

16

Cuadernos
de Cine
Documental



NÚMERO 16. 2022. ISSN 1851-4568
SANTA FE. REPÚBLICA ARGENTINA

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

Cuadernos de Cine Documental 16

■ Encuentro de Cine Documental 2022 | 3

■ Presentación de *RBG*,
de Julie Cohen y Betsy West | 5

■ **Discusión / 1**
El cine y la fotografía
Luis Priamo, Graciela Hornia | 10

■ **Discusión / 2**
El Instituto de Cinematografía UNL (1956–1976)
Luis Priamo, Claudia Neil | 32

Apéndice //
El Instituto de Cinematografía: la historia oficial
Raúl Beceyro | 42

■ **Discusión / 3**
Las escuelas de cine
Agustín Falco Vázquez, Sergio García,
Raúl Beceyro, Juan Mascardi,
Lucrecia Mastrángelo | 48

■ **Sobre 12 días**
Raymond Depardon y Claudine Nougaret | 62

■ **Conservación de películas**
Fernando Martín Peña | 68

Discusión // | 82

■ Películas del Instituto de Cinematografía UNL
que se pueden ver *online* | 90

Consejo editorial

Raúl Beceyro
Marilyn Contardi
Oscar Meyer
Pedro Deré

Contactos

cineyvideo@unl.edu.ar

Foto de tapa

Raymond Depardon

Diseño interior y tapa

Té de tintas

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

 ediciones **UNL**

Facundo Zuviria 3563
3000, Santa Fe, Argentina
e-mail: editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Encuentro de Cine Documental 2022

■ Jueves 26 de mayo

20.30 h. **DOCUMENTAL SOBRE RUTH BADER GINSBURG**

Presentación a cargo de Claudia Levin, Decana de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales UNL

Ruth Bader Ginsburg: integrante de la Corte Suprema de los Estados Unidos, fallecida en 2020; una trayectoria ejemplar.

Como abogada litigando ante la Corte Suprema, como jueza y finalmente como miembro de la Corte Suprema, Ruth Bader Ginsburg llevó una lucha constante contra las discriminaciones y en pos de la igualdad.

Sus fallos en minoría en los últimos años de su vida, contra una mayoría de la Corte alineada con el presidente Trump, la siguieron mostrando firme en la lucha de toda su vida.

■ Viernes 27 de mayo

Homenaje a Raymond Depardon

17 h. **DIARIO DE FRANCIA**, de Raymond Depardon y Claudine Nougaret; 2012, 100 minutos

Raymond Depardon, fotógrafo y cineasta. Su vida contada por el propio Depardon.

Depardon es, junto a Frederick Wiseman, una referencia ineludible en el campo del cine documental actual. Con fragmentos inéditos de sus filmaciones, y con fragmentos de sus films, vemos la relación constante, subterránea de Depardon con el cine. También lo vemos fotografiando los paisajes de su país.

18.30 h. **Mesa de discusión: El cine y la fotografía**

Participan: Luis Priamo, Graciela Hornia

A partir de la obra de Depardon, discusión sobre las relaciones entre el cine y la fotografía.

Presentación de tres libros sobre fotografía publicados por Ediciones UNL: *Sobre fotografía del pasado. Investigaciones y ensayos*, de Luis Priamo, *Fotógrafos y estudios fotográficos en Santa Fe (1850–2000)*, de Graciela Hornia, *Nuevos ensayos sobre fotografía*, de Raúl Beceyro.

Graciela Hornia habla sobre el daguerrotipo tomado a los congresales en 1853 por orden de Urquiza y con el que arranca la fotografía santafesina (y la fotografía política).

20.30 h. **12 DÍAS**, de Raymond Depardon; 2017, 87 minutos

Último film de Depardon

En Francia toda internación psiquiátrica forzada, decidida de oficio, debe ser ratificada por un juez dentro de un plazo de 12 días. Se produce el encuentro del universo ordenado, estable, de jueces y abogados, con el mundo frecuentemente caótico, de quienes, por una afeción psiquiátrica permanente o momentánea, deben ser recluidos de manera forzada.

Un tiempo de presidente | Frederick Wiseman



■ **Sábado 28 de mayo**

17 h. **UN TIEMPO DE PRESIDENTE**, de Ives Jeuland; 2015, 103 minutos

La intimidad del ejercicio del poder. La presidencia francesa de François Hollande filmada por Jeuland.

Ives Jeuland, gran documentalista francés, tuvo la posibilidad de acceder, en gran medida, al interior del gobierno de François Hollande. Asistimos a los problemas familiares del presidente, al ascenso, como ministro, de quien sería luego presidente: Emanuel Macron, a la conmoción producida por los atentados terroristas a la revista *Charlie Hebdo*, y la reacción de la sociedad que se produjo entonces.

19 h. **Mesa de discusión: Instituto de Cinematografía: una historia**

Participan: Luis Priamo, Claudia Neil

Presentación de la edición del *Instituto de cinematografía UNL 1956–1976* y del N° 15 de los *Cuadernos de Cine Documental*, con textos sobre «Los últimos años del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral».

20.30 h. **MONROVIA, INDIANA**, de Frederick Wiseman; 2018, 143 minutos

Un pueblo del estado de Indiana, visto por Wiseman, durante la presidencia de Trump.

Wiseman muestra calmamente un pueblo de los Estados Unidos: sus actividades agrícolas, la afición a las armas, los lugares en los cuales se reúnen los habitantes: la peluquería, el bar, el supermercado. También están los lugares en los cuales se toman decisiones que comprometen a la comunidad: no solo el Concejo Deliberante, sino también el Club de Leones o la Logia Masónica.

Una pequeña comunidad en la que todos se conocen y que es la medida, a escala reducida, de lo que es ese enorme país: Estados Unidos.

El film se cierra con el funeral de una habitante del pueblo. Allí termina la historia.

Presentación de *RBG*, de Julie Cohen y Betsy West

CLAUDIA LEVIN (Decana de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales UNL): El film que vamos a ver nos invita a hacer un interesante recorrido sobre la vida profesional de Ruth Bader Ginsburg. Además de elementos familiares, el film desarrolla las causas más emblemáticas sobre los derechos de género y que sentaron jurisprudencia. Esta mujer hizo historia por su aporte a la lucha por una sociedad más igualitaria, más inclusiva. Hizo historia también porque fue la segunda mujer que integró la Corte Suprema de los Estados Unidos, y porque además fue la primera persona judía que la integró.

Gracias a ella, por primera vez, el Senado de los Estados Unidos escuchó argumentos en favor del derecho al aborto. Para ponerlo en contexto, estamos hablando del año 93, durante la audiencia pública donde se decidía si el Senado iba a aprobar o no su nominación para integrar la Corte. Esto habla de su valentía y de su coherencia, sin fisuras.

Ruth no era una activista, siempre luchó desde el derecho, con las herramientas del derecho. Primero como abogada, buscando casos que pudieran llegar a la Corte, con el objetivo de cambiar la sociedad. Luego como integrante de la Corte, en una primera etapa, cuando había una composición mucho más equilibrada, se caracterizó por una búsqueda de los consensos. Nunca le tuvo miedo a la diversidad y prueba de ello es su amistad con Antonin Scaglia, su contradictor ideológico en la Corte, y sin embargo su amigo. Luego, cuando el presidente Bush nombra a dos jueces muy conservadores, se produce un desequilibrio muy grande, lo que la lleva a manifestar, en minoría, su opinión contraria a la opinión mayoritaria en la Corte. En varios casos así impulsó modificaciones a la legislación y muchas veces lo logró.

Desde su lugar de mujer, desde su lugar de judía, incluso al final, desde su lugar de adulta mayor, oco-togenaria, defendió el derecho a seguir decidiendo. Para nosotros es una inspiración, necesitamos muchas Ruth Bader Ginsburg.

RAÚL BECEYRO: Antes de la proyección de **RBG**, de Julie Cohen y Betsy West, dos cineastas estadounidenses, desearía hacer dos observaciones con respecto a la película. La primera es sobre su carácter afirmativo, positivo. La película coincide totalmente con su protagonista, adhiere a lo que es y hace y piensa Ruth Bader Ginsburg.

Esta situación plantea una especie de trampa que este film logra eludir. Porque una película que adhiere sin fisuras a su protagonista, de la manera en que esta película adhiere, puede ser que se dirija a públicos ya convencidos, como queriendo convencer a los convencidos. Lo que esta película trata de hacer es, por el contrario, en todo momento, convencer a cada uno de sus espectadores de lo que la película piensa. Pensemos, por ejemplo, en la forma detallada en que se describen varios de los casos defendidos como abogada frente a la Corte, o como jueza, o como miembro de la Corte, o incluso en la etapa final, en minoría, manifestando su oposición a lo que la Corte decidía. Resulta paradójico que uno de esos casos desarrollados extensamente sea el de un hombre discriminado por no ser mujer. Un hombre viudo que no consigue las facilidades para criar a su hijo que una mujer obtendría. Con casos como este la película logra evitar aquella trampa que tiene el cine afirmativo.

No hay que olvidar que no hay temas ni personajes que aseguren nada. Toda película debe, a partir de los temas que elige, o de los personajes que elige, ponerse a trabajar, construyendo el relato, desarrollando los personajes, construyendo el espacio y el tiempo. Ningún tema asegura nada.

Y esto tiene que ver con la segunda cuestión que quería plantearles. Hay una especie de lugar común que afirma que el documental no es solo un género aparte, sino una especie de cine aparte, un cine diferente del otro cine, el cine normal, o el cine de ficción. Esa es otra ilusión: cine, como madre, hay uno solo. Un film documental enfrenta exactamente los mismos problemas que toda película: esa construcción del relato, ese desarrollo del personaje, etcétera.

Por el contrario, lo que caracteriza al documental, lo que lo singulariza, son los materiales que maneja, que pertenecen al orden de lo real, que existen independientemente de que se lo filme o no, y que existen antes y después de las películas.

Esto tiene que ver con la película que vamos a ver ahora. Porque ¿qué sucedió después de la película? Ruth Bader Ginsburg falleció en septiembre de 2020 y el presidente Donald Trump se apresuró (estaba en el año final de su mandato) y propuso, y el Senado designó, a un jurista ultra conservador que tenía además antecedentes dudosos. El sucesor de Ruth fue alguien que se situaba en el polo opuesto de lo que ella es, pensó e hizo.

De esa manera la realidad, no el cine, colocó un final no feliz a la película que vamos a ver ahora.



discusión

■ discusión / 1

El cine y la fotografía

SOBRE RAYMOND DEPARDON

RAÚL BECEYRO: Depardon es, junto a Frederick Wiseman, una referencia ineludible en el documental contemporáneo. En **Diario de Francia**, un documental de Depardon sobre Depardon, lo vemos, tal como hacían los fotógrafos hace 150 años, recorriendo Francia fotografiándola con placas de gran tamaño; pero la película es sobre el Depardon cineasta, no fotógrafo. Gracias a eso los asistentes a encuentros anteriores —que pudieron ver **1974, une partie de campagne**, la película de Depardon sobre la campaña de Giscard d'Estaing que lo condujo a la presidencia de Francia— podrán ver un fragmento del film tal como Giscard lo concebía. El desacuerdo entre candidato y cineasta condujo a que durante 28 años el film no se estrenara.

GRACIELA HORNIA: **Diario de Francia** es un contrapunto entre fotos y fragmentos de films que obsesionan a Depardon, con la finalidad —como en todo contrapunto— de obtener cierto equilibrio armónico.

Los films muestran conflictos, pasan cosas (guerras, la intimidad del poder, el enfrentamiento de ciudadanos con las instituciones, el dolor del hombre encerrado, la fascinación por el desierto). A veces, incluso, hasta es filmación clandestina.

Las fotos muestran un universo clausurado. Son fotos del instante decisivo. El fotógrafo espera a que la realidad se acomode. Él mismo hasta se agacha y acomoda las hojas de otoño cuando fotografía a los jubilados que hace 20 años están en el mismo lugar. Y espera la luz buena.

En sus films corre tras la actualidad política, social, sanitaria, en el exterior y en Francia. Es la consigna de la agencia Gamma: captar la actualidad con mirada de autor.

En sus fotos Depardon prepara la memoria visual de la Francia provinciana: registra negocios, la ribera, personas. La memoria es la construcción social del recuerdo. Es afectiva y mágica y se arraiga en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen, el objeto.

El —20 años antes— pasó, vio a los jubilados y siguió de largo. Estaba automatizado ante el paisaje. El dice que quizás necesitó hacer tantos reportajes en el exterior para valorar la Francia provinciana. Y lo hace —también— en otra etapa de la vida: ya no tan interesado en fijar el presente sino en atrapar el pasado que se escapa. Porque, aunque los jubilados le garantizan que dentro de 20 años van a seguir estando, duda y saca otra más, otra más.

LUIS PRIAMO: Las reflexiones que voy a proponer brevemente aquí sobre la relación entre cine y fotografía tienen que ver con la experiencia que tenemos de ambos discursos en relación con el tiempo.

Este interés deriva de la principal particularidad que hermana a los dos soportes: ambos reflejan o reproducen lo real de un modo *literal*, la fotografía a través de la imagen *fija*, el cine a través de imágenes similares *en movimiento*. Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, texto que referencia a estas páginas, describe así tal característica:

La foto [y el fotograma, agregamos nosotros] es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que

me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. (*La cámara lúcida*:142)

Esta particularidad (que es igual en la película clásica que en el sensor digital moderno) es única en la historia de las reproducciones visuales de lo real, y produce asimismo una relación específica de las imágenes con el tiempo.

Hermanados por esta característica, ambos medios de captación y fijación de lo real se diferencian sin embargo de un modo radical en la *forma* que emplean para hacerlo, lo que condiciona también el modo en que experimentamos sus respectivos discursos en relación con el tiempo.

El cine, con sus imágenes en movimiento, recrea *el suceder de lo real en el tiempo* y de ese modo lo incorpora al relato, se apropia de él, lo captura como uno más de sus procedimientos discursivos, verbigracia los racontos, los saltos por corte directo o fundidos y otros. Es decir, el cine crea su propio tiempo interior al mismo tiempo que se *disocia* del tiempo de lo real.

La fotografía, en cambio, *detiene el suceder de lo real y fija el tiempo cronológico*, lo congela, e incluso podríamos decir que lo amortaja, y con esto queda *íntimamente asociada* a él y a sus estatutos. Esta conjunción, junto a la naturaleza *literal* de la captación fotográfica, es la base teórica de los análisis que Barthes produce en *La cámara lúcida*.

Cuando Barthes afirma que el *noema* o esencia de la fotografía es «esto ha sido», entendemos el concepto como una definición que *relaciona el referente con su imagen articulados por el tiempo*. Dice Barthes:

Llamo «referente fotográfico» no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo solo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la fotografía. El noema de la Fotografía será pues: «Esto ha sido». (*La cámara lúcida*:136)

Una de las más significativas consecuencias de esa relación constitutiva entre tiempo y fotografía es la posibilidad de que sucesos *posteriores* a la toma fotográfica carguen a la imagen con nuevos sentidos, e incluso que la doten de valores simbólicos *que no estaban ni podían estar* entre los propósitos del autor. Es decir, *la disponibilidad que imágenes fotográficas de referente no manipulado ofrecen a los fenómenos y hechos del mundo que la suceden, para ampliar o modificar radicalmente su sentido original.*

En primer lugar, es evidente que esta característica de la fotografía ha sido experiencia común para las personas desde su inicio. Prueba de ello son los rostros otrora queridos y más tarde, por la razón que fuere, odiados o despreciados, que fueron ajusticia-

dos a tijerazos o alfilerazos, o rasgados y eliminados de las fotos. Y también lo contrario, es decir los gestos de devoción hacia la persona retratada sostenida en el tiempo. En cierta ocasión, repasando fotos antiguas en casa de una señora anciana preocupada por el destino de sus fotos familiares después de su muerte, le sugerí que las donara al museo del pueblo, a lo que respondió: «¡Ni loca, yo no voy a dejar que mi padre ande de mano en mano!».

Otro ejemplo, de alcance más social, podemos observarlo en la imagen del Che muerto en Bolivia. Para quienes abrazaban la fe comunista su cuerpo extendido tomado en escorzo fue objeto de devoción por lo que significaba su entrega absoluta en aras de la derrota del imperialismo y el advenimiento del hombre nuevo. Era paradigma del sacrificado por la *inevitable* redención del hombre a través de la revolución. Después de casi medio siglo, de la caída del muro y la disolución de la Unión Soviética y el derrumbe, en fin, del proyecto comunista, muchos militantes de entonces abandonaron sus convicciones, y con ello la relación emocional que tenían con la foto del Che, para convertirla en varias cosas posibles: evidencia de la propia ceguera ideológica juvenil; prueba del proyecto comunista como una más de las ideologías redentoras de la historia extraviadas en su propio origen; paradigma de una tragedia que arrastró a la muerte a millones de personas, entre otras. Para quienes siguen abrazados a la posibilidad del resurgimiento comunista la foto del Che sigue siendo paradigma, ya no de la lucha armada revolucionaria seguramente, pero sí de lo que llaman «resistencia», es decir de la lucha por no renunciar al proyecto redentor a pesar de su derrota momentánea; en suma, sigue siendo ícono del Revolucionario Heroico.



Es decir, una foto es una imagen del pasado que activa o *puede* activar nuestro acervo personal de cultura vivida y recibida, despertando en nosotros ideas o emociones que *le devolvemos y proyectamos* propiciando un intercambio impreciso que, en cualquier caso, *modifica* o puede modificar el sentido de la imagen. Y esto sucede, en mi opinión, por la relación íntima, constitutiva, que tiene la fotografía con el tiempo.

Tomemos un modelo ilustre. *La cámara lúcida*, de Barthes, comienza con esta frase: «Un día, hace mucho tiempo, di con una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón (1852). Me dije entonces, con un asombro que después nunca he podido despejar: *Veo los ojos que han visto al Emperador*». La experiencia de Barthes es un buen ejemplo de la particular relación entre la imagen fotográfica del pasado, el hecho histórico que registra y la recepción del lector. En primer lugar, lo que focaliza Barthes del retrato son *los ojos* de Jerónimo, una especie de atracción magnética de un detalle que lo *punza* (como dice más adelante cuando define el concepto de *punctum*) y deja como en sombras el resto de imagen. En segundo lugar, la reacción de asombro remite a una relación personal, íntima con la cosa misma, es decir lo que han visto los ojos de Jerónimo y que Barthes *nunca vio*: el Emperador. Por carácter transitorio la foto le ha entregado, por así decir, una ficción *viva* de Napoleón, y es eso lo que ha conmovido el espíritu de Barthes. Ahora bien, si el Emperador no hubiese sido una figura mítica, primordial en la conformación espiritual de Barthes, tal conmoción no habría sucedido. El último paso en esta dialéctica es la alteración que la lectura proyectiva de Barthes produ-

jo en el retrato de Jerónimo, comprimido ahora en *los ojos que vieron a Napoleón*, una especie de vehículo que avivó en su espíritu el mito del Emperador.

Más interesante, quizá, que los cambios que las fotografías sufren bajo lecturas personales, son las metamorfosis que les provocan los sucesos e historias colectivas posteriores a la toma, es decir la cultura de una colectividad. Al respecto, voy a echar mano de un ensayo publicado hace años, y que aquí presento de un modo resumido. Hacia 1890 Samuel Rimathé, fotógrafo suizo que llegó a la Argentina en 1889 y se dedicó principalmente al género de vistas, tipos y costumbres, tomó tres fotografías de Palermo cuyo tema era el Cuartel Maldonado, el puente Maldonado y el arroyo del mismo nombre.

La primera foto muestra el cuartel al fondo tomado desde el puente de la avenida Santa Fe sobre el arroyo, lo que hoy es el cruce de la avenida Juan B. Justo y Santa Fe (imagen 1). Si nos colocamos hoy en el lugar de la cámara de Rimathé tendremos a la espalda, muy cerca, el puente del Ferrocarril San Martín, el antiguo Ferrocarril Pacífico, de ahí el nombre que toma popularmente esta zona de la ciudad.

La segunda fotografía está tomada desde el arroyo hacia el puente, llamado Puente Maldonado, y el Río de la Plata está detrás del fotógrafo, a pocas cuadras (imagen 2).

La tercera se llama Arroyo Maldonado y está tomada desde el puente mostrando el arroyo en dirección al Río de la Plata (imagen 3). Es, quizá, la menos interesante de todas. Sin embargo, es la que fue particularmente enriquecida por el paso del tiempo a través de la relevancia que tomó el barrio y el propio arroyo en la cultura porteña posterior.



■ (imagen 1) «Puente y cuartel Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo



■ (imagen 2) «Puente Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo



■ (imagen 3) «Arroyo Maldonado» (ca. 1890), Samuel Rimathé. Colección Luis Priamo

Palermo fue el barrio popular cantado por el primer poeta que tuvieron los arrabales de la ciudad: Evaristo Carriego. Sus series de versos dedicados al pobre-río de Palermo en *Misas herejes (La costurerita que dio aquel mal paso, La canción del barrio, El alma del suburbio, Interior)* no solo fueron referencia para los mejores letristas del tango del siglo pasado, sino que también inspiraron a un vecino de Palermo que conoció de niño a Carriego, es decir Jorge Luis Borges. La obra pionera de Carriego fue el tema de uno de los ensayos iniciales de Borges, *Evaristo Carriego*, y el barrio de Palermo, junto al Maldonado, escenario de uno de sus relatos tempranos más conocidos, *Hombre de esquina rosada*; y asimismo de poemas como *Alguien le dijo al tango*, que forma parte de la serie *Milonga para seis cuerdas* y comienza con estas dos cuartetas: «Tango que he visto bailar / contra un ocaso amarillo / por quienes eran capaces / de otro baile, el del cuchillo. // Tango de aquel Maldonado / con menos agua que barro, / tango silbado al pasar / desde el pescante del carro».

Medio siglo después de que Rimathé fotografiara el desangelado paisaje del arroyo Maldonado, la cultura porteña, de la mano de poetas, músicos y escritores, hizo de ese lugar uno de sus mitos urbanos de origen, de tal modo que ahora la foto de Rimathé despierta en nosotros, *que proyectamos en ella lo que la cultura de nuestra ciudad nos ha dado*, una arborescencia emotiva singular y un sentido emblemático absolutamente dissociado del registro original del autor, simple documento de un arrabal del Buenos Aires de su tiempo tomado con objetivos comerciales.

