

■ libro

libro

■ Sergio Peralta, Analía Gerbaudo, Raúl Beceyro

■ El 30 de marzo de 2017 se presentó el libro *Santa Fe: Ciudad Set*, de Sergio Peralta, editado por Grupo de Cine y Universidad Nacional del Litoral, participando su autor Sergio Peralta, su prologuista Analía Gerbaudo y Raúl Beceyro.

Algo más sobre la exhumación como política (y como ética)

ANALÍA GERBAUDO

Antes que nada quiero agradecer el privilegio de poder participar de la presentación de *Santa Fe: Ciudad Set. Realizadores audiovisuales y cinéfilos 1985–2015*. Es decir, el privilegio de poder conversar con dos exhumadores que admiro por su obsesión, su inteligencia, su ironía, su humor ácido y nunca complaciente y también, por su escritura.

En los turbulentos y difíciles años noventa fui alumna del Taller de cine liderado por Raúl Beceyro y Marilyn Contardi así como, bastante más tarde, lectora de *Punto de vista* y recién mucho después, devoradora de sus libros. A partir de cada uno de esos sitios de conversación imaginaria se aprende mucho más que teoría sobre cine, fotografía o poesía: se aprende, o si se quiere, se enseña (con independencia de la intencionalidad de su hechura) a solicitar (en el sentido de «hacer temblar») la posición de lectura (y también de producción) de los bienes culturales. Hay una ética y una política del consumo simbólico que se pone en juego en la estética que se defiende contra los principios expandidos del mercado, la industria cultural y los gustos estandarizados. «Ahora leés industria cultural»: así me sancionó Beceyro cuando en su mítico «canje» me vio manoteando un ejemplar de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig.

Fui también, hace ya varios años, jurado de la tesina de licenciatura de Sergio Peralta y luego, merecedora de la confianza que supone ser elegida para dirigir su trabajo de tesis doctoral. Puedo decir, a partir de esas dos experiencias, que Sergio constituye un extraño «caso» (y se me disculpará la pobreza del término) de voracidad intelectual, capacidad de trabajo y agudeza crítica aunados por cierta propensión al disparate como detonante del pensamiento y de la reflexión. Estas características se descubren en las

muy variadas formas de exhumación que ensaya y de la que este libro no es más que una prueba: en un país que hace de la eliminación de sus archivos una política de Estado dominante, ya sea por descuido o por acción deliberada según las circunstancias, Sergio opone, en esta ocasión, una intervención en el campo a partir de la exhumación de documentos institucionales en estado de pérdida potencial. Y cuando los documentos, en buena medida institucionales pero también de acción en «formaciones» (Williams, *Marxism and Literature*) no alcanzan, trabaja magistralmente con los «cuentos» de sus actores.

No quiero repetir en esta instancia lo que escribí como notas introductorias a lo que terminó siendo, además, este cuidado libro-objeto editado por la Universidad Nacional del Litoral sino más bien poner el foco en otras insistencias. Me gustaría entonces volver sobre el incansable y amoroso rescate de fotos donde se promociona, por ejemplo, un largometraje de Grupo cine; me gustaría traer otra que vuelve sobre un documental de Marilyn Contardi o aquella sobre un encuentro de un grupo de niños del taller «El Pibe» con Fernando Birri que, desde una perspectiva también singular, enseñó a interrogar qué es hacer cine, qué merece la pena ser filmado.

Como no podía ser de otro modo si hablamos de estéticas inaugurales, aparece inevitablemente el nombre de Juan José Saer y las películas que, a propósito de sus libros, filmaron Raúl Beceyro y Patricio Coll. Y justamente aquí, la investigación aporta datos que tienen la huella de los trabajos de recepción: ¿quiénes vieron *Nadie nada nunca* en la época de su estreno? ¿quiénes *Cicatrices*? ¿A qué espectador por-venir apuntaban?

