

Cine Documental

La enseñanza del cine como política empresarial.

Este es el romance de la universidad con el mercado, de cómo quedó trunco el ideal cultural y educativo, comenzó la relación con el neoliberalismo y unas pocas cosas más...

Por María Valdez

Resumen

El presente trabajo analiza cómo se gesta la Universidad del Cine y cuál es el peso de Manuel Antín como hacedor del proyecto. Se estudia este modelo universitario como ejemplo de prácticas económicas neoliberales y de qué modo hegemoniza el campo cultural de los estudios de cine en Argentina.

Palabras clave

Universidad del Cine, Manuel Antín, neoliberalismo, menemismo, radicalismo.

Abstract

This paper analyzes the building process of Universidad del Cine and the action of Manuel Antín as the founder of the project. This university model is studied as an example of neoliberal economic practices and the way this model construct hegemony in the cultural field of filmmaking studies in Argentina.

Keywords

Universidad del Cine, Manuel Antín, Neoliberalism, Menem's Government, Alfonsín's Government.

Resumo

Este artigo analisa a forma como a Universidad del Cine é nascido e qual é o peso de Manuel Antin como o criador do projeto. Este modelo de universidade é estudado como um exemplo



Cine Documental



de prácticas económicas neoliberales e como hegemoniza o campo cultural de estudios de cinema na Argentina.

Palabras clave

Universidad del Cine, Manuel Antín, neoliberalismo, menemismo, radicalismo.

Datos de la autora

Directora de la Licenciatura en Artes digitales de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Profesora Titular del Seminario de Posgrado Problemas del cine latinoamericano (UNQ). Profesora titular de Historia del cine latinoamericano de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Fecha de recepción: 15 de enero de 2016

Fecha de aprobación: 30 de marzo de 2016

No es la benevolencia del carnicero, del cervecero, o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. No invocamos sus sentimientos humanitarios sino su egoísmo; ni les hablamos de nuestras necesidades, sino de sus ventajas.

Adam Smith. *Investigación de la naturaleza y causas de las riquezas de las naciones* (1794)
Oficina de Viuda e Hijos de Santander, Valladolid.

Introducción¹

El revivir de las escuelas de cine en el país es fruto de los años posteriores a la recuperación democrática en el año 1983. Si bien en Argentina existían institutos de formación en cine, los años noventa registran un desarrollo inaudito de este ámbito educativo (Goity, 1994: 299-301). La necesidad de renovación en el cine implica la necesidad de formación de nuevos técnicos para las nuevas películas. ¿Cómo formar, entonces, a nuevas camadas de profesionales? ¿De dónde aprenden sus competencias? ¿Qué espacio específico puede albergarlos? Consideremos que la industria cinematográfica argentina, en los primeros años de la recobrada democracia, sufre los mismos sobresaltos económico-políticos que el gobierno de Raúl Alfonsín. Los nuevos desafíos que afronta el cine son tanto apostar por la innovación en las películas como revisar y poner en valor la formación de sus cuadros técnicos. En esta coyuntura es que nace la Universidad del Cine, bajo la égida de Manuel Antín. El objetivo de las páginas siguientes es analizar cómo surge este modelo universitario, cuáles son sus rasgos y su peso en la formación del campo cultural y cómo hegemoniza el territorio de los estudios sobre cine a escala nacional².

"Persona honrada se necesita": Manuel Antín y los avatares de la gestión cultural

Cine Documental

Sin despreciar a otras instituciones surgidas durante el período, consideramos que la Universidad del Cine es la que domina el campo de la formación de realizadores y técnicos, a la vez que puede vincularse de manera altamente productiva con la crítica cinematográfica y los festivales de cine para armar un tejido potente, cerrado sobre sí mismo, de autovalidaciones mutuas. La incidencia del proyecto Universidad del Cine en el recinto específico de la ciudad de Buenos Aires es determinante en tanto se erige como un proyecto *universitario*, mientras que las casas de estudios sobre cine que existen sobre fines de la década de los ochenta son centros terciarios o, lisa y llanamente, el cine forma parte solo como asignatura de planes de estudios dentro de otras carreras universitarias ligadas al arte en general (Ídem, 300-301). Lo remarcamos: para la fecha de su puesta en marcha, 1991, no existen universidades dedicadas íntegramente al quehacer fílmico.

