-rector, con el propósito de llevar a la pantalla *Elegía*”, novela de Julio Ardiles Gray, que sería adaptada por Ernesto Sábato y dirigida por Leopoldo Torre Nilsson. Otra publicación aclaraba, por su parte, que “no es una novela folklórica sino más bien de carácter psicológico” (*Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 28/3/1953 y *Damas y damitas*, Buenos Aires, 1/4/1953).

<sup>13</sup> *Archivo Papel DDA*, N° 376, s/f.

<sup>14</sup> El devenir del material del Instituto estuvo jaqueado por varios imponderables. Años más tarde, en 1972, se advertía que varios de los negativos dejados en los depósitos de Laboratorios Alex se habían perdido en distintos incendios, por lo que se sugería que se suspendieran los préstamos de las copias existentes en el ICUNT para una mejor preservación. *Archivo Papel DDA*, N° 376, 22/02/1972.

<sup>15</sup> *Expdte. UNT*, N° 13-i, 13-I-954. Un diario local estimaba las pérdidas “únicamente en materiales de estudio” en \$3.102.000 millones de pesos, casi el equivalente al “capital general” del ICUNT: \$3.754.000 (*La Gaceta*, Tucumán, 25/01/1954).

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

Radioenseñanza y Cinematografía Escolar, que implicaba, por ejemplo, la reducción a 16mm de algunas de sus producciones originales y su proyección en escuelas de todo el país.<sup>16</sup> Por otro lado, al ser el único centro productor del NOA, es imposible encontrar durante esta etapa intentos de coproducciones con otros agentes del campo, aunque podemos referirnos al ya mencionado cortometraje trunco *La Leyenda del Crespín*. El proyecto, propuesto por la Sección Folklore del Departamento de Extensión Universitaria de la UNT, pretendía poner en escena una de las más antiguas leyendas del folklore santiagueño, recopilada en su momento por Andrés A. Chazarreta, el muy popular difusor y compilador y, a su vez, adaptada -en lo que hoy llamaríamos “tratamiento”- por su hijo Agustín Chazarreta, quien en ese momento dirigía en Santiago del Estero el Instituto de Folklore, fundado en 1941 por su padre. La producción sería enteramente del ICUNT, repitiendo el tándem Bravo en dirección y Peirano como “supervisor general”. Ambos se trasladaron en abril y mayo de 1955 a la provincia vecina para elegir las locaciones y, mediante un “concurso”, seleccionar a los intérpretes.<sup>17</sup> La producción -una de las pocas proyectadas en el año posterior al siniestro- finalmente no se realizó.<sup>18</sup> Ya derrocado el gobierno peronista, en un expediente de abril de 1956, en el cual se buscaba reflatar el proyecto, se indicaba que la filmación no se concretó debido a que “no fue posible la adquisición de un carro filmador de imprescindible necesidad, para los ‘travelling’ de la película, por falta de disponibilidad presupuestaria”.<sup>19</sup>

### ***Expectativas y realidad frente a una nueva Universidad (1955-1966)***

Pronto Peirano puso manos a la obra para intentar “reconstruir y rehabilitar” el Instituto, sin que sus reclamos tuvieran demasiado eco en un comienzo. Esto recién sucedió al finalizar las intervenciones decididas por la dictadura en la Universidad con la asunción como rector electo de Eugenio Flavio Virla en septiembre de 1957. Su gestión durante dos periodos, hasta 1966, puede incluirse como parte de una etapa de recuperación de la autonomía universitaria bajo las ideas de la Reforma de 1918, caracterizada por el progresismo y una modernización académica a través de concursos y de la periodicidad de las cátedras. Paradójicamente, como veremos a lo largo de este apartado, algunas iniciativas de Virla resultaron contraproducentes para el ICUNT, al empezar a quedar relegado frente a nuevos agentes que se creaban.

Con el nuevo rector, el Instituto accedió a un presupuesto que le permitió lentamente la reparación y compra de nuevo equipamiento y una mayor autonomía. Las autoridades mostraron también un renovado compromiso político para el traslado definitivo a unas instalaciones más amplias y cómodas que las ocupadas luego del incendio. De todos modos, esto recién se concretaría en julio de 1960.

Un reflejo del impasse posterior al siniestro fue que, luego de una única producción en 1954, recién hacia 1957 volvieron a salir a la luz obras propias dando inicio a una breve etapa de relativa productividad: entre aquel año y 1960 se filman poco más de una decena de cortometrajes en 35mm. Algunas de esas producciones incluyen novedades como *El bosque saqueado* de 1958, primera película en color profesional filmada fuera de los estudios de la Capital Federal.<sup>20</sup> Por otro lado, al año siguiente se terminó la primera producción ficcional propiamente del ICUNT: el corto *El caminante*, bajo “supervisión” de Peirano y con “Encuadre y Dirección” de Bravo.

Para entender el impacto de algunas de las políticas universitarias de Virla en el ICUNT, seguiremos un criterio cronológico, refiriéndonos primero al Centro de Comunicaciones Audiovisuales (CCA), creado en junio de 1960 como órgano dependiente del Rectorado. Este Centro fue impulsado por José Bullaude, un tucumano que realizó estudios universitarios en Córdoba y que luego se radicó en Buenos Aires, especializándose en el aspecto pedagógico de los

<sup>16</sup> En realidad, muchas de las producciones se exhibieron en el exterior también. Hacia 1956 se señalaba que “con las producciones obtenidas, 24 películas cinematográficas documentales paso 35mm, filmadas y procesadas íntegramente en los laboratorios del Instituto [...] han llegado hasta los centros principales de Chile, Brasil, Bolivia, España, Francia e Inglaterra” (*Expdte. UNT*, N° 36-I-956). Por otro lado, es posible que haya habido intercambio de material con el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), creado en Uruguay en 1950.