No contento con este trabajo, Sergio explora un objeto sociológicamente en alza desde hace apenas unos

años (recordemos que daté el prólogo de una versión primera de este libro en febrero de 2012). Me estoy refiriendo a los festivales, en este caso, de cine. Y luego sigue con la crítica. Y luego con un repaso sobre legislación. Y luego con clases, otro objeto favorito de sus asedios exhumatorios. Es decir, trabaja con escenas de formación de esos lectores y realizadores porvenir que terminarán produciendo cine desde Santa Fe durante los últimos años (insisto junto a Sergio: cine desde Santa Fe, no cine santafesino).

Si hasta acá escudriña «datos», en lo que sigue trabaja con los «cuentos», es decir, con los relatos que los protagonistas de esas prácticas elaboran. Y otra vez las fotos. Y en esa conjunción se compone otra imagen de lo aparentemente «mismo» porque, aunque reciente, los protagonistas, tocados por las «bocanadas del pasado», se dejan llevar por otros andariveles al ser invitados, a lo Proust, a «morder la magdalena». Datos y cuentos se entretajan, así, de otra manera. Una manera que no ostenta la pretensión de la objetividad y de la neutralidad. Una manera compleja y profunda, atravesada por pulsiones y subjetividades, por dolores y deseos, por angustias y frustraciones, por la vida misma. Esa que, con intensidad, se proyecta sobre el trabajo que se incorpora a ella, que se incluye como parte y no como peso que atra-

sa. Una imbricación que se espeja sobre la relación que Sergio tiene con su propio trabajo, con su involucramiento pasional con sus objetos de investigación. Objetos que trata amorosamente, haciendo enloquecer cualquier posibilidad de pronóstico y, también, de protocolo. Sergio practica una contigüidad sin continuidades, arisca a la institucionalización que, rayando la paradoja en su forma productiva, toma de modo creativo e inteligente, como centro de su práctica. Otro modo de luchar, como le hubiera gustado decir a Juan Gelman, «contra los perros del olvido».

Muchas gracias Sergio por este libro (por la tesis por venir, por el libro anterior); muchas gracias Marilyn y Raúl por las enseñanzas y el trabajo de todos estos años, desde los films hasta *Punto de vista*, desde las clases hasta la circulación de objetos que promovía el añorado Canje de la calle Salta, y más allá. Gracias a los tres, y a los otros que no nombro y que los acompañan. Gracias por hacernos querer ser parte de esta universidad. Gracias por sostener una ética y una política, pero también una estética del trabajo intelectual. Y gracias a ustedes por la escucha de nuestros envíos que ojalá los lleven a la in–mediata lectura de este libro necesario. De este lujo necesario con sus hojas bellas, sus reproducciones impecables, su deslumbrante diseño, su formato inusual.



Sobre el cine de Santa Fe

RAÚL BECEYRO

Quiero agradecer el honor que supone para mí participar en esta mesa, en la presentación de este libro, cuya lectura hizo que me planteara cuatro cuestiones. La primera es la impresión que uno tiene ante un libro cuya materia la constituimos decenas de cineastas de Santa Fe. Uno recuerda las ocasiones en que se le pedía a una persona, fuera músico, político o predicador, que se dejara filmar. El resultado fueron documentales que una vez terminados, planteaban el interrogante de saber qué impresión tenían esas personas filmadas ante la imagen que esas películas daban de ellos. En esta ocasión uno se encuentra del otro lado del mostrador siendo la materia del libro, y la imagen de cada uno de las decenas de cineastas de Santa Fe, o del conjunto de ellos, tiene varias facetas. Una es la palabra del historiador, que lee escritos, ve películas, conversa con los cineastas, y establece asociaciones entre todas esas informaciones. Esa es la primera parte del libro: cada uno de los cineastas visto por Sergio Peralta.

La segunda faceta de esa imagen sobre uno mismo que se tiene leyendo este libro es lo que uno dice. Hay toda una parte dedicada a las conversaciones que Sergio mantuvo con los cineastas.