Quiero observar, sin embargo, que esta disponibilidad de la imagen fotográfica para *ser alterada* por el paso del tiempo no pareciera, sin embargo, abarcar al

entero mundo de la producción fotográfica. Cuando nos encontramos con una fotografía cuya intención o intuición de sentido se concreta plenamente en la forma de su composición, es decir con una obra de creación lograda, aquella disponibilidad queda como bloqueada por la contundencia y la fuerza del mensaje alcanzado, que la trasciende, y nos propone, por la unidad estética que la distingue, una mirada o actitud analítica y *deductiva*. Para no abundar en ejemplos ni desviarnos demasiado del tema que dio origen a estas páginas, los remito a los análisis de Raúl Beceyro de grandes obras fotográficas en sus libros. *La familia*, de Paul Strand, o *Pequeña tejedora en una hilandería de algodón de Carolina*, de Lewis Hine, por ejemplo.

Embarcado en cuestiones que me son familiares, como las fotos antiguas, he dejado atrás la atención sobre las consecuencias del tiempo sobre las películas, sobre lo que no me voy a extender, para alivio de ustedes (y mío, ya que lo he pensado a medias).

En primer lugar, como ya dije, en el cine quedamos momentáneamente al margen de lo real y su tiempo, en tanto el relato crea su propio tiempo ficcionado, enajenado del tiempo cronológico. En consecuencia, la primera acción del tiempo posterior al film, me parece, es su simple envejecimiento *como relato*, y lo juzgamos con argumentos de orden narrativo, llevándonos así por caminos completamente ajenos al efecto del *esto ha sido* fotográfico barthesiano.

Asimismo, no es menor el hecho de que el film es la experiencia visual continua de una recreación de lo real, es decir una *mediación* con sus propios códigos de nuestra relación con lo real (lo que hace que en cierta manera se asemeje a la pintura, cuyo discurso, como dice Barthes, *combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes*

pueden ser y son a menudo «quimeras»). La foto, en tanto, es un objeto *concreto*, permanentemente disponible para su lectura y manipulación. Nada podemos proyectar en un film que modifique su sentido, ni ejecutar acciones fácticas sobre él como nos lo permite una foto. Son experiencias disímiles, con consecuencias también disímiles. Y en la base de todo esto está, me parece, la cuestión del tiempo.

G. HORNIA: Y en Santa Fe, ¿cuándo se hace la primera fotografía documental? El primer registro es de 1853, cuando se reúne el Congreso Constituyente para redactar la Constitución Nacional.

¿Quién lo hace? Amadeo Gras (imagen 4). Pero ubiquemos a Amadeo Gras, el protagonista de esta historia. Como Depardon, es también francés, nace en 1805 y fallece en Uruguay en 1871. Es violoncelista de la gran Ópera de París e incluso acompaña a Paganini en su actuación en Londres.

Amadeo Gras viaja a Sudamérica, que es un destino que despierta curiosidad y admiración en los europeos. Hay muchos viajeros e investigadores europeos circulando. El viene varias veces a nuestro país. Allí toca en las veladas de Adolfo O’Gorman (también francés), donde su hija Camila O’Gorman hace historia. Gras —que además de músico es pintor al óleo— quiere pintar en Buenos Aires. Pero en el ideologema de época no se valoran paisajes ni bodegones. Porque de la organización nacional, de la formación de una clase política nueva, sube esa sed de retrato, esa necesidad de mostrar el rostro. Y Gras, decodificador ágil, acepta.

Gras pinta, entonces, retratos al óleo en Buenos Aires y cuando agota el mercado capitalino viaja al interior con la familia y tiene doce hijos por el camino, el cami-

no es largo. Su caravana atraviesa los campos desolados, escabulle conflictos de guerra civil, presiones indígenas y sigue hasta Perú. También actúa en Bolivia, Chile, Uruguay, Brasil. En todos los lugares, además de pintar, da conciertos o tiene academia de música. Cuando llega a los poblados, pacta con la clase dirigente (que es la que puede abonar) y graba las bocas, las miradas, las aspiraciones de seres que se están asentando, que construyen cimientos en naciones recién inauguradas.

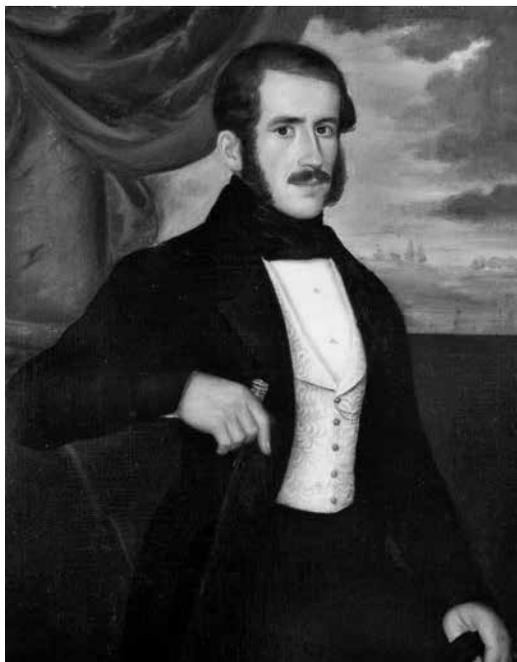
Es testigo eficiente y calificado: biógrafo plástico de caudillos, congresales, obispos, banqueros, matronas patricias. Amadeo Gras los eterniza tomando un cimarrón (un mate amargo) en mate de plata y fumando cigarro. A la dama prócer, con cabello lacio (hispana y severa raya al medio) y encajería de pañuelo de mano. Además, la cercanía de trato con la clase dirigente, gestada merced a su refinamiento personal, le posibilita hacer óleos con toques intimistas, como la incorporación de niños en retratos de generales.

Aquí está el retrato de Mascarilla López, el hermano de Estanislao López (imagen 5).

Pinta cerca de dos mil retratos al óleo, con detallismo fotográfico. Pero cuando la depresión económica impide concertarlos por su costo, planea el daguerrotipo como salida. El daguerrotipo es la primera técnica fotográfica usada para captar imágenes con una cámara. Nace en Francia, en 1839, con Daguerre y 14 años después otro francés —Amadeo Gras— lo trae a Santa Fe.

El daguerrotipo consiste en una imagen positiva —de la que no se puede sacar copias— sobre una placa de cobre, emulsionada con yodo y revelada con mercurio. El había perfeccionado el daguerrotipo en Francia, en Uruguay, en Río de Janeiro (no olvidemos que





■ (imagen 4) Amadeo Gras



■ (imagen 5) Mascarilla López



hasta el Emperador Pedro II de Brasil es daguerrotipista). Pero el daguerrotipo también es muy caro, su costo oscila entre 100 y 200 pesos, equivalente al salario anual de un empleado de tienda.

La tercera vez que llega a Buenos Aires después de Caseros, caído Rosas, es contratado por Urquiza para ir a San Nicolás de los Arroyos y fijar al daguerrotipo a los gobernadores firmantes del Acuerdo de San Nicolás. Y después, siempre con orden de Urquiza, viene a Santa Fe para retratar a los Congresales del 53.

¿Cómo es Santa Fe cuando llega Gras para cumplir el encargo de Urquiza de documentar a los congresales? Esto es una licencia poética que me tomo: acá les muestro una foto para darse una idea (pero esta foto es posterior, es de 1868, 15 años después; vemos el Cabildo aún sin torre, vean qué cerca está el agua. Es un 25 de mayo y hay una sesión de volatineros, de equilibristas) (imagen 6).

Santa Fe es muy pobre en este momento, es la época de parálisis financiera. Por ello, para hacer el Congreso Constituyente, hasta se piden prestados los sillones que se habían usado para el Acuerdo de San Nicolás. Y así se arma la sede del Congreso, en el Cabildo.

Los congresales son alojados en las celdas jesuitas y franciscanas y en casas particulares como la de Hermenegildo Zubiría (que en los altos aloja nada menos que a Gorostiaga). Merengo tiene un bar donde se sirven los alfajores de las hermanas Piedrabuena, que con el tiempo son los famosos Merengo (imagen 7). Para terminar de ambientarlos les muestro cómo las mujeres van con la niña de la mano al estudio del fotógrafo (imagen 8), o cómo cruzan la plaza para ir a la novena. Comunican opresión con su ropaje abultado. Sin embargo, uno lee *El Patriota* (el diario), en 1858, y dice que «donde se bañan las mujeres hay

curiosos del sexo feo» y piden que esto se repare. Porque en el verano la gente se baña en el río, los hombres por un lado y las mujeres por otro, pero se ve que había alguno que se bañaba *cerquita*.

En este clima, en este calor cultural, en esta aldea, instala Amadeo Gras su atelier en calle Comercio N° 175 y a medida que van llegando los diputados los hace posar para retratarlos. Son veinticinco los diputados constituyentes que vienen a solucionar la organización del estado.

En una disposición romboidal, agrupa los retratos de los congresales conformando un mosaico (en cuyo plano superior ubica a Urquiza, a quien había retratado al daguerrotipo en San Nicolás, luego al óleo en Paraná, porque a Urquiza le encanta retratarse). Pero volviendo a la fotografía mosaico, un dibujo centrípeto de la Constitución convocante y el Cabildo de Santa Fe aún sin torre debajo ornamentan el conjunto (imagen 9). Así ofrece a Urquiza su labor, que es difundida en una litografía divulgada por la casa Labergue de París. Los originales no han sobrevivido.

En la 4ª fila, están los Congresales estrella: primero a la izquierda está Gutiérrez y Gorostiaga, último a la derecha.

Gutiérrez es de Buenos Aires, pero viene por Entre Ríos, nombrado por Urquiza y es quien redacta las Declaraciones, Derechos y Garantías. Se crea el Club del Orden para agasajar a los congresales con tertulias y bailes y Gutiérrez se casa en Santa Fe con la hija de Domingo Cullen.

Gorostiaga es el abogado de 30 años, con gran preparación jurídica, que viene de Santiago del Estero y escribe el Preámbulo de la Constitución y se encarga del gobierno Federal y el gobierno de Provincias. Amadeo Gras se destaca por el encuadre y manejo



■ (imagen 6) Santa Fe, 1868



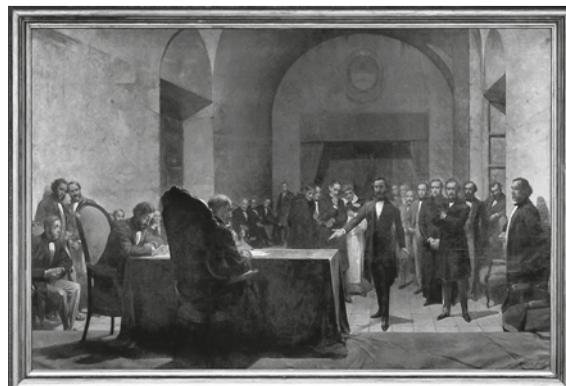
■ (imagen 7) Bar Merengo



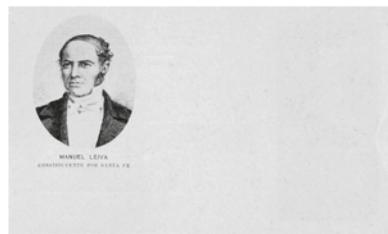
■ (imagen 8) Mujer con niña en estudio fotográfico



■ (imagen 9) Retratos de congresales



■ (imagen 10) «Los Constituyentes del 53»



■ (imagen 11) Postal del Correo Argentino, con daguerrotipo de congresales, 1903

de la luz, que trae de la pintura. Tiene un especial sentido de la observación con el que capta las características psicológicas de cada personaje. Hace la labor con la colaboración de su hijo Amadeo, de 18 años, el primogénito nacido en Chuquisaca.

Y se presume que Antonio Alice considera a esta obra cuando boceta «Los Constituyentes del 53», en 1934 (imagen 10).

Pero antes, en 1903, a los 50 años de la sanción de la Constitución, el Correo Argentino edita postales — muy austeras— que reproducen los daguerrotipos tomados a los congresales. Acá lo vemos a Manuel Leiva el Diputado por Santa Fe, de larga carrera política (imagen 11).

Pero Gras nunca pudo cobrar los daguerrotipos. Inútil fue ir a perseguirlo a Urquiza para que pague la abultada deuda. Va a San José de Flores, con los diputados que se solidarizan (del Carril, Zapata, Gutiérrez, Gorostiaga).

Por otra parte, fue vana la gestión del hijo de Gras ante el Congreso nacional, ya fallecido su padre.

La historia de la fotografía santafesina arranca así: el primer daguerrotipo es un daguerrotipo impago.

L. PRIAMO: Mi libro *Sobre fotografías del pasado. Investigaciones y ensayos* es una reunión heterogénea de trabajos realizados y publicados hace años. El pri-

mero, que voy a leer enseguida, oficia de introducción y reúne apuntes sobre la investigación fotográfica de campo, es decir, la búsqueda y recolección de fotos patrimoniales más o menos significativas de una región. En el texto se alude al primer capítulo, que viene a continuación, donde describo la investigación de campo que realicé durante un año, desde fines de 1988 hasta fines de 1989, en veinte pueblos y ciudades de la provincia de Santa Fe. En ese trabajo, dedicado a la actividad fotográfica de cada lugar, desde sus inicios hasta 1940, reproduje más de 3000 fotos, avisos de fotógrafos y otros documentos. Compuse un censo de fotógrafos de cada localidad, que en el caso de Rosario y Santa Fe quedó inconcluso, por falta de tiempo, y realicé más de 20 entrevistas a antiguos fotógrafos y sus descendientes. En el libro se incluye el informe de la investigación, el censo y nueve entrevistas. Es un trabajo orientado principalmente a los investigadores de fotografía patrimonial, aunque confío que su interés tenga un alcance mayor.

El segundo capítulo del libro reúne análisis de cuatro obras fotográficas: dos de Fernando Paillet, una de Ernesto Schlie y otra de Samuel Rimathé. El tercer capítulo está dedicado a la fotografía de difuntos y el cuarto a la relación entre fotografía y vida privada. Ahora me voy a permitir leer el primer texto del libro, que oficia como introducción:

APUNTES SOBRE UN OFICIO EXCÉNTRICO (A MODO DE INTRODUCCIÓN)^(*)

El trabajo de campo en la búsqueda de colecciones fotográficas suele considerarse, razonablemente, una actividad complementaria de la investigación y la conservación fotográfica. De hecho, no conozco a nadie que viva de eso. A lo sumo se puede conseguir un subsidio para un proyecto concreto, pero son casos excepcionales. Esta página, sin embargo, pretende forzar aquel criterio y esta evidencia, y darle a esa labor la jerarquía de un oficio. Veremos si puede.

Lo primero es procurar un marco teórico, que aunque no sea muy convincente le dará al intento una cierta jerarquía. Dicho marco lo encuentro en el hecho de que la fotografía, me parece, es la única actividad de orden plástico donde una obra importante del pasado puede haber permanecido en la sombra, desconocida, durante muchos años. Una obra o una parte secreta de la misma que los contemporáneos del fotógrafo —o el mismo incluso— desconsideraron. Es lo que pasó, en cierto modo, con el peruano Martín Chambí. Y sin duda con Fernando Paillet. Asimismo, hay fotografías importantes y completamente ignoradas en muchos archivos de fotógrafos amateurs, conocidas en su época solo por el autor, su familia y, tal vez, algún amigo. Esto significa que la investigación fotográfica

de campo aún puede revelarnos sorpresas y descubrirnos autores u obras importantes del pasado. Autores u obras, digo, porque también es propio de la fotografía entregarnos imágenes extraordinarias que no fueron producto del interés creativo, sino del oficio anónimo aplicado a la documentación por encargo, como ocurre a menudo con la antigua fotografía institucional. No creo que todo esto suceda con los artistas plásticos y sus obras. Al menos nunca supe de una investigación de campo en procura de trabajos y creadores plásticos ignotos. Por lo demás, como bien sabemos, la naturaleza documental de la imagen fotográfica puede hacernos prescindir, muchas veces, de sus valores estéticos en función de su importancia testimonial. Otra cuestión que particulariza la producción de fotografías es el carácter relativamente perecedero del interés por el objeto mismo. Perecedero e íntimo, sobre todo si se trata de retratos. Mientras guarda valor para quien la mandó tomar, la foto es un objeto *privado* por definición. Cuando lo pierde o cuando muere el dueño la foto se convierte, casi siempre, en desecho. El carácter de documento de cultura que toda foto, en mayor o medida, tiene es ignorado o relativizado. Con las colecciones institucionales o de profesionales sucede algo similar, con el agravante del volumen que ocupan esos archivos, que suele ser intimidante y fastidioso. En resumen, por decirlo con lenguaje a la moda, el mercado no se ocupa de identificar, valorizar y preservar debidamente el patrimonio fotográfico. Es necesario que la sociedad civil y el Estado intervengan voluntaria y racionalmente en el problema. Y aquí encuentra su lugar el buscador de fotografías, al que yo llamaría *rastreador de fotografías*, tomando

(*) Este trabajo fue parte de la ponencia que el autor presentó en 1998 en el coloquio «Sacar del olvido. Encuentro sobre rescate de archivos fotográficos», organizado por el Sistema Nacional de Fototecas, INAH, México, en la ciudad de México.

el nombre de un oficio ya desaparecido y de prosa-
pia respetabilísima en la cultura pastoril de nuestro
país —tanto es así que Sarmiento le dedicó varias
páginas memorables en su libro *Facundo*.

A mi entender el rastreador ideal debe ser —a me-
dias, al menos— conservador y editor fotográfico,
historiador de la fotografía y persona más o menos
versada en la historia del país donde vive. Además,
debe conocer muy bien la política —o la ausencia
de política— del Estado respecto del patrimonio
fotográfico nacional. Con estas herramientas en la
mano está en condiciones de plantearse los pro-
yectos con sensatez y realismo, de valorar debida-
mente lo que va encontrando en su investigación y
de tomar decisiones razonables para colaborar en
la preservación y difusión eventual de los materia-
les. Hay otras condiciones que también importan
pero que no se consiguen en ningún libro: senti-
do común, don de gente y, sobre todo, una constan-
cia de fierro. Más aún: en mi opinión el mayor
enemigo del rastreador es la inconstancia. En este
sentido, un buen rastreador se parece a un buen
coleccionista, pero solo en este sentido. El rastrea-
dor y el coleccionista tienen en común la obsesión
por el objeto, por la cosa, pero mientras el colec-
cionista está fijado en *cierto tipo* de material —es-
te o aquel proceso, o autor, o tema, o época—, el
rastreador es un animal ávido *de todo*. Un colec-
cionista se fastidia cuando le muestran aquello que
no está buscando. Un rastreador está *siempre* con
el corazón en la boca frente a las imágenes que le
van sacando de cajas o paquetes.

Esto es así, me parece, por dos razones. La prime-
ra es subjetiva: estoy casi seguro de que en todo
rastreador de fotografías hay, fatalmente, un me-

lancólico. No un hipocondríaco, ya que una per-
sona así no podría exponerse al fárrago de gen-
te y situaciones nuevas e imprevistas a las que el
rastreador se somete con entusiasmo cuando está
de caza. Pero sí un melancólico, un melancólico
suave, siempre abierto al asalto de la fascinación
por las imágenes fotográficas antiguas. Una fasci-
nación que en muchas ocasiones se pregunta con
cierto pudor por su sentido, y que la mayoría de las
veces no lo encuentra sino en el encanto un poco
sensiblero, si se quiere, más que sombrío, por lo
pretérito, por lo ido, por lo que *nunca, nunca vol-
verá*, como dice el tango. La otra razón es objetiva:
en primer lugar, porque, como ya dije, el rastrea-
dor es consciente de que, aunque casi nunca ocu-
rre, en cualquier momento pueden empezar a des-
plegarle sobre la mesa fotografías extraordinarias.
En segundo lugar, porque su interés por las fotos
antiguas está incurso en una idea o concepto ge-
neral amplio sobre la cultura de su país; una idea
que lo lleva a preguntarse sobre el sitio que ocupa
allí la imagen fotográfica, sobre lo que ella puede
decirnos de nuevo y específico sobre el pasado,
y también sobre su propia manera de relatar ese
pasado. De hecho, es también consciente de que
la fotografía es uno de los documentos de cultura
más solicitados por las otras artes y por la investi-
gación histórica. El interés por buscar fotografías,
en suma, también implica el interés por conservar-
las, valorizarlas y ponerlas al servicio de la cultura
del modo más amplio posible.

Otro tema importante del oficio es la necesidad de
mantenerse libre de prejuicios a la hora de valorar
las fotos de un archivo desconocido. Esto signifi-
ca, simplemente, llevar el ejercicio del propio juicio

hasta el fin. Si algo te impresiona mucho y bien, prestale atención, no importa dónde y cómo se encuentre, ni quién lo haya hecho, ni por qué. Siempre recuerdo un comentario de Diane Arbus sobre una foto casual tomada por una prostituta con una cámara polaroid a un cliente. El hombre se había puesto el corpiño de ella y se hacía el payaso. Arbus dice que es una de las fotos más tristes y conmovedoras que vio en su vida.

Hay que mantenerse atento, sin embargo, a una tentación más o menos secreta que siempre acecha, hasta en los espíritus más probos: la tentación de convertirse en *el-gran-descubridor* de obras importantes y talentos ignotos, de subir al escenario como *prima donna*. Es una de las patologías más detestables del oficio. Nunca hay que olvidar que *los sujetos* de toda esta historia son las fotos y las personas que las hicieron, conocidas o no. Un buen rastreador siempre lo tiene presente.

R. BECEYRO: Supongo que Luis Priamo, cuando debe llenar un formulario con su profesión, no duda y pone: «Rastreador». Todos hemos percibido el campo de la realidad y la ambición, de lo que Luis hizo durante mucho tiempo y que seguirá haciendo durante mucho tiempo.

