

Jorge Goldenberg

Sobre el cine de Santa Fe

Una de las razones por las cuales estoy aquí es mi supervivencia.

Formo parte de lo que puede llamarse el “ur-cine” de Santa Fe. Vine especialmente a la ciudad a estudiar cine, en el año 61 del siglo pasado. En ese momento el Instituto de Cinematografía de la Universidad tenía 3 años de existencia formal.

La auto-referencia aparece como inevitable para dar una imagen de lo que fue aquello, o de lo que yo creo que fue aquello.

Yo estudiaba Derecho, y había cursado un año en la Asociación de Cine Experimental, con profesores como Federico Nieves y otros marginales del cine en Buenos Aires. Además, y este es un dato que no puedo eludir, era un militante político, y por eso, cuando vi **Tiredié** en la Facultad de Derecho en Buenos Aires, creí que debía ir en esa dirección.

Con **Tiredié** padecí un equívoco: cuando vi el afiche

pensé que se trataba de una película hindú: no tenía la menor idea de lo que esa palabra, **tiredié**, podía querer decir. Conjeturo que como en ese tiempo se hablaba mucho de Satyajit Ray en la revista *Tiempo de cine*, supuse que era una película hindú.

Cuando finalmente vi **Tiredié** la película cuadraba con mi perspectiva de entonces, con ese “deber ser” de la actividad artística. Había también una especie de tropismo previo que me costaría mucho definir, que seguramente excedía la perspectiva política y que sólo puedo nombrar —malamente, claro— como una “afición por el cine”, la que se me habría manifestado de manera imprecisa cuando conocí a un crítico de cine en Chile durante mi adolescencia.

Cuando llegué a Santa Fe no era el único que venía de otras ciudades. Sólo por mencionar a los forasteros que ingresaron el mismo año que yo, recuerdo a Mario Mittelman y Osvaldo Fiorino, que también ve-

nían de Buenos Aires, y a Gerardo Vallejo y Gustavo Moris, que venían de Tucumán.

Al principio parecía que el Instituto respondía totalmente a mis expectativas (aclaro que trato de conservar mis impresiones de entonces, sin expresar una mirada crítica anacrónica). Claro que 1961 fue también el año en que se realizó **Los inundados**, una experiencia que produjo una conmoción en la ciudad y fue un acontecimiento en el Instituto, donde, entre otros efectos, produjo que las clases se vieran profundamente alteradas. **Los inundados** se presentaba como un exponente de un cine pobre del interior, pero la situación era más complicada. El 90% del equipo de filmación estaba integrado por miembros del Sindicato que venían de Buenos Aires. Se nos decía que los alumnos iban a participar activamente de esa filmación, cosa que, naturalmente, nos entusiasmaba. Pero esa participación fue muy breve. Recuerdo un día en que nos llevaron en ómnibus al rodaje y una vez allí, Juan Fernando Oliva me dijo: “pibe, andá hasta ese caserío y conseguite un bebé de 6 meses, pedilo prestado”. [Risas] Fui y lo conseguí. Tal vez esa especie de militancia fundó algo, ya que se prolongó en el tiempo como si fuera un mandato: hay que conseguir lo que es necesario porque lo principal es filmar. En el rodaje de **El entierro del Gato**, el film de Patricio Coll, ante cualquier dificultad, cualquier necesidad no resuelta, Luis Priamo sentenciaba: “no hay problema: el pueblo proveerá”... y salía en busca de esa provisión. Pero en **Los inundados** hubo promesas incumplidas: pagos que después no se realizaron, y que complicaron nuestra actividad de estudiantes del Instituto. Uno podía estar filmando un ejercicio y alguien se acercaba preguntando si no éramos de **Los inundados**, porque se le debía algo por alguna razón. Pero