La Universidad del Cine, entonces, sintetiza en su propio nombre una reivindicación de totalidad que cala fuerte en el entorno y por ello el salto cualitativo que ofrece la institución golpea fuertemente en el imaginario social.

Hay que entender el proyecto Universidad del Cine y el lugar de su cabeza fundadora, Manuel Antín, en la encrucijada que significa el advenimiento democrático post dictadura cívico-militar que lleva a la presidencia al radical Raúl Alfonsín desde el 10 de diciembre de 1983 hasta el 8 de julio de 1989, cuando asume Carlos Saúl Menem. Antín pertenece y es fiel a los postulados del partido radical. Este partido posee una fuerte tradición en la Argentina. Fundado en 1891 por Leandro N. Alem es uno de los partidos políticos más antiguos del país, el segundo en cantidad de afiliados y el que históricamente, a lo largo del siglo XX se ha pronunciado como la oposición más cabal al modelo peronista³. La "pelea" radicales versus peronistas es de larga data en los vericuetos de la historia político-social de la Argentina. A lo largo de su historia centenaria, el radicalismo construyó un estilo cultural de relacionarse con la sociedad ligado a cierta idea general (o generalizada) del

savoir faire. Es importante entender esto porque justamente se trata de un estilo completamente diferente a “lo nacional y popular” de corte peyorativo con el que se estigmatizó (también en un lineamiento general) al peronismo ⁴. Según Gabriel Obradovich:

En el imaginario radical, la UCR aparecía como el partido defensor de los derechos políticos, el progreso y la buena administración. Por el contrario, los peronistas y sus gobiernos eran asociados a las crisis, al autoritarismo y la corrupción. Por otro lado, la identidad social de los votantes radicales estaba constituida en oposición a los electores peronistas. En su mayoría, los radicales se sentían más habilitados y autorizados a votar en la medida en que sus capacidades económicas y educativas los diferenciaban de los electores peronistas, en los que, según ellos, primaba el interés material y el haber sido engañados por sus dirigentes (2011: 139).

En función de este trabajo, hay que comprender que la pugna entre ambas concepciones antagónicas respecto de la cultura y sus producciones estéticas (no solo el cine, sino también la literatura, las artes visuales, el teatro o la música, por nombrar solo las más sistematizadas dentro del campo cultural) son el reflejo no solo de una batalla cultural sino también la manifestación “estética” de un problema político e ideológico de larguísima data. Manuel Antín acompaña ideológicamente a Raúl Alfonsín en el proyecto político de transformación del país, asume como director del Instituto Nacional de Cinematografía durante el gobierno radical y permanece allí hasta las elecciones anticipadas que llevan al poder al peronista Carlos Saúl Menem. Señala Antín:

Alfonsín era un candidato que claramente podía ganar las elecciones. Me acerqué junto a un grupo de intelectuales, como Brandoni, Gorostiza, entre otros, para ayudarlo.

Generó un centro que se llamó CPP (Centro de Participación Política)⁵. Él siempre dijo que no sabía de cultura, pero que le gustaba mucho. Entonces se rodeó de gente que lo acompañaba en los discursos por el país, y ahí nos sumamos todos sin ninguna aspiración individual, queríamos simplemente ayudar a salir de la situación crítica, la de la época militar. Cuando ganó y me ofreció el puesto en el Instituto, me prometió que él estaría apuntalando mi gestión (en Sández, 2010: 104-104).

Este dato es importante, dado que el Instituto es un ente autárquico que depende directamente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y es "el encargado del fomento y regulación de la actividad cinematográfica argentina en todo el territorio argentino y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía de ese país", según consta en la página web del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina⁶. De dicho instituto depende, a su vez, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC).⁷ Antín considera que durante su gestión a cargo del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) fue descuidado con la escuela, debido a las múltiples responsabilidades que el cargo de gestión le obliga a asumir en el contexto nacional pero también en el internacional (en Ídem: 107-108). Antín no solo debe gestionar el Instituto, sino también lidiar con la escuela pública de formación de los cineastas. La obliteración de esta última, empero, puede leerse como una señal de las relaciones entre campo intelectual y campo de poder (Bourdieu, 2002: 9-50).