Cuando Luis menciona las trampas que el rastreador debe evitar, por ejemplo, buscar ese talento ignoto que lo hará célebre a él, al rastreador, podemos advertir toda la complejidad del trabajo de Luis, complejidad que debo confesar no había comprendido debidamente hasta que escuché lo que Luis acaba de decir.

Y ahora, habiendo escuchado esa introducción que está en el libro de Luis Priamo, desearía hablar de

algo que «no» está en el libro mío: *Nuevos ensayos sobre fotografía*, porque en el momento de escribir el libro no sabía algo que ahora sé.

Aquí tenemos una de las más conocidas fotografías de Robert Capa: «La colaboracionista de Chartres». (imagen 12). Hace poco salió un libro escrito por dos historiadores franceses que se llama *La tonduie (La rapada)*, de Philippe Frétygné y Gérard Leray) y en ese libro se consignan muchos detalles que rodean a esta foto, por ejemplo, cómo se llamaba esta chica y donde vivía, quién era el papá del bebé, etc. En ese texto había una mención, de pasada, a otra fotografía, además de las fotos ya conocidas, sacadas por Capa en la Prefectura, donde esta chica fue rapada, o una cuadra antes, donde se veía, de manera muy diferente, a la «colaboracionista de Chartres».

Yo había escrito algunas cosas sobre esta fotografía, en mi libro publicado en 1978, donde sobre todo trataba de ver las diferentes maneras en que esta foto fue vista, o leída, dependiendo de la época en que se la veía. Tomaba sobre todo dos momentos: en primer lugar, el momento de su realización, el día en que la ciudad francesa de Chartres era liberada de la ocupación alemana. La foto fue publicada en la revista *Life* el mes siguiente, y el artículo en que esta foto aparecía estaba dedicado a una chica resistente. El comentario aludía a la alegría del pueblo francés por el fin de la ocupación.

En ese momento ver esta foto de esa manera era la forma obvia de verla.

Yo mostraba cómo esta misma fotografía, publicada 30 años después, en un semanario de izquierda francés, había cambiado totalmente la forma de verla. El comentario, en este caso, hablaba de la celebración innoble de esta multitud, algunos de cuyos integran-



tes seguramente celebraban no ser ellos los rapados. Eso decía el comentario.

Uno puede hacerse, en ese caso, dos preguntas. La primera es: ¿qué ve uno en esta foto? Es cierto que hoy en día uno es más sensible ante las víctimas, uno es más sensible ante la vencida que ante los vencedores. Acá uno no percibe el ejército alemán y la ocupación, y sí percibe a esta mujer, con ese chico en los brazos (fruto evidente de la colaboración), y ella, su madre y su padre aparecen humildemente vestidos (no parecen haberse aprovechado de su relación con los alemanes). La segunda pregunta es: ¿qué vio Capa? Y ahí puede especularse con lo que sintió y vio Capa. Se puede pensar que vio la tragedia naciente dentro de esa alegría compartida. La protagonista de la foto es la colaboracionista, no los habitantes de Chartres; es el centro, todas las miradas dependen de ella, y, además, en su gesto, en esa mirada al chico, hay una firmeza que no tienen los otros personajes de la foto. En ese libro se planteaban esas lecturas diferentes de la misma fotografía.

En el reciente libro volví a hablar sobre esta fotografía, relacionándola con otras fotos de Capa sacadas en la misma situación (una foto sacada unos 100 metros antes que la foto de Capa, pero viendo a la colaboracionista de atrás, compartiendo de alguna manera lo que veían los habitantes de Chartres: una foto totalmente distinta).

Lo que yo no sabía cuando escribí el libro es que existía «otra» fotografía tomada por Capa en la misma situación, muy parecida a «la» foto de Capa.

Esta foto la vi por primera vez en el sitio de *Radio Cultura*, de Francia, comentando el libro sobre la Rapada, sobre el cual se habían hecho unos programas de radio, pero se producía una confusión. Se decía:

«aquí está la foto que todo el mundo ha visto, etc., etc.». Y no estaba la foto que todo el mundo había visto, sino otra parecida (imagen 13).

Hay un documental, realizado en 2018, sobre la Rapada de Chartres, donde ahí se ven las dos fotos «parecidas» (**La tondue de Chartres**, Patrick Cabouat) y se hacen algunas observaciones sobre estas dos fotos «parecidas y diferentes» que habría que analizar. Tendríamos que ver en primer lugar en qué se diferencian y por qué «la» foto ha sido elegida y, si ha sido bien elegida, si es «la mejor» de las dos. Porque de esa manera podríamos ver cuáles son los medios que tiene el fotógrafo para «decir» lo que una foto dice.

La «otra» foto ha sido tomada unos 50 metros antes (quizá menos) que «la» foto de Capa. Esto puede ser precisado por algunos detalles de la foto, otros siendo más confusos.

¿Qué sucede con el «sujeto» de esta fotografía? En «la» foto de Capa el sujeto es la chica, la colaboracionista, es el centro, todas las miradas confluyen en ella (incluso el policía, que en la «otra» foto mira a cualquier parte), ya que la madre solo aparece muy parcialmente detrás del padre. En la «otra» foto el tema es la familia. La chica aparece tanto como la madre, e incluso el padre se ve bien, se ve mucho. La chica, en la «otra» foto, es mucho menos el centro de todo, y es menos el centro incluso por su actitud. Su gesto es mucho menos neto, nítido, preciso, no mira a su bebé, mira a ningún lugar.

En «la» foto de Capa se ve la importancia que tiene el «instante»: un segundo antes o después no hay mirada al chico, no hay paso firme, muchas cosas desaparecen. En el instante en que Capa hace «la» foto todo está organizado: gesto, mirada, actitud. Incluso la colaboracionista está como idealizada, como embellecida.



■ (imagen 12) «La colaboracionista de Chartres», de Robert Capa





■ (imagen 13) La «otra» foto que fue tomada unos 50 metros antes que «la» foto de Capa.

Hay, quizá, una pequeña diferencia en la altura de la cámara, que es un poco más alta en «la» foto de Capa, y que permite mostrar a la colaboracionista «rodeada» por la multitud.

Ahora bien, son pequeñas diferencias, y por eso el señor de la radio francesa se equivocó y puso una foto por la otra. Pensó que era lo mismo, pero no era lo mismo.

Podemos tratar de ver entonces cuáles son los instrumentos utilizados por el fotógrafo, sin olvidar que la lectura de la foto está siempre mediada por aquel que la está mirando. Cuando digo cosas como: el centro es ella, todas las miradas convergen, es una tragedia que nace, etc., etc., es evidente que destaco cosas que veo y seguramente hay otras que no veo. Uno no ve ejército alemán que se va, o tragedias que terminan, y uno se justifica diciendo que aquí, realmente, no hay ejército alemán, no veo a ningún militar alemán. Pero lo que sí está, y uno ve, es la chica que es el centro de la imagen, y su tragedia que está naciendo, en medio de la alegría general.

Entre la gente que festeja, vestida como de domingo, hay también algo de diferencias sociales, y se festeja el sufrimiento de alguien más bien humilde.

Uno puede preguntarse ¿qué vio Capa? Porque Capa estaba inmerso en ese ambiente de jolgorio, en ese festejo donde se exhibe a la mujer que ha sido rapada, pero se tiene la impresión de que haciendo la fotografía se sustrajo a ese festejo y a esa alegría, y vio la tragedia que estaba naciendo, y la prueba de ello es la elección de ese momento, con ese gesto y esa actitud de la colaboracionista. Y por eso de las dos fotos la elegida es esta, la de la mirada al chico y el gesto «limpio». En su exposición Luis dijo algo que puede aplicarse a esta fotografía en particular: la «disponibilidad» de

toda fotografía ante una lectura que incorpore nuevos sentidos está «bloqueada» cuando esa fotografía accede al dominio del arte. Y poco importa que esta foto haya nacido como «periodística», y en consecuencia con una vocación «informativa»: su «mensaje» es un mensaje artístico, nos dice lo que nos dice toda obra de arte: fotografía, film, la que sea. Nació con una inclinación informativa y, sin embargo, gracias a la organización de lo que se ve, esta foto sigue despertando, muchos años después, en cada uno de sus espectadores, sentimientos, emociones, ideas.

Luis ha hablado de la diferencia radical entre cine y fotografía, a partir de la cuestión temporal. Barthes ha aclarado que toda fotografía que estamos viendo nos muestra algo que existió en el pasado: es el «esto ha sido» célebre. Ahora todos sabemos que lo que vemos en una foto, existió.

Con el cine no hay una diferencia de matiz, es algo completamente diferente: cuando vemos una película vemos algo que «está sucediendo». El cine es presente, y sobre ello descansa el contrato básico del cine con su espectador: uno ve un film y teme lo que va a suceder, o anhela que algo suceda, en el futuro de ese presente que es el film.

Incluso cuando queremos mostrar algo que sucedió en el pasado tenemos que hacer algo para diferenciarlo del presente que estamos viendo: pondremos tomas en blanco y negro en un film en color, o tendremos tomas un poco desenfocadas, algo tenemos que hacer para decir que eso que estamos viendo es pasado, porque normalmente es presente.

Como dijo Luis esta diferencia radical entre cine y fotografía se debe a una cuestión temporal, relacionada con el movimiento, en el cine hay movimiento y en consecuencia es presente.



Incluso cuando vemos por primera vez una foto que acabamos de hacer (antes era gracias al *Polaroid*, ahora es gracias a cualquier celular que nos permite ver una foto dos segundos después de haberla hecho), uno puede pensar que el «pasado» de esa foto es tan reciente que es «casi» el presente. Pero no, la foto de alguien que sopla la velita de la torta de cumpleaños hace dos segundos es irremediablemente pasado: la velita está apagada. Y eso sucede la primera vez que se ve la foto que se acaba de hacer: después esa foto empieza a formar parte de la pila de fotos, esas fotos que son, irremediablemente, pasado, como aclaró para todos nosotros Roland Barthes. Se podría hablar de la relación entre cine y fotografía tomando no ya la obra de alguien que es cineasta y fotógrafo (como es el caso de Raymond Depardon y también el de Henri Cartier-Bresson), sino tomando lo que escribieron André Bazin, el gran crítico de ci-

ne, y Roland Barthes, el gran teórico de la fotografía. En el prólogo del primer tomito de la edición francesa de *Qué es el cine*, Bazin escribió: «Partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica», y el primer ensayo de ese libro es «Ontología de la imagen fotográfica», el único ensayo sobre fotografía de ese libro de ensayos sobre cine. Así que, sin explicarnos nada, Bazin parece decirnos que para hablar de cine «se debe» empezar hablando sobre fotografía. Resulta curioso que cuando en 1977 se le propone a Roland Barthes que escriba un libro sobre cine para comenzar la colección que pensaba publicar la revista *Cahiers du cinema*, Barthes responde que prefería escribir un libro sobre fotografía (será *La cámara lúcida*). Así el libro de Barthes será el único libro sobre fotografía en una colección de libros sobre cine. Así, sin decirlo, Barthes coincide con Bazin: para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía.



discusión

■ discusión / 2

El Instituto de Cinematografía UNL (1956–1976)

RAÚL BECEYRO: Estamos presentando la reedición del libro *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1956–1976*, que retoma los materiales de *Fotogramas santafesinos*, libro de referencia sobre la historia del instituto. En el Número 15 de nuestra revista *Cuadernos de Cine Documental* publicamos parte del trabajo que después de *Fotogramas* Sergio Peralta hizo sobre los últimos años del instituto.

Habría que preguntarse qué pasó entre 2007, año de la publicación de *Fotogramas*, y hoy. Creo que hay un elemento, que aparecía menos evidente hace 15 años, relacionado con la recuperación de los films realizados en el instituto. Recuerdo que cuando Fernando Peña, en su programa *Filmoteca online*, presentó *Idilio*, corto de Osvaldo David que él no conocía, confesó que ese film había modificado la idea que él tenía del instituto. La importancia que tienen, como documentos, las propias películas, me parece que hoy aparece más clara que hace 15 años.

La Universidad Nacional del Litoral celebró con Fernando Peña un convenio y como primera parte de ese convenio ya se pueden ver, en la Biblioteca Virtual UNL, siete de las películas del instituto, y esperamos, muy pronto, tener otros films disponibles para ser vistos online. La difusión es la parte necesaria en todo trabajo de recuperación de películas y ahí tenemos más de 50 films del Taller de Cine y siete películas del instituto disponibles.

Incluso, además de poder ver esos films inmediatamente, es posible bajar un archivo digital más pesado de los films, y así poder conservarlos y poder verlos mejor. La ayuda de Pablo Courault, del Centro de Telemática UNL para lograrlo fue muy grande.

Por otra parte, deberíamos ver la realidad de lo que siempre se ha dicho sobre el instituto, y sobre la exis-

tencia de dos sectores, o dos bandos enfrentados, esos que Beatriz Sarlo llamó «birristas» y «antibirristas». Recordemos que integrantes del grupo birrista dijeron que nunca había existido ese grupo, y miembros del grupo antibirrista dijeron que no había existido tal grupo.

LUIS PRIAMO: El libro que presentamos hoy (por ahora virtual), *Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral 1956–1976* es una versión reducida de aquel otro editado en 2007: *Fotogramas santafesinos. Instituto de cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1956–1976)*. Las dos primeras palabras que le quitamos al título de alguna manera reflejan lo que también se le sustrajo al libro, es decir 98 fotografías de la ciudad de Santa Fe tomadas en diferentes épocas por alumnos y exalumnos del instituto, que constituían una suerte de homenaje a nuestra ciudad. Tal sustracción fue involuntaria para nosotros por razones que no viene al caso comentar aquí. Por lo demás, los cuatro capítulos restantes de aquella edición permanecen en este libro con muy escasas y puntuales modificaciones: 1º. un ensayo histórico sobre el instituto desde su fundación hasta su clausura, escrito por los profesores Claudia Neil y Sergio Peralta. 2º. una muestra parcial de dos fotodocumentales para ilustrar al lector sobre lo que fue, en la tradición del instituto, el primer acercamiento documental a la realidad que tenían los alumnos. 3º. el relato de una experiencia personal de su paso por el instituto, escrito por quien les habla. 4º. el catálogo de las películas producidas y coproducidas por el instituto, a cargo de Raúl Beceyro.

Hasta la aparición de nuestro libro en 2007, la única obra editada sobre la historia del instituto era *La es-*

cuela documental de Santa Fe, de Fernando Birri, que se publicó poco después de su renuncia, en 1963. Los 13 años posteriores quedaron, desde el punto de vista histórico, en una especie de limbo compuesto de anécdotas, chismes, recuerdos o notas de circunstancia, versiones encontradas de viejos conflictos internos, y la tragedia de los cinco compañeros llevados a la muerte por la Triple A y la dictadura militar. De vez en cuando esos 13 años no saldados aparecían en las conversaciones con antiguos compañeros con un aire de reclamo, lo que no era para menos, ya que tal como estaban las cosas el instituto solo había tenido una existencia efectiva de seis años, dominados por la figura un tanto exorbitada de Birri. En 2005, junto con el Museo de la Universidad Nacional del Litoral, dirigido por Stella Scarcíofolo, organizamos una exposición de fotografías titulada *Vestigios fieles*, integrada por las mismas imágenes que fueron luego parte de *Fotogramas Santafesinos* y omitidas en esta nueva edición, como se dijo. El trabajo de recopilación de las fotos escarbando en los archivos de antiguos compañeros (de los pocos archivos que aún quedaban en pie después de los desastres de la Triple A y la dictadura posterior, acláremoslo) avivó recuerdos del instituto que conocimos y nos fue acercando a la idea de hacer un libro que completase su historia. No soy capaz ahora de describir el proceso que nos llevó al proyecto final del libro. Recuerdo sin embargo un episodio importante. Durante el intercambio con amigos cercanos sobre la idea, sin tener claro aún la estructura que tendría el material, recogimos la opinión de una querida y sabia amiga, María Teresa Gramuglio, que conocía bien los conflictos de carácter estético y cultural que habían enfrentado a profesores y alumnos del instituto, produciendo lo que hoy



llamamos «una grieta» que, con el paso del tiempo, fue bautizada de un modo bastante simplificado como «birristas y antibirristas». Lo que dijo María Teresa fue más o menos esto: «El que escriba sobre la historia del instituto no tiene que haber estado involucrado en esas peleas, ni tampoco alguien cercano a ustedes (los «antibirristas», quiso decir), sino alguien independiente y sin compromisos con todo aquello». De modo tal que cuando el proyecto se puso en marcha, a la hora de buscar a esa persona le propusimos el ensayo histórico al recordado y lamentado profesor Darío Macor. Darío no aceptó por los compromisos que tenía entonces, pero nos recomendó a dos de sus exalumnos de la carrera de historia de la UNL, que eran excelentes y quienes podíamos confiar. Ciertamente no se equivocó: Claudia Neil y Sergio Peralta hicieron un espléndido ensayo.

El trabajo de Raúl con el catálogo de films de producción propia y en coproducción también es de excelencia. Incluso en esta edición agregó dos películas que «aparecieron» después de 2007. Este catálogo es único por la totalidad que abarca de aquellas producciones y el rigor de sus datos, y conforma un documento de gran importancia para los investigadores que se ocupen de la historia de nuestro cine.

Sobre mi texto, que recuerda mis experiencias en el instituto, nada puedo ni debo opinar. Solo indicar que el instituto fue para mí la más importante experiencia de mi juventud, y pasar revista a esos años representó la cancelación de una íntima deuda con la persona que había sido antes del instituto y la que fue después. No obstante, doy fe de que durante toda la composición de ese trabajo me esforcé por mantener la mayor ecuanimidad y objetividad posible. Y eso es todo.

El libro que hoy presentamos virtualmente y que pron-

tito estará en librerías no debe correr la mala suerte de *Fotogramas santafesinos*, que no tuvo ninguna repercusión y llegó a escasos lugares donde era necesario que lo hiciera, como son las carreras de arte de las universidades del país, las escuelas de cine o las revistas culturales importantes. Eso debiéramos corregirlo y tomarlo como un compromiso con nuestro trabajo, con la historia del instituto, con la Universidad Nacional del Litoral y con nuestra ciudad.

Quiero agradecer a las autoridades y responsables de la Editorial de la UNL, tanto a las que propiciaron la edición de *Fotogramas Santafesinos* en 2007, como a las que hoy lo hacen con *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 1956–1976*.

CLAUDIA NEIL: He tratado de «actualizar» la mirada que teníamos, cuando en 2007 apareció *Fotogramas santafesinos*. No he tenido mucha suerte, porque resulta que he quedado un poco «anclada» en aquel trabajo que realizamos en aquel entonces.

Quisiera agradecer a las autoridades de la Universidad por hacer posible entonces la edición del libro. No son estos los libros por los que la gente se pelee por publicar; eso ya lo sabemos.

Esta obra, que presentamos hoy por segunda vez, podría ser definida como una forma de ingresar al conocimiento de una historia, la del Instituto de Cinematografía, y también la de una ciudad, nuestra ciudad a mediados del siglo XX, en el período comprendido entre 1956 y 1976. Era Santa Fe una ciudad muy diferente de la de hoy, en cierto sentido luminosa en la que la literatura, música, teatro y fundamentalmente el cine la marcaron de un modo indeleble y definitivo. La investigación y el trabajo que hicimos con Sergio para reconstruir esta historia nos pusieron en contac-



to con un momento fundamental de Santa Fe, y con un momento también fundamental de nuestra Universidad, que desconocíamos. El Instituto de Cinematografía se alojó en la Universidad, en el Instituto Social, y de esa manera la Universidad abrió paso a lo que se puede considerar una vanguardia cultural, quizá la única vanguardia cultural que tuvo Santa Fe. Así entraron a la Universidad Fernando Birri, Adelqui Camusso, Juan José Saer, Hugo Gola, Juan Fernando Oliva, Luis Primo, Raúl Beceyro, Marilyn Contardi y tantos otros que dejaron su huella en la historia cultural santafesina. Para nosotros historiadores fue una especie de descubrimiento ese rol tan importante de la Universidad en el campo de la cultura.

Este libro habla también de las condiciones sociales y académicas de producción de legendarios trabajos fílmicos como **Tire dié**, **Los inundados**, **Los 40 cuartos**, **Hoy-Cine-Hoy**, y tantas producciones documentales y de ficción que ubicaron al Instituto de Cinematografía en la historia grande del cine argentino y latinoamericano.

En lo personal debo confesar que trabajar en este libro fue un viaje a aquel tiempo del que nunca pude regresar completamente. Fue un viaje a un tiempo y a una historia que fueron para mí, desde entonces, un faro temporal, cultural y social al que siempre vuelvo, atraída por esa potencia aún viva, de los proyectos, los sueños, las ideas y la producción de tanta literatura y tanto cine. No es nostalgia, uno vuelve a ese pasado para nutrirse.

En cuanto a la investigación y escritura de esta historia del Instituto de Cinematografía UNL, desde el comienzo debimos sortear la trampa sobre la cual estábamos debidamente advertidos. La trampa era aquella grieta que dividía a los birristas y antibirristas

(dicho de manera muy simplificada, por supuesto), tal cual acaba de mencionar Luis.

Como investigadores, atentos a este desafío, asumimos el compromiso de tomar toda la distancia posible de esta controversia para trabajar de un modo imparcial y objetivo, si es que podemos hablar de «objetividad» en la historia.

Tras esa pretensión definimos abordar la complejidad de 20 años de historia a través de dos ejes que guiaron nuestra investigación: el primero, reconocer que en todo ese proceso se jugó un claro proyecto pedagógico sobre «cómo enseñar cine»: era un instituto para la formación de cineastas. Este proyecto siguió existiendo más allá del instituto: continuó existiendo en la propia Universidad Nacional del Litoral, continuó existiendo en el Instituto Provincial de cine. Ese proyecto se inició en ese momento y perduró hasta nuestros días: es una tradición que sigue vigente en Santa Fe.

Incluso rescató el nombre: «Escuela de cine documental», escuela en un sentido amplio, de formación profesional.

Recordemos que en ese momento Santa Fe tenía un gran público de cine: ya existía el Cine Club Santa Fe y había más de 20 salas distribuidas en diferentes puntos de la ciudad, de manera que ese proyecto de formación ancló en un contexto social y cultural muy favorable, y por eso quizá el apoyo de la Universidad y el éxito que tuvo posteriormente.