La tercera faceta es lo que los otros cineastas dicen sobre uno. Y aquí aparece una de las virtudes de este libro. Hay una especie de convivencia, pacífica, de los diferentes enfoques respecto al hacer cine en Santa Fe, a pensar los problemas del cine. Este libro nos incita a practicar el pluralismo y la tolerancia. No se trata, por supuesto, de «cada loco con su tema» o «sobre gustos no hay nada escrito», no es eso. Simplemente vemos diversas formas de hacer cine y las observamos con benevolencia. Incluso cuando nos encontramos en una posición difícil, que se produce cuando al-

guien habla críticamente de uno, o de lo que uno hace. Afortunadamente haber leído algunos textos de Theodor Adorno, en los cuales critica, duramente, algo, para decir después que hay algo de verdad en aquello que acaba de criticar, nos deja cierta enseñanza. Gracias a su ejemplo, al leer en el libro una crítica directa, se puede rechazar el primer impulso de decir «no, no es cierto», y se puede ver la parte de verdad que hay en esa crítica.

Voy a dar un ejemplo. En cierto momento un cineasta de Santa Fe, hablando del Taller de Cine de la UNL, dice: «estaban medio día para hacer una toma». Gracias a este libro uno rechaza la facilidad de decir «no, no estábamos medio día», aunque alguna vez una toma requirió 3 horas de preparación (y era un plano fijo), y lo que uno percibe como verdad es el problema que ahí se plantea, que es la velocidad o el ritmo del trabajo cinematográfico, sobre todo en filmación, pero no solo en filmación.

En los *Encuentros de Cine Documental*, que organizamos todos los años, varias veces se recordó lo que Godard había dicho cierta vez: «hay que trabajar rápido en cine y lentamente en video». Godard tenía mucha razón: en el trabajo en cine, con soporte fílmico, hay cierta lentitud, debido a la necesidad de no malgastar película, y en razón de cierto ritual que se impone en la filmación cinematográfica: sucesión de órdenes que deben impartirse, necesidad de ensayar las tomas antes de hacerlas para no malgastar película, etc. Godard aconseja entonces ir contra esa tendencia, trabajando, en cine, rápido.

Por el contrario se sabe que en video se empieza a filmar una toma cuando todavía no se sabe cómo va a ser; se empieza a hacer una panorámica cuando todavía no se sabe dónde va a terminar. Así se fil-



man horas y horas de material, que debido a su bajo costo, se llega a malgastar. Godard dice acá: trabajar lentamente en video.

Se podría pensar que lo mejor sería conservar cierta lentitud del cine, para poder ensayar, y preparar las tomas, unida a cierta rapidez del video. Y detrás de la crítica al ritmo de trabajo del Taller de Cine, fundada o infundada, hay un problema verdadero que gracias a este libro es posible pensar, comprender.

Segunda observación: hay en la página 64 lo que el autor llama «hipótesis espinosa». Sergio Peralta dice: «Las formas más innovadoras de producción audiovisual suelen ser formuladas por realizadores que no cursaron estudios formales de cine.»

Uno, que ha sido formado en una escuela de cine, y que ha trabajado desde hace 30 años en otra escuela de cine, se encuentra con la afirmación de que las tentativas innovadoras están reservadas a quienes no han hecho eso. Pero, nuevamente, gracias al libro, se puede pensar que detrás de la afirmación espinosa, se plantea una cuestión bien real: el carácter problemático de las escuelas de cine, de los lugares en los cuales se enseña cine.

Por supuesto que los caminos del señor son infinitos, que Tarkovski estudió en una escuela de cine y Casavetes no, y que eso no explica nada, pero es cierto que se puede plantear la cuestión de las escuelas de cine. En primer lugar hay escuelas de cine muy diferentes: pensemos que el Curso Anual del Taller de Cine cuesta \$ 100, y que la Universidad del cine cuesta, mensualmente, \$ 10.000. Pero también hay formalizaciones académicas muy diversas y pese a estas diferencias hay problemas comunes a todas las escuelas de cine. Todas las escuelas de cine tienen profesores, y tengo la impresión de que lo que más fácilmente transmiten

los profesores son los problemas que ellos mismos tienen con el cine. Me refiero a los profesores específicos, de las materias «prácticas»: Guión, Realización, Montaje.