<sup>17</sup> *El Liberal*, Santiago del Estero, 29/04/1955 y 17/05/1955.

<sup>18</sup> Entre el incendio y el fin del gobierno peronista en septiembre de 1955 solo se habría terminado un corto de 10 minutos.

<sup>19</sup> Recordemos que un carro había quedado inutilizado en el incendio (*Expdte. UNT*, N° 63-I-955).

<sup>20</sup> El film fue rodado en 35mm en el Chaco Salteño y tiene una duración de 20 minutos. Se utilizó “el procedimiento de atemperancia de colores por medio del termo-colorímetro Spectra” adquirido por el ICUNT en su momento (*Memoria UNT*, 1958, p. 329).

medios de comunicación de masas, temática sobre la cual realizó varias publicaciones. Bullaude se proponía articular al CCA con el ICUNT, ya que lo consideraba un arsenal valioso de producciones audiovisuales y recursos humanos de los que el Centro no podía dissociarse y resaltaba que la labor que en materia de cine educativo llevaba adelante el Instituto era de proyecciones latinoamericanas: “Mucho antes de que la UNESCO propagara por el mundo la inquietud, ya Héctor C. Peirano trataba de materializar estas inquietudes en Tucumán”.<sup>21</sup> Sin embargo, entendía que el CCA venía a cumplir algunos de aquellos objetivos que habían quedado pendientes de realización y que estaban dirigidos fundamentalmente a la docencia y capacitación en el terreno audiovisual y su función pedagógica.

Aunque prontamente el proyecto del CCA perdió fuerza, alcanzó a elaborar algunos seminarios de formación y técnica audiovisual destinados a la futura creación de un canal de televisión educativo en la provincia. Cursos que contaron con la participación como docentes de Tomás Eloy Martínez, Rodolfo Khun y figuras del medio cultural y universitario local como David Lagmanovich o el mismo Bullaude. Por otro lado, el CCA llegaría a realizar un corto, *No deben morir*, “un film para la educación sanitaria de la comunidad”, según se leía en los créditos, que apuntaba a la prevención de muertes infantiles. El film, producido por el CCA -con Bullaude como productor y asesor en educación audiovisual-, contó con la colaboración de algunos técnicos del ICUNT, mientras que los roles principales recayeron sobre Simón Feldman, como director; Ricardo Aronovich, en fotografía; Antonio Ripoll, en compaginación; con libro de Eva Giberti y música de la tucumana Leda Valladares, quien colaboraría en otros trabajos del ICUNT y de Jorge Prelorán. Hacia 1962, el CCA sería finalmente absorbido por el ICUNT como “Sección de Comunicaciones Audiovisuales”, encargándose de tareas de extensión como el dictado de cursos pedagógicos sobre los usos del audiovisual a docentes de todos los niveles y la confección de series de diapositivas y “bandas didácticas” sincronizadas con sonido. La absorción se llevó adelante, empero, sin que aumentara el presupuesto del Instituto.<sup>22</sup>

Otro momento importante en la gestión de Virla fue la contratación del documentalista porteño Jorge Prelorán, como Encargado de Coordinación y Relaciones del Rectorado para la producción audiovisual, entre julio de 1963 y diciembre de 1967. Sus trabajos en el Instituto podrían dividirse en dos grupos: uno compuesto por producciones educativas con el asesoramiento de expertos –incluyendo series con diapositivas y tiras didácticas– sobre distintos temas del campo de la biología, la demografía o la paleontología, y, otro, de documentales realizados con subsidio del Fondo Nacional de las Artes (FNA) a partir de un convenio que el mismo Prelorán había sugerido a Virla, bajo coordinación del especialista en folklore Augusto Raúl Cortázar. Aquel programa denominado “Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas” implicó para Prelorán recorrer el país en jeep, acompañado de recursos tecnológicos mínimos –una cámara Bolex 16mm a cuerda, un grabador, algunas luces– y un pequeño equipo técnico compuesto de pocos asistentes: el fotógrafo porteño Sergio Barbieri, el cineasta rionegrino Lorenzo Kelly, el músico Rodrigo Montero y el asesoramiento musical de la tucumana Leda Valladares (Taquini, 1994, p. 16).

Aunque Prelorán trabajó generalmente con técnicos que no pertenecían al ICUNT, en ocasiones recurrió a ellos. Más allá de la fama de “solitario” del cineasta, cuyo modo de producción implicaba equipos de trabajo pequeños, con él asumiendo más de un rol, algunos autores han resaltado que Prelorán trabajaba necesariamente en equipo (Moore, 2015). La participación de trabajadores del ICUNT en varios de sus cortos no impidió, sin embargo que, en la complicada situación del centro de producción, el trabajo del cineasta etnográfico generara roces. En una nota de septiembre de 1967, Jorge Wyngaard, jefe de la “Sección Cinematográfica” se quejaba ante Peirano sobre las dificultades para filmar en 16mm, básicamente porque “no tenemos cámara ni moviola. Y no las tenemos porque las tienen la Televisión Universitaria y el señor Jorge Prelorán”.<sup>23</sup> A tal punto quedó relegado el Instituto que, a excepción del mencionado corto sanitario, entre 1961 y 1964 no hay ninguna producción propia estrenada, mientras que Prelorán concreta, por lo menos, tres trabajos solo en aquel último año. Por otro lado, ya entre 1965 y 1966, Prelorán grabaría bajo el paraguas institucional de la UNT y el FNA mucho material con el que

<sup>21</sup> *Memoria UNT*, 1959, p. 289.