El segundo eje que nos marcamos para trabajar fue reconocer que en toda la historia del instituto se jugó también un proyecto estético-político que al principio llevó la firma y la impronta de Fernando Birri, pero que fue mutando y transformándose a medida que nuevas generaciones se sumaron al plantel docente o como estudiantes. Este libro intenta mostrar ese

complejo proceso desde el cual se gesta una cultura institucional que marcará de manera conflictiva al instituto hasta su cierre definitivo en 1975. Ese conflicto, esa grieta que se ha mencionado siguió existiendo, ya no como conflicto, sino como posturas diferentes sobre la relación entre cine y política.

Quisiera hablar finalmente de las fuentes que utilizamos. Se realizó un gran trabajo de relevamiento, primero del Archivo de la UNL, y ahí vimos la importancia de los archivos, muchos documentos no estaban; ese trabajo fue importante para recuperar material que estaba en las casas de docentes y alumnos y también en otras instituciones. Hoy, todo ese material está disponible en el Archivo Histórico de la Universidad.

Estaban además los archivos de prensa santafesina. Santa Fe tenía, en los años 50, ocho diarios y todos publicaban notas sobre la actividad del instituto, de la universidad. En ese trabajo fue muy importante la hemeroteca del diario *El Litoral*, donde encontramos material realmente muy importante.

El trabajo de recopilación de información sobre los films del instituto condujo a la confección de un catálogo muy completo, que nos sirvió para entender las características y los matices de ese proyecto estético-político del cual hablaba. Ese catálogo puede servir de base a la realización de nuevos trabajos de investigación.

Desearíamos que la segunda edición de este libro sobre la historia del Instituto de Cinematografía UNL esté en todas las bibliotecas de los centros de enseñanza de cine, y que pueda llegar a los interesados no solo en la historia del instituto, sino también en la historia de la Universidad Nacional del Litoral y de la ciudad de Santa Fe. Cuando habla el instituto, cuando habla la Universidad, habla también la ciudad de Santa Fe.

R. BECEYRO: Quisiera aclarar que, en la confección del catálogo, que se me atribuye insistentemente, participó de manera decisiva Luis Priamo, y debo reconocer que para no sentirme usurpando indebidamente su autoría, estuve actualizando las fichas técnicas con los propios films que están ya disponibles para ser vistos online en la Biblioteca Virtual UNL y otros que se han podido ver.

Después de participar, con Claudia Neil, en el trabajo que condujo a la edición de *Fotogramas santafesinos*, Sergio Peralta trabajó en una tesina sobre «Los últimos años del Instituto», y gran parte de ese trabajo fue publicado en el N° 15 de nuestros *Cuadernos de Cine Documental*. Además, Sergio Peralta trabajó en un libro llamado *Santa Fe ciudad set*, publicado por el Grupo de cine, que cuenta la historia del cine de Santa Fe del 85 a 2015. En su momento se destacó el carácter amplio, pluralista, de ese libro que coincide con el carácter amplio y plural del cine de Santa Fe en ese período. Porque a partir del 85 hay diversos grupos que en Santa Fe hacen cine, con formas de trabajo e ideas muy diferentes. Todos esos grupos son legítimos componentes de eso que se llama cine de Santa Fe. En su momento el instituto era el cine de Santa Fe, y hacer la historia del instituto era hacer la historia del cine de Santa Fe, o casi. Después de la recuperación de la democracia el cine de Santa Fe bifurcó, se diversificó, y ahí tenemos el libro de Sergio Peralta, con los diferentes grupos, los films que realizaron, las ideas que tienen sobre el cine, etcétera.

Tomando el toro por las astas, veamos la espinosa cuestión de los dos grupos en los cuales se habría dividido el instituto. Los historiadores de *Fotogramas santafesinos* explicaron bastante bien la cuestión: se trataba de grupos de afinidades, más humanos



■ Hoy-Cine-Hoy (1965)



que otra cosa, grupos de amigos, más bien. Por eso, cuando Dolly Pussi dice que no había ningún grupo «birrista» y cuando Luis Priamo dice que no había ningún grupo «antibirrista», tienen razón. Es cierto que hay un momento en que se cristaliza un enfrentamiento, pero ya estamos a fines de 1970. Hasta entonces, hay que confesarlo, todos teníamos ideas políticas avanzadas, muy de acuerdo con la época que se vivía. Uno hacía una película y quería mostrar cómo el dinero y la publicidad entraban en una carrera de autos y en eso todos éramos bastante parecidos. Todos en el instituto teníamos la misma formación y teníamos las mismas preferencias: la escuela documental inglesa, los documentales canadienses.

Todos éramos parecidos, algunos más amigos de otros, eso era todo. Hasta finales de 1970, cuando se produce una fractura evidente, informada, pero real. En octubre se agudiza el enfrentamiento entre el director, Rodríguez Hortt, y los profesores y alumnos, por la censura que ejerce el director sobre tres proyectos de los alumnos que habían sido aprobados por las cátedras. El director cierra el instituto y profesores y alumnos forman la Comisión Coordinadora y nos reunimos en el Sindicato de los docentes universitarios. Éramos prácticamente todos los profesores y los alumnos que andaban por ahí.

Recuerdo que en esas reuniones de profesores y alumnos se elaboraban comunicados, respuestas a las posiciones oficiales de la universidad, y ahí se discutía cada palabra; recuerdo un día, cuando al final (se trabajaba en el mismo horario que el instituto, de 7 de la tarde a 11 de la noche), acordamos las últimas palabras de alguna proclama y recuerdo que nos pusimos de acuerdo Carlos Gramaglia y yo.

A la tarde siguiente un grupo de profesores (entre

ellos el propio Gramaglia) y algunos alumnos objetaron el escrito que habíamos acordado, pero también la forma de trabajo, objetaron todo. Algo había pasado, un grupo se había reunido y había decidido objetar el funcionamiento de la Comisión Coordinadora, lo que se hacía, todo. A partir de ahí ya no hubo participación de todos, sino de algunos. Coincidió con el fin de año, y luego de las vacaciones se reabrió el instituto en medio de rumores de todo tipo: se hablaba de un plan preparado por algunos docentes, se mencionaba a posibles directores, etc. En abril, Rodríguez Hortt renunció y fue nombrado Julio Andrés Rosso como director. Rosso era un funcionario del Ministerio de Educación que tenía antecedentes cinematográficos: había realizado algunos cortometrajes. Rosso asume en abril del 71 y aquí tengo una nota del 27 de abril dirigida al director del instituto y firmada, exclusivamente, por integrantes de lo que se podría llamar, ahora sí, «grupo antibirrista». Este grupo se había constituido originalmente en torno a los profesores Juan José Saer y Hugo Gola. Saer estuvo hasta el '68 cuando viajó a Francia, mientras que Gola siguió siendo profesor.

Esta nota es una especie de certificado de nacimiento del grupo antibirrista y uno ve quiénes firmaron: Coll, Gola, Beceyro, Contardi, Uchitel, Meyer, Priamo, Iliana Obrutsky, Courtalón, Graciela Blanc, Franklyn Goizueta, Celia Pagliero, Raúl Bertone, Mariano Martínez, Enrique Butti, Carlos Pinery, Daniel Musitano, Jorge Ferrario, Rubén Sartorelli, Marta Matto, Raúl Pujadas, Miguel Gallo.

El día siguiente de presentada la nota, el director Rosso envía una notificación a los profesores que suscribían la nota donde dice: «Llamar la atención a los docentes (...) por su inconsulta actitud de suscripción del



petitorio de fecha 27 del corriente». Como se ve nuestra presentación no tuvo mucho éxito, pero Rosso tampoco, ya que renunció al cabo de un par de meses.

Debo aclarar que entre los firmantes de la nota del 27 de abril están cuatro de los cinco estudiantes desaparecidos del instituto. No está Olga Sánchez, no sé bien por qué.

Esta nota es, repito, la prueba de la constitución de un grupo diferenciado en el instituto, y se puede decir que cuando Miguel Monte asume la dirección del instituto, en 1973, en su discurso (que va a ser retomado en la Memoria de 1974), hace una lectura, retrospectiva, de la evolución del instituto, que indica la constitución del otro grupo. Monte critica a las «materias culturales» que condujeron a los alumnos «detrás de experiencias formales y esteticistas», señalando claramente a los conductores del «grupo antibirrista». Resulta injusto decir que el grupo birrista tuvo todo el poder en el período 73–75, ya que parece haber una instancia superior que tenía realmente el poder y que se manifiesta de diversas maneras. En una carpeta titulada «Relevamiento material audiovisual» se realiza un análisis de la producción del instituto desde un punto de vista crudamente político. En su trabajo Sergio Peralta transcribe varios fragmentos de esa carpeta, realizada por algunos miembros de la conducción del instituto y también al parecer por personas ajenas al instituto. Los juicios sobre algunos de los films producidos en el instituto son tajantes y redactados en términos policíacos. Pero resulta sorprendente que ni siquiera *Tire dié* resulte elogiado por esos señores. De *Tire dié* se dice: «La forma del film es la de la encuesta referida a la problemática real del marginado, sin buscar, ni atacar las causas de esta situación, ni dar salidas». De otro film también se dice

que: «no da soluciones, ni salidas». Al parecer había una instancia política que no está del todo satisfecha de los films del instituto.

Se puede pensar entonces que mientras la nota de abril del 71 indica la conformación del grupo antibirrista, los dirigentes del instituto del 73 al 75 conforman lo esencial del grupo birrista. Así, tardíamente, toman cuerpo y realidad el grupo birrista y el grupo antibirrista.

Los dos años finales de la dictadura militar (71–73) son particularmente caóticos en el instituto, y los dos años y medio del gobierno peronista también: al parecer no había clases (que solo se retoman en el '75), no se hacían películas (la única película terminada del período peronista es *Monopolios*, de Miguel Monte), la memoria del 74 anuncia que no se pueden realizar proyectos previstos por falta de personal y de presupuesto, todo parece muy trabajoso, y todo ello conduce, en diciembre de 1975, al cierre del instituto. Beatriz Sarlo habla de los dos grupos, los birristas y los antibirristas, en su trabajo *La noche de las cámaras despiertas*. Cuenta lo que pasó en el «Encuentro» que se realiza en Santa Fe, contra la censura, y en el cual participa un grupo de cineastas de Buenos Aires que llegan a Santa Fe con pequeños films realizados especialmente para la ocasión, y que son recibidos de manera dispar por los participantes del encuentro. Proyección y escándalo suceden el 21 de noviembre de 1970, y quizá ahí ya estaba cristalizada la separación entre los dos grupos, y eso se pudo advertir en la reacción diferente de unos y otros ante los films de los cineastas porteños.

Para terminar, quisiera mencionar a algunas personas que estaban más allá de la separación entre birristas y antibirrista. Uno de ellos es Juan Fernando Oliva.



Filmación de *La vieja ciudad* ■

Oliva fue nuestro profesor de cine, de las materias específicas. Cuando entramos en 1962 al instituto tuvimos unos meses de clase con Birri y después lo tuvimos a Oliva. Él había participado en *Tire dié* y la mayoría de sus amigos eran de esa época, es decir «birristas». Pero Oliva era demasiado inteligente para encerrarse en un sector un poco limitado, y entonces es amigo y se relaciona con personas, profesores, alumnos, variados. Y cuando se produce el control del instituto por parte del peronismo, en el '73, ya Oliva no está más en el instituto: está en Córdoba, en la Escuela de Artes, en la cual ya habían trabajado en años anteriores Courtalón, Coll y el mismo Oliva. (Yo estuve de profesor solo en 1970.)

El otro caso de alguien que deambula de un grupo a otro es Jorge Goldenberg. El propio Jorge confesó que cuando llegó al instituto (en el '61) era miembro del Partido Comunista y pensaba que el cine era un medio para otra cosa, y que debía ser algo directo y útil. Pero después fue cambiando, y pasó de una visión simplista, sectaria, a una perspectiva más amplia. Jorge alguna vez dijo que al principio nos miraba a nosotros, los amigos de Saer y Gola, con cierta desconfianza, pero después terminó muy amigo de Saer, amigo de Gola y de varios de nosotros.

Todo esto quería decir para señalar que en general las cosas son más complejas, más matizadas, incluso en esta diferenciación entre birristas y antibirristas.

L. PRIAMO: Yo recuerdo, de todos modos, que antes de los momentos que señalás como mojones de este fraccionamiento, ya había manifestaciones de esta discordia. Por ejemplo, cuando se proyectó *La doma* vino gente de afuera del instituto a hacer críticas al film por la ausencia de crítica social. Eran militantes,

evidentemente, que criticaban que los «peones de pata en el suelo», como ellos decían, no fuesen reinvidicados por el film. No recuerdo bien cuándo fue esa proyección, pero ya las cosas estaban «calentitas».

R. BECEYRO: Hay que recordar que *La doma* es del 69, se estrenó en el Paraninfo en el mismo año, junto a los otros «films de tesis». Es cierto que había grupos que aplaudían más a *Pescadores*, de Dolly Pusi, que a *La vieja ciudad* o *La doma*. Pero no había nada belicoso, me parece.

Pensemos además que cuando Oliva se va por un año a Francia, Patricio Coll y yo lo reemplazamos en las clases, y no había ahí ningún otro candidato contrario, era algo que salía «naturalmente». Cuando Saer viaja a Francia en el '68 yo lo reemplacé en las clases, y tampoco ahí había otros candidatos opositores. Incluso cuando en 1969 el gobierno de la Provincia encarga al instituto la realización de dos films utilitarios, uno lo dirige Patricio Coll y el otro yo, y las fichas técnicas de ambos films muestran nombres que pertenecen a los diferentes grupos.

Fue necesario esperar a 1971 para que, por ejemplo, en una proyección organizada por no se sabe quién, en el garage del instituto, se vieran algunos de esos films y aparecieran algunos militantes «exteriores» para ayudar a algunos amigos que tendrían en el instituto, y había también algunos amigos nuestros que venían a ayudarnos. Pero ya estamos en un momento en que la fractura se ha producido.

Hay un momento menos claro, que es cuando Camusso renuncia después de una asamblea de alumnos que lo critican duramente, en general, por las dificultades para poder filmar. Podría pensarse que la crítica era también dirigida a la gente del Taller Experimental, responsables de las filmaciones, pero no fue algo demasiado claro en ese sentido.

C. NEIL: Quiero hacer un comentario: en nuestro trabajo no aparece nunca los términos birristas y antibirristas. Fue una precaución que tomamos para evitar justamente esa fractura.

Además, quisiera aclarar que este libro trata de la historia del instituto, no de la historia del cine de Santa Fe. Fue el libro que comenzó un trabajo que otras investigaciones pueden continuar (que Sergio Peralta también continuó), pero se limita a esos 20 años que influyeron a los cineastas de Santa Fe y también del país, porque muchos cineastas argentinos pasaron por Santa Fe y luego siguieron su actividad en otros lugares del país.

R. BECEYRO: Dos observaciones finales: el libro de Sergio Peralta, *Santa Fe ciudad set*, fue editado por Ediciones UNL y Grupo de Cine e impulsado por Mario Cuello, Julio Hiver, Carlos María Gómez, Diego Soffici. Y por otra parte uno estará agradecido para siempre a los profesores que tuvieron tanta incidencia en nuestras vidas: Juan Fernando Oliva y, sobre todo, Juan José Saer y Hugo Gola.

■ Raúl Beceyro

Apéndice // El Instituto de Cinematografía: la historia oficial

En 2015, en el número 8 de la revista cordobesa *Intersicios de la política y la cultura*, apareció un curioso texto, «Así comienza la historia», firmado por el «Equipo operativo» del Instituto de Cinematografía UNL, y donde aparece también el nombre de Carlos Gramaglia. El punto 1 del artículo cuenta los comienzos del instituto, y el punto 2 puntualiza lo que considera la base del trabajo del instituto: «la idea del trabajo colectivo en taller y la técnica del fotodocumental». Allí se pueden leer consideraciones sobre el cine documental escritas por el crítico (y profesor del instituto en su etapa inicial) Agustín Mahieu, publicadas en la revista de circulación interna *Panorámica*. Luego se transcriben declaraciones de Fernando Birri en ocasión del estreno de *Tire dié* en 1958 y consideraciones de Rodolfo Walsh sobre el rol de los intelectuales.

En cierto momento aparece el «Equipo operativo»:

«A instancias de Fernando Birri toma forma orgánica el “equipo operativo” como propuesta que intenta superar un estado institucional de la Universidad, alejada de las disciplinas artísticas. Sobre es-

tas bases, el citado equipo dentro del I. C. cumplió un rol importante no solo lo relacionado con la dinámica de la actividad cinematográfica sino, sobre todo, en reemplazo de un Consejo Directivo orgánico que en ese momento por diversas razones no formaba parte, de la estructura universitaria».

Esta decisión de Birri parece haber sido muy temprana, ya que la mención al equipo operativo aparece antes de hablar de *Los 40 cuartos*, su producción, su estreno y su censura (podemos leer declaraciones de Birri y de Juan Fernando Oliva, el director del film). Comencé a estudiar en el Instituto en 1962 y hasta 1970, digamos, nunca oí hablar de ningún equipo operativo. Quizá, y de una manera retrospectiva, se alude a la parte de Producción del Instituto, lo que se llamaba «Taller experimental», y del cual formaron parte Palleri, Gramaglia, Dolly Pussi. El artículo menciona que la renuncia de Birri a la dirección del instituto, en 1962, y la delegación de esa dirección en Adelqui Camusso, obedecen a «la dificultad de renovación de contrato

por cuestiones políticas y ante el peligro de cierre del instituto». (No recuerdo que en ese momento se hubiera hablado sobre tal dificultad y tal peligro de cierre.)

Después de la renuncia de Birri el artículo denuncia que se produjeron «algunos cambios muy sutiles, como el aumento de la carga horaria en asignaturas complementarias, en detrimento de las asignaturas básicas», lo que se tradujo en que «la metodología para la producción audiovisual se fuera desdibujando, al restarle importancia al fotodocumental en el proceso de desarrollo de la investigación». Eso repercutió en el «trabajo en equipo, jerarquizando indirectamente la función del director-autor-productor, desarticulando el equilibrio creativo».

Todo esto, según el artículo, condujo a un «menor rigor científico-técnico, en el transcurso del proceso de investigación de los procesos filmicos, fundamentalmente en la elección del tema y su tratamiento».

(Estas modificaciones, que supuestamente se produjeron cuando yo era estudiante en el instituto, no recuerdo haber oído hablar de ellas, ni que alguien hubiera enunciado tal «cambio» en el instituto, para elogiarlo o para criticarlo. Esta parte del artículo parece desarrollar, retrospectivamente, una lectura acusando a las «asignaturas complementarias» de una especie de complot, lectura que coincide, a la distancia, con lo que Monte va a decir, en 1973, al asumir la dirección del Instituto, respecto a «algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado», que lo condujeron «detrás de experiencias formales y esteticistas».) Se pasa luego a la «asonada de Onganía», en el '66, que conduce, según el artículo, a la ida, a Brasil, siguiendo a Birri, de Pallerio, Dolly Pussi y Manucho Giménez, y después de Rodolfo Neder y Olinda Grioni. Esos viajes condujeron a los restantes miembros del

equipo operativo a «replantear nuestra participación en el proyecto colectivo, mediante una profunda y medular autocrítica, teniendo en cuenta la situación que vivíamos todos los argentinos en esos momentos, obligados a superar dicha instancia como «equipo operativo» u optar por otras alternativas».

Después se pasa a la renuncia como director del instituto de Adelqui Camusso, en 1969, que fue para el equipo operativo «sorpresa», «sin ningún tipo de explicación —personal o grupal— al equipo operativo». «Después que lo “renunciaron” a Adelqui Camusso (suponemos por compromisos no asumidos con un sector del Instituto que participó en la Asamblea), problema nunca aclarado, pero sí por comentarios que se correspondían con los que manipulaban la cultura oficial». Aquí el artículo insinúa que al parecer los integrantes del equipo operativo no participaron en la asamblea de la que surgió el cuestionamiento a la dirección por parte de los alumnos y la consiguiente renuncia de Camusso, y que quienes participaron tenían oscuras intenciones.

Viene después el nombramiento de Rodríguez Hortt y el intento de censura de proyectos de los alumnos que condujo al cierre del instituto en octubre de 1970. «En esos momentos el equipo operativo tomó conciencia que la lucha por la libertad de expresión no era una cuestión abstracta meramente declamativa, sino que respondía a la necesidad de producir un cine documental útil a la formación política del pueblo al cual nos debíamos».

Aquí podría encontrarse una justificación de la escasa participación del equipo operativo en la oposición a Rodríguez Hortt en su intento de censura, ya que quienes se opusieron más firmemente lo hacían por «una cuestión abstracta, meramente declarativa».

Mucho más explícitamente podemos leer idéntica explicación en un artículo de Rolando López:

«En el transcurso de 1970 se genera un conflicto en el IC a raíz de la censura, y emerge la flor y nata de la tilingüería oportunista declamando que estaba enfrentando “al sistema” porque defendían “la libertad de expresión”. Nosotros, en su momento, fijamos nuestra posición en un documento (se refiere al firmado por Línea Nacional) y en las asambleas. Entendimos que no debíamos defender la “libertad de expresión” en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio macartista y policiaco del entonces director del Instituto y de la política universitaria gorila, tampoco íbamos a avalar el criterio liberal de la defensa de la libertad de expresión en abstracto, por cuanto la intelectualidad pseudoizquierdizada del Instituto y el bloque de filmes propuestos (incluidos los tres censurados u observados) negaban la práctica histórica y la experiencia política de la clase revolucionaria en nuestra patria: la clase obrera peronista». («¿Por qué filmamos “La memoria de nuestro pueblo”?», en *Peronismo y Liberación*, agosto de 1974:111–113)

Sintetizando: tanto el artículo del equipo operativo, cuando habla de las «materias complementarias», cuya expansión produjo una desarticulación «del equilibrio creativo», como el artículo de López cuando menciona a los «tilingos» «pseudoizquierdistas» que «negaban la práctica histórica» del peronismo, o Montes cuando habla de las «materias culturales» que condujeron a los alumnos «detrás de experiencias formales y esteticistas», los tres están hablando, increíblemente, de los profesores Hugo Gola y Juan José Saer.