En el Instituto de Cinematografía tuvimos como profesor de cine a Birri en unas pocas clases, y luego a Juan Fernando Oliva, el realizador de **Los 40 cuartos**. ¿Cómo era la relación con esos profesores? Era agrí dulce, era conflictiva. Oliva era un tipo inteligente, muy irónico, y uno que estaba aprendiendo, a veces se sentía un poco maltratado. El tiempo, obviamente, limpia todo, y ahora uno tiene de Juan Fernando Oliva, y de aquella época, una imagen extraordinaria. Y luego, en las escuelas de cine, están los profesores «culturales», quienes amplían el campo un poco estrecho, del cine. Tuvimos la suerte de tener a Hugo Gola y a Juan José Saer de profesores, y gracias a ellos uno leyó a Faulkner, Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, James Joyce, Jorge Luis Borges, Antonio di Benedetto. ¿Cómo no estarles agradecidos por eso? Esta relación del cine con las otras actividades artísticas es una cuestión central. En el film de Marilyn Contardi **Momentos musicales**, filmado en el Instituto Superior de Música, en el que se forman músicos y profesores de música, hay en un momento en que se pregunta cómo es posible que profesores de arte no sean consumidores de arte, no conozcan las otras actividades artísticas. De paso, recuerdo a todos los cineastas presentes que mañana hay un concierto de la Orquesta Sinfónica Provincial de Santa Fe y que asistir a uno de esos conciertos, es una experiencia extraordinaria. Más allá de los profesores, tengo la impresión de que lo más importante de toda escuela de cine, es el grupo de amigos que se forma. Eso «enseña» mucho más que lo que la escuela puede enseñar.

La mayor virtud de las escuelas es, entonces, facilitar que se formen esos grupos de amigos que pueden, fácilmente, convertirse en grupos que hacen cine. El ejemplo más evidente que uno conoce es **Palo y hueso**, el film de Nicolás Sarquis, que existió gracias a que hubo un grupo de amigos que se convirtió en un equipo de filmación.

Para terminar con la cuestión de las escuelas de cine, desearía leer algo que escribió Jean-Louis Comolli sobre ellas: «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 hace falta 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.»

A partir, entonces, de la «hipótesis espinosa» de Sergio Peralta, se puede abordar la cuestión de los lugares en los cuales se enseña cine, las escuelas de cine. El tercer asunto que desearía plantear tiene que ver con apotegma que el teórico local Roberto Maurer ha elaborado, y que Sergio Peralta sigue ciegamente. Maurer, hablando de una película de Santa Fe, dice: «no es cine santafesino, es cine argentino realizado en la ciudad de Santa Fe». Esta frase ha sido repetida insistentemente, haciendo de Maurer un André Bazin santafesino.

En la frase de Maurer hay lo que me parece es una categoría problemática: la de argentino.

Creo que debería modificarse la frase de Maurer, y decir: «no hay cine santafesino, hay cine realizado en la ciudad de Santa Fe».

Recuerdo algunas cuestiones planteadas por Juan José Saer respecto a dos categorías dudosas: las de «literatura regional» y de «literatura latinoamericana». Si nos limitáramos a algo estrictamente geográfico,

y si la literatura latinoamericana fuese simplemente una literatura hecho en una región, entonces no habría problema. A veces se habla de cine del interior (en el libro alguien se pregunta: «¿interior de qué?»), lo que vendría a ser una variante de lo regional. Resulta evidente que la categoría de «literatura regional» ha sido impugnada por la obra de dos escritores regionales: Juan José Saer y Antonio Di Benedetto.

¿Por qué Saer militaba contra lo «latinoamericano»? Porque se lo asociaba a cierta cuestión estilística: cierto «realismo mágico» a la García Márquez.

Y en cuanto a lo regional había una cuestión temática: cierta obligación de tener como protagonistas a los habitantes de la isla, y, sobre todo, otra cuestión de estilo: la obligación de utilizar procedimientos narrativos más bien rudimentarios.

