

discusión

■ discusión / 3

■ Agustín Falco Vázquez
Sergio García
Raúl Beceyro
Juan Mascardi
Lucrecia Mastrángelo

El viernes 12 de noviembre de 2021 se realizó en la ciudad de Santa Fe, en el marco del festival *Pizza, birra y cortos*, una mesa de discusión sobre el tema «Discusión sobre la Educación Audiovisual. Impacto de los cambios educativos y las transformaciones provocadas por los nuevos medios», en la que participaron Agustín Falco Vázquez (ISCAA-Santa Fe), Sergio García (EPCTV-Rosario), Raúl Beceyro (Taller de Cine UNL), Juan Mascardi (UAI-Rosario) y Lucrecia Mastrángelo (EPCTV-Rosario).



Las escuelas de cine

ADRIÁN CULASSO: Pienso que los egresados de escuelas de cine, y después de todo lo que pasamos, tienen grandes desafíos. ¿Cómo seguir? Y me pregunto cómo, en las escuelas de cine, se plantean esos interrogantes. Son cosas fundamentales: cómo armar un presupuesto, cómo preparar un proyecto para presentarlo al INCAA, cómo se presenta un proyecto en la provincia. Me parece que el rol de las escuelas es fundamental en todo esto.

SERGIO GARCÍA: Después de este largo proceso que nos ha tocado vivir, y aunque no hubiera habido pandemia, pienso que urge incorporar a las escuelas de cine (aun cuando las escuelas no tienen por qué enseñar «todo») lo que tiene que ver con la «industria», a pesar de que no la tengamos; no importa, porque hay una serie de procesos que se dan para ingresar a ella, o al menos para aproximarse a ese polo de producción que, desgraciadamente, está centrado en Buenos Aires.

Es muy importante la gestión de subsidios, de proyectos, y en nuestra escuela, en Rosario, no hay ninguna materia de la currícula que se dedique a eso. La Escuela Provincial de cine y televisión de Rosario fue fundada en 1984 y aún hoy tiene el mismo diseño curricular, incluso cuando se hayan formulado algunas correcciones. Resulta urgente introducir no solo la cuestión de las nuevas tecnologías, sino también los modos de contacto que permitan acercar a los alumnos a esos canales que permiten producir. Siempre digo que la escuela, o mejor, las actividades artísticas, son como un ovillo, y tenemos que enseñar a desmadejarlo, no totalmente, porque no nos dan los tiempos, o porque carecemos de ciertos elementos, pero sí señalar donde está la punta del ovillo.

Yo soy profesor de Iluminación cinematográfica y no tengo en la escuela todos los elementos que harían falta (un monitor de forma de onda, por ejemplo), pero tengo que impulsar la conciencia de los alumnos para ir a buscar esas cosas (y saber que ellas existen, por supuesto).

Cuando un estudiante termina la escuela, me conformaría con que le hayamos dado la posibilidad de descubrir la punta del ovillo.

De allí en más tiene que tirar esa punta del ovillo, lo que quizá no sea tan difícil, pero lo principal es ese comienzo de todo, esa punta del ovillo.

Ahora estamos viendo la necesidad de incorporar estas nuevas tecnologías, y las nuevas necesidades que la situación actual está planteando. Nuestra escuela no tiene un campus virtual, las escuelas terciarias que conozco no tienen campus virtuales desarrollados, y el comienzo de la pandemia, a mediados de marzo de 2020, fue algo desesperante. Ahí pasamos de no tener disposición ni predisposición a la virtualidad, a tener que sacar conejos de la galera y poner en funcionamiento todo eso. Y del pasaje de una cosa a la otra, podemos pensar que hay cosas que llegaron para quedarse y otras en las que se volverá a lo que había antes.

JUAN MASCARDI: Desde hace 15 años dirijo la Licenciatura en Producción y Realización Audiovisual, en la Universidad Abierta Interamericana, que en aquellos años, cuando entré, se llamaba RA (Realización Audiovisual). En esa época, mucho antes de que comenzaran los programas de estímulo del gobierno de Santa Fe, empezamos a trabajar en lo que denominamos Ejes Socioprofesionales, preguntándonos qué demanda la sociedad de los nuevos profesionales,

de los graduados. Dejamos de mirar la carrera como compartimentos estancos, como una especie de escalera que se sube peldaño a peldaño, y la pusimos de forma horizontal. Así trazamos esos ejes socio-profesionales con un fuerte acento en la producción. Productores y artistas, técnicos y artistas, narradores y artistas, y esos artistas necesitan de un público. Hay una industria, hay una fábrica, pero también existe el artesano, y también está el innovador; me gusta pensar en estos tres niveles: lo fabril, lo artesanal y lo innovador.