El artículo sigue contando que, paralelamente, la regente del instituto presentó ante las autoridades universitarias «un nuevo Plan de Estudios, por su cuenta o lo tomó de prestado, —confusa información— lo que un grupo minoritario de docentes del Instituto redactó, sin la menor participación, discusión y análisis de los contenidos, por la comunidad docente–estudiantil». Quedamos sin saber quiénes serían esos escasos docentes del instituto.

Y ahora, en las páginas finales, se habla sobre el último período del instituto, del 73 al 75, cuando Miguel Monte fue director y los autores del artículo (Gramaglia y quizá alguien más) fueron directivos del instituto. Al parecer fue una época de bonanza:

«En ese lapso la UNL, con el compañero Miguel Monte al frente de la institución, cumpliendo con el objetivo tantas veces postergado, produce la reforma sustancial de dotar a la Unidad Académica creativa INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA, con lo que legítimamente le correspondía. Disponer de un nuevo Plan de Estudios, un presupuesto adecuado en inversión en equipamiento, en Planta Docente, con edificio propio, para el desarrollo de las distintas actividades de una Escuela–Taller dedicada a la formación de especialistas en producción audiovisual».

Esta información contrasta con lo que aparece en la Memoria de 1974, en donde por un lado se pide la reapertura de las clases, y entonces al parecer no había clases en el instituto, y se enumeran los proyectos que no pueden concretarse por falta de presupuesto. Finalmente, después de citar nuevamente a Birri, se termina con la siguiente conclusión:

«Somos los mismos que gozamos y sufrimos experimentando el proceso creativo/colectivo de investiga-

ción–producción–difusión, relacionadas con las temáticas populares desarrolladas en los filmes documentales del Instituto de Cinematografía–La Escuela Documental de Santa Fe desde 1956 a 1975 como aporte a la comunidad, que enriquecieron nuestro conocimiento y conceptos de vida, o sea, que somos los que fuimos, porque existe una relación directa entre la historia del país, los valores nacionales y populares y nuestra historia personal, que tienen que ver con la verdad, porque nos interesa el presente».

Y firman: «Equipo operativo».

Ya dijimos que resulta extraña esta nomenclatura para quienes estuvimos en los años 60 en el instituto, como alumnos y como profesores, y jamás hemos oído hablar de ningún equipo operativo. Leyendo atentamente el artículo, y pudiendo afirmar que nunca existió ningún equipo operativo en el instituto (salvo que haya funcionado en una completa clandestinidad), puede pensarse que nos encontramos con un relato que hace existir, cuando todavía no existía, lo que después se llamó «grupo birrista». Lo de birrista y antibirrista se podría decir que es en realidad una invención de Beatriz Sarlo, quien efectivamente percibe esa diferenciación cuando tal diferenciación existía, ya que se produjo en los últimos meses del 70. Pero el artículo hace existir el «grupo birrista» como núcleo consistente del instituto desde el comienzo, creo que por un ejercicio de la imaginación. Así queda enunciada una especie de «historia oficial» del instituto, con un grupo coincidente con una visión ortodoxa del documental social, que se manifiesta desde el comienzo del instituto, cuando Birri les habría confiado la misión de velar por sus ideas, que a lo largo

de los años ve cómo se modifican aquellas premisas iniciales (ante lo cual al parecer no pueden hacer nada), que no participan visiblemente del enfrentamiento con Rodríguez Hortt en 1970 (por lo que dice López hasta podrían coincidir, aunque no por las mismas razones, con la censura a los tres films cuestionados), y que conforman el equipo del instituto del 73 al 75.

En un artículo sobre el Instituto de Cinematografía UNL, publicado en la revista *Culturas* en 2017, Mariano Memtsman dice que «por su parte, se encuentra en preparación un libro sobre la historia del IC a cargo de Carlos Gramaglia y Rolando López», pero hasta el día de hoy no hay noticias sobre dicho libro. Pero ya en el artículo publicado en 2015, en el que aparece, como autor, Gramaglia, y en donde quizá también López participó, tenemos, actualizada, la visión que el propio Birri había esbozado en su libro de 1964, y que pretende explicar, desde el comienzo y hasta el final, la historia del instituto. Poco importa que la realidad contradiga algunos trechos de esta explicación (por ejemplo, el período 73–75, la creciente y nefasta influencia, al parecer incontenible, de los profesores de las materias culturales en los '60, la escasa participación del sector ortodoxo en el conflicto de 1970, etc.).

En cierto sentido tenemos la contracara exacta del libro *Fotogramas santafesinos*. Y el lector de dicho libro y de este artículo podrá escuchar las dos campañas, como se dice, y tener una idea de lo que fueron esos años, exaltantes, que van desde 1956, cuando Birri con el apoyo de Ángela Romera Vera y de Josué Gollán comienza las actividades que conducen a la fundación del instituto, hasta el mes de diciembre de 1975, en ese momento aciago para el instituto, la Universidad y el país, cuando se cierra el instituto.

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 *Fotogramas 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. ¿Quieres 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 fuego 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.



■ sobre 12 días

sobre 12 días

Raymond Depardon (imagen y realización) y Claudine Nougaret (sonido y producción) hablaron sobre 12 días, filmados por Simón Depardon

■ Raymond Depardon y Claudine Nougaret

RAYMOND DEPARDON: Cuando se llega a un hospital psiquiátrico uno está muy impresionado. Hay puertas ahora, los pacientes están en cuartos individuales, se ven pocos enfermeros, no se ve casi nada. Tampoco se escucha casi nada, algo muy diferente de la época en que yo filmé *San Clemente*, donde se oían gritos por todas partes. Todo es bastante calmo, pero sigue siendo un hospital psiquiátrico, con llaves y puertas. El hecho de haber ya filmado una película sobre un hospital psiquiátrico hizo que yo no «saltara» sobre la primera toma en que yo veía a alguien que se golpeaba la cabeza contra la pared: eso no me interesaba. Por el contrario, dejé que las cosas sucedieran, sin molestar a nadie. Había que tener mucho cuidado porque es muy fácil estigmatizar al hospital psiquiátrico. Hay que tener cuidado y no caer en la caricatura.

CLAUDINE NOUGARET: La oportunidad de hacer el film comienza con el encuentro con Marion Primevert, jueza, y Natalie Giloux, psiquiatra del Hospital Le Vinatier, en Lyon. Ellas nos indicaron la existencia de una nueva ley de 2011 y aplicada a partir de 2013 que obliga al hospital a presentar a todos los pacientes hospitalizados sin su consentimiento a un juez, antes de 12 días.

R. DEPARDON: 92 000 pacientes en 2015 han sido hospitalizados sin su consentimiento, por diferentes razones. Tienen un estatuto aparte, porque se los obliga a ser tratados. La obligación de los psiquiatras es detectar la realidad de la situación, ante la negación del enfermo a admitir la gravedad de su estado.

El juez está para ver si hay vicios en el procedimiento, si hay abusos, y entonces se encuentra con los pacientes. Uno se pregunta ¿para qué sirven esos encuentros? Me parece que es algo que no está mal. Confieso que estaba sorprendidos por esos encuentros, que es finalmente un comienzo del reconocimiento de los derechos humanos.

C. NOUGARET: Lo que nos interesaba es ese cruce de la justicia y la psiquiatría, dos mundos que ya habíamos abordado. Después tuvimos que conseguir las autorizaciones, del Tribunal de Lyon y del Hospital Le Vinatier. El hospital realmente entró en el juego y nos abrió todas las puertas. El tribunal fue un poco más complicado, porque debido a que el film habla de personas que son hospitalizadas sin su consentimiento, en principio, uno se pregunta si tienen el derecho de autorizar a que se los filme, pero son personas que no han perdido sus derechos cívicos y que siguen teniendo la posibilidad de decir: «quiero» o «no quiero». Estábamos en la antesala de la sala de audiencia y yo le preguntaba a cada uno si quería ser filmado, y por supuesto que si decía que no, no se los filmaba.

R. DEPARDON: En 1980 filmé *San Clemente*, y en 1987 filmé *Urgencias*, en consecuencia ya tenía dos films sobre la psiquiatría. También había filmado dos películas sobre la justicia: *Délits flagrants* y *10e. Cham-*

bre. También había hecho un film sobre la policía: *Faits divers*. En *12 días* se produce ese cruce entre dos films sobre la justicia y dos films sobre la psiquiatría. Es cierto que eso me ha ayudado a hacer *12 días*, porque rápidamente vi los problemas que podían presentarse cuando filmara esas audiencias.

En primer lugar, se desarrollaban en un cuarto poco grato, en el subsuelo, y no parecía para nada un tribunal, y al mismo tiempo había algo bastante íntimo, de una cierta proximidad, un poco como si dos personas se encontraran en la mesa de un bar.

También estaban los abogados, y las audiencias duraban entre diez y quince minutos, lo que dependía del juez y del expediente.

Los pacientes llegaban de las diferentes unidades en las que estaban hospitalizadas en un estado como nunca se los había visto. Nunca se habían visto pacientes como estos, hospitalizados desde hacía pocos días.

Teníamos dos cámaras, una en plano cercano sobre el paciente, y otra, más pequeña, que filmaba al paciente y al abogado.

Yo había advertido que lo que señalaba claramente que se estaba filmando una película era la presencia del trípode. No era tanto el objetivo, no era tanto la cámara, que no era muy grande, era el trípode. Cuando veo un trípode ya sé que hay una filmación. O bien están haciendo fotos o están filmando. Entonces no utilicé un trípode, sino un monopie, una especie de columna que sostenía la cámara, sobria, que prácticamente no se veía. La otra cámara estaba colocada sobre el escritorio. Cuando el paciente entraba en la sala de audiencia no tenía la impresión de que estaba en un estudio. Así todos (jueces, abogados, pacientes, empleados, asesores) actuaban de una manera muy natural y no se ocupaban de nosotros.

C. NOUGARET: La representación de la enfermedad mental en este film trata de evitar estigmatizarla. Normalmente, cuando se sale después de haber visto este film se tiene la impresión de haber aprendido algo sobre el comportamiento de esas personas.

En primer lugar, son personas que uno no conoce, que nunca ha visto, gente hospitalizadas sin su consentimiento, y la manera afectuosa de filmarlas, de fotografiarlas, de escucharlas, hace que uno piense que puede ser uno mismo, un hermano, un hijo, y por la manera de filmarlos se crea una proximidad con ellos. Si usted asiste a una de estas audiencias, porque las audiencias son públicas, nunca verá lo que se ve en el film, porque el plano sobre el juez es un plano cerrado, también un plano cercano sobre el paciente, y eso crea una intimidad; es por eso que aun si no habla, con una mirada, un gesto, un silencio, se comprende muy bien la situación. Es algo sorprendente.

R. DEPARDON: Durante el montaje hacíamos muchas proyecciones. Después de haber trabajado en una mesa de edición, con una pantalla, o varias pantallas, frecuentemente íbamos a la sala de proyección para ver.

Porque muchas veces, cuando vemos el film en una pantalla pequeña, en una mesa de edición, se tiene la impresión de que no va suficientemente rápido, que es algo blando, que uno se duerme, se aburre. Se tiende a poner cosas más espectaculares, más violentas. Hay que tener cuidado con eso cuando se ve un film en una pantalla pequeña.

Cuando vemos en proyección la misma secuencia todo cambia. Se ven las cosas de una forma diferente, y los pacientes, que se expresan de una cierta manera, muestran su fuerza, su potencia.

Además, hay que cuidar que el film no parezca demasiado «montado», como cortado en fetas. El espectador de este film tiene la impresión de participar en la audiencia, de ser un testigo. Es cierto que es difícil que sea un testigo, porque la cámara está colocada de tal manera que nadie que asista a la audiencia ve las cosas de esta forma (solo vería a la gente de espaldas).

C. NOUGARET: Este es el segundo film sobre la psiquiatría en el que he participado. En *Urgencias* yo manejaba el micrófono, con una caña, para obtener el sonido directo, y aquí, 30 años después, llamamos a Alexandre Desplat para que compusiera una música original para el film, una vez que el film estaba terminado, aunque mucho antes habíamos hablado de la cuestión. Nos propuso diversas músicas, muy libremente, y conversamos mucho, de manera muy amistosa. Paulatinamente termina por comprender lo que nos interesa, y compone música, no para ponerla como fondo de los diálogos, ni nada parecido, lo que le da mayor libertad. Entonces compuso una música extremadamente delicada, muy de acuerdo con la atmósfera del film, música que resultó muy lograda. La música produce cierta plenitud, que viene muy bien después de cada una de las audiencias. Así el espectador tiene el tiempo para digerir todo lo que ha escuchado.

Hicimos 34 preestrenos, a los que asistimos y estuvimos enfrentados a la cuestión de qué pasa en Francia con las hospitalizaciones forzadas. En la sala había jueces, médicos, abogados, pacientes, familiares de pacientes, psiquiatras, que nos daban informaciones. Supimos que había un tercio de los hospitales psiquiátricos que no habían instalado salas de audiencia para recibir a los pacientes forzados, que en ciertos



hospitales el personal, faltos de medios, no llevaban los pacientes a la sala de audiencia, y entonces los jueces se encontraban solo frente a un expediente, y no se encontraba con el paciente. Este encuentro del juez con el paciente es importante, porque cada paciente vuelve a encontrarse con la sociedad, y puede contar la manera en que ha sido hospitalizado de oficio, cómo lo acepta, o no lo acepta.

También nos contaron que algunos jueces, contrariamente a lo que se ve en el film, iban a conversar con los pacientes en sus propias habitaciones. Así que en cada jurisdicción hay prácticas humanas diferentes. Mucha gente estaba muy satisfecha de que se pudiera abordar esta cuestión, esta temática, sin juicios, sin apriorismos. Porque el film no da consejos: hay que hacer esto o esto otro. Cada espectador puede aprehender las cosas con su experiencia vivida.

R. DEPARDON: Durante la filmación muchos pacientes se acercaron a nosotros diciendo que querían transmitir algún mensaje. Por supuesto que los filmamos a todos, pero no los utilicé en el film. Porque había una especie de complacencia y teníamos miedo de que los espectadores se burlaran de los pacientes: había gestos, «buen día, mamá», «todo está bien», «¿están bien?».

Pero hubo una paciente, a quien Claudine había ofrecido un café, porque estaba ahí, y habíamos hablado un poco con ella, que cuando filmábamos un plano del lugar, un plano anodino, que mostraba una parte del hospital, en mi visor, la vi que se me acercaba, que iba derecho hacia mí.

Corregí el foco como pude, se me acercó a unos 60 centímetros y nos agradeció que le hubiéramos ofrecido el café, y se fue.

Por supuesto que nosotros hablábamos con los pacientes, pero al mismo tiempo quisimos mantener nuestra distancia: no éramos psiquiatras, no éramos jueces, no éramos nadie.

Haciendo un film en este mundo marginal, lejos de los 65 millones de franceses, se tiene una imagen de los males que atraviesan a nuestra sociedad: la violencia en la sociedad, la violencia en el trabajo, la gente que quiere terminar con sus vidas, las personas que son muy violentas, las familias dislocadas, divididas.

En esos diez casos que muestra el film tenemos una fotografía muy precisa de la sociedad de hoy.

Mi responsabilidad como cineasta es filmar a esas personas de la mejor manera posible. Filmarlos lo mejor posible quiere decir filmarlos bien, como son, con su manera de hablar, su elegancia, su verdad.



conservación

- conservación de películas

FERNANDO PEÑA: La pregunta que más frecuentemente me hacen, cuando hablo de películas perdidas, es ¿por qué se pierden las películas? No hay una respuesta única. Podríamos empezar a echar culpas, pero eso no resuelve el problema, ni ayuda a entenderlo. Que las películas se pierdan se debe a condiciones intrínsecas de la industria del cine a lo largo de toda su historia: esa tensión permanente que hay entre la obra artística y su soporte. El cine, desde su comienzo, fue una actividad comercial, y solo después fue considerado una actividad artística, y allí comenzó esa tensión de la que hablaba. Esa tensión nunca se resolvió, y en general las catástrofes que el patrimonio fílmico sufrió se originan en esa tensión. El soporte de la película es un producto de fabricación industrial, y ese soporte tiene tres épocas: la época del nitrato, la época del acetato y la del polyster. (Se podría agregar una cuarta época, la digital.)

El 25 de septiembre de 2021 Fernando Martín Peña estuvo en Santa Fe y dictó un seminario sobre «Conservación de películas». Peña había firmado con la Universidad Nacional del Litoral un convenio destinado a impulsar la recuperación de films del «Instituto de Cinematografía UNL». Varios de los films del Instituto pueden ya ser vistos online en la Biblioteca Virtual UNL/Colección Docente/Instituto de Cinematografía UNL 1956/1976.

Estos tres materiales sobre los cuales la obra está impresa tuvieron problemas sobre la marcha, problemas que no estaban previstos cuando se fabricaron, cuando se concibieron.

Del nitrato se sabía de entrada que era inflamable. Al principio las películas fueron impresas sobre el nitrato de celulosa, y luego por deformación se llamó celuloide a todos los soportes, pero en realidad el celuloide es solo el material impreso en este componente: el nitrato de celulosa.

El nitrato se comercializó hasta fines de los '40: todas las películas en 35 mm se imprimían en soporte nitrato. No hubo una sola fórmula para el nitrato y por eso las películas de fines de los '40 son un poco menos combustible que a principios del siglo, pero todas son combustibles. En la película de Tarantino **Bastardos sin gloria** se puede ver que el nitrato puede matar a Hitler; tiene ese potencial de daño.

También hay mucho mito con respecto a ese poder. La mejor definición la dio el padre de la restauración moderna de la historia del cine mudo, el británico Kevin Brownlow, cuando dijo que el nitrato no es más peligroso que la nafta que uno tiene en el auto: la nafta es tan combustible como el nitrato. Todos los coches tienen nafta, pero ninguno se anda prendiendo fuego espontáneamente: hace falta que uno le acerque un fósforo. Si uno sabe con lo que está lidiando, manejar nitrato no plantea problema.

Pero el ser combustible es solo uno de los defectos del nitrato. El otro defecto es que químicamente es inestable, y de dos copias en nitrato, almacenadas de la misma forma, una se puede descomponer y la otra no, de manera arbitraria, sin ninguna explicación racional. Cuando se descompone la película empieza a mostrar manchas, luego desprende un líquido pegajoso y cuesta desenrollarla; después queda como una especie de mazacote informe, que si queda dentro de la lata puede llegar a explotar.

Esa masa desprende gases que ni necesitan el oxígeno del aire para entrar en combustión, porque parte del nitrato es precisamente oxígeno. El nitrato toma de su propia materialidad lo que necesita para prenderse fuego. Además, para asustar aún más a la gente, se dice que el nitrato es autocombustible, lo que es cierto; pero para que una película de nitrato se prenda fuego sola hay que ser muy descuidado. Pero pensando en todo el material de nitrato que se produjo en los '20, los '30, los '40, muchas distribuidoras estaban manejadas por gente descuidada, y eso explica la cantidad de incendios que se produjeron, pero eso no quiere decir que toda la culpa es del nitrato. Si uno tiene una pila de latas de 4 metros de alto, de material de nitrato, es posible que la de abajo

no la esté pasando bien. Si además ese material está en un altillo, y todo el día pega la luz del sol, y pasan los años, es posible que se prenda fuego.

Los cuidados que hay que tener son precisamente para evitar situaciones parecidas. Los temores que generó el nitrato produjeron una primera catástrofe: cuando aparece el segundo material, el acetato, que es ininflamable, y esta característica del material posibilitó que se desarrollara un mercado hogareño, se tiró, se descartó todo lo que fuese nitrato.

El componente básico del acetato coexistió con el nitrato; la utilización del nitrato fue una decisión industrial: era más barato que el acetato. Desde los años 20 había películas ininflamables pero no se usaban industrialmente, sino para el mercado hogareño, como las películas *Pathé*, de 9.5 mm, primer formato hogareño, que tiene la perforación al medio. Tenía que ser ininflamable porque se vendían para los hogares y eran manipuladas no por profesionales, sino por gente común. Además del costo hay otra ventaja que el nitrato tiene y es su extraordinaria definición. Cuando uno ve una copia original de nitrato percibe que tiene matices y una escala de grises como no lo tiene ningún soporte posterior. El nitrato tiene tal cantidad de información visual que ningún soporte posterior pudo reproducir tal cual. Es por eso que tratar de preservar el poco material de nitrato que exista es algo importantísimo, y esta preocupación se percibe en estos últimos 20 años. Cuando el nitrato fue reemplazado por el acetato, a fines de los años 40, las empresas que tenían originales y copias en nitrato los tiraron. Gran error, debieron haberlos guardado, porque todos los negativos realizados en nitrato tienen mejor definición que los producidos en acetato y que las copias hechas en acetato. Cuando uno ve una copia de las películas

de los años 20 ó 30 ya hay una pequeña degradación respecto a los originales. Quizá uno no se dé cuenta porque nunca ha visto una copia original en nitrato, pero cuando la ve, uno se quiere morir, porque se da cuenta de todo lo que se ha perdido.

Esta sensación que uno tiene solo cuando puede comparar es algo que debemos recordar, y volveremos sobre eso, sobre todo cuando veamos lo digital. Resumiendo: el nitrato tiene como ventajas su calidad y, en su momento, su costo. Las desventajas: su inestabilidad y su carácter inflamable, flamígero.

El acetato, que aparece mucho antes, pero que es adoptado por la industria a fines de los '40, aparentemente resolvía todos los problemas del nitrato: químicamente es más estable y además no es inflamable: si uno le acerca una llama, se chamusca, pero no arde. Después se descubrió que también el acetato tenía un problema: tenía una enfermedad que se llama «síndrome del vinagre», que se identifica rápidamente con el olfato. Esto supone una degradación, algo parecido a un cáncer, se va pudriendo progresivamente, perdiendo la forma original y convirtiéndose en un mazacote. A la larga el deterioro que el acetato puede sufrir, se parece bastante a la descomposición química que el nitrato puede llegar a tener: el acetato no era tan estable como se creía.