Más que descuido, se trata de un lineamiento claro de la gestión que privilegió la visibilidad internacional del Instituto, su cabeza directora y sus relaciones interinstitucionales de variado tenor en vez de fortalecer la calidad educativa del propio instituto de formación de directores y técnicos cinematográficos. Cabe señalar que las revisiones críticas de la gestión de Antín a cargo del Instituto no dan cuenta de esto. Todo lo contrario, a la hora de evaluar, los análisis se



Cine Documental

focalizan en la imposibilidad de Antín de lidiar con las condiciones del escenario económico y político que hereda. Clara Kriger (2015), por ejemplo enumera los objetivos “más significativos” que se propone Antín al frente del INC, los analiza y avisa que se detendrá sobre los conflictos que impidieron la realización de los mismos. Curiosamente, el único objetivo que se deja de lado es “la enseñanza del cine para la formación de nuevas generaciones de técnicos y cineastas..”.

El silencio generalizado respecto de este problema puede leerse como una sintomatología de cómo las clases dominantes definen el campo cultural y sus lógicas de consumo; nos referimos, en última instancia, al modo en que se organizan los sistemas clasificadores, “esquemas históricos de percepción y apreciación que son producto de la división objetiva en [...] y que funcionan al margen de la conciencia y el discurso” (Bourdieu, 2002b: 479). En otras palabras, no existen críticas al viejo director por la renuencia a cumplir el objetivo formativo de la escuela estatal del INCAA: la falta de importancia de la educación superior en el ámbito público es deglutida por otros valores de mercado más importantes y/o visibles para el momento. Estos someros datos son necesarios para entender el proceso de gestación de la Universidad del Cine y, posteriormente, sus vinculaciones con el campo cultural cinematográfico, el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y la crítica de cine.

Recordemos la pertenencia fuerte y constante de Antín al modelo cultural surgido de la cantera radical, partido asociado históricamente al desarrollo de las bellas artes o las artes cultas. Públicamente, el nombre de Antín es un buen punto de partida para encarar a la ciudadanía y goza de aceptación por parte del entorno. Al mismo tiempo, el otrora director es uno de los referentes insoslayables de la denominada Generación del 60, esto es, a grandes rasgos, la versión vernácula de la modernidad fílmica en el cine argentino. Manuel Antín representa la figura del hombre culto, director de cine, amante de las letras; un gentilhomme elegante, educado y refinado. Un



Cine Documental



caballero del cine moderno. Su nombre encarna, para la década de 1980, una apertura estética tras los años de censura, la posibilidad de activación de una industria cinematográfica cercenada por el anterior período oscuro y la recomposición de la imagen del cine argentino en el exterior. La política de gestión llevada a cabo por Antín en el Instituto tiene, entre sus múltiples objetivos, proyectar el cine argentino en el exterior, ubicarlo en el mercado internacional: "Durante mi gestión abrimos una agencia de venta de cine en el exterior, que luego del gobierno radical se cerró, pero fue un emprendimiento importante, porque se pudo verificar en esos años el crecimiento en cifras de ventas de las películas afuera" (en Sández, 2010: 105). Se dedica a esto con énfasis y arma una red de visibilidad de la filmografía nacional en el marco europeo. Por otra parte, también debe administrar y atender las demandas de la escuela del Instituto, hecho que queda subordinado a las políticas de visibilidad hacia afuera. La embajada de Antín logra taponar el problema de la formación educativa bajo el brillo de la exposición internacional y esto se enmarca en los vaivenes económicos que agotan al gobierno de Alfonsín (Heredia, 2006). La formación fuerte de cineastas que se necesita para alimentar el circuito de festivales y la proyección internacional en un amplio espectro se desplaza al proyecto personal de Antín, cuando presenta su renuncia tras la finalización del período alfonsinista, y que es la creación de un centro de formación especializado en cine. Algo de esto deja entrever Sandra Torlucci cuando enuncia:

Manuel Antín se integra a la cultura desde dos lugares fundamentales: primero como director del Instituto Nacional de Cinematografía (1984-1989) y después como creador y rector de la Universidad del Cine, dos gestos fundacionales para una sociedad devastada por la peor dictadura que nos dio la "patria": uno, para impulsar desde lo administrativo el renacimiento del cine nacional, y el otro, para que el impulso se enriqueciera estéticamente a partir de la

educación en el cine. Así Antín, a veces en broma, a veces seriamente, deja oír una metáfora que podría ser todavía el hilo que aparentemente había perdido: "La Universidad del Cine es mi última película" (2005: 111).