Es por eso que lo de cine «santafesino» es problemático. Porque si se trata de realizado en Santa Fe, no hay problemas. Pero si hay materiales o procedimientos «aconsejados» o «obligatorios», entonces no es posible. Porque habría entonces materiales o procedimientos «desaconsejados» o directamente prohibidos. Quisiera contar una anécdota: todos los años en el Taller de Cine hacemos un ciclo de proyecciones, y el año pasado tuvimos la idea de organizar un ciclo con el título «La mejor película es...». Se le pidió a algunos de los numerosos cineastas santafesinos a que eligieran una película y la presentaran, explicando el por qué de su elección. En principio era la «mejor» pero rápidamente uno se dio cuenta de que todos elegían una película que tenía cierta importancia en relación al cine que hacían, o que pretendían hacer.

No hubo ninguna película argentina entre las elegidas. Entonces, en el momento de elegir la mejor película, los cineastas de Santa Fe, sin saberlo, o quizá

sin quererlo, «decían» algo, decían que ellos pertenecían al mundo del cine, al cine, y no solamente a una nación particular o a alguna categoría restrictiva. La cuarta y última cuestión que quisiera plantear es que otra de las virtudes que tiene este libro es que permite percibir la evolución, los cambios.

Hay dos aspectos en los cuales se han producido cambios significativos en estos 30 años de cine de Santa Fe. El primero es lo que se podría llamar «la profesionalización», es decir vivir de la profesión de cineasta, recibir dinero a cambio de trabajar en un film. Eso se produce cuando llega un dinero que puede provenir del Incaa, del Canal Encuentro, o de la Televisión Digital Abierta, series que eran hechas con dinero que pasaba por las manos de Julio De Vido. También hubo dinero que venía del Espacio Santafesino. No voy a criticar de ninguna manera la legítima pretensión de vivir del cine, pero hay dos cosas que quisiera aclarar. La primera es que como en el Taller de cine de la Universidad se dan los elementos básicos para comenzar una relación con el cine, ahí no existe la profesionalización. Cuando Agustín Falco hace, a los 18 años, **Vecinos**, en el Taller, está aprendiendo, y la cuestión de la profesionalización no se plantea. Se le va a plantear a Agustín más adelante.

Pero también debo confesar que salvo muy contadas excepciones, en los numerosos años en que uno ha desarrollado su actividad cinematográfica, el dinero no ha aparecido. ¿Y qué había entonces? Uno trabajaba en los proyectos de amigos, o de amigos de amigos, o de futuros amigos, sabiendo que el trabajo de uno era lo que permitía que esa película se pudiera hacer. Las veces en que había poco interés, entonces sí aparecía el dinero. Y el dinero apareció muy pocas veces. El segundo cambio es de carácter técnico, tecnológi-

co. Alguien dijo alguna vez que toda época cree que es única, y que no comparte nada con ninguna de las otras épocas. Por eso se puede pensar que en este momento hay novedades técnicas como nunca antes. Pero se olvida que alrededor del 2000 hubo también novedades técnicas importantes, y que en ese momento se pensó que «todo cambiaba».

Uno sabe que hubo, con el paso del mudo al sonoro, por ejemplo, un cambio técnico descomunal, pero también uno sabe, gracias a André Bazin, sobre todo en su *Evolución del lenguaje cinematográfico*, que ese paso del mudo al sonoro no supone un quiebre, porque se pueden establecer líneas del mudo que se continúan en el sonoro, y que relativizan esa fractura. Siempre hubo, entonces, cambios tecnológicos importantes, y alrededor del 2000 se produce la aparición, o la gran difusión, del video digital, en esas pequeñas camaritas digitales. Se vio entonces cómo un gran cineasta como Abbas Kiarostami se entusiasmó por la novedad: todo empezaba de nuevo, y todos podían ser cineastas. Un par de años después su entusiasmo había decaído, y proponía exigir a quien quisiera hacer cine con una de las camaritas digitales, que presentara una especie de carnet de conducir, para poder hacerlo.