<sup>22</sup> *Resolución Consejo Superior UNT*, N° 485/962, 23/05/1962.

<sup>23</sup> *Archivo Papel DDA*, N° 335, 11/09/1967.

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

luego, ya fuera de Tucumán, terminaría de dar forma a otras obras: en total fueron más de una veintena de cortos documentales y el largometraje de 1969 *Hermógenes Cayo*, su película más difundida y reconocida. (Campo, 2020, p. 24)

La reducción del personal especializado, el magro presupuesto en un contexto de elevados costos de los materiales sensibles -sumado a las dificultades para recibir los recursos- y la interrupción de la obra de construcción del Pabellón Cinematográfico con sus laboratorios eran las principales razones que habían llevado a suspender “la filmación de películas, a excepción de tomas aisladas destinadas a cinearchivo”.<sup>24</sup> Las restricciones económicas habían llevado además a retrasos en los pagos a los laboratorios de la Capital Federal, por lo que no podían obtener crédito para el procesamiento de los films, sin haber podido adquirir o construir, como en los ‘50, una máquina reveladora. Una de las soluciones parciales a ese estado de situación radicaba en comenzar hacia el próximo año con “la realización de films dedicados a colaborar con la docencia universitaria con producciones de paso sub-standard de 16 mm, económicas y manuales en su uso”, para lo cual el ICUNT fue provisto de una cámara Bolex Paillard de 16mm. La transición paulatina del paso 35 a 16mm, fue una de las soluciones propuestas a lo largo de la década con el fin de incrementar y mejorar la producción de films.

A pesar de todo, la situación repuntó hacia 1965 abriendo un período de tres años con una mayor productividad. En cierto modo, esta mejora fue debido a que decantaron proyectos iniciados en los anteriores años de casi nula producción. En 1966 se terminaron *Laboratorio de ensayo de materiales* y *Nace un violín*, dos cortos en 16mm que daban cuenta de las actividades de diferentes dependencias de la Universidad. Por otro lado, el crédito con laboratorios Alex habría empezado a regularizarse. Pero además de los films en 16mm se concretaron proyectos en 35mm que implicaron para el ICUNT el establecimiento de lazos extrarregionales de distinto tipo, los cuáles no se habían dado en la primera etapa, como el envío de material a festivales y colaboraciones con otros agentes. El cortometraje de 9 minutos *Los meleros*, por ejemplo, dirigido por Jorge Wyngaard, cuyo rodaje se había iniciado hacia 1963, obtuvo en 1965 un reconocimiento en el Primer Festival Internacional del Film sobre el Folklore realizado en Siena, Italia. El Instituto produjo también en 35mm el corto de 20 minutos *Las cosas ciertas*, que sirvió de trabajo de tesis en la Escuela Documental de Santa Fe a los jóvenes tucumanos Gerardo Vallejo y Gustavo Moris.<sup>25</sup> El ICUNT brindó financiamiento, personal y equipamiento, así como se encargó de las gestiones para que los autores y la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) a un menor precio los derechos para el uso de la canción de Palito Ortega *Mi tierra*.<sup>26</sup>

Finalmente, a inicios de 1966, el Pabellón Cinematográfico estaba terminado contando con salas de montaje, revelado, iluminación y un microcine. Para el por entonces jefe de la “Sección Cinematográfica”, Wyngaard, las tan dilatadas construcciones constituían “el aporte más valioso que se haya hecho al Instituto desde su fundación”.<sup>27</sup> Como veremos a continuación, esto le permitiría al Instituto mejorar su performance, aunque pronto, en gran medida por el vínculo con Canal 10, retornarían las dificultades.

### ***Una difícil convivencia con la TVU (1966-1976)***

Como desarrollamos en el apartado anterior, si bien Virla buscó mejorar la situación del ICUNT, a partir de 1960 su interés en materia comunicacional se enfocó en impulsar la creación de un canal de TV universitario, experimental, cultural, educativo y sin publicidad comercial. Obtenida la licencia en 1964, la emisora comenzó sus transmisiones hacia julio de 1966, días después del golpe de Estado de la autodenominada “Revolución Argentina”, dictadura cuya política de cierre de ingenios azucareros profundizó la crisis económica y social en Tucumán.

<sup>24</sup> *Memoria UNT*, 1961, p. 454.

<sup>25</sup> Vallejo dirigió el film y Moris hizo la dirección de fotografía. El ICUNT ya había colaborado en el rodaje, montaje y sonorización del primer cortometraje en 16mm de Vallejo titulado *Azúcar* (1962) así como brindó “colaboración y asistencia técnica” en *Hoy, Cine, Hoy* (Diego Bonacina, 1965), producida también por alumnos de la Escuela Documental, entre ellos Moris, quien recibió el premio al Mejor Director de Fotografía de cortometrajes en blanco y negro otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía (INC).