La producción, la producción ejecutiva, fueron de esa manera metas que nos comenzamos a trazar allá por 2007. En 2007 modificamos el Plan de estudio y ahora lo estamos modificando nuevamente manteniendo aquella impronta, pero pensando en la situación actual, donde nos encontramos con pantallas múltiples. Trabajamos tanto en lo técnico como en el desarrollo de proyectos, y también en el respeto de los roles, cuando se produzca la incorporación al mercado.

Me gusta la imagen del ovillo, y pensaba en otra metáfora, la del horno de barro. Hace poco fui a lo de la familia de mi compañera, en Junín, y nos mostraron el horno de barro y nos explicaron la técnica del horno de barro. Nos dijeron que el horno se prendía el día anterior, para calentarlo y, aprovechando, para hacer empanadas.

Pensaba en la singularidad que tiene el horno de barro, y en el rol que tenemos en las escuelas, y que en el horno la comida se cocina sin el fuego, ya que el fuego se saca, pero persiste el calor. Ese horno de barro había sido construido antes que la casa, y ahí encontramos los saberes populares. Nosotros, en las escuelas, le vamos poniendo el fuego, vamos fogueando, y el estudiante queda con el calor de ese

fuego. ¿Hasta cuándo dura ese calor, hasta cuándo persiste esa herencia?

Me gusta pensar el aula como un espacio de paredes transparentes, pienso que el conocimiento es un flujo, y pienso que ese es el espacio adecuado para generar redes, redes humanas.

En ese calor, en ese candor, se produce esa incorporación al universo profesional. Los estímulos, los concursos, los subsidios, son muy importantes, pero es como prender el fuego, en ese horno de barro, con papel solamente. Necesitamos leña fina y luego gruesa. Los estímulos, repito, son muy importantes. Hubo un momento, con la televisión pública, que agotábamos las posibilidades profesionales de Rosario. Necesitábamos un editor, por ejemplo, y no se conseguía. Eso después menguó, y ni hablar con la aparición de la pandemia.

Me pregunto: ¿cuál sería el rol del Estado que quiere prender esa industria, que quiere prender ese horno de barro, que considera el aspecto artesanal, artístico, pero que también quiere apuntar al *broadcast*? Puede apuntar a lo fabril y a que los profesionales vayan a trabajar a agencias de publicidad, o que trabajen en redes sociales. No importa la escala, porque van a seguir siendo profesionales. Dejo la pregunta sobre cuál sería ese rol del Estado.

AGUSTÍN FALCO: Creo que en una institución educativa se llega hasta cierto punto. Los nuevos realizadores tienen que participar en todo eso. Yendo un poco contra mis propios gustos, mis propios intereses, el monstruo debe crecer en todas sus formas. Si vas a Buenos Aires a ver teatro, podés ver teatro comercial, teatro *off*, teatro *off-off*, incluso teatro que no tiene nombre.



A veces podíamos estar trabajando en un producto comunicacional, pero los fines de semanas alquilábamos algunos equipos, y se filmaba un documental a unos veinte kilómetros. Esa dinámica, esa sinergia, era interesante. Sucedió que encontré una especie de cuello de botella, resultado de una acumulación de cuestiones de gestión, políticas, pero también de limitaciones nuestras, que en cierto momento perdimos de vista el conjunto.

Volviendo a la cuestión de las horneadas, mi primera horneada fue en el Taller de Cine UNL, y fue algo que le pasó a otros compañeros y en otras instancias, como el ISCAA, a otros estudiantes les pasa lo mismo. Yo no tenía, en ese momento, la menor idea de lo que iba a hacer, pero en cierto momento sentí que podía hacer muchas cosas si me lo proponía. Hay que recuperar experiencias como la del Taller, que es la de horneadas, sobre todo para saber cómo se hace para prender ese fuego inicial.

RAÚL BECEYRO: El enunciado de esta mesa tiene que ver con la enseñanza audiovisual y con las nuevas tecnologías, los nuevos medios. Tomemos la cuestión de la formación audiovisual. Tengo la impresión de que la expresión «audiovisual» recubre un vasto territorio en donde está no solamente el cine, sino otro tipo de formatos (pienso en series de televisión, videoclips, no sé qué más).