incluso eso era considerado como “natural”. Por lo demás, en **Los inundados**, por así decir, había cierta abundancia visual: muchos animales, muchas plantas, muchos objetos, lo que hizo que se produjeran situaciones complicadas, como por ejemplo, los 30 perros prestados por la Sociedad Protectora de Animales que se escaparon y forzaron a que la producción, con su asistente Lázaro Pikman Serlin a la cabeza, tuviera que salir con un camión a capturar perros callejeros. cosa de evitar que hubiera una denuncia pública de la Sociedad Protectora contra la película. El despertar fue duro cuando nos enteramos que **Los inundados** había sido una de las películas más caras del año. De esa manera se desvirtuaba lo que se había prometido, y además, como queda dicho, las clases estaban muy perturbadas. Con Birri recuerdo haber tenido una clase, a lo sumo dos. En la primera clase Birri llegó, se sentó, estuvo 2 ó 3 minutos en total silencio (actuaba de una manera muy espectacular) mientras que los novatos estudiantes no sabíamos cómo reaccionar, qué hacer. De pronto apuntó con el dedo a uno de nosotros y le dijo: “Usted, si usted ¿si le ofrecen 50.000 pesos para hacer una película sobre una pasta dentífrica, qué hace?” Nadie sabía qué debía contestar, dada la escasísima experiencia y la situación algo intimidatoria. Obviamente habría que haber respondido “jamás”. Pero detrás de esta situación, un poco risible, podía advertirse una especie de mandato moral, antes que un mandato estético, y en todo caso había una especie de subordinación, pensada, teorizada, de lo estético a lo moral. Ese era el eje. En consecuencia se privilegiaba la elección de un tema que resultara moral y políticamente correcto, por encima de los problemas y cuestiones específicamente cinematográficos.

No todos los profesores participaban de esta concepción simplificadora. Juan Oliva, por ejemplo, era un hombre de mucho mayor refinamiento, con un pensamiento bastante más complejo y matizado... pero no era un hombre de batalla, no era un hombre de dar pelea.

Adelqui Camusso es un gran olvidado en la historia del Instituto. A pesar de los enfrentamientos que muchos de nosotros tuvimos con él, muy duros a veces, hay que reconocer que tuvo que hacerse cargo del Instituto en 1962 (a raíz de la partida de Birri) y enfrentar una pelea bastante difícil con la Universidad. Hay una cuestión, que se planteaba entonces y se sigue planteando hoy, que partía de de la cantidad de egresados del Instituto. Se nos preguntaba cuántos egresados tenía el Instituto y si uno contestaba “cinco”, se decía: no es viable. O sea que para muchos tecnócratas, lo que no es cuantificable, no es viable, y entonces se produce lo que se mencionaba: no tiene sentido invertir en arte, si no se puede contar con un porcentaje de egresados que, además, después prueben, vaya uno a saber cómo, que son buenos, que son artistas cabales, reconocidos. En fin, que son buenos productos.

Esta mentalidad mercantilista, aunque no se reconoce como tal, o cientificista, si se prefiere, tuvo que ser enfrentada por Adelqui, cosa que hizo más allá de sus debilidades.

También hay que recordar que el Instituto era un lugar donde era difícil filmar. Las dos películas que yo hice para graduarme, por ejemplo, pude hacerlas mediante sendos subsidios ganados en concursos del Instituto Nacional de Cine. De no ser así, me hubiese resultado muy difícil rodarlas.

Este es el “ur-cine” del cual hablaba, del “ur-instituto”.

También debe ser dicho que a muchos de nosotros la experiencia, aun caótica, nos abrió la cabeza, como suele decirse. En ese sentido, fue muy importante la exhibición de films documentales que de otra manera no hubiéramos visto jamás. Los documentales canadienses del *National Film Board*, los documentales holandeses, los films de la Escuela Documental Inglesa, eran para nosotros novedades absolutas que en muchos casos contradecían, en los hechos, las simplificaciones que podíamos escuchar en algunas clases. Los films se exhibían para todos los alumnos y, para dar una visión justa, venían de la mano de profesores cuyos aportes eran considerables. Alguien como José Agustín Mahieu, que sacrificadamente venía todas las semanas a dar clases, o Salvador Sammaritano, nos pusieron en relación con el cine del mundo, abriendo perspectivas que de otra manera nos hubiera sido mucho más dificultoso abrir. Eso sucedió en el 61. Al año siguiente hice el servicio militar, serví a la patria derrocando a Frondizi en marzo del 62, después combatí a los colorados en las filas de los azules, y cuando volví en el 63 ya estaban Hugo Gola y Juani Saer de profesores y la atmósfera del Instituto había cambiado radicalmente. Aparecían problemáticas nuevas en un horizonte considerablemente ampliado, perspectiva que me resultó fundamental.

Después continué trabajando en la profesión haciendo películas, cometiendo errores, escribiendo películas, y entonces apareció una invitación del Taller de Cine de la UNL para hacer un Taller de guión. Por cierto que no me resultó nada forzado aceptar, ya que más allá de los afectos y las relaciones, si los amigos del Taller consideraban que yo podía aportar algo, era natural que lo hiciera.



■ Encuentro de Cine Documental Santa Fe 2015