<sup>26</sup> *Expte. UNT*, N° 1260-65. Para ese entonces, nuevos trabajadores se sumaron al Instituto. Los créditos de *Los meleros* nos pueden servir de muestra: bajo la supervisión técnica de Peirano, el equipo técnico estuvo integrado por los más antiguos Néstor Gómez (iluminación) y Julio Jandar (cámara), junto a los más recientemente incorporados Lía Pérez (montaje), Bruno Zanandrea (sonido), Rodolfo Alarcón (fotografía) y Amalia Enrico (títulos).

<sup>27</sup> *La Gaceta*, Tucumán, 03/12/1965.

## Germán Luis Azcoaga y Verónica Alicia Ovejero

En 1965, Peirano señalaba la importancia del Instituto para el funcionamiento de la futura televisión, que se estaba instalando en el mismo predio:

Las tareas serán coordinadas al máximo y habrá una relación de interdependencia estrecha dado que hay tareas y procesos como reproducciones fotográficas para conferencias, archivos de filmes y microfilmes, revelado y copia de película para los teles noticiosos que se cumplirán en nuestros laboratorios. Ello demandará un ritmo acelerado de trabajo y un esfuerzo al personal que siempre ha trabajado con tesón, ahínco y con gran eficiencia técnica...<sup>28</sup>

Una vez en marcha las transmisiones, el ICUNT participó además del armado de segmentos y programas e intercambió personal técnico y equipamiento con la emisora. Sin embargo, pronto se advirtió un malestar entre los miembros del Instituto frente a lo que entendían como falta de reciprocidad por parte de las autoridades del Canal y una creciente indiferencia desde el rectorado. Como ya mencionamos, desde el ICUNT se había denunciado la no devolución por parte de Prelorán y de la TVU de la moviola y las cámaras 16mm del Instituto. En ese contexto, Wyngaard resaltaba lo paradójico de que, si antes los problemas se debían a la falta de presupuesto o de película virgen, ahora, superados aquellos, se carecía del equipamiento para poder filmar.<sup>29</sup>

Más allá de las dificultades y de los trabajos requeridos para el Canal, el ICUNT intentó continuar con su producción propia, a la vez que buscó establecer nuevos vínculos con otros agentes interregionales, así como mantener el envío de obras a festivales y muestras. Hacia diciembre de 1967, por ejemplo, se entabló diálogo con el director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Adelqui Camusso, junto a quien se planteó la necesidad de encarar una acción conjunta. Entre los objetivos plasmados en un “acta convenio” estaba la promoción en Tucumán de la institución santafesina por entender que, si bien el ICUNT era un centro de producción de gran valor y con amplias perspectivas, carecía de los medios para impulsar una escuela de cine. De ese modo, la UNL se comprometía a absorber estudiantes de la zona de influencia de la UNT, y el ICUNT a gestionar becas para ese fin.<sup>30</sup> Además, considerando la existencia de cine-aficionados que venían participando de concursos de cortometrajes impulsados por el Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC), con interesantes aportes pero develando una pobreza de conocimientos técnicos, se proponía la realización de cursillos prácticos a cargo de especialistas locales y de la UNL. El CPDC aportaría los sueldos a los profesores contratados.<sup>31</sup>

Finalmente, el “acta convenio” establecía una mutua asistencia técnica, la realización de intercambios de experiencias y servicios y el canje de material filmado con la autorización de difusión pública por los medios que cada Universidad decidiera: cines, canales de TV, microcines, etc. También aspiraban a coordinar un programa nacional de films documentales que incluyeran sus propias regiones de influencia -Litoral y NOA- siempre que dichos programas se encuadraran dentro de las finalidades de promoción cultural y de bien público.<sup>32</sup> Sin embargo, todo indica que los objetivos del “acta convenio” no se materializaron.

El ICUNT también intentó relacionarse con el Instituto Nacional de Cinematografía (INC). A partir de algunos intercambios se advierte la existencia de dificultades para acceder a los subsidios a la producción de cortos y largometrajes y para entablar un vínculo estable que le permitiera recibir apoyo de dicha institución.<sup>33</sup> Incluso llegaba a consultarse por la posibilidad de que aquellos recursos tuvieran como destino la todavía no finiquitada instalación de los laboratorios

<sup>28</sup> *La Gaceta*, Tucumán, 03/12/1965.

<sup>29</sup> *Expdte. UNT*, N° 27052/67, 24/08/1967. *Archivo Papel DDA*, N° 335, 11/09/1967.

<sup>30</sup> *La Gaceta*, Tucumán, 18/12/1967; *Archivo Papel DDA, Acta Convenio UNL-ICUNT*, 10/01/1968. Camusso dejó dos colas filmadas y sonorizadas y un par de diapositivas para ser difundidas por el canal universitario con destino a la promoción de la escuela de cine de la UNL.

<sup>31</sup> *Archivo Papel DDA, Carta de Wyngaard a Peirano*, 20/02/1968.

<sup>32</sup> *Archivo Papel DDA, Acta Convenio UNL-ICUNT*, 10/01/1968.

<sup>33</sup> *Archivo Papel DDA, Carta de Wyngaard al director del INC*, 14/07/1969. Se consultaban los pasos a seguir para poder trabajar con el INC y difundir dicha información entre distintos organismos como el CPDC y el “NOA Cultural”: “Así, de una vez, terminaríamos con los lamentos del olvido, del centralismo y demás eternas argumentaciones”.

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

para revelado y copia de material sensible en 16 y 35mm, blanco y negro, y de sonido.<sup>34</sup> Es interesante señalar que los cortometrajes *Azúcar* (G. Vallejo, 1962) y *La casa* (Wyngaard y C.A. Martínez, 1966) habrían sido las únicas producciones tucumanas del período en contar con subsidios del INC.