Tengo un gran cariño por la palabra cine. El cine tiene una historia, una teoría, y tiene además centenares de obras maestras. Esos elementos que junto al cine conformarían lo audiovisual son tributarios del cine. No pienso que lo audiovisual incluye el cine y otras cosas, pienso que el cine incluye lo audiovisual y otras cosas, si es que queda algo afuera de ese audiovisual.

Si esto fuera cierto deberíamos hablar de las escuelas de cine, y lo primero que desearía decir es que esos lugares llamados escuelas de cine presentan características muy diferentes. En el caso del Taller de Cine de la Universidad, es simplemente un curso anual en el que se dan los elementos básicos para comenzar una relación con el cine. Agustín estuvo en el Taller y allí realizó su primera película *Vecinos*. [Se puede ver en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/3898>]

El taller es una instancia en la cual hay muchos problemas que se han mencionado aquí que ni se plantean, como la profesionalización, por ejemplo.

Quisiera tranquilizar a Agustín, diciéndole que generalmente quienes llegan a una escuela de cine no tienen la menor idea de qué es eso. El trabajo de comprensión y de adaptación al cine, el hacer la primera película, es algo decisivo para definir la cuestión. Creo que deberíamos tratar de ver los elementos comunes a todas las escuelas, más allá de las diferencias muy evidentes.

Recuerdo que en uno de los encuentros de cine documental que realizamos en Santa Fe desde hace 15 años estaba Rafael Filippelli, y contando su experiencia personal decía que su formación en el campo del cine se había producido en el marco de la industria. En efecto hubo una época en la que se empezaba de meritorio en la industria, luego de varios films se pasaba a ayudante, después a asistente, etc. De esa manera se aprendía a hacer cine. Después aparecieron las escuelas y hoy en día es normal que la formación de un cineasta se produzca en una escuela, sean cuales fueren las características de esa escuela. Uno no es especialista en la historia de las escuelas de cine, pero sabe que la Escuela de cine de Moscú



se funda poco tiempo después de la Revolución de Octubre. Y resulta curioso que el Centro Sperimentale italiano comienza a funcionar durante el fascismo mussoliniano, de la misma manera que el IDHEC (antecedente de la actual Femis), comienza a funcionar en 1943 durante la ocupación alemana. Al parecer estos regímenes políticos estaban particularmente interesados en el cine.

En la Argentina las dos primeras escuelas fueron la de Santa Fe y la de La Plata, casi al mismo tiempo. En La Plata, unos primeros esbozos al final del peronismo, en 1955 y luego su formalización después del golpe del 55. En el caso de Santa Fe se produce, en la Universidad, una situación particular después del golpe: se reincorporan funcionarios que habían sido marginados durante el gobierno peronista y dos de esas personas, Ángela Romera Vera, directora de lo que sería Extensión Universitaria, y Josué Gollán, luego Rector de la UNL, van a ser fundamentales, gracias a su apoyo, para que Birri comience con el Instituto de Cinematografía en 1956.

Hoy en día la escuela de cine más prestigiosa, la FUC (la Universidad del Cine), es un poco la prolongación de la gestión de Antín en el Instituto Nacional de Cine durante el gobierno de Raúl Alfonsín. La Universidad del Cine es un modelo de integración en la industria, al mismo tiempo que un ejemplo de innovación en el cine argentino.

Sergio Peralta es un historiador especialista en la historia del cine santafesino. Escribió, en colaboración con Claudia Neil, la parte histórica del libro *Fotografías santafesinos*, y luego escribió un libro sobre el cine de Santa Fe del 85 a 2015: *Santa Fe, ciudad set*. En este último libro escribió lo que él mismo calificó de «hipótesis espinosa». Dice Peralta: «Las formas

más innovadoras de producción audiovisual suelen ser formuladas por realizadores que no cursaron estudios formales de cine».

Así que para Peralta las tentativas renovadoras son hechas por gente que no ha pasado por las escuelas de cine.

Uno ha sido formado en una escuela de cine y ha trabajado durante 30 años en otra escuela de cine, y se pregunta ¿cómo es posible?

Quizá haya algo de verdad en lo que dice Peralta, quizá exista el peligro real de que las propias escuelas se conviertan en enemigos de la innovación.