Parafraseando las palabras de la investigadora nos preguntamos ¿acaso el impulso para el renacimiento del cine argentino no podía tener cabida dentro de la enseñanza pública? ¿Cómo leer esos dos lugares desde los cuales Antín capitaliza simbólica y económicamente la cultura y la educación? ¿Desde qué lugar interpretar "La Universidad del Cine es mi última película"?

"El gran secreto": armar un proyecto educativo

Para comprender el proyecto universitario es necesario revisar aquello que Antín achaca a la escuela pública del Instituto, esto es, la falta de sostén humanista, la flaqueza teórica y el poco basamento cultural. Valores de la alta cultura que también responden, en términos de *habitus* (Bourdieu, 1991), al juego del entramado social que se hace cuerpo y que, en ese caso, responden al contexto del que proviene Antín.

Antín mismo señala que es un realizador que elige el cine casi por azar. Su interés indiscutible son las letras y posee una producción considerable entre poemas, novelas y obras teatrales, algunos inéditos. Es notable su resistencia a considerarse director y sus referencias constantes a la literatura se han convertido en parte integrante de la "imagen Manuel Antín". Señalamos un comentario del realizador:

Me hizo mucha gracia, porque a los cineastas argentinos nos atribuyen ser imitadores de un cine extranjero, cuando también sucede que los extranjeros copian libros argentinos. Niego toda influencia del cine francés en esa época, porque no lo conocía cuando hice *La cifra*, y en realidad si uno lee el cuento, lo que servía como punto de comparación, que es el tratamiento del tiempo en la narración, está en el cuento mismo, ahí me basé yo, no en otros cineastas (en Sáñez, 2010: 55-56).

Antín articula, bajo la galanura expositiva hincada sobre su consabido sentido del humor, una posición autorreferencial y petulante. Aun así, los vasos comunicantes con el paradigma francés son visibles. Paradigma registrado en el decir de Torlucci:

En reiteradas oportunidades, los historiadores del cine y los críticos cinematográficos hablaron de las influencias que operaron en la estética de Antín. Una de las más reconocidas es la *nouvelle vague*, que en Francia se transformaba en el movimiento de vanguardia por excelencia. De *Cahiers du Cinéma* a la pantalla, el camino de la *nouvelle vague* propone un vínculo estrechísimo entre la teoría y la praxis cinematográfica. Este cine crecerá acompañado y dejándose acompañar por el movimiento literario *nouveau roman*. Cine/literatura será entonces el encuentro privilegiado por los intelectuales franceses que integran esta revolución estética. La propuesta era el rechazo de la linealidad narrativa: una representación neobarroca, donde se explicitan las marcas de enunciación y se experimenta con todos los recursos que el código ofrece a un lenguaje cinematográfico cada vez menos cristalizado y más productivo: ruptura de *raccord*, encuadres descentrados, fragmentación de la imagen, "fuera de campo absolutos", experimentación con la relación banda sonora/banda visual, etc. Así, la literatura moderna fue una fuente en la que Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet, entre otros, encontraban una lectura que no acababa, una lectura que abría la posibilidad de filmar un mundo donde el sentido aparecía, sobre todo, en la descripción de los objetos a partir de las referencias generadas desde la imagen y el sonido (2005: 104).

La autora conjuga los elementos más importantes que replotan, desde otro lado, el problema de la autoría en el cine moderno. La mención de la transformación narrativa subraya especialmente la capacidad de este nuevo cine de reflexionar sobre su propia

Cine Documental

condición lingüística. Lo cual no es poco. La *nouveau* narratividad metaforiza el campo cultural sobre el que se funda la Universidad del Cine: será universidad acorde ideológica y estéticamente con la reinvencción de la añorada Generación del 60. La trenza apretada entre un tipo de cine y sus posibilidades de ser encarado, esto es, producido, filmado y hasta exhibido, se apisona fuertemente en la sede de la nueva institución privada, léase, paga. Así como existe la definición legitimada del "cine de autor", accedemos al proceso de formación de una "universidad de autor".