¿Es culpa del propio acetato? Parece que no, parece que tiene que ver con insuficiencias en el revelado. Cuando en los laboratorios industriales se procesaba gran cantidad de material no se renovaban los baños químicos lo suficiente y los líquidos se contaminaban. Hay partidas enteras de copias procesadas con líquidos deteriorados que con el paso del tiempo se deterioraban. Claro, era difícil reclamar en ese momento a los laboratorios.

Algunas copias en acetato 30 años después se pudren, mientras otras no. Se supone que la diferencia entre unas y otras se debe al proceso de laboratorio que sufrieron las copias. Incluso he podido constatar que copias que proceden de una partida se avinagran todas, a pesar de todos los cuidados posibles. Por supuesto que estos procesos de deterioros se aceleran por procesos de guarda inadecuados. En condiciones ideales nada de esto debería pasar, pero como el problema del acetato no tiene que ver con el propio material, sino con el procesado, de manera imprevisible, algunas copias se pudren. Es como un cáncer, pero la diferencia con el cáncer es que este deterioro del acetato es contagioso, se pasa de copia a copia. Ventaja del acetato: es ininflamable, es material seguro. Eso tiene su importancia, porque gente que tiene experiencia con latas de nitrato, puede sentirse más seguro con el acetato.

Tuve una experiencia personal y en cierta ocasión tuve que demostrar la diferencia entre nitrato y acetato para tranquilizar a vecinos poco simpáticos que pensaban que, dado que yo tenía algunas latas de películas, el edificio entero podía arder.

Todo reservorio de films debe, en primer lugar, identificar los materiales en nitrato que ese reservorio contiene. No puede haber nitratos mezclados con otros materiales. No puede haber una lata cerrada con material de nitrato y que no lo sepamos. No podemos dejar abandonada una lata con nitrato: si hay algo que no podemos hacer con el nitrato es dejarlo abandonado. El nitrato sobrevive siempre y cuando uno lo atienda: hay que abrir la lata cada tanto, dar vuelta el rollo, ver que todo ande bien. Si se toman todas estas precauciones el nitrato es eterno: los negativos de las películas de los hermanos Lumière existen y se pueden copiar aún hoy.





■ Fernando Martín Peña

Si el acetato está bien procesado y no lo afecta el síndrome del vinagre, si está guardado a temperatura baja y con poca humedad, también es eterno.

Y después llegamos al polyester en los '90, que es como el terminator de los soportes: es prácticamente invencible. Es tan invencible que una organización como Greenpeace está en contra de su uso, porque no se puede destruir, es lo menos biodegradable que se conozca. Es indestructible, salvo en unos hornos a unas temperaturas infernales.

Se sabe que las distribuidoras comerciales, cada tanto, destruyen su material, al comienzo haciéndolo ante escribano, después de manera menos solemne, pero dejando constancia de esa destrucción: esas copias no existían más. Se trata de una cuestión de derechos de explotación, que pertenecen a las grandes compañías productoras. Para evitar lo que ellos llaman «piratería» se destruían las copias a veces utilizando procedimientos expeditivos: con un hacha, destruyendo el primer y el último acto, por ejemplo. Muchos coleccionistas tienen copias incompletas, a las que le faltan el primer o el último rollo. En una época ver algunos films de esa manera, incompletos, era la única manera de ver esos films, cuando todavía no existía el VHS. Hay una película de Alejandro Agresti, **El viento se llevó lo que**, que cuenta la historia de un pueblo al que llegaban las películas con los rollos cambiados. Así los viejos coleccionistas conseguían copias de películas, sacándolas de la basura o comprándolas a quienes las conseguían, pero sin el rollo 1 o el final. Cuando llega el polyester, el organismo encargado de procesar la basura no acepta más el material de polyester porque no tiene manera de destruirlo. Las distribuidoras, por su parte, se vieron obligadas a almacenar ese material ya que no podían más destruir-

lo. A veces, para deshacerse de esos materiales tiraban las copias en los volquetes. De esos volquetes muchas veces conseguimos negativos y copias de muchas películas.

Lo de los volquetes no duró mucho, ya que no había dónde deshacerse de esas copias, y así, finalmente, los depósitos de las distribuidoras se llenaron de copias de films prácticamente indestructibles.

Así, puede pensarse que estas copias de polyester se están vengando, en nombre de sus ancestros, de quienes destruyeron tantas copias de nitrato o acetato. Kodak afirma que el material de polyester dura más de 500 años, lo que es difícil de comprobar, pero de cualquier manera el polyester es lo mejor que tenemos.

Entre 2014 y 2015 se dejó de utilizar el filmico en la explotación de films. Entre 2000 y 2014, mientras existió en la Argentina un laboratorio fotoquímico, que fue Cinecolor, y también estaba el laboratorio de Juan José Stagnaro, gracias al polyester, pudimos rescatar mucho material que estaba disperso, después del cierre de Laboratorios Alex. Unas 60 000 latas estaban en el sótano de la ENERC, la escuela del Instituto Nacional de Cine, y allí estaban los negativos de películas argentinas muy importantes (por ejemplo, **Las aguas bajan turbias**), y gracias al polyester se consiguió hacer copias nuevas de negativos que estaban deteriorados. Esas copias están hechas en polyester y si Kodak tiene razón, van a durar 500 años.

¿Por qué insistir con el filmico? Esta discusión se plantea solo en la Argentina, ya que en otros países eso ni se discute. Solo aquí se discute (y he discutido esto con los propios cineastas) si la mejor manera de preservar un film es mediante la copia filmica, con procedimiento fotoquímicos, y de ahí la necesidad de seguir contando con un laboratorio fotoquímico.



Para preservar un film, a partir de una copia de nitrato, lo mejor es obtener un nuevo negativo (llamado en una época *internegativo* o *dup*), que sirva de nueva matriz, dado que el negativo, normalmente, ya no existe más, y lo único que nos queda es esa copia. Lo mismo sucede con las copias de acetato que se están avinagrando, y que hay entonces que duplicarlas. Lo mejor es la duplicación fotoquímica.

¿Pero qué sucede entonces? El nitrato se descompone y se prende fuego, el acetato sufre del síndrome del vinagre, y uno ve que la conciencia de que es necesario preservar estos materiales se produce cuando se advierte que los nitratos se pudren o se queman, y entonces alguien se dijo que había que hacer algo, y ahí aparecen los coleccionistas y aparecen las cinematecas, a fines de los '20, principios de los '30. La gente se dio cuenta de que el cine es un arte (nominalmente se habían dado cuenta antes, pero en la práctica no todavía), y que siendo un arte merece seguir viéndose. Y el único recurso en esa época es apropiarse de copias, eventualmente conseguir los negativos, para preservar ese material.

En 1934, por ejemplo, el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) funda su Departamento de Cine y allí estuvo trabajando un tiempo Luis Buñuel.

Un poco antes, en Dinamarca o en Suecia, ya funcionaba una cinemateca, y en todo el mundo, el movimiento para recuperar material fílmico y ponerlo en circulación cuando se considera que vale la pena, surge sistemáticamente a partir de esa década del 30. El criterio quizá fue cambiando, y ahora se piensa que hay que guardar «todo» el material, porque la memoria histórica documental del siglo XX es fundamentalmente el cine.

La crítica de cine se lleva muy mal con el archiverismo; recuerdo cuando en los años 80 se escuchaba decir

a directivos de la Cinemateca Argentina que estaban muy contentos porque le habían canjeado una copia de **El malvado Zaroff (The most dangerous game)**, que consideraban un film que no tenía ninguna importancia; la habían cambiado por la copia de un film insignificante.

La crítica y la conservación no se llevan bien. Hay que tratar de guardar todo, independientemente de lo que se piense sobre el valor de una película. Yo me llevo mal con muchos directores, y sin embargo tengo el *karma* de tener que conservar todas sus películas, a veces ni lo saben, y yo sé que son malas personas, pero como soy archivista, conservo sus films. Entonces la conciencia conservacionista comienza en los años 30 y luego se va modificando ese criterio; al principio se conservaban solo las películas que «valían la pena», pero luego los archivistas se preguntaron ¿quiénes somos nosotros para decidir el futuro de todos los films? y decidieron guardar todo lo que era posible conservar dentro de criterios razonables. Los estados entendieron eso y a partir de los años 40 ya hay cinematecas públicas; actualmente, con el paso del tiempo, casi todas las cinematecas del mundo tienen una gran participación estatal. Incluso la Cinemateca Francesa, que es el paradigma de una cinemateca privada, porque se origina en una colección privada, tiene una enorme participación estatal. Actualmente todos los países del mundo tienen una cinemateca. Excepto Argentina.

Nuestra historia es la siguiente: cuando pasó el nitrato tiramos el nitrato porque era peligroso, pero no lo copiamos; cuando sucedió el síndrome del vinagre, tiramos los restos sin poderlos copiar, y cuando llegamos al polyester no los copiamos, pero el polyester no se pierde. Las películas que se hicieron a partir de

los '90 las tendremos, aun cuando se las haya cuidado mal, depositadas debajo de la cama, donde sea. En la Argentina, desgraciadamente, no hay ninguna entidad estatal que se haga cargo de las tareas necesarias para que el material perdure.

Pero no solamente eso: los archivos de todas nuestras instituciones públicas suelen tener algún tipo de problemas. No creo que haya algún tipo de maldad, sino que esas cosas «se dejan para después». Siempre hay otras urgencias, siempre hay algo más importante que deba hacerse, antes que ponerse a cuidar las películas.

Se puede pensar que las películas no se van a perder, están ahí. Pero nadie se pregunta quién las va a guardar. Incluso cuando alguien guarda alguna película, la guarda en el lugar menos querido de la casa. Recuerdo que una vez compré los negativos originales de **Dar la cara**, de Martínez Suárez, y de **La herencia**, de Ricardo Alventosa, a un distribuidor de películas argentinas para televisión, que los guardaba debajo de la pileta del lavadero.

Hay que reconocer que, a pesar de ese maltrato, estamos frente a un material noble. Si lo que hubiese estado debajo de la pileta del lavadero hubiese sido un disco rígido, no hubiese quedado nada.

La nobleza del material fílmico hace que se piense que puede aguantar todo tipo de maltrato, pero eso tiene un límite.

En nuestro país el Estado entendió que había que financiar, que había que ayudar el cine argentino. A partir de 1947, con créditos blandos que otorgaba el Banco Industrial, se ayudó la producción de películas. Pero eso era algo que no sucedía solamente acá. En Europa, por el Plan Marshall, circulaban muchas mercaderías estadounidenses, entre ellas las pelícu-

las. Y los estados europeos, como Francia, Italia, decidieron que ellos ponían dinero o se quedaban sin producción nacional. Y así, aun sosteniendo un esquema de empresas privadas, como pasó aquí en Argentina, los estados empezaron a pensar formas de subvencionar, contribuyendo a la producción de películas nacionales. En Francia, por ejemplo, funciona la cuota de pantalla, caso único en el mundo. Aquí, en Argentina siempre se habla de la cuota de pantalla y nunca se la pone en ejecución (me refiero a la obligatoriedad, para los cines, de exhibir determinado porcentaje de películas argentinas). En Francia, en Alemania, funciona la cuota de pantalla, como manera de impulsar la producción de películas nacionales. Es uno de los instrumentos utilizados por el Estado para frenar el avance casi irresistible de la producción norteamericana.

En la Argentina, además, lo que se hizo mal fue que el cine fue tratado como cualquier otra industria. Su aspecto artístico no fue tenido en cuenta y fue ayudado como se ayudó a la industria del calzado, por ejemplo. Se pensó en el objeto que se producía y en la cantidad de puestos de trabajo que podía implicar, y a cambio del aporte estatal a los empresarios no se les pidió absolutamente nada. Se les dio la seguridad de la ayuda y se eliminó lo que sí realmente existió durante los años 30: el riesgo de la competencia entre las distintas empresas. En los '30, en efecto, la industria funcionó sobre su propio mercado, dando enormes ganancias a los empresarios que hacían películas. El Estado dio dinero y no pidió nada a cambio, ni siquiera una copia de las películas que contribuía a producir, y el resultado fue catastrófico. Los productores, en lugar de reinvertir ganancias en la industria, compraron bienes raíces y otras cosas, y se deterioró



el estado de los equipos, por ejemplo. Se produce la extinción de varias productoras, y junto con esa extinción desaparecen los depósitos en los cuales estaban sus películas. Entonces, ¿dónde quedaron las películas hechas entre los '40 y los '50? La mayoría en el laboratorio que las procesaron: Alex.

Cuando fue el golpe del 55 se produjo el cese de ese apoyo oficial al cine argentino. Y entonces se produce la unión de la colectividad cinematográfica (Torre Nilsson tuvo un papel importante), incluyendo a los exhibidores (que en aquel entonces, y aun hoy, eran reacios al cine nacional), e incluso a los cineclubistas y críticos, zonas del quehacer cinematográfico que parecían tener una participación periférica; todos ellos participan en discusiones sobre lo que había que hacer para que el cine argentino siguiera existiendo.

La conclusión fue el proyecto de creación del Instituto Nacional de Cine; se reemplazaron los subsidios y préstamos estatales que se habían otorgado hasta entonces por procedimientos bastante progresistas que se aplicaban en algunos países europeos. Se estableció un fondo de fomento para el cine argentino, alimentado por el 10% del importe de todas las entradas vendidas, fondo administrado por el instituto mediante un sistema de premios al principio, y después por créditos y subsidios. Los premios a las películas terminadas tenían por finalidad alentar a la producción independiente; unos años después se establecieron premios y subsidios.

El instituto, creado en 1957, y actualmente convertido en Incaa, tenía como funciones, además de la creación de una escuela, que recién se puso en funcionamiento en 1965, la creación de una cinemateca. Hasta el día de hoy no se ha creado. En 1999 se sancionó una ley que creó la Cinain (Cinemateca y Archivo de

la Imagen Nacional). Mientras tanto lo único que hizo el instituto en términos de conservación es, a partir del 68, pedir a los productores que recibían ayuda del instituto que depositaran una copia de cada una de esas películas en el instituto.

Entonces los productores, que generalmente llegan a la copia final de sus films con sus recursos agotados, solían dejar en el instituto lo que se llama la copia A de sus films. Esa copia era la primera que se sacaba en los laboratorios y sobre la cual se efectuaban las correcciones de luz necesarias. Esa copia era en general no muy buena, y se utilizaba para corregir luces y obtener otra copia que sí era buena. Así, la copia que no era buena iba al instituto, que no había creado ninguna cinemateca, sino habilitado un depósito en el que se conservaban esas películas. Debemos agradecer a este depósito de copias discutibles que se hayan así conservado películas cuyos negativos se perdieron.

Así, el Instituto tiene un montón de películas del 68 en adelante, aunque tiene también películas anteriores gracias a donaciones, que son los films en cuya producción participó el instituto. Si el instituto no participó, no existía la obligación de depositar una copia. No fue entonces la cinemateca, sino un depósito lo que estableció el instituto, y no se dispuso de fondos para la actividad de conservación. Por eso, en 1999 se dispuso por ley la creación de la Cinain, una cinemateca que tuviera recursos propios.

La tarea de conservación fue siempre algo que quedó relegado en las prioridades del instituto: lo principal era la producción, lo cual tiene su justificativo, ya que producir genera trabajo y hace funcionar esa industria, que en realidad es una industria subsidiada. Es lógico que cuando se reúne la comunidad cine-

matográfica se pida dinero para la producción, pocas veces para pedir dinero para la difusión y nunca para preservar eso que el Estado produce.

Así se ponen enormes cantidades de dinero, desde 1947 hasta ahora, para producir películas, y no se destina un solo centavo para cuidar eso mismo que el Estado produjo.

A partir de los '90, impulsado por Pino Solanas, se propuso la creación de la Cinain. La sanción de esa ley fue muy festejada ya que creaba una entidad autárquica y autónoma, con recursos económicos suficientes para desarrollar una política de preservación de largo plazo. Existen otras entidades, es cierto, como el Museo del Cine, en Buenos Aires, cuya actividad depende de quien lo conduce. Por muchos años su existencia fue nula, y desde que lo dirige Paula Félix Didier es extraordinario lo que han hecho: siempre depende de la calidad de la gestión. Además, su presupuesto está dedicado íntegramente a pagar los sueldos: no hay dinero para trabajos de preservación. El Incaa, por su parte, se ha limitado a alquilar un enorme depósito donde están esas películas. Y por eso, dado que la Cinain asume esa parte de la tarea que debía realizar el instituto, se le otorga el 6 % del presupuesto del instituto. Es por eso que, desde entonces, la comunidad cinematográfica se ha opuesto, tenazmente, a la existencia de esta cinemateca nacional. Y además se han opuesto tanto las autoridades del instituto y del Ministerio de Cultura.

Durante 11 años estuvimos peleando por esos fondos para la Cinain, y durante la gestión de Liliana Mazure en el instituto se logró la reglamentación de la ley, que fue firmada por la presidente Cristina Kirchner, quien me pareció que entendía mejor la cuestión que varios funcionarios del Incaa. En esa ocasión nos

dijo que de cine ella no entendía, pero que en el caso de los papeles judiciales existía un reservorio donde se guardan todos los papeles y además se produce una digitalización de todos los materiales para que los abogados tengan acceso. Preguntó si esto sería algo parecido. Le dijimos que sí y ella firmó la reglamentación. Pero desde entonces no pasó nada y el funcionamiento efectivo del Cinain quedó atrapado en una interna entre la gestión de Liliana Mazure en el instituto y las autoridades del Ministerio de Cultura. El Incaa quería que funcionara la cinemateca y el Ministerio, no. Cuando llegó el macrismo ni el ministerio ni el instituto se preocuparon por la cinemateca.

La situación actual es que un 50 % del cine sonoro argentino está perdido (en algunos casos no sabemos dónde están los negativos, y en otros casos sabemos que están destruidos).

Y ahora retomo lo que decía respecto a Laboratorios Alex. Ese laboratorio tenía enormes depósitos y era más barato para los productores dejar los negativos originales en el laboratorio, ya que si había que pedir otra copia, ya los negativos estaban en el lugar. En 1969 hubo un enorme incendio en ese laboratorio, en las bóvedas que contenían los films en nitrato, y entonces todos los materiales de nitrato, que eran todos los films argentinos producidos en los '30 y en los '40, a excepción de los filmados en los Estudios San Miguel, que contaba con un depósito propio, se perdieron en ese incendio.

Todo el cine argentino clásico desapareció y ahora solo a veces aparece alguna copia en 35 mm de alguno de esos films; pero hay algo que debemos agradecer a la televisión. Cuando apareció la televisión la imagen era tan mala que no se podían pasar películas subtítuladas porque no se podían leer bien los subtí-



tulos, y entonces se doblaron algunas películas extranjeras, al mismo tiempo que se colocaron los subtítulos en la mitad de la imagen para que se pudieran leer mejor (hay copias 16 mm de films de esa época que tienen los subtítulos en el centro), pero sobre todo se pasaban por televisión muchas películas argentinas que no necesitaban ni doblaje ni subtítulos. Así muchas películas argentinas se copiaron en 16 mm cuando todavía existían los negativos originales, se hicieron reducciones del original en 35 mm a 16 mm para que se pudieran pasar por televisión. Gracias a esas copias hechas para televisión es que existen todavía las películas argentinas de los años 30, 40 y 50. A eso se debe que cuando hoy algún estudiante de cine ve uno de esos films piense que los sonidistas eran muy malos, que en la Argentina se filmaba en condiciones muy precarias. Pero lo que sucede es que uno está viendo reducciones a 16 mm, a veces hechas en laboratorios precarios, de negativos 35 mm que se veían y se escuchaban perfectamente. Se está viendo el fantasma de lo que fueron esas películas en su momento, y si a veces uno ve una copia original, lo que es difícil, advierte la diferencia. Cuando uno tiene con qué comparar entiende todo lo que se perdió. Es doloroso advertir cuál es el estándar con el que se ven las películas argentinas clásicas y cómo se las veía originalmente. Recuerdo haber visto ediciones en video de algunos de esos films clásicos en los que se advertía que, como eran películas de archivo, se veían mal. Hay una especie de lugar común que afirma que cuando algo es antiguo se tiene que ver mal. Eso no es así. Cuando uno ve copias en digital, de películas norteamericanas, francesas o alemanas clásicas, se piensa que se los ve tan bien, porque están «restauradas».

Y aquí aparece un término de los más bastardeados en toda esta cuestión de la preservación de película: restauración.

Pero antes de hablar de restauración hay que hablar de dos cosas, tanto o más importantes que la restauración: conservación y preservación.

Conservar y preservar no es lo mismo. Conservar es lo que hizo el Incaa con ese depósito del cual hablamos. Recibieron un montón de copias y las pusieron dentro de una pieza. Eso es conservar, que es mejor que tirarlas a la basura, pero mientras ese lugar no tenga temperatura ni humedad controladas no es bueno tenerlas ahí.

Se habla de preservar cuando se tiene una copia única, de valor, que está en riesgo, y se la duplica, obteniendo el internegativo o *dup*.

Cuando se dispone de un negativo original se trabaja con un material llamado «de grano fino», para obtener de ese negativo, un positivo que sirve de nueva matriz. Por supuesto que ese es un proceso costoso, pero conserva fielmente la calidad del negativo de donde uno partió.

En los países civilizados de ese positivo de grano fino se obtiene un nuevo negativo, y ese negativo es el que se usa para obtener todas las copias: el negativo original de cámara no se toca más.

Las grandes empresas norteamericanas realizan un tipo de trabajo así para asegurar la perdurabilidad de sus materiales. También ellas cometieron grandes equivocaciones: cuando se pasó del mudo al sonoro también tiraron muchas películas, porque consideraron que no era rentable conservarlas. También en los '50 consideraron que había que tirar muchas películas de los años 30 porque eran viejas, pero cuando apareció la televisión vieron que ese material podía



volver a ser rentable, y a partir de entonces decidieron conservar todo lo que filmaban, invirtiendo en preservar lo mejor posible todo el material que producen.