Quienes estamos en escuelas de cine no debemos olvidar lo que alguna vez escribió Jean-Louis Comolli:

Las escuelas de cine son un malentendido o un simulacro. Los maestros hacen como si supieran qué hay que enseñar, y como si enseñaran lo que hay que saber. Los alumnos hacen como si aprendieran, y los más dotados se lanzan a la única escuela posible: ir al encuentro de lo que no saben, de su proyecto de film, ni de ellos mismos.

Yendo a lo que se enseña en las escuelas de cine, tengo la impresión de que el aspecto más incandescente de la enseñanza de cine es enseñar a filmar, que es lo más difícil de enseñar.

Recuerdo que la fotógrafa Paola Rizzi decía que toda la vida se está aprendiendo a filmar. Filmar es algo que nunca se puede dar por sabido.

No hay que olvidar que en la industria, ahí donde el cine es el resultado del trabajo de una serie de especialistas, el director es el especialista de la filmación. Toma algo que otros (guionistas, adaptadores) han hecho, filma, y entrega eso para que otros (editores, encargados de posproducción, etc.) terminen el film. Así

que aun en la industria se piensa que el director tiene como cuestión principal de su «saber», el cómo filmar. Entonces el enseñar a filmar, que es muy difícil, debería ser el núcleo de toda escuela de cine.

Tengo que confesar que en ese aspecto, uno es deudor de John Huston. Huston escribió un libro de memorias, *A libro abierto*, donde cuenta su vida aventurera, pero hay un capítulo, el Capítulo 35, que es una lección de cine y sobre todo una lección de cómo filmar. [El capítulo 35 del libro de Huston se puede leer en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/6037/8933>] En ese texto Huston centra su reflexión en el momento de la filmación, dejando de lado lo que se puede llamar guion; hace como si el guion no existiera. En filmación, de alguna manera, se inventa todo.

Huston dice cosas tan sensatas como que se empieza a filmar desde el comienzo: el comienzo del film, el comienzo de la secuencia, etcétera.

Dejemos de lado la cuestión de la enseñanza y tomemos los nuevos medios y las nuevas tecnologías. Recuerdo que alrededor del año 2000 se produjo una situación comparable a la actual, cuando aparecieron las camaritas digitales, los DVD, Internet, etc. En esa ocasión Godard fue entrevistado en *Cahiers du cinéma*, y hablando de esa nueva situación dijo: «Hay que trabajar rápido en cine y lentamente en video».

Godard aconseja ir contra la tendencia natural del medio. Porque en el cine, cuando se trabaja con filmico, se termina yendo muy lentamente, debido a todas las convenciones o ceremonias que rodean una filmación (se dice «Sí, señor» al director, aunque sea un íntimo amigo). Godard aconseja ir rápido.

Por al contrario, trabajando en video, se hacen las cosas demasiado rápido, se empieza a hacer la toma

antes de saber cómo será, se empieza a filmar una panorámica antes de saber dónde va a terminar, etc. Ahí Godard aconseja ir lentamente.

Pienso que, en este momento, los grandes cambios se dan, sobre todo, en la forma de «ver» cine. Podemos ver cine en una pantalla como la que hay aquí, en la Sala Saer del Foro Cultural Universitario, o podemos verlo en un celular. Hay tipos de pantallas intermedias, como computadoras, proyectores, etc.: varias formas de ver cine.

Por otra parte, se pueden ver films en situaciones que forman parte de la vida cotidiana. Se ve cine comiendo, o yendo al baño, en cualquier situación.

Uno debería preguntarse en qué medida esta diversidad de formas de ver cine puede incidir en nuestra manera de «hacer cine». ¿Debemos pensar a hacer algo «para el celular»? Ello conduciría a una especie de reducción completa. Deberíamos eliminar planos intermedios y también planos generales (porque no se ven bien en un celular), y en lo que se refiere a lo que se cuenta, deberíamos también simplificar: menor duración, anécdotas más simples. Se produciría algo dramático si incidieran las nuevas formas de ver en nuestra forma de hacer.

El celular o las pantallas intermedias solo pueden ser vistos como una forma (no la mejor) de ver, ocasionalmente, cine.

Dos aclaraciones finales. La primera quiere relativizar lo que acabo de decir. En el Taller de cine se formó a Carlos Essmann, quien actualmente vive en España. Hace pocos años Carlos hizo lo que, en el concurso del Incaa, se llamó Serie Web. Son pequeños films de 2 minutos que desarrollan una historia inexplicable y generalmente risueña. La serie se llamó *Misterios mínimos*.