Recuerdo que en 2015 Marcelo Camorino participó, en uno de nuestros *Encuentros*, en una Mesa con Carlos Essmann sobre la Fotografía en el cine. En esa ocasión, y refiriéndose a esos cambios técnicos, hablaba de la cámara (del tipo Alexa Arriflex o similares) y decía «ahora la cámara es lo que antes era la cámara, más lo que antes era la película, más lo que antes era el laboratorio, todo eso en la cámara». Marcelo decía que él no podía aprender todo eso, pero en la industria se solucionó el problema, intro-



duciendo una nueva figura: el *Digital Imaging Technician*, llamado familiarmente DIT. Ese señor sabe todo eso, y prepara la cámara que entrega al *cameraman*. El DIT conoce muchas sutilezas en el plano tecnológico, como simular que se usa fílmico, incluso que se usa película de una determinada marca.

Hay ahí todo un saber que ejerce ese técnico (Filippelli acotó que el DIT suele ocupar un cuarto entero con todo su instrumental), que existe en la industria. Pero ¿qué pasa en un cine como el que practicamos nosotros? Ante esa cuestión tecnológica que se complica, se sabe un poco de todo. Sería deseable que los directores de fotografía o *cameramen* no se distrajeran de su trabajo central, ni, sobre todo, que los realizadores se distrajeran de lo que tienen que hacer, dado que el desarrollo de los proyectos, la manera de materializar las ideas, de encarar el trabajo de realización de un film, siguen, a pesar de los progresos técnicos, planteando los mismos problemas. Pero el planteo de Marcelo Camorino es solo una parte de la cuestión. En el próximo número de la *Revista de Cine*, que dirige Rafael Filippelli, van a aparecer varios artículos justamente sobre estas novedades técnicas, que señalan la importancia que en esta nueva situación, toma la post-producción.

Era lo que antes se llamaba montaje y sonorización, que ahora se llama Post-producción, en la que hoy se puede hacer todo: reencuadrar las tomas, modificar la imagen, transformar el sonido, etc. De esta manera se relativiza la importancia de la filmación: antes se decía «después te lo arreglo», y ahora sí todo se puede efectivamente arreglar, es decir modificar, e incluso crear imágenes que no fueron filmadas.

En un artículo que aparecerá en esa revista Mariano Llinás dice que antes una multitud era una multitud



Presentación

SERGIO PERALTA

frente a una cámara. Hoy esa multitud que vemos, puede no haber existido nunca.

Por supuesto que Rafael Filippelli enfrenta la idea de la relativización del momento de la filmación. Desde hace tiempo discute la noción de que «el guión y el montaje son las bases del film», y afirma que el rodaje es el momento decisivo. Por eso esta supremacía de la post-producción le resulta desagradable.

Cuando, hace 15 años, se producían otros cambios, y todos podían ser cineastas, la revista *Cahiers du cinéma* le hizo un reportaje a Godard, quien decía: «Cuando alguien habla de las nuevas tecnologías en el campo del cine, mencionando de manera indiscriminada video digital, Internet, uno se pregunta si esa persona está realmente interesada en esas cuestiones, o si simplemente está pagando su tributo a la época, que obliga a toda persona informada a manifestar interés por Internet, el video digital o los videojuegos, para no ser considerado alguien detenido en el campo. ¿El video digital permite, por su extrema simplicidad, hacer un film sin equipo, el cineasta solo? (...) Pero lo interesante del cine es que está hecho por varias personas. Varias personas que terminan siendo una sola persona. Esa es la originalidad del cine. Hoy todos pueden decir: *hago cine*. Y los diarios y las revistas van más lejos cuando escriben que con las camaritas digitales todos pueden ser cineastas. Y bueno, queridos amigos, hagan cine.» Parfraseando a Godard, ante alguien que hoy en día, con aire sabiendo, como agotando las posibilidades del cine, dice pomposamente: «HD, 4K, Prorest, Scratch», se les puede decir: «Bueno, entonces hagan cine.»

Esa es otra de las numerosas virtudes que tiene este libro. Permite pensar, incluso vislumbrar, lo que puede llegar a ser el cine de Santa Fe, después de este libro.

Quisiera agradecer a Ivana Tosti y a María Alejandra Sedrán, por el afecto, a Virginia Giardino por su archivo personal, porque lo que para ella son recuerdos, para mí fue la posibilidad de hacer historia cultural de la ciudad, y a Grupo de Cine por confiar en un desconocido. Para empezar desearía explicar de dónde viene mi fascinación por el cine. Recuerdo a mi Nona Nélida, todas las tardes, cuando yo era chico, mirando los clásicos en el Canal Volver.