El año 1970 fue clave ya que la crisis de la dictadura militar derivó en la salida de Onganía y abrió una nueva etapa para las universidades. En la UNT, Héctor Ciapuscio reemplazó al conservador Rafael Paz como rector. Aquel se propuso un relevamiento del funcionamiento de la institución y sus dependencias, a la vez que una devolución parcial de la democracia universitaria suprimida bajo el “onganiato”. Esto tuvo como resultado un informe sobre el ICUNT donde se daba cuenta de la importancia que habían cobrado para el Instituto las tareas referidas a la televisora. Se señalaba, por ejemplo, que mediante la asesoría del ICUNT se había llevado a cabo, a finales de 1970, un ciclo de programas de orientación vocacional y profesional que demandaba una suma importante de esfuerzos en personal y presupuesto. Se advertía, asimismo, que el trabajo de toma, procesado, compaginación y montaje de los insertos utilizados en los programas del canal, terminaban desaprovechados, en tanto eran archivados y no se les daba otro uso independiente luego. Como parte de un balance crítico, se destacaba que después de 25 años, el Instituto carecía del equipamiento necesario para un buen desempeño de sus actividades, por lo que era imperioso un incremento de las partidas presupuestarias para una actualización tecnológica que permitiera el pasaje a 16mm. Este formato resultaba más ventajoso que el paso a 35mm, tanto en términos económicos, así como por el hecho de ser “el usado por todos los canales de televisión” y estar “universalmente impuesto por su adaptabilidad a las más variadas condiciones de filmación y proyección”.<sup>35</sup>

Por otra parte, se señalaba como problema lo referido al equipo humano, mencionando que se había reducido sustancialmente en número por la inactividad parcial, el congelamiento de algunos cargos y las licencias extraordinarias y que, por lo tanto, el Instituto no contaba “con personal específica o parcialmente afectado a la realización de guionado, producción o dirección de films, reduciéndose su operatividad a las tareas de ‘laboratorio’ tales como revelación, compaginación, y algunas fases de la sonorización”.<sup>36</sup> Se advertía, también, que las cifras presupuestarias eran inadecuadas e insuficientes ya que no habían sido modificadas en tres años, por lo que se exhortaba a una urgente actualización. A modo de ejemplo, se subrayaba que la partida más abultada -en la que se cargaban gastos de laboratorios, además de toda retribución a terceros, incluidas reparaciones de bienes- no alcanzaba para financiar una película de 20 minutos de duración. Estos últimos rubros precisaban de un incremento presupuestario que fuera de los 7.000 pesos actuales a los 140.000, demanda que no fue atendida.<sup>37</sup>

Como parte final del informe se proponía un plan de trabajo para los años 1972 y 1973, con el objeto de revertir la sensible disminución de actividades que había tenido el Instituto: entre 1968 y 1971 prácticamente no se había producido nada. Se hablaba de “romper la inercia” y encarar en forma inmediata la ejecución de producciones en 16mm a bajo costo, con temas que no complicaran la ejecución de los films procurando depender poco o nada de laboratorios privados. Esto significaba tender al procesamiento integral de las películas dentro del Instituto y realizar obras “de buen nivel técnico” en cuanto a imagen y sonido, “sin caer en exquisiteces o preciosismos de expresión filmica”. Para una primera etapa, la gran mayoría de films debía ser en blanco y negro, pensando básicamente en una difusión masiva por televisión, hasta tanto se regularizara la maquinaria de producción y se completara el equipo y material necesarios. En suma, se trataba de “hacer como se pueda y con lo que se tiene”.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Archivo Papel DDA, Carta INC a Wyngaard, 28/07/1969. La respuesta del INC señalaba que estudiaría la solicitud, pero luego no volvemos a tener referencias de estos intercambios. Años más tarde, en 1973, volvemos a ver intentos por vincularse a instituciones de fomento cinematográfico bajo la breve gestión de Gustavo Moris como Asesor Reorganizador del ICUNT. Sin embargo, esta tentativa tampoco prosperó.

<sup>35</sup> Archivo Papel DDA, N° 345, Informe ICUNT, 12/1971.

<sup>36</sup> Archivo Papel DDA, Proyecto de reorganización del ICUNT, 03/1973. Se hacía alusión a que en 1954 la planta de personal técnico era de diez personas, cada una especializada en distintos rubros y que, a partir de ese momento, comenzó a disminuir hasta quedar reducida en el año 1969 a tres personas.

<sup>37</sup> Archivo Papel DDA, N° 345, Informe ICUNT, 12/1971.

<sup>38</sup> Archivo Papel DDA, N° 345, Informe ICUNT, 12/1971. En el plan para los años ‘72 y ‘73 se solicitaba invertir en dos equipos de filmación: uno 16mm Eclair-Nagra con arrastre sincrónico para cámara y grabador y otro Auricon Pro-1200, cámara que tomaba sonido directo y era muy usada para televisión. Por otra parte, había equipos que podían ser construidos en talleres del Instituto como

## Germán Luis Azcoaga y Verónica Alicia Ovejero

En el año 1971, Orlando Bravo,<sup>39</sup> ganador de un concurso provincial de guiones para cortometrajes de 16mm, contó con el apoyo del ICUNT para su realización. Encontrándose el material en proceso final de armado de negativo y edición del sonido, Bravo viajó a Buenos Aires en noviembre para su terminación en Laboratorios Alex y en Fonalex. En un detallado informe titulado “Síntesis de mi comisión a Buenos Aires para terminar el corto *La leyenda de la Laguna del Tesoro*”, Bravo comentaba los inconvenientes que habían surgido en su visita:

Se pide hablar con el Contador, y después de esperar media hora se tiene que hablar con el Apoderado. En él, para que sean transmitidas al Contador, se depositan las quejas que se cree conveniente presentar: demasiada burocracia –hay que hablar con 4 o 5 personas (con la consiguiente espera por cada una) para resolver el más insignificante problema; falta de consideración para un cliente de 25 años al demorársele la entrega de un trabajo de menos de 2 minutos por más de una semana; sorpresas al tener que pagar un material a pesar de tener Cuenta Corriente, y de haber dejado suficientemente en claro este aspecto unos días antes con el jefe de Coordinación; maltrato en el orden institucional por intimar el pago de un material (al contado) cuando se conoce perfectamente la forma administrativa de operar, y forzando a tomar determinaciones que no le corresponden a un empleado técnico; distancia entre Bs. As. y Tucumán para resolver cualquier problema, y perjuicio que la presentación del mismo significa, etc., etc.<sup>40</sup>

Se trata entonces de un testimonio de primera mano sobre los problemas que representaba para el ICUNT y, en general, para la producción local, no poder realizar el proceso de producción completo en la provincia. En otros pasajes, por ejemplo, queda en evidencia cómo lo acotado del viaje -dos semanas- obligó a Bravo a dejar sin hacer algunas correcciones, o realizar otras a las apuradas, lo que redundó obviamente en un peor acabado final del cortometraje.

Hacia 1973 el fin de la dictadura y el triunfo del peronismo tuvieron un fuerte impacto en las universidades. En la UNT fue elegido como rector interventor un peronista de la vieja guardia, Pedro Heredia, que supo ganarse la confianza de sectores de la Juventud Peronista, que propugnaban una Universidad para el pueblo. Fue durante su gestión que el ICUNT pasó a depender de la Televisora Universitaria en septiembre de 1973, lo que generó resquemor entre los miembros del Instituto por considerar que profundizaría el lugar de sumisión que ya mantenían en relación al Canal. Como se mencionó, el rol del ICUNT era clave para el funcionamiento de la televisora: desde octubre de 1972, por ejemplo, la “Sección Cinematográfica” realizó trabajos de filmación y montaje con destino a dos programas titulados *La Universidad trabaja* (1973-1975) y *En Tucumán* (1973-1974).

Hacia 1974, la “Sección Cinematográfica” delineó un plan de producciones televisivas de divulgación cultural, cuya primera etapa consistiría en la realización de films en 16 mm, blanco y negro, y con una duración que podía oscilar entre los 10 y los 20 minutos. Estos serían realizados en material reversible, con sonido grabado en cinta magnética adjunta, considerada la única opción viable para garantizar una producción quincenal con los recursos disponibles en el Instituto, aprovechando el bajo costo que ello suponía. Recién para más adelante se planteaba la posibilidad de filmar a color, con una mayor duración y con sonido óptico. El propósito era alcanzar un alto estándar técnico en estas producciones, para ser exhibidas en el resto de las universidades del país. Las temáticas iban desde lo científico hasta el relevamiento de monumentos históricos, documentales etnográficos y artesanales; aspectos turísticos de Tucumán, etc. No se descartaba realizarlos en coproducción con otros organismos, como el CPDC, la Dirección de Turismo de la provincia y/o eventualmente, las municipalidades.<sup>41</sup>

---

una copiadora-reductora continua para 16mm y una máquina reveladora para paso indistinto (16mm-35mm) de alta velocidad. Para ello, era necesario la contratación de un técnico que dirigiera los trabajos, además de cubrir la vacante de un operario de taller, especializado en mecánica fina.

<sup>39</sup> Orlando Bravo (15/3/1924-18/11/2004), doctor en Física y montañista, fue investigador en la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA) y docente en la UNT.

<sup>40</sup> *Archivo Papel DDA*, N° 367, 12/1971.

<sup>41</sup> *Archivo Papel DDA*, *Plan tentativo de trabajo -año 1974- Sección Cinematográfica*, 25/12/1973.

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

Aquel año 1974 fue crítico en materia económica para el país y consecuentemente para las universidades. Desde el Instituto se aludía a la crítica situación presupuestaria y se insistía en una actualización urgente de la partida que le correspondía. Se señalaba que si se tomaba en cuenta el presupuesto con el que contaba y las extraordinarias alzas en los costos del material de filmación, como en el trabajo de revelado o sonorización que debía realizarse en laboratorios particulares, era imposible preparar por sí mismos siquiera una película para ese año.<sup>42</sup> Un ejemplo de esto se dio con el proyecto de documental televisivo *Costumbres del carnaval*, iniciativa a ser financiada por la Secretaría de Extensión de la UNT.<sup>43</sup> El ritmo de la inflación fue de tal magnitud que a los dos meses de recibido el financiamiento -que cubriría gastos de revelación, copiado, sonorización, viáticos y pasajes del personal para el revelado en Laboratorios Alex- el monto quedó totalmente desactualizado, lo que obligó a solicitar un incremento de la partida presupuestaria para poder realizar la película.<sup>44</sup>