Estaríamos, entonces, ante un nuevo formato. Ahora bien, Carlos Essmann, desde hace muchos años, venía pensando y haciendo esos pequeños films. Uno veía eso y se preguntaba cuándo iba a hacer algo en serio. Pasó el tiempo y el Incaa organizó, por primera vez, un concurso de Serie Web. Un concurso que era para él, ya que desde hacía 10 años, sin saberlo, se venía preparando para ese concurso, haciendo esas cosas que no tenían nombre y que ahora eran bautizadas Serie Web. Carlos Essmann se presentó al concurso y lo ganó.

Así que debo matizar un poco lo que digo. Uno piensa que no hay tecnología que modifique formas de desarrollar personajes o situaciones; pero debe admitir que hay casos, como el que acabo de contar, en los que hay una mezcla de nuevos formatos, con innovaciones tecnológicas y narrativas.

Aunque no hay que exagerar. Yo he ido a ver un rato de la filmación de uno de los *Misterios mínimos*. Y ahí Carlos Essmann se enfrentaba a los problemas de siempre: cómo desarrollar, en una toma, un momento de la situación, cómo unir esa toma a la anterior y cómo pegar esa toma con la siguiente. Se enfrentaba con el cine.

J. MASCARDI: Cuando hablamos de innovación, y lo dice alguien que no ha pasado por una escuela de cine, sucede que la verdadera innovación es narrativa, no es del dispositivo. Pensemos en Augusto Monterroso presentándose a un concurso literario, con la siguiente narración: «Cuando despertó el dinosaurio todavía estaba allí». Seguramente no lo ganaría.

Hay que pensar antes en un dispositivo narrativo, y no todavía en una aplicación. Fue pensar en un desarrollo narrativo antes de que exista una categoría

nueva en el Incaa. Eso es innovación, porque si no vamos a ir corriendo detrás de dos gigantes: Google y Facebook. O pensemos en «metaverse», meta verso, nombre que quiere decir mucho.

Recuerdo el caso de un estudiante que se quejaba de que se hablaba demasiado de cine y se veían demasiadas películas; él quería estudiar televisión. Le expliqué que ver esas películas era necesario para hacer todo, incluso televisión.

Hay un elemento nuevo, la deformación de nuestros paladares producida por Netflix. Quienes tenemos algo de experiencia podemos evitar caer en la maratón adictiva, pero hay toda una generación que viene con esa formación.

R. BECEYRO: En Netflix (única plataforma de la que dispongo y que utilizo) hay media docena de cosas extraordinarias, el problema es el resto. Con Netflix vemos esa integración del cine a la vida cotidiana y a una práctica de lo que llamaba «matar el tiempo». Todo Netflix es para matar el tiempo, para pasar el tiempo, es para entretenerse. Pero lo peor es cuando Netflix quiere hacer una «buena» película.

A. FALCO: Ya hemos hablado de esto algunas veces. Pasa con Netflix lo que pasaba con la televisión. Recuerdo a mi abuela viendo telenovelas y era exactamente lo mismo.

Pero hay aquí una cuestión: es el emparejamiento de lo cinematográfico. Era obvio, desde el comienzo, que la telenovela que veía mi abuela no era cine. Era una especie de radioteatro que se veía en el televisor, y eso sigue existiendo.

Ya vimos alguna vez que parece que todos los productos de Netflix tienen el mismo director de fotogra-



fía. Quizá se deba al hecho de contar con el mismo software de colorimetría.

Creo que tenemos a un público que se ha trasladado de un medio (la televisión) a otro (Netflix).

Tenemos que pensar que una película se pueda ver en un cine, luego en una sala más reducida, en un televisor, hasta en un celular.

S. GARCÍA: Las nuevas generaciones consumen muchas horas de televisión, aun en estas pantallas.

Un fenómeno son los *booktubers*, que es algo sorprendente. Al principio yo los minimizaba, pero después cambié de opinión. Son estos chicos que leen libros, luego hacen un video que es visto por millones de pibes. Mi hijo me comenta muchas veces esas cosas que ve. Además, están los *booktrailers*, esa especie de *trailers* de libros, de síntesis de libros, algunos de los cuales son muy interesantes. Se ponen en juego algunas de las cosas que hemos estudiado nosotros: composición, encuadre, ritmo; tiene que haber una idea de síntesis narrativa. Se están produciendo nuevas cosas, algunas de las cuales son muy interesantes.