"Universidad de autor" densifica el valor de por sí fuerte de la pertenencia a los estudios superiores. Pertenecer a la universidad es homologado, en cierto modo, a la rigurosidad y el control respecto de ciertos saberes. En este caso, además, los saberes se yerguen sobre una etiqueta consagrada por el cine, el "cine de autor". Las bases de la universidad de *qualité* están en marcha. Dice Antín:

Quería mantener la apertura hacia mucha gente del cine que había producido durante la gestión del INC⁸ y a la vez quería forjar un clima de interés cultural como el que emanaba de la facultad de Filosofía y Letras. ¿Cómo se podía hacer eso sin medios? Porque con medios era muy fácil, hacía una fundación, una especie de Fondo Nacional de las Artes. Entonces vinculé dos ideas: que teníamos que mejorar el nivel cultural del cine argentino para que pudiera competir internacionalmente, y que para eso teníamos que crear una facultad con bases similares a las de Filosofía y Letras, pero que a la vez fuera interesante para la gente que tiene o busca otra especialidad. Sentí que esa facultad tenía que especializarse en algo atractivo como es el cine y tenía que poder producir películas. Esa idea de la productora que enseña Filosofía o de la facultad de Filosofía que produce películas es la FUC, son las raíces, el meollo. Cuando creé la FUC y la llamé Fundación porque no la podía instaurar como Universidad empecé a

predicar el hecho de jerarquizar la enseñanza del cine otorgándole nivel universitario; esa lucha me fue dando un espacio diferente. Además tiene un equipamiento que no tiene ninguna institución así de América latina (en Sández, 2010: 112-113).

En la explicación del director yacen tres líneas que se alimentan mutuamente. En primer lugar, la invocación al modelo del Fondo Nacional de las Artes (FNA), un ente cultural creado por el gobierno de facto del general Pedro E. Aramburu en 1958. El FNA tiene por objeto:

- a) Otorgar créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en la República y su difusión en el extranjero.
- b) Otorgar créditos para construir y adquirir salas de espectáculos, galerías de arte, estudios cinematográficos y cualquier otro inmueble necesarios para el desarrollo de labores artísticas; como asimismo, para la adquisición o construcción de maquinarias y todo tipo de elementos o materiales que requieran estas actividades.
- c) Administrar, fiscalizar y distribuir, conforme a las disposiciones legales, los fondos de fomento a las artes, dispuestos en leyes dictadas o a dictarse (Ley 1224, 1958).⁹

La diferencia entre "actividades artísticas" y las propias "literarias" y el señalamiento de la difusión en el exterior del país recuerdan por una parte, una concepción privativa del arte donde frente a las actividades artísticas en general, se yergue la literaria como un nicho único; por la otra, la necesidad de proyección internacional. Se trata, en definitiva, de una concepción sesgada de la cultura que privilegia la literatura por encima del mundo del arte a la vez que pone el acento en el mercado de circulación internacional. Los puntos b) y c) acogen nuevas formas de arte ligadas a la industria

cultural y complementan una visión totalizadora respecto del quehacer artístico. La elocución de Antín deja entrever, en este sentido, un apego a ese modelo que está en la base de la concepción de la cultura que lo atraviesa, si retomamos el concepto del arte como forma social, esto es, "formas sociales variables dentro de las cuales las prácticas significativas se perciben y se organizan" (Williams, 1981:121). Esta identificación de Antín con un modelo cultural se complementa con su adhesión al modelo humanístico de la facultad de Filosofía y Letras. Esta segunda línea es importante porque de ella deriva el sustrato académico que sostiene su emprendimiento educativo. Cuando Antín dice "Filosofía y Letras" sobreentiende que el interlocutor comprende que se refiere a la facultad inserta dentro de la Universidad de Buenos Aires. "Filosofía y Letras" es de la Universidad de Buenos Aires. Nuevamente, el implícito se enraíza en otra institución que domina el canon de la educación superior en el país¹⁰. La tercera línea es clara y determina el sino de la futura casa de estudios dedicada al cine: ser una productora.

"La guerra la gano yo": la industria del prestigio

La universidad creada -y por creación entiéndase la cabeza visible del proyecto- por Manuel Antín, director de cine y referente ineludible de la Generación del 60, garantiza el ingreso al circuito más alto de formación educativa. Esto ocasiona un movimiento interesante, dado que por un lado se justifica la necesidad de incorporar a quienes manejan el oficio del cine, los viejos técnicos, que logran la certificación de su saber por méritos equivalentes a estudios de nivel superior¹¹. Por otra parte, se anexa a un número considerable de profesores universitarios, surgidos mayoritariamente de carreras humanísticas y que son garantes de la formación en asignaturas de historia, teoría y estética cinematográfica.