En ese duro contexto, a comienzos de 1975, con Wyngaard a cargo de la dirección del Instituto,<sup>45</sup> se denunciaba que el ICUNT contaba con el mismo presupuesto de 1974 para cubrir gastos entre los que se incluían aquellos para la realización de los mencionados programas *En Tucumán* y *La Universidad trabaja*. A pesar de la evidente precaria situación presupuestaria y, con un tono optimista, se terminaba señalando que con un apoyo económico mínimo y con el refuerzo de un par de empleados se podía encarar el plan de realizaciones pautado para aquel año.<sup>46</sup> A esto se sumaba la existencia de rumores de que Canal 10 pasaría a constituirse en una Sociedad Anónima, por lo que se solicitaba que el ICUNT volviera a depender del rectorado o de la organización universitaria más acorde con sus obligaciones culturales y de servicio. De ese modo, hacia mayo de 1975 el Instituto volvió a depender del rectorado.<sup>47</sup>

Así, vemos que entre 1972 y 1976 se acentúan los reclamos referidos a la falta de reciprocidad con respecto a la televisora universitaria. El Canal demandaba diariamente, por ejemplo, casi el 90% de la jornada de trabajo del laboratorista del ICUNT para el revelado del material reversible destinado al noticiero, restándole tiempo para otras tareas propias del Instituto. En ese sentido, se denunciaban los problemas vinculados a las necesidades tanto de personal técnico como de equipamiento, principalmente una copiadora 16mm y una máquina reveladora, ya que la que tenían en uso estaba llegando al límite de su vida útil, debido al intenso trabajo a que se encontraba sometida. Además del malestar con las sucesivas gestiones universitarias en torno a los magros presupuestos con que se trabajaba y a la discriminación en favor del canal: mientras en junio de 1975 el ICUNT recibió un refuerzo de emergencia de 30.000 pesos, a la TVU le correspondieron 500.000 pesos.<sup>48</sup>

Luego del golpe de Estado de marzo de 1976, con el Canal ya convertido en Televisora de Tucumán Sociedad Anónima, los desencuentros con el ICUNT continuaron. Durante 1979, por ejemplo, el Instituto le reclamaba a la emisora deudas de más de un año por revelado de película cinematográfica. También ese mismo año, ante la indiferencia de Canal 10, el ICUNT terminó

---

<sup>42</sup> Archivo Papel DDA, Plan tentativo de trabajo -año 1974- Sección Cinematográfica, 25/12/1973. También Wyngaard reclamaba por el nombramiento de un camarógrafo para el ICUNT, ya que el que tenían había sido transferido a Medicina. La necesidad era urgente ya que debían asegurar la producción del programa *En Tucumán* para la televisora.

<sup>43</sup> Por un informe de 1973 podemos conocer algunos de los procedimientos requeridos para la realización de un film. Éste podía ser producto de una solicitud de una dependencia de la UNT; de un organismo oficial ajeno a la UNT o de una producción propia del ICUNT. En todos los casos el jefe de la “Sección Cinematográfica” debía analizar el proyecto, evaluar su factibilidad, su costo y material a utilizar. Luego de la aprobación por parte del Instituto se hacía un presupuesto que se elevaba al rectorado para que se procediera a efectuar el contrato entre la UNT y el organismo solicitante. Este último debía correr con todos los gastos emergentes siendo colaboración del Instituto solo el trabajo en sí y los equipos disponibles para realizarlos. También se detallaba el proceso que debía llevarse a cabo en los laboratorios de Buenos Aires, ya que el ICUNT carecía de los recursos necesarios para llevar a cabo estas tareas. Estas incluían principalmente: la revelación en color de material reversible, negativo y positivo; copia cero (muda) de negativo color para usar en montaje; clasificación de luces y color de negativo color; efectos especiales de truca como encadenados, fundidos, etc. El armado de toda película realizada por el ICUNT, cualquiera sea el motivo de su origen, pasaba a formar parte del patrimonio. Por razones de mantenimiento se las dejaba en laboratorios de Buenos Aires (Archivo Papel DDA, Nota de Gustavo Moris a Pedro Heredia, 25/09/1973).

<sup>44</sup> Resolución Consejo Superior UNT, N° 92-974, 20/02/74; Resolución Consejo Superior UNT, N° 186-74, 02/04/1974.

<sup>45</sup> Luego del fallecimiento de Peirano en 1970 le sucedieron como directores del Instituto Néstor A. Gómez y Jorge Wyngaard sucesivamente.

<sup>46</sup> Archivo Papel DDA, Informe al rector Roberto Paine, 19/05/1975.

<sup>47</sup> Resolución Consejo Superior UNT, N° 405-97530, 05/1975.

<sup>48</sup> Resolución Consejo Superior UNT, N° 592-75, 26/06/1975.

produciendo el teleteatro grabado en video tape, *El proceso a Mary Duggan*, junto con Canal 7 de Santiago del Estero.<sup>49</sup>

### **Conclusiones**

Durante las décadas del '40 y '50, el Instituto fue prácticamente el único espacio de realización cinematográfica en la provincia e, incluso, en la región NOA. Al tratarse de una institución dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán, el financiamiento provenía fundamentalmente del presupuesto universitario, y se volcó principalmente a la producción de films científicos, educativos y/o de propaganda institucional. Esto no impidió que el equipo técnico participara en algunas ficciones de tipo industrial, las cuales pusieron a prueba el nivel de profesionalización alcanzado.