Desde entonces, en Estados Unidos las grandes empresas productoras de lo audiovisual producen y preservan, y preservan, generalmente, en fílmico, y esto sigue sucediendo hoy en día, incluso con las series de televisión. Cuando se produce una serie que se supone será rentable se la filma en 35 mm, es cierto que hay materiales digitales, pero el respaldo es en 35 mm porque nadie sabe con certeza cuánto puede durar lo digital.

Preservar es duplicar, y es un trabajo mucho más habitual que la restauración.

Muchas veces, viendo una copia buena, se piensa que está restaurada, pero no es así; está simplemente sacada de una buena copia o, en algunos casos, del negativo. Y una copia sacada del negativo, aunque ese negativo tenga 30 o 40 años, es una copia excelente, y eso puede hacernos pensar que se ha restaurado, pero no es así, simplemente se ha sacado una copia de un negativo.

Hay una etapa anterior a todo y es la búsqueda, porque para preservar una película primero hay que encontrarla. Tomemos el caso del Instituto de Cinematografía UNL: yo encontré algunas copias tiradas cuando cerró Alex en el 95, algunos amigos me dieron otras, porque están dispersas. Pasa lo mismo con todo el cine argentino: por ejemplo, las películas de Hugo del Carril. El había producido 9 de sus 15 películas y murió en 1989. Los negativos estaban en Alex, entonces esos negativos fueron a parar, algunos, al sótano de la escuela del instituto. De las películas de Hugo del Carril ahí estaban tres negativos completos, uno fragmentario y algunas copias;

entonces hubo que buscar copias de las restantes películas. Esa búsqueda llevó 18 años, hasta que pudimos completar su filmografía completa. Los dos últimos negativos los encontré en una estancia en Baradero, en cuyo quincho un coleccionista que había fallecido tenía algunas películas. Allí encontramos *La calesita* y *Esta tierra es mía*, de Hugo del Carril. Así que antes de la conservación está la búsqueda.

El trabajo de restauración es el más difícil de todos los momentos, porque supone un trabajo de investigación parecido al que implica hacer una película. Tenemos que ver con cuántas copias contamos, si disponemos del negativo original, y si ese negativo está solo parcialmente, vamos a tener que hacer combinaciones entre negativo y fragmentos de las copias, y cada proyecto de restauración es distinto de otro. Se debe diseñar el guion de la restauración de una película en función de la situación de ese título que se va a restaurar. Cada restauración presenta distintos problemas, supone costos diferentes y no se puede comparar una con otra.

He trabajado en varios trabajos de restauración y cada uno de ellos supone exigencias diferentes.

Quisiera aclarar que restaurar significa devolver a una película a su forma original, y por eso la llamada «restauración digital» supone algo imposible, cuando estamos hablando de fílmico. Ninguna película se puede restaurar en digital. Lo que se puede hacer son correcciones, y efectivamente a veces hay materiales tan deteriorados que la única manera de poder verlos es a través de procesos digitales, con procedimientos que suelen ser muy caros. La tecnología digital permite recuperar películas, porque cuando se trabaja con procedimientos tecnológicos avanzados (en Argentina se trabaja con 4 K y en otros países hay

6 K y hasta 8 K), se puede, al final del proceso, volver al filmico. Así se completa el círculo, trabajando con herramientas digitales para finalmente volver a su forma original, sacando copias en filmico.

Si la película no vuelve a estar en filmico, no podemos hablar de restauración. Se puede hablar de digitalización, de remasterización, de corrección digital, pero no se puede hablar de restauración.

¿Por qué todo el tiempo se habla de «copia restaurada»? Creo que es porque es algo «sexy» y todos quieren estar pegados a este término, que por otra parte es equivoco. Para poder restaurar hay que poder conservar, si no se puede conservar, no hay restauración posible.

Se utiliza incluso la palabra restauración sin saber lo que quiere decir.

Hablemos ahora de lo digital. Algunas de las cosas que he dicho hasta acá podrían indicar que tengo cierta desconfianza hacia lo digital. No es así, si lo digital se utiliza para lo que fue concebido: la difusión. Recordemos que hubo una época en que uno leía sobre las películas que eran importantes y rara vez las podía ver. Uno veía, por ejemplo, **El desierto rojo** en el estreno, y después nunca más la podía volver a ver. Cada gran film, es cierto, tenía algún libro sobre él: todos los films de Visconti tenían su libro, que consistía en un desglose de la película. No era el guion, era la transcripción de la película y uno «leía» la película, no la veía.

Lo digital cambió completamente la situación. Actualmente todo estudiante de cine tiene acceso a gran parte de la historia del cine. Quizá ahora el problema es la abrumadora cantidad de material que está disponible. El problema con lo digital es que, por su propia naturaleza, es volátil, cambia todo el tiempo. Lo experi-

mentamos con todas las herramientas digitales que usamos: teléfono, computadora, etc. Son instrumentos perecederos.

Sabemos que todo lo digital está hecho para durar poco. En parte porque todo el tiempo la tecnología se va renovando y, se supone, va mejorando. En esas mejoras los niveles anteriores van quedando obsoletos y se van volviendo «incompatibles».

En un esquema como este la preservación se hace imposible, porque preservar significa algo que permanece. Es por eso que las grandes empresas productoras preservan en filmico, porque saben que en condiciones de temperatura y humedad adecuadas no tienen caducidad.

Por eso, la idea de preservar en digital es algo complicado y plantea un problema para la producción digital para la gente que produce en digital.

Este es un problema que las cinematecas del mundo están discutiendo ahora. Porque, una vez resuelto el problema de lo analógico, a través de los procedimientos que están en funcionamiento en todos los países, incluso en aquellos que no tienen tradición cinematográfica, como Bolivia o Chile, Perú o Uruguay, que tienen cinematecas y tienen conciencia preservacionista. Todos estos países tienen más o menos resuelto el problema de la conservación o preservación analógica. Por eso ahora están discutiendo el problema de la preservación digital: ¿cómo hacer para que estos archivos digitales, que son volátiles, lleguen a los que van a sucedernos?

Si en Argentina no estamos discutiendo esas cosas, es porque estamos en la era de las cavernas. No hay instituciones para preservar y en las instituciones que existen no hay fondos para la preservación. Es cierto que hay pequeños reservorios en distintos lugares, pe-

ro no se ha formado a gente para que cuiden esos materiales. Muchas entidades han tirado su material pensando que era inflamable y que podía comenzar un fuego que luego se extendiera a sus archivos en papel. Hay un problema en la falta de didáctica para formar a gente, y también está el problema de la inexistencia de la entidad madre, la cinemateca que seguimos sin tener.

Estos problemas de la preservación no afectan solamente al cine del pasado. También afectan, amenazantes, al cine del presente. ¿Cómo termina, hoy en día, quien hace una película? Generalmente con un archivo en un disco. El DCP, que se utiliza para proyectar en salas, no es un formato de preservación. La única respuesta que hasta ahora ha dado la industria digital para que se pueda hablar de preservación es el formato LTO, que tiene como soporte cintas magnéticas en las que se graba la información digital, que son más estables que las cintas que conocimos hasta ahora. El sistema LTO es carísimo, no solo para grabar esas cintas, sino también para conservarlas en unos módulos refrigerados; es igualmente caro, o incluso más caro, que preservarlo en filmico.

Claro que en Argentina ya no es posible preservar en filmico, ya que no poseemos ningún laboratorio fotoquímico. Armar un laboratorio es hoy muy complicado, por el tipo de químicos que se usan, por la operativa. Además, la pérdida de los saberes de todo el personal que trabajaba en Cinecolor, el último laboratorio que existió en Argentina, es también algo dramático. El LTO, cuando se dispone del equipamiento para grabar y para conservar, va evolucionando y actualmente está en LTO 9, creo, y cada tanto van sacando un nuevo nivel, y a veces se plantea un problema de compatibilidad con los niveles anteriores. Cada tan-

to, entonces, se plantea la necesidad de migrar para preservar los archivos LTO.

La preservación, mediante un sistema como el LTO, va a durar un tiempo, mientras que el filmico asegura una preservación más prolongada.

Por eso la conservación digital es un tema en discusión y lo que se discute es qué hacer. ¿Pasar a filmico todas las películas digitales? Estaríamos hablando entonces de costos extraordinarios, pero quizá sea aconsejable, dado que comparado con los costos de la tecnología digital podría no ser tan disparatado.

Esta discusión queda abierta. Sí se utiliza mucho lo digital para presentar restauraciones. Las restauraciones se hacen en filmico, pero las copias son caras y suelen ser vistas solo en algunos festivales, y para acceder a esas restauraciones se usa el digital, para su difusión. Uno puede ver las restauraciones que se hacen en el mundo a través de su representación digital, pero siempre hay un *backup* en filmico, que se ve en tres o cuatro festivales de cine recuperado. Uno de esos festivales es el de Bologna (*Il cinema ritrovato*), otro el de Pordenone (*Le Giornate del Cinema Muto*), y ahí uno puede ver trabajos de restauración terminados en filmico. Además, hay trabajos en proceso que están hechos en digital pero que se supone van a ser terminados en filmico.

Hasta aquí hemos hablado del mundo real; por ejemplo, en Argentina no tenemos una cinemateca. Pero deberíamos quizá hablar también de lo posible. Al no poder realizar copias en filmico, porque no hay laboratorios, lo único que podemos hacer es digitalizar. Y eso es lo que hemos estado haciendo con las películas del Instituto de Cinematografía UNL, con las películas que rescaté en el año 95 y con lo que fue apareciendo desde entonces. Es un poco lo mismo que se



está haciendo con las películas de la Escuela de La Plata que junto con la de Santa Fe han tenido trayectorias paralelas. La Plata comenzó un poco antes pero las dos terminaron al mismo tiempo (en el caso de La Plata se produjo lo que se llamó la «extinción» de la carrera, ya que no se aceptaron más alumnos, y los que ya estaban fueron egresando: la escuela se extinguió). En La Plata hay un grupo de egresados (el MAP Movimiento Audiovisual Platense) que lleva adelante este trabajo de búsqueda y preservación de las películas de la escuela. Se está tratando de digitalizar, a la mayor calidad posible en la Argentina (que es 4 K), los materiales que encontramos, sobre todo lo que está en copia única que tiene prioridad. La digitalización de cada corto, dependiendo de la duración, cuesta entre \$ 20 000 y 40 000, y eso obliga a elegir tus prioridades: si hay un material que se está avinando, eso tiene que ir primero. Es necesario hacer una investigación previa que te permita organizar esas prioridades.

Cuando se hizo el trabajo sobre los films de Hugo del Carril, por ejemplo, yo tenía una copia de **El negro que tenía el alma blanca** y la familia tenía otra, pero esperamos porque en algún momento podía aparecer el negativo. Cuando no apareció el negativo, trabajamos con esas dos copias en 16 mm.

Pero primero hay que investigar, descartando todas las posibilidades, y recién después invertir el dinero en lo que se considera mejor.

En casos como el del Instituto de Cinematografía UNL, lo digital nos va a permitir dar acceso, que las películas se puedan ver y dejen de ser una especie

de fantasma o un inventario que figure como apéndice de un libro, con nombres y fichas técnicas, y pasen a tener una materialidad visible. Así, de alguna manera, vuelven a la comunidad que las produjo.

Uno sueña con poder tener respaldo fílmico de cada copia, pero al no ser eso posible tenemos la posibilidad de hacerlo de esta manera, y es algo muy bueno. Cada película está escaneada en 4 K y se coloca online un archivo en baja para que pueda ser visto. Seguramente en el futuro la definición irá mejorando y los archivos .mov van a ser cada vez más «gordos», y es esta una innovación previsible en el corto plazo. Es posible que dentro de 10 años la tecnología con la que hacemos los *transfer* hoy pueda estar obsoleta, pero también es posible que, por algunos años, estos materiales puedan seguir existiendo.

Si se quisiera se podría hacer una corrección digital de estos *scanner*, dado que es un trabajo que se hace fotograma por fotograma, y si se dispone de herramientas de corrección digital se podrá mejorar el material, laboriosa y pacientemente, fotograma por fotograma. Claro, son archivos que son muy pesados: piensen que en un disco de 4 teras entran 2 cortos. Es importante conservar esos archivos para poder hacer, cuando sea posible, y accesible, esa corrección digital. Con un archivo .mov, con un archivo en baja, no es posible hacer esa corrección digital, e incluso con los archivos 4 K se podría volver al fílmico. Si en un futuro, aunque sea lejano, podemos contar con la cinemateca que queremos, los archivos de los que disponemos hoy van a permitir hacer todo tipo de trabajo de restauración.

Discusión //

RAÚL BECEYRO: Actualmente ya están subidas a la Biblioteca Virtual UNL/Colección docente siete películas producidas por el Instituto de Cinematografía UNL. ¿Podrías contar la historia de esas 7 películas recuperadas?

FERNANDO MARTÍN PEÑA: En relación con **Reservas forrajeras**, también llamada **Silos, La vieja ciudad, Hoy-Cine-Hoy** y alguna otra, vienen de Alex, rescatadas en el año 95. Recuerdo que las rescatamos en el baúl del auto de Juan Carlos Fisner: cuando llegamos, los empleados de Alex estaban poniendo latas y latas en unos volquetes. Ellos dicen que trataron de avisar a los propietarios de las películas y que muy pocos vinieron a retirarlas. Es posible que los datos estuviesen desactualizados y que no haya sido posible avisar realmente a mucha gente.

En las latas figuraba «Instituto de Cinematografía de Santa Fe» y Juan Carlos Fisner conocía más títulos de los que yo conocía. Ahí conseguí el negativo original de **La vieja ciudad**, por ejemplo, y luego hice copias en 35 cuando existía Cinecolor que todavía hacía copias en blanco y negro. Algunas de estas películas las he pasado en el Malba, por ejemplo.

Recuerdo que en ese momento, cuando retiramos

esas películas con Fisner, le avisamos a Martínez Suárez, que era asesor de Marbiz, director del instituto, y Martínez Suárez consiguió que alrededor de la mitad de lo que se tiró fuera a parar al sótano de la Escuela del Instituto. Y por eso, aún hoy, hay en el instituto negativos que vienen de Alex.

Además, en el Incaa hay copias de películas del Instituto de Cinematografía UNL, como por ejemplo **Re-tablillo de Perico**, de la que hay como 5 copias. Gracias al convenio que celebramos con la Universidad, vamos a poder digitalizar también esas películas.

La copia de **Hachero nomás** me llegó gracias a Werner Kunte, quien tenía en su poder varias copias, aunque muchas de ellas en mal estado. También tenía copias de largometrajes, alguno de Godard, de Tarrantino, de Antonioni. De **Hachero nomás** encontré primero un rollo y después el otro, y esta es la única copia que existe, porque cuando Jorge Goldenberg y Patricio Coll hicieron **Regreso a Fortín Olmos**, que como saben es una prolongación de **Hachero nomás**, no pudieron encontrar una copia de **Hachero nomás** y tuvieron que utilizar una copia de un DVD que les consiguió el hijo de Diego Bonacina, DVD que proviene de una copia en 16 mm que no se sabe dónde está.





■ Hachero nomás (1966)

Recuerdo que cuando vi esta copia de **Hachero nomás** me pareció que el sonido estaba fuera de sincro. Yo sé que las condiciones en las cuales se hacía el sonido eran muy azarosas, pero a pesar de eso los llamé a Goldenberg y a Coll preguntándoles por ese sincro vacilante. Me contestaron: «Nunca tuvo sincro esa película». Mi orgullo de historiador quedó satisfecho. El *transfer* de **Hachero nomás** quedó bastante bien, aun con ese sincro discutible.

Con respecto a **López Claro**, de Juan Fernando Oli-va, una de las pocas películas en color del Instituto de Santa Fe, resulta que el color de los '60 y los '70 tiende a perderse, virando al magenta, al lila, al marrón. Es un problema de fábrica de la marca Eastman, que en esa época fabricó un material que al principio se veía muy bien pero que a los 6, 7 años empezó a decolorarse, y ese defecto se corrigió en los años 80. Pero resulta que **López Claro** fue filmada con negativo Ferrania, un sistema italiano, en principio alemán, pero luego los italianos se lo apropiaron, y entonces conservó el color perfectamente. Pasa lo mismo con la marca Orwo, que era ruso, pero en su origen, también era alemán, y los rusos se la apropiaron después de la guerra. Orwo y Ferrania vienen en realidad de Agfa, la marca alemana. Ha sido una suerte que hayan hecho las copias de **López Claro** en material Ferrania, porque así ha conservado muy bien su color. Esta copia de **López Claro**, en un estado excelente, apareció en la colección de un coleccionista de Rosario, De Biase, que proyectaba películas en el cine de un colegio religioso. En esa colección también había una copia de **Vestigios**, que estaba en Eastman y perdió el color, y otra de **La pampa gringa**, que estaba en Ferrania y lo conservó. **Sin tregua**, de Simón Feldman, también salió de los volquetes de Alex.

R. BECEYRO: Realizar films de encargo, utilitarios, didácticos para organismos oficiales fue una línea de trabajo del instituto. **Reservas forrajeras** y **Sin tregua** fueron hechas para enseñar cómo construir silos para conservar el forraje y cómo prevenir la tuberculosis. Hacia el final del instituto, en 1969–70, siguiendo esa línea, se filmaron, y no se terminaron, films sobre tambos y sobre el Túnel y la Autopista Santa Fe/Rosario.

F. M. PEÑA: **Gaitán a casa** la encontré caminando por la calle Moreno, en un montón de cosas (libros, casetes) donde había unas latas de películas, que se habían estropeado, pero suelta estaba la copia de **Gaitán a casa**, que se había salvado. Uno ya sabe que para evitar el deterioro por el avinagrado, o para demorar- lo, hay que sacar la película de la lata en la que está. **Gaitán a casa** se salvó porque estaba fuera de la lata. Con respecto a **Un acto** sucedió que en el programa que hice, y seguí haciendo, durante la pandemia, llamado Filmoteca online, pasé **Gaitán a casa** y en la presentación dije que era la primera película que estaba basada en una idea de Saer. En uno de los comentarios que se produjeron después de la proyección, Patricio Coll me decía que existía otra película tempranamente basada en un texto de Saer y me proponía darme la información pertinente. Hablé con Patricio que me dijo que debía hablar con Goldenberg que me iba a dar los datos de Luis Priamo, que finalmente tenía una copia de **Un acto** en perfecto estado. Otro milagro. Lo curioso es que el texto de Saer sobre el cual Federico Padilla hizo **Un acto** no estaba publicado. Es una de las películas periféricas del instituto, aunque ahí trabajan Camusso, Pallero y Bonacina. Ver todas estas películas permite tener una idea más precisa de la historia del cine del instituto y del cine



argentino. Recuerdo que alguna vez leí un artículo de Andrés Di Tella, en el que decía que la historia del cine documental argentino se limita a una serie de panfletos encendidos y a unos documentales sobre el ombú en la pampa. Recuerdo una discusión bastante airada con Di Tella, en el balcón de una casa, durante una fiesta de cumpleaños, en la que coincidimos, era por el año 94; después nos hicimos amigos.

En aquel momento ver las películas del instituto era algo imposible; con suerte uno podía ver **Tire dié** y nada más. Di Tella era un cineasta interesante e informado que simplemente no había visto muchos films. No era su culpa, simplemente la institución que debía preservar y, sobre todo, difundir esas películas no existía. Porque conocer esa historia permite inscribir lo que se hace hoy, en una tradición. No para reverenciarla, sino para saber cómo resolvieron determinados problemas los realizadores que trabajaron antes. Conocer la historia implica progresar. No existió una nueva *Nouvelle vague*, porque justamente se aprendió de la *Nouvelle vague*, se la conoció, se sabe que existió, se vieron sus films. Y hay renovaciones, pero que se entroncan en lo que fue la *Nouvelle vague*. Y si hay otros films que discuten las películas de la *Nouvelle vague*, como los films de Tavernier, se entroncan en otra tradición. Se siguen líneas, y uno puede notar filiaciones culturales. Después uno puede elegir lo que le interesa más, pero existe esa sensación de continuidad histórica.

Por falta de una institución que pueda suministrarles elementos para ampliar su reflexión, el que hace un film cree que está fundando un género, que está fundando el cine nacional, que está comenzando todo. Recuerdo el film de Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo*, donde se plantea la cuestión de que en la

base del subdesarrollo está la «incapacidad para sedimentar», para que lo que vamos haciendo y aprendiendo, se conserve en algún lado, le sea útil para los que vienen.

Por eso todo el tiempo estamos girando en falso, sobre lo mismo, por supuesto reiterando errores.

UN ESPECTADOR: Desearía que contara la historia de la recuperación de **Metrópolis**, de Fritz Lang.

F. M. PEÑA: Trataré de ser breve. En el año 88, almorzando con Salvador Sammaritano, él me mostró una lista de films que estaban en el Fondo Nacional de las Artes, que habían pertenecido a un coleccionista Manuel Peña Rodríguez. (Anécdota graciosa: el tal Manuel Peña Rodríguez aparece en, como él mismo, dándole la mano a Gardel y presentándose como periodista del diario *La Nación*.) Peña Rodríguez es quizá alguien tan importante como Henri Langlois, pero nadie lo sabe. Empezó muy temprano, como Langlois, en la época de los '20, a coleccionar películas, y como era periodista estaba en contacto con distribuidores, exhibidores, etc. Así reunió una enorme colección de películas mudas, e incluso fundó un primer museo cinematográfico, de carácter privado, donde realizó exhibiciones a principios de los '40. Produjo algunas películas, al fundar una empresa que se llamaba Sur, entre ellas **Juvenilia**, **Mirad los lirios del campo**, y una película inspirada en la historia de la primera médica argentina, Élide Passo, llamada **Allá en el setenta y tantos** [dirigida por Francisco Mugica, sobre una idea original de Tulio Demicheli, y el ayudante de dirección fue Fernando Ayala]. Peña Rodríguez hizo también una película con sus propios materiales que se llama **Los ojos del siglo**,

una de las pocas películas argentinas hechas con material de archivo.