Ella me enseñó una forma de mirar cine. Por ejemplo había visto todas las películas de Mirta Legrand en el cine, y podía decirme que en la película **La casta Susana**, que era del 45 «todavía no está casada con Daniel Tinayre, pero se sabe que está loca de amor por él. Y si uno mira su actuación, eso se nota, porque si se ve una película posterior, **Cinco besos**, cuando ya se había casado y había dejado de ser casta, se la ve de otra manera, está plantada en su vida de otra manera, está asentada de otra manera» decía la Nona Nélida. «y eso se nota en su actuación, ha dejado de ser robótica para ser una mujer más pasional.»

Con estos elementos de «chusmerío», la Nona Nélida me enseñó a ver cine. Después uno estudia Semiótica, descompone una película en partes y luego la arma de nuevo, y así aprende otra forma de mirar. Cuando uno ve los films que conforman la Historia del cine, también se aprende otra manera de mirar cine. Quería contarles la deuda que tengo con la Nona Nélida, con su pasión cinéfila, que fue la forma de entrar en el cine, y leer cine, que creo aparece bastante en este libro, porque aquí también está el «chusmerío». Si tuviera que contar cómo hice este libro tendría que mencionar todos los archivos que recorrí, los archivos de la prensa, Virginia Giardino que me aportó cantidad de documentos. Y en ese recorrido pu-



de detectar una carencia de esta ciudad, que espero que quizá el libro contribuya a subsanar: una Cinemateca en la que estén los productos audiovisuales de los santafesinos, para que los santafesinos puedan retirarlos y verlos, ya sea en un repositorio virtual, o en una cinemateca física. Sé que la UNL ha empezado a subir los films de su Taller de Cine, pero me refiero a las 296 películas que pude encontrar y que están aquí, catalogadas.

También quisiera explicitar la pregunta que el libro trata de responder, aunque nunca esté explicitada: ¿puede haber Cine sin Estado? Esa es la pregunta, y a lo largo del libro trato de demostrar que no: son necesarias las políticas de fomento, provinciales, nacionales, municipales. El Estado no puede resolver todo, pero sí ayuda.

Se puede pensar en un modelo como el brasilero, con Petrobras poniendo plata en todas las películas (ahora ya no sé si es así, pero antes lo hacía). O como el español, con la televisión fusionando con la industria cinematográfica, y con el logo de TVE en todas las películas. Esta vía me parece un poco «caprichosa», porque depende del gusto del empresario, y de su voluntad, en lugar de Concursos que mal que bien, dependiendo de sus bases y de la composición de sus Jurados, pueden asegurar igualdad de oportu-

nidades para aquel que tenga un buen proyecto.

Creo que no hay cine sin estado, pero hay que discutir los criterios para el armado de concursos, ver las posibilidades de desarrollo de proyectos y desarrollo de guiones, que son las novedades que plantean los Planes de fomento de 2016.

Aquí se habló de la pertenencia de los cineastas de Santa Fe al país del cine, y no a cualquier otra categoría restrictiva, como región. Pero me pregunto si hay que incluir en las bases de los concursos, el tipo de audiencia al cual está destinado el producto, como se hace en un concurso de 2016, en el que se habla de audiencia «masiva» y audiencia «media». Me pregunto si no es una nueva manera de plantear lo mismo que cuando se hablaba de Centro y Región, y se obligaba a los cineastas regionales a encarar el «color local» de su región.

Algunas de estas cosas están en el libro, porque uno de mis tareas favoritas es recomponer polémicas, me gustan las polémicas, y suelo ser polémico. Y si pienso en los objetivos que me fijé al empezar el libro, y lo que está en el libro, creo que tiene algunos datos como para ser un espectador informado, capaz de discutir cuáles son las políticas adecuadas para el fomento de la producción cinematográfica, porque sigo pensando que no hay cine sin estado.