Quizá tengamos que incorporar algunas de esas cosas. Trabajando con alumnos del secundario en una experiencia que comenzó en 1990, cuando logramos incorporar a la currícula de algunas escuelas secundarias materias artísticas, en alguna ocasión un pibe vino con algo que había editado en su teléfono y tenía temor de mostrarlo. Vi que los cortes estaban bárbaros, y que yo tenía que enseñar de otra manera, incorporando algunas de esas nuevas cosas.

Hay entonces nuevas miradas, y la escuela de cine no tiene que estar al margen de ellas, minimizándolas.

LUCRECIA MASTRÁNGELO: Se hablaba de cómo enseñar cine y yo pensaba en Leonardo Favio, que nunca fue a una escuela de cine y que se formó mirando lo que hacía Torre Nilsson.

La mejor manera de enseñar que pueden tener las escuelas de cine es la práctica, y esa es una gran falencia que tienen las escuelas, en cuanto a la calidad y cantidad de las prácticas.

Supongo que Favio, que seguramente ayudaba a tirar cables, miraba todo: cómo se ponía la claqueta, cómo se dirige al actor, dónde se ponía la luz, cómo se hacía el sonido, todo. Esa fue la escuela de Leonardo Favio.

Eso debería ser la referencia de las escuelas de cine, para que se trabaje desde la práctica constante, permanente, y no desde la teoría.

Tenemos que recordar, también, lo que decía Glauber Rocha: «tener una idea en la cabeza y una cámara al hombro». El alumno está muchas veces apurado para tomar las herramientas, pero ¿qué vamos a contar? A mí me preocupa el contenido. Creo que eso sí se puede enseñar, planteando ciertas preguntas, incomodar al alumno para que empiece a pensar qué va a contar.

La tecnología, las pantallas, está bien, pero ¿qué se va a contar? Hay que ver cómo estimular la mirada artística, cómo estimular los sentidos: la mirada, el tacto, los sabores.

A. FALCO: Mi respuesta quizá sea demasiado ortodoxa: hay que ver las 100 películas que se mencionaron antes. Creo que esa es la mejor manera de enseñar contenido.

Como realizador me puedo plantear la siguiente cuestión: el año que viene quiero hacer una película, ¿para qué voy a hacerla: para la sala o para el celular?

Enfrentamos entonces un grave problema y la respuesta que encontré es: voy a hacer una película para la sala y que el que la vea en el celular la vea mal. Tan mal como yo veía las películas (que ahora veo bien) cuando alquilaba los VHS.

Si un estudiante me viene a decir que quiere hacer una película para el celular, entonces veamos la mejor manera de hacer una película para el celular.

Como realizador, más que como docente, pero por lo tanto también como docente, pienso que hay que desterrar la idea de que se puede hacer algo «para todo». Sería como pensar que alguien le puede hablar a todo el mundo; ni Cristo podría hacerlo.

Tenemos que aceptar que hay maneras de ver que son reductivas. Recuerdo que cuando se ven *back-stages* de las grandes películas se ve que el director tiene marcadas en el visor todas las pantallas posibles, desde la sala hasta el Instagram. Creo que algunos directores se rebelaron y dijeron: «basta, definamos un formato». Porque esa multiplicidad de cuadros hace que lo que se produzca sea «nada».

Si alguien quiere hacer una película para sala se le puede decir: hoy nadie ve una película en sala. ¿Querés hacerla? Bueno, hagamos una película para sala.

J. MASCARDI: Planteando este asunto desde la perspectiva de la escuela, pienso que los conceptos clave son: la convergencia y el transmedia. En ese flujo de alimentación entre las obras, en donde la decisión narrativa de cómo contar la historia no está condicionada por el dispositivo, decidir que tu película va a ser hecha para la pantalla grande es ya una decisión

tomada en base a un criterio. En las escuelas debemos trabajar para poder llegar a esa síntesis en la que haya, en la base, una elección.

Recuerdo que una vez estaba dando un curso en la Escuela de San Antonio de los Baños sobre las nuevas tecnologías; fuimos 15 días a rodar en Sierra Maestra y un alumno dijo que iba a grabar con su Iphone. Le pregunté ¿por qué? Me contestó: «porque sí».

A los alumnos les hace falta, me parece, esa decisión final, la hago para cine y listo. Porque para llegar a eso hubo todo un recorrido, al ir descartando otras posibilidades.