Cuando en el 88 Sammaritano me pasa la lista veo que entre muchas películas argentinas mudas estaba **Metrópolis**. Sammaritano me cuenta que Cine Club Núcleo también le pedía prestadas copias a Peña Rodríguez en los '50, comienzos de los '60. (El *Sodre*, de Uruguay, también proyectaba películas prestadas por Peña Rodríguez, una copia que tenía de **Fausto**, de Murnau, fue a parar a la Cinemateca Francesa.) Peña Rodríguez se enfermó a fines de los '60 y falleció en 1970, no sin antes entregar todo el material que tenía al Fondo Nacional de las Artes.

Esos films eran todos en nitrato y la gente del Fondo no sabía qué hacer con ese material tan «peligroso». Algunos querían tirarlo, alguien propuso, antes de tirarlo, copiarlo, y seguramente por cuestiones económicas, eligieron al laboratorio más barato, Tecnofilm, para realizar ese trabajo de copiado de todo ese material en 16 mm, blanco y negro. No hay que olvidar que en esa época muchas películas venían viradas a color, no eran copias en blanco y negro. La codificación cromática de las películas mudas es algo muy hermoso, que se perdía cuando se la veían en copias blanco y negro. Se filmaba en blanco y negro, pero se copiaba en distintos virados a diferentes colores; por ejemplo, los exteriores de noche se los viraba a un azul oscuro, si había un incendio, al rojo intenso, un interior con luz artificial, al ámbar, si era de día, quedaba en blanco y negro.

Todas las copias de Peña Rodríguez tenían toda esa riqueza cromática, y el trabajo de copiado en 16 mm blanco y negro se hizo sin ningún cuidado. No se revisaron los materiales, ni siquiera para ver si no había

algún corte en algún momento que, eliminando alguna perforación, hiciera que hubiera copias fuera de cuadro. Por eso hay rollos enteros copiados fuera de cuadro, además de que nadie se preocupó en lavar las películas antes de copiarlas.

Si se hubieran conservado aquellas películas, hoy se las podría limpiar y luego copiar con la enorme calidad que el nitrato tiene. Pero ahora, en el Fondo, hay negativos 16 mm copiados de la peor manera y Sammaritano pensó que ese material no tenía ningún valor.

El Fondo Nacional de las Artes era dirigido por Emilio Villalba Welsh, que era un tipo muy interesante, y se pensó en donar todo ese material a Cine Club Núcleo, y por eso Sammaritano tenía la lista. Pero en cierto momento se descubrió que una entidad pública (el Fondo) no podía hacer esa donación a una entidad privada (Núcleo).

En esa lista vi que figuraba **Metrópolis** y Sammaritano recordó que había pasado esa copia en el cine Libertador, que le había quedado duro el dedo, con el que apretaba la platina del proyector para que la imagen estuviera fija (por una contracción del material) durante toda la proyección, y recordó que esa proyección duró más de 2 horas. Recordé que una reciente restauración de **Metrópolis** duraba 82 minutos, así que me extrañó la larga duración de aquella proyección.

Me puse a investigar la historia de esa copia de **Metrópolis**. Supuse que Peña Rodríguez la había comprado en Argentina y traté de averiguar quién la había estrenado acá. En mayo de 1928 se había estrenado en Argentina y la distribuidora había sido una empresa llamada Terra, cuyo dueño era un argentino lla-

mado Adolfo Wilson, de ascendencia germana, pero nacido acá.

Leyendo revistas del gremio descubrí que Wilson viajaba todos años a Alemania para comprar películas para estrenar en Argentina, y que había viajado el año anterior. Y, cosa muy poco frecuente, encontré un reportaje que se le hizo donde dice que había visto la película más extraordinaria que había visto en su vida, que se llamaba **Metrópolis**, y que la iba a estrenar próximamente. El reportaje apareció en febrero del 27.

Leyendo artículos sobre el trabajo de restauración de **Metrópolis** que se había efectuado gracias, sobre todo, a la perseverancia de Enno Patalas, supe que se había estrenado en enero de 1927 con una duración de 2 horas y media, que un negativo idéntico al alemán fue enviado a la Paramount, que era coproductora, y los norteamericanos lo cortaron, al mismo tiempo que se estrenaba la versión alemana, para estrenarla en los Estados Unidos, en una versión que dura 2 horas. Por eso era interesante de dónde provenía la copia que estaba en Argentina, porque si la había traído la Paramount duraba 2 horas y no tenía mayor valor.

Los alemanes, al no tener el film el éxito que descontaban, imitando a los norteamericanos, también la cortaron, la retiraron de cartel en mayo, le sacaron también media hora y la reestrenaron en junio. Wilson estuvo en el momento justo, antes de que los alemanes cortaran la película, y en consecuencia tenía una copia completa, como en el día del estreno, en Alemania.

Así que en Argentina se pudo ver entera **Metrópolis**: solo en Berlín, entre enero y mayo del 27, y en la Argentina, se pudo ver la versión de 2 horas y media,

en ningún otro lugar. En todos los otros lugares recibieron la versión cortada por los propios alemanes o la versión cortada por los norteamericanos.

Traté de corroborar lo que pensaba (que ahí estaba la única versión completa de **Metrópolis** que había en el mundo), pero no me fue posible llegar a verla: burócratas incansables me lo impidieron, y hubo que esperar hasta que en 1998 me enteré que el Fondo había donado al Museo del Cine, todo aquel material. En aquel momento el director del museo era Guillermo Fernández Jurado, que fue, para la causa de la preservación, una persona siniestra. Por suerte en algún momento lo jubilaron y entonces fui a ver al nuevo director, José María Poirier, también director de la revista *Críterio*. El museo se estaba mudando, Poirier duró muy poco en el cargo, y hubo que esperar que se nombrara a Coco Blaustein director para que en un momento el propio Blaustein me llamó para hacer el trabajo de preservación de dos películas mudas argentinas que, advertí cuando miré las latas, pertenecían a la colección de Peña Rodríguez. También allí no pude llegar a ver las latas de **Metrópolis**: el material estaba embalado, se mudaban nuevamente y tuve que esperar hasta que en 2008 la nombraron a Paula Félix Didier, me encontrara con ella, le contara toda esa historia, ella buscara la copia de **Metrópolis** y yo, finalmente, la pudiera ver.

Los alemanes hicieron una reconstrucción del film, a un costo de medio millón de euros. En esa reconstrucción se puede advertir la diferencia entre la parte que tenían los alemanes, y que procedía del negativo original, con el material procedente de la copia argentina (16 mm procesada descuidadamente en Tecnofilm), que no podía ser restaurada de ninguna

manera. No hay programa capaz de restaurar semejante material.

Es una fantasía pensar que hay una máquina o un programa digital capaz de tomar un material deteriorado y sacar un material perfecto. Las herramientas digitales tienen sus límites.

Los materiales que se denominan restaurados se sacan de negativos originales o de buenas copias. Los otros materiales se muestran en contadas ocasiones, para especialistas. [La versión restaurada de *Metrópolis* puede ser vista en: <https://www.youtube.com/watch?v=8TUxf3qIGqc>]

CECILIA VOLKEN: El caso del corto **Almendra** de Alcira Luengas tiene un aspecto dramático. El corto está perdido y lo que yo encontré, y que le hice llegar a Fernando Peña ya hace años, son los descartes. Cuando estaba montando **Almendra** ya Alcira no vivía en Santa Fe y cuando venía paraba en la casa de mis padres [Ana Trajtemberg, productora de **Almendra**, es madre de Cecilia Volken]. Por eso quedaron en mi casa, bien conservados, los descartes del montaje de **Almendra**.

Pasaron los años y cuando Pablo Bertoldi y su grupo estaba produciendo el documental **Comarca Beat** nos pusimos en contacto. Como material del grupo **Almendra** en Santa Fe no se encontró, Pablo llevó a Fernando lo que teníamos: imágenes sin sonido de un ensayo de **Almendra**. El sonido de ese ensayo apareció solo el año pasado, gracias a los sobrinos de Alcira en Córdoba.

A partir de ahí, con la gente de *Escenarios. Cine + Música* desde Buenos Aires, con la gente de Córdoba recuperando las cintas grabadas, y finalmente el

año pasado [2020] se unieron imágenes y sonidos, pero solo de los descartes, dado que la película de Alcira sigue perdida. En su momento, durante la dictadura, mi mamá consiguió una copia de **Almendra**, se la prestó a Alcira, que se supone sacó una copia, devolvió la copia prestada y mi mamá la devolvió.

Cuando se encontró en Córdoba el sonido de las imágenes que y tenía se encontró otro material filmado por Alcira, que es el regreso de **Almendra**, en el Chateau Carreras, en Córdoba. Ahí está la imagen, pero no el sonido.

OTRO ESPECTADOR: ¿Qué posibilidades hay de que en el depósito del Incaa haya más películas del Instituto de Cinematografía?

F. M. PEÑA: Están las varias copias de **Retablillo de Perico**, además de **Oficio**, de Jorge Goldenberg. Jorge me había pasado el negativo de **Oficio**, pero estaba en mal estado y no se pudo utilizar para nada. Hay en el instituto 6 o 7 películas más. Gracias al convenio con la universidad, odemos hacer copias de todas esas películas.

DARÍO DÍAZ: Nosotros, con Celia, tenemos copias de nuestros films, que hicimos cuando se hizo la primera copia, para el Instituto de Cinematografía, de esos films. Son **El asesino**, de Celia Pagliero, **Idilio**, de Osvaldo David, **El potro salvaje**, de Darío Díaz, y **Cuando febrero llega**, también mía, financiada por el Fondo Nacional de las Artes.

F. M. PEÑA: La producción total del Instituto de Cinematografía es de alrededor de 80 films, entre los pro-

pios y la producción vinculada, y esperemos recuperar muchos de esos films. Volver a ver films de una época pasada es siempre emocionante.

En La Plata, por ejemplo, hay un corto, **Single, un ejercicio incompleto**, de Alberto Yaccelini, curioso film de un egresado de La Plata. Utiliza en ese corto material de otra película anterior que no le había salido bien, y muestra y explica por qué no le salió bien. Ese film anterior era un documental sobre Alberto Demiddi, el famoso remero argentino.

Además, en la película están las cartas que Demiddi le mandaba al director diciéndole que estaba muy ocupado (con su actividad central, la de remero, claro), que no podía seguir filmando, etc. Esas cartas están en la película y la presencia de Demiddi le agrega al film un valor documental extraordinario. [Se puede ver el film de Yaccelini en https://www.youtube.com/watch?v=4_xrPsO4k3k&t=2s]

OTRO ESPECTADOR: ¿Cómo se individualiza los materiales nitrato, y qué precauciones deben tomarse?

F. M. PEÑA: Todos los materiales 35 mm mudo son nitrato. Lo primero que hay que hacer es reconocerlos y tenerlos aparte. El 16 mm nitrato es algo excepcional, ya que la inmensa mayoría de 16 mm no es nitrato. Tanto el 16 mm como el 9,5, que eran formatos hogareños, por razones de seguridad, siempre fueron hechos en acetato.

Para el nitrato, un buen consejo es tener la película floja en el interior de la lata, que las vueltas no es-

tén apretadas. Además, hay que pensar, una vez por año, abrir todas las latas y ver su estado. Si aparecen manchas, es el nitrato que empieza a descomponerse.

R. BECEYRO: Recuerdo una especie de experimento que se hizo con algunos de los films (**Días hábiles**, mi film de 3º año, y **Jardín de infantes**, que dirigió Marilyn, por ejemplo) que consistió en hacer un film 16 mm con sonido magnético. Se sacó una copia del negativo armado, se le pegó una banda magnética en el costado y en el propio proyector se grabó el sonido. Así se hizo una copia única de esos films, que vaya a saber dónde están. No se volvió a insistir con ese método.

F. M. PEÑA: Hay que pensar que el sonido encarecía mucho los films.

R. BECEYRO: No hay que olvidar que en el instituto no existía la materia Sonido, que no había equipamiento de sonido para filmar: nunca tuvimos un grabador Nagra. Se filmaba mudo, se montaba mudo.

F. M. PEÑA: En La Plata pasaba lo mismo. Se consideraban los campeones del *off*, y la banda sonora se pensaba sin sonido sincrónico, con voz en *off*, con música. Volviendo a la preservación, no hay que olvidar que lo fundamental es hacer circular lo que se preserva, que se vean los films que se preservan. Hay ahí una puesta en valor cultural, que supone la circulación de todo ese material.





Películas
del Instituto de
Cinematografía
UNL que se
pueden ver
online



Ya pueden verse online 10 películas del Instituto de Cinematografía que han sido recuperadas por la Universidad Nacional del Litoral

Se trata de **Un acto**, cortometraje de Federico Padilla, basado en un cuento de Juan José Saer, **Gaitán a casa**, primer film de Raúl Beceyro, basado también en una idea de Saer, **Sin tregua**, film utilitario dirigido por Simón Feldman, **Reservas forrajeras**, de César Caprio, **López Claro**, su pintura mural americana, de Juan Fernando Oliva, **La vieja ciudad**, de Marilyn Contardi, **Hachero nomás**, de Hugo Bonomo, Luis Zanger, Patricio Coll y Jorge Goldenberg, **La pampa gringa** de Fernando Birri, **Vestigios** de Juan Fernando Oliva y **Hoy-Cine-Hoy** de Diego Bonacina

Es el resultado concreto del convenio celebrado entre la Universidad Nacional del Litoral y el historiador y conservador Fernando Martín Peña. Se partió de material fílmico (negativos o copias), que se digitalizó en Buenos Aires, de acuerdo con parámetros técnicos actualizados. Irene Mansila, en el Taller de Cine UNL, realizó los trabajos finales para que puedan verse copias en impecable estado.

Los films se encuentran en Biblioteca Virtual UNL/ Colección Docente/Instituto de Cinematografía UNL 1956–1976. Pueden ser vistos inmediatamente, o bajados en archivos de mayor calidad para ser conservados en la computadora.

El trabajo de subida de los films a la Biblioteca Virtual UNL fue realizado por Pablo Courault, del Centro de Telemática de la UNL, dirigido por José Luis del Barco

■ UN ACTO

Basado en *Tormenta de verano*, cuento entonces inédito de Juan José Saer, se llamó *El balcón* cuando fue publicado en el libro *Palo y hueso*.

Producida por Federico Padilla con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía. Libro cinematográfico y dirección: Federico Padilla. Script: Frida Niklas. Director de Fotografía: Adelqui Camusso. Ayudantes: Diego Bonacina, José M. Teijido. Director de Producción: Edgardo Pallero, con la colaboración de Alberro Parrilla. Música: Leda Valladares. Guitarra: Jorge Panisch. Escenografía: Jorge Vede. Compaginación: Héctor Gazzolo. Actores: Zulema Katz, Alejandro Stilverberg. 35 mm blanco y negro; 11 minutos; 1962.

■ GAITÁN A CASA

Producida con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía. Dirección: Raúl Beceyro. Asistente: Juan Patricio Coll. Script-girl: Marilyn Contardi. Guion: Juan José Saer, R. Beceyro. Fotografía: Esteban Courtalón. Asistente: Vladimir Imsand. Cámara: Carlos Devito. Montaje: César Caprio. Escenografía: Alicia Sedlacek. Sonido: Germán Romani, Amado Romero. Música: Víctor Hugo Canale, Alejandro Romero. Producción: Roberto Maurer. Asistentes: José García, Alberto Speratti. Con: Raúl Alberti, Berta Palleres, Mario Puente. 16 mm blanco y negro; 10 minutos; 1964. Primera película de Raúl Beceyro, sobre una idea de Juan José Saer.

■ SIN TREGUA

Producida por la Universidad Nacional del Litoral y el Centro Nacional de Lucha Antituberculosa del Ministerio de Salud Pública de la Nación. Argumento y Dirección: Simón Feldman. Asistente: Dolly Pussi. Fotografía: Adelqui Camusso. Cámara: Diego Bonacina.

Fotografía de escena: Iberia Gutiérrez. Filmación de fotografías: Luis Benito. Laboratoristas: Sergio Gutiérrez, Iberia Gutiérrez, Osvaldo Hominal. Producción: Edgardo Pallero y Carlos Gramaglia. Montaje: Antonio Ripoll, Oscar Montauti. Ayudantes: Guillermo Fink, Sergio Solomonoff, Julio Lencina. Música popular anónima. Asesores: Doctores Victorio Chiesa y Antonio Pio. Laboratorios Alex. 35 mm blanco y negro; 10 minutos; 1966.

■ RESERVAS FORRAJERAS (PRODUCCIÓN GANADERA ASEGURADA)

Dirección, guion y montaje: César Caprio. Dirección de Fotografía: Diego Bonacina. Dirección de producción: Carlos J. Gramaglia. Sonido: C. Amado Romero. Música: Irineo Cuevas, interpretada por Irineo Cuevas y Ana María Davie. Locutor: Sergio A. Solomonoff. Asistentes: Esteban Courtalón, Mario A. Mittelman, Gustavo Moris, Germán Romani, Gerardo Vallejo, Raúl Beceyro. Negativo Dupont procesado en Laboratorios Alex SA. 35 mm blanco y negro. 10 minutos; 1964.

■ LÓPEZ CLARO, SU PINTURA MURAL AMERICANA

Libro y Dirección: Juan Fernando Oliva. Dirección de Fotografía: Enrique Urteaga. Dirección de producción: Edgardo Pallero. Asistente de dirección: Ninfa Pajón. Asistente de producción: Carlos J. Gramaglia. Cámara: Rodolfo Neder. Ayudante de cámara: Carlos Costanzo. Libro de edición: Olinda Grioni. Dirección musical: Ariel Ramírez. Relator: Miguel Ángel Martínez. Asesor de montaje: Antonio Ripoll. 35 mm color; 10 minutos; 1960.

■ LA VIEJA CIUDAD

Realización: Marilyn Contardi. Fotografía: Esteban Pablo Courtalón. Producción: Raúl Beceyro. Asistente de

- **La pampa gringa** (1964)
- **Gaitán a casa** (1964)
- **Sin tregua** (1966)



- **Un acto** (1962)
- **Vestigios** (1970)
- **Filmación de Reservas forrajeras** (1964)

dirección: Oscar Meyer. Asistente de fotografía: Humberto Toledo. Asistente de producción: Mariano Martínez. Ayudantes: Hugo Raina, Francisco Druetta, Raúl Boggio, Alberto Anouch, Daniel Fazio. Locución: Jorge Conti. Se agradece la colaboración del Director del Museo Etnográfico de Santa Fe, Dr. Agustín Zapata Gollán. 35 mm blanco y negro; 11 minutos; 1969.

■ HACHERO NOMÁS

Producida por Campamentos Universitarios de Trabajo. Dirección y producción: Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Luis Zanger, Hugo Bonomo. Fotografía y cámara: Hugo Bonomo. Sonido: Germán Romani. Ayudante: Camilo Quarin. Dirección de Sonido: Aníbal Libenson. Asesores de montaje: Juan Carlos Macías y Oscar Souto. Se agradece la participación de: Federico y Jacinto Monzón, Familia Ordóñez, Jorge Senn, Juan Zarza, Juan Fernández, Familia Hillman, Jorge Sol, María Rosa Oliver, Gastón Gori, Juan J. Stagnaro, Amado Romero, A. Rodríguez Moyano y Sacerdotes y pobladores del Chaco Santafesino. 35 mm blanco y negro; 21 minutos. 1966.

■ HOY – CINE – HOY

Producida con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía con la colaboración y asistencia técnica del Instituto de Cinematografía de la UNL y del Instituto Cine-fotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Filmado en Llambi Campbell y Grütly, a cuyas poblaciones se agradece su desinteresada colaboración. Dirección: Diego Bonacina. Dirección de fotografía: Gustavo Moris. Director de Producción: Carlos Gramaglia. Cámara: Gustavo Moris, Julio Jandar, Diego Bonacina. Asistente de cámara: Vladimir Imsand Jefe de producción: Carlos Gramaglia. Guión y montaje: Diego Bonacina, Jorge Goldenberg y Olinto Taverna. Asistente de dirección: Jorge Golden-

berg, Olinto Taverna Asistente de fotografía: Esteban Pablo Courtalon. Ayudante de dirección: Luis Priamo. Sonido: C. Amado Romero. Electricidad: Germán Romani. Ayudantes: E.Eichemberger, Luis Zanger. Voces: Rubén Rodríguez Aragón, Miguel Flores, Guillermo Morey, Israel Wisniak, Francisco Ortolochippi, Mario Celauro, Antonio Guerrero. 35 mm blanco y negro; 20 minutos; 1965.

■ LA PAMPA GRINGA

Producida por Cinematográfica Popular. Dirección: Fernando Birri. Fotografía: Adelqui Camusso. Producción: Edgardo Pallero. Montaje: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. Sonido: Mario Fezia. Asistente de dirección: Manuel Horacio Jiménez. Movimiento: Carmen Papiro y Dolly Pussi. Música: Virtú Maragno. Locución: Orestes Caviglia; recita poemas de José Pedroni y Carlos Carlino. Títulos: Carlos Panichelli. Laboratorista: Diego Bonacina. Técnico: Alberto Andreani (ACE). Técnico de sonido: Amado Romero. Con la colaboración del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y los pueblos de la Pampa Gringa. 35 mm blanco y negro; 10 minutos; 1964.

■ VESTIGIOS

Dirección y Realización: Juan Fernando Oliva. Fotografía y cámara: Esteban Pablo Courtalón. Productor Ejecutivo: Carlos Gramaglia. Montaje: Juan Fernando Oliva y César Caprio. Asistente de dirección: Ninfa Pajón. Asistente de fotografía: Mariano Martínez. Asistentes de producción: Ninfa Pajón y Mariano Martínez. Montaje de sonido: Juan Carlos Macías. Música: Harry Partch. Asesoramiento técnico musical: Alberto H. Colli y Miguel Ángel de Orellana. Asesoramiento científico: María Teresa Carrara, Nélida Carrió, Amable L. Gacek. Locución: Jorge Conti. 16 mm color. 9 minutos; 1970.



UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

Enrique Mammarella
Rector

Miguel Irigoyen
Secretario Académico y
de Innovación Educativa

Ma. Lucila Reyna
Secretaría de Extensión
Social y Cultural

Ivana Tosti
Directora
Ediciones UNL



Cuadernos de Cine Documental 16, Santa Fe, Argentina, diciembre 2022.



ediciones UNL