Básicamente, estos profesores serán provistos por la Universidad de Buenos Aires, bastión insoslayable de la formación académica en el país y que ocupa el primer lugar en el podio de



Cine Documental



universidades nacionales. Existe una fuerte ligazón entre el proyecto educativo y el proyecto cultural de la Universidad del Cine, de impronta humanista europeizante, ligada a los patrones de formación del prestigio en torno de las artes que acrisoló el país desde fines del siglo XIX. Este "prestigio" posee un enérgico peso en la herencia francesa. Argentina es, además, el país rotundamente francófilo de toda América Latina, dado que en su historia cultural el pensamiento galo ha tenido una fuerza inicial, tajante y que arrastra conceptualizaciones sobre el arte y la educación desde fines del siglo XIX hasta la fecha. Señalamos esto para remarcar que más allá del dato coyuntural respecto de si Antín se reconoce o no influenciado por la modernidad fílmica francesa, el sustrato francés es en sí mismo una base fuerte del tejido sociohistórico y cultural del país.

Así como el cine moderno surge para contravenir las formas fílmicas anteriores, anquilosadas pero a la vez resquebrajadas de las narrativas tradicionales para el universo audiovisual, la Universidad del Cine se ubica como proyecto pedagógico en una línea de formación enciclopedista de excelencia (la universidad) pero apela al mismo tiempo a una nicho para la innovación circunscrito al objeto sobre el cual se aboca: el cine. En este sentido, es importante la configuración del plan de estudios de la Universidad del Cine. El diseño de las asignaturas y sus contenidos mínimos quedará bajo la responsabilidad de la secretaría académica, que incorpora a la nueva casa de estudios modelos epistemológicos propios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El rasgo distintivo será el lado humanista, anclado en la tradición universitaria más rancia y tradicional; en consonancia además, con el perfil alfonsinista en que se inscribe el plan.

En segundo lugar, el proyecto pedagógico coloca como cabeza visible al garante vivo más importante de la modernidad fílmica en Argentina, es decir Antín. Este dato es importante dado que los otros nombres referenciales de dicho período o bien han dejado de filmar (David José Kohon, Simón Feldman), o han privilegiado la actuación (Lautaro Murúa) o han fallecido

(Rodolfo Kuhn). La diferencia sustancial de la figura de Antín estriba en su alto grado de exposición pública, debido a su inscripción política y a su funcionalidad en el circuito de la cultura capitalina durante los años de la primavera democrática post dictatorial.

La gestión de Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía le provee el soporte idóneo para terminar de asimilar los entresijos de la gestión de políticas públicas en el campo del arte y, especialmente, en el cine.

Podemos decir que a la hora de fundar la Universidad del Cine está armada la urdimbre ideal para el enclave de una institución que, básicamente, llena un espacio vacío dentro de la formación académica más tradicional a la vez que apela al modelo más ancestral de educación superior.

Cerrado el círculo, la Universidad del Cine se posiciona a lo largo de los años como referencia predilecta en los estudios sobre cine en América Latina, sobre todo para los países de la región que privilegian los costos de enviar a estudiar a sus hijos a la Argentina, frente a los que implican otros centros de estudios de cine legitimados en el exterior, por ejemplo, la Escuela de Cine de Nueva York¹². En este sentido, la universidad consolida una elite intelectual de marcada incidencia sobre el colectivo social¹³.

"Todos tenemos un plan". Lo fundacional, la fundación, la función

La Universidad del Cine se gesta como fundación. Por eso, aun ahora, es conocida popularmente como "la FUC" (La Fundación Universidad del Cine"). Para la reglamentación argentina, una fundación es una institución privada que la ley reconoce que tiene como objeto prestar servicios de interés público. Para que una fundación exista en tanto figura jurídica debe existir la voluntad de constituirla, el patrimonio económico propio que la sustente, la finalidad que debe ser siempre de interés general y los estatutos o normativa interna propia de la fundación. Estamos refiriéndonos a una institución sin fines de lucro¹⁴.

Lo señalado importa porque, por un lado, inscribe socialmente a la FUC en un imaginario donde prima el trabajo "por amor al arte" y una suerte de abandono de lo económico como factor regulador de una empresa de índole privada. Por otra parte, que a la fecha se la siga denominando así marca la continuidad de ese imaginario, sostenido incluso por la propia página web de la Universidad.