Y ahí tenemos el transmedia, que es un concepto relativamente *snob*, podríamos pensar en el hipertexto, que es en definitiva lo que revolucionó a Internet, en lo hipertextual, pero fogueando ese criterio de ¿por qué? ¿Por qué Netflix, o por qué Netflix no, por qué Instagram, o por qué sí o no las redes?

A. FALCO: Construir las competencias para poder tomar esas decisiones.

J. MASCARDI: Las competencias de adaptabilidad y de criterios en la decisión de en qué grabar.

S. GARCÍA: Y no es solo tecnológico, sino también ideológico, y también político. Hay que preguntarse a quién se sirve cuando uno se carga una cámara al hombro.

A. CULASSO: Si me permiten, desearía también plantearles la situación que se produce entre la cantidad de egresados de las escuelas y el mundo laboral. ¿Hay lugar para toda esa gente, existe capacidad laboral?



J. MASCARDI: Me pregunto por qué esta misma pregunta no aparece en el terreno de la odontología, por ejemplo. Lo digo en serio. Ante la pregunta de un estudiante que llega a la facultad y me pregunta si tiene salida laboral, contesto: no sé. Hay que plantearse qué va a hacer en la vida con una carrera de grado, ¿va a seguir estudios de posgrado, en qué se va a especializar, qué vas a hacer de tu vida?

A tu pregunta, voy a ser extremadamente honesto y no la voy a responder. Pero mi respuesta es retórica. Un productor audiovisual genera trabajo. Usted me tiene que contratar cuando se reciba. Quiero dejar de dar clases, contrátame, soy un muy buen guionista. Genere trabajo.

Hoy, en Santa Fe, el cine como industria casi no existe. Y la televisión son repetidoras de medios porteños. Si prometemos formar profesionales para esos dos espacios laborales cometeremos una estafa.

Preguntemos si el Estado provincial va a prender fueguito con unos estímulos, y luego el horno no se calienta, o vamos a crear la industria.

Creo que, como los odontólogos, hay que poner el consultorio. Llegan al pueblo y abren el consultorio. El productor audiovisual es el que genera, no quien espera el trabajo.

A. FALCO: Por otro lado, desde el punto de vista del arte pasa lo mismo. Nadie está esperando que el artista haga algo. El artista debe generar la propia necesidad. Es lo mismo desde el punto de vista de la producción que desde el arte.

Tu pregunta, sobre la capacidad laboral, es incisiva, es espinosa, pero también corre hoy en día para cualquier actividad humana.

A. CULASSO: Parece ofensiva mi pregunta, pero me limito a mi localidad (Gálvez) donde nace el Festival, y este año tuve tres consultas de padres cuyos hijos querían estudiar la carrera de cine. Me di cuenta de la inquietud que tenían y a qué apuntaban.

J. MASCARDI: ¿Qué pasó en Gálvez antes del Festival? ¿Habían cerrado el cine?

A. CULASSO: Sí, habían cerrado el cine del pueblo.

J. MASCARDI: ¿Y quién se había hecho cargo de ese cine?

A. CULASSO: Yo, con otras personas.

J. MASCARDI: Ahí está, eso es un productor. Quince años después aquí estamos. Sos un productor y sos un artista.

S. GARCÍA: Algo más prosaico. Qué pena que no se pudo seguir adelante con la Ley Federal de Comunicación Audiovisual. Pero no hay que olvidar que el Estado somos nosotros. Hay que pensar a quién se sirve cuando se carga una cámara al hombro. A veces tomamos decisiones como ciudadanos que deberíamos reflexionar. El Estado ayuda mucho a esa pasión, a ese vigor artístico que uno tiene que tener.

J. MASCARDI: Hay un teórico, llamado Roberto Igarza, cuyo libro se llama *Burbujas de ocio*, donde habla de los intersticios de consumo, y ya decía, hace diez años, que todo lo que deba ser audiovisual lo será. En esta época, en que hemos estado encerrados y mediados por pantallas, no hay duda de que hay una

enorme posibilidad de trabajo para un realizador audiovisual. Hay trabajo por todos lados.

Un sobrino mío terminó la carrera, y una banda de rock de mi pueblo le propuso grabar un recital, y presentaron un presupuesto. Se lo rechazaron, porque ese presupuesto era muy grande. Le dije: ¿en serio le pasaste ese presupuesto a una banda de rock de un pueblo? Hay que arrancar de abajo como arrancamos todos, el camino es largo, hay que ir tranquilo. Y un buen día conseguís hacer la película. Jussid hacía publicidad, Favio cantaba canciones; la obra va a llegar, la obra llega.