Si bien el ICUNT fue creado en el marco de las ambiciosas proyecciones de Descole para la UNT, desde los primeros años pueden encontrarse quejas por las limitaciones presupuestarias. A este problema se sumaron la dependencia de los laboratorios de Buenos Aires, los prohibitivos precios de la película virgen y otros materiales, como también las dificultades que enfrentó el modelo económico peronista a partir de 1949. A pesar de ello, fue el incendio de 1954 el que asestó el más duro golpe al ICUNT, haciéndolo retroceder varios casilleros, por ejemplo, al perder la máquina reveladora de fabricación propia que lo había aliviado de la dependencia de la Capital Federal.

En los sesentas, en un contexto de expansión de la cultura cinematográfica local, el ICUNT procuró establecer relaciones con distintas instituciones y agentes culturales extra regionales: continuó con los intercambios de material con otros centros de producción; organizó cursos o proyectó becas con escuelas de cine; etc. Sin embargo, la Universidad prefirió darle preeminencia a un conjunto de agentes nuevos como el CCA, el cineasta Jorge Prelorán pero fundamentalmente, a partir de su creación en 1966, al Canal de TV Universitario, lo que derivó en una sensación de "falta de reciprocidad" para con el ICUNT, que debió reorientar sus prioridades en función de las tareas que requería la televisora. Esto generó una producción discontinua: períodos de tres o cuatro años de escasez eran seguidos por años de una producción más estable y regular. Desde los años setentas, finalmente, se trabajó en forma más económica en 16mm y casi exclusivamente con destino a la emisora.

Durante todo el período estudiado el Instituto aspiró a alcanzar una proyección regional, lo que se constata en muchos de los temas tratados, las locaciones en donde se filmaba, así como en la circulación de las obras, aspectos en los que pudo superar los márgenes de lo local. Sin embargo, por el mismo hecho de ser el único centro cinematográfico en el NOA, la coproducción con agentes de otras provincias de la región prácticamente no tuvo lugar. Por otro lado, la imposibilidad de constituirse como escuela limitó la circulación de sus producciones y su resonancia como institución, incluso dentro de la misma provincia de Tucumán. Al tiempo que tampoco funcionó como estímulo para el surgimiento de otros cineastas, grupos, corrientes o tradiciones de producción.

Se trató, en síntesis, de una producción pionera, descentralizada, alternativa a la comercial en relación a las vías de financiamiento y con una marcada división del trabajo, aunque discontinua. Esto último pudo deberse a una multiplicidad de causas: los problemas presupuestarios de la Universidad, incluso en periodos de aparente prosperidad; su no conversión en centro formativo; la inestabilidad política y económica en la provincia y en el país; las históricas desigualdades estructurales entre el NOA y el resto de las regiones y, por último, los tiempos burocráticos propios de la institución que, probablemente, atentaron contra el ritmo de trabajo.

### **Fuentes**

*Archivo Papel DDA (Departamento de Documentación y Archivo de la Escuela de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán)*

*Expedientes Universidad Nacional de Tucumán*

*Memorias Universidad Nacional de Tucumán*

---

<sup>49</sup> Archivo Papel DDA, N° 279, 1976 Notas recibidas. Notas remitidas 1978-1979-1980, 10/1978 y 11/1979.

“El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) como centro de producción pionero en el NOA (1946-1976)”

*Resoluciones Consejo Superior Universidad Nacional de Tucumán*  
Diario *El Liberal*, Santiago del Estero.  
Diario *La Gaceta*, Tucumán.  
Diario *Noticias Gráficas*, Buenos Aires.  
Revista *Damas y damitas*, Buenos Aires.  
Revista *Estampas del Norte*, Tucumán.  
Revista *Última Línea*, Tucumán.

## **Bibliografía**

- Azcoaga, G. (2017). Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960 (pp. 121 a 134). En Vignoli, M. (coord.), *La cultura: artistas, instituciones y prácticas, Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Azcoaga, G. (2017a). Manifestaciones culturales en el contexto de crisis social y política (1966-1975) (pp. 163 a 180). En Vignoli, M. (coord.), *La cultura: artistas, instituciones y prácticas, Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bravo, M.C. e Hillen, M. (2010). El proyecto universitario de Descole y el rol del periodismo constructivo como instrumento del desarrollo regional. (Tucumán 1946-1951). En *Actas del Segundo Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Campo, J. (2020). *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.
- Campodónico, R.H. (2005). *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor/Universidad de Alcalá.
- Cossalter, J. (2025). El film breve moderno argentino sobre arte. Un enfoque descentralizado acerca de la producción alternativa del Fondo Nacional de las Artes y de las escuelas de cine de universidades nacionales. *Historia Regional*, 54. Recuperado de: <https://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/990>
- Díaz Suárez, N. y Enrico, A. (2006). Instituto Cinefotográfico UNT (ICUNT). Apuntes para una Historia II. En *Universidad Nacional de Tucumán. Actas del primer congreso sobre la historia de la Universidad*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Espinosa, R. (2006). *La Cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario Monográfico*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Kruger, C. (2021). *Cine y Propaganda: del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Moore, Ch. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/ investigador, conservador/ revolucionario, desconocido/ vastamente conocido. [Exploraciones en el archivo de un cineasta y sus contradicciones]. *Cine Documental*, Número 11. Recuperado de: <https://revista.cinedocumental.com.ar/category/por/christopher-moore/>
- Pardo, A. (2009). El productor creativo: ¿tautología o excepción? En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F.J. (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Rojas, G. (1943). *Mansedumbre Herida*. Tucumán: Editor Benito S. Paravan.
- Taquini, G. (1994). *Jorge Prelorán*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Recibido: 02/05/2024  
Evaluado: 22/07/2024  
Versión Final: 20/08/2024