L. MASTRÁNGELO: Favio decía: «si no hacía cine, tenía que delinquir».

J. MASCARDI: Trabajo hay, pero tal vez el espacio de empezar a tirar cables, y seguir ya no está. Al menos en la provincia ya no está. Quizá en Buenos Aires pueda existir algo parecido.

S. GARCÍA: Lo que pasa con los nuevos caminos (esos chicos que hacen resúmenes de libros, filmados, por ejemplo) es que quizá no ganen lo suficiente. Hacen lo que se puede. Uno quisiera pensar en una industria audiovisual, pero quizá eso no esté.

Recuerdo que en la época de la guerra de Malvinas se decía: «El enemigo está más allá de las fronteras». A los jóvenes que hoy están interrelacionados, nadie les puede decir quién es el enemigo. Mi hijo, por ejemplo, está trabajando con un realizador egipcio, con un chileno, le pagan 100 dólares, que es dinero. Se está conformando una especie de red que parece «irse de las manos», que nadie controla.

Antes se hablaba de una industria nacional, con cañilleros ordenados. Ahora hay una multiplicidad de posibilidades, hay una enorme cantidad de maneras de hacer esos trabajos.

L. MASTRÁNGELO: A mí me preocupa la cuestión de la inmediatez de los alumnos, con ese ritmo vertiginoso que conllevan las nuevas tecnologías, las nuevas formas de comunicación. Todo tiene que ser ya, tiene que ser ahora. Hacer un largo necesita de un trabajo constante. El guion tiene que ser procesado, elaborado; si escribiste unas 70 páginas el trabajo de guion recién empieza. Tomá escena por escena, andá viendo los diálogos, trabajá con los actores, volvé al guion otra vez.

Aprender a manejar la cámara se hace en poco tiempo, pero el proceso de creación artística es largo. Para escribir un buen guion hay que ser un buen observador de la realidad. No se puede crear una ficción de hoy para mañana. Hay que poner a madurar las ideas. Quizá lo que digo sea una cuestión generacional.

A. FALCO: El querer comerse el mundo y querer hacer un guion en diez días nos ha pasado a todos alguna vez. Pero al cabo de los diez días no hay ningún guion. Esto quizá sea una cosa transitoria, quizá el día de mañana la gran necesidad sea bajar un cambio. No lo sabemos, quizá terminemos todos chocados contra la pared. Debemos impulsar la necesidad de poder elegir.

S. GARCÍA: Los jóvenes desarrollan ciertas posibilidades laborales, quizá no como lo hacíamos nosotros.

L. MASTRÁNGELO: Hay como un cortocircuito entre las posibilidades laborales, por un lado, y el hecho de ser «artista», por el otro.

A. FALCO: Perdón por haber usado la palabra artista.

ESPECTADORA: El chico dice a los padres que va a estudiar cine y le preguntan de qué va a trabajar. Incluso conocimos a un padre artista que le aconsejaba a su hijo que estudiara odontología.

J. MASCARDI: Insisto con la idea del artista–productor. El perfil del realizador audiovisual tiene ese delicado equilibrio entre pensar, macerar la idea, gestionarla y hoy también, pensar en qué estrategia de distribución. Debemos recuperar la idea del artista–productor.

ESPECTADORA: Esto me hace pensar en las semillas híbridas, que mejoran el resultado y además deben manejarse con cuidado. No hay una única manera de trabajar: se es artista y se es gestor, se es cineasta y

se es productor; se elabora una producción plástica y se genera su propio espacio de exhibición; se escribe y a la vez se autoedita. Al comienzo se asumen varios roles, pero después se empieza a profesionalizar. Es una manera de encarar el trabajo, no solo para los que recién empiezan, sino para quienes tienen mayor experiencia, que asumen varios roles. Lo que se hace en las instituciones y gracias a los docentes es aprender un lenguaje. Lo que después hagamos con ese lenguaje depende de nosotros. Es como una especie de ancla. Cómo elaborar un encuadre, como producir, todo depende de lo que yo tenga para decir.

A. FALCO: El cine nace teniendo ese problema. Es el mismo problema que tenía George Méliès, el cine nace en esa misma hibridez. Hay un saber acumulado en ese sentido. Una película puede ser vista en una sala comercial, o en una pantalla colgada de la rama de un árbol, si no se puede ver de otra manera. El cine nace en el comienzo del siglo XX y tiene todos estos elementos incorporados a su propia lógica.