Nos encontramos ante un acto fundacional, básicamente *performativo*: el de la *fundación* de la Universidad del Cine. El velo simbólico de la protección que otorga «ser fundación» permite cegar y volver invisible el desarrollo posterior de la misma universidad: bajo el proyecto académico, también se teje, a lo largo de los años, el potencial de lo económico como factor regente. Entendámonos bien. No nos referimos a lo que cae de su peso, esto es, el hecho de que el sostén económico de la universidad provenga de las cuotas que pagan sus alumnos. Sino de cómo el proyecto educativo se enlaza cada vez más con el ideario de una productora de películas, lo que le otorga una presencia importantísima en el contexto relacional con el cine argentino y, más adelante, con el BAFICI. La frase proferida por Antín ("Esa idea de la productora que enseña Filosofía o de la facultad de Filosofía que produce películas es la FUC y la llamé Fundación porque no la podía instaurar como Universidad") se hace invisible, erosiona su espesor dentro de un contexto social que asimila el concepto de «fundación» al de la merma del interés económico, al de la gratuidad para con la sociedad mediante el ofrecimiento de un bien que, además, ya está ligado emocionalmente a la idea del sacrificio, el desinterés personal y el trabajo en equipo.

Para 2016, el proyecto es claro en la misma definición de la misión de la Universidad del Cine que figura en su web.¹⁵

La estrategia comunicativa es eficaz y sencilla: primero se apela a la excelencia académica y a la tecnológica en un marco de formación cultural humanística de amplio espectro. Esa es la *summa* que define a los jóvenes con vocación audiovisual. "En síntesis, es un punto de encuentro de jóvenes con vocación

audiovisual. Al mismo tiempo, un ámbito de aprendizaje y de investigación, centro de producción de películas de largo y de cortometraje”, reza la página. La habilidad estriba en no definirse como productora, sino como «centro de producción» y encabalgar este al aprendizaje y a la investigación. En este sentido, bajo la simpleza de la frase se hila una estrategia discursiva eficiente, destinada a fortalecer comunicacionalmente que estar en la FUC garantiza no solo el nivel académico sino también la posibilidad de ingreso al mercado audiovisual. Semejante al desiderátum del Fondo Nacional de las Artes, el enunciado barre todo tipo de desconfianza respecto del interés económico financiero.

Insistimos en este punto dado que con los años, lo que fuera inicialmente anunciado como un proyecto educativo y cultural, sin fines de lucro, ligado ideológicamente a una matriz política de cuño radical, desenmascara, para fines de la década de 1990 su raíz de empresa neoliberal acorde al contexto político gestado durante el menemismo (Pucciarelli, 2011). La FUC es, en este sentido, un claro exponente de la empresa menemista en clave educativa.

El basamento empresarial neoliberal es, empero, invisible o, al menos, negado.

Por un lado, por la estrategia comunicacional que focaliza sobre la fuerza académica de la institución, muy pegada a los valores humanistas de las artes y las letras como baluarte impoluto. Por el otro, porque la fuerza del sello “Antín” desplaza toda sospecha de interés, salvo el interés por el arte. La base empresarial familiar que subyace al modelo queda así, cegada. Enmascarada detrás de la prosapia radical, la FUC es, en definitiva, un proyecto económico de acumulación de capital propio de la hegemonía política neoconservadora de la década de 1990 (Bonnet, 2008)¹⁶.

“Del brazo y por la calle”. La Universidad del Cine y el BAFICI

A inicios del siglo XXI, la Universidad del Cine se establece como sede del Talent Campus del BAL. ¿Qué es esto? El Festival



Cine Documental



de cine de Berlín posee una plataforma que es la Berlinale Talents, laboratorio de proyectos de futuros films. Este foco tiene sedes en otros festivales. En 2003 se instala en Argentina, dentro del marco del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). El Talent Campus tiene como aspiración "construir una red laboral y profesional a nivel regional e internacional, conectando así a profesionales de todo el mundo, y colaborando en el desarrollo teórico y práctico en el universo cinematográfico"¹⁷,

según señala el catálogo BAFICI 2016 y se organiza en coparticipación con el Berlinale Talents de Berlín, el BAFICI y el Buenos Aires LAB, con el apoyo de Mecenazgo BA (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), la Fundación Itaú¹⁸ y el Goethe Institut Buenos Aires.

El tejido de esta trama es mucho más compacto. El Buenos Aires LAB es el laboratorio de proyectos audiovisuales que funciona con el BAFICI. Sus cabezas eran hasta 2015 Violeta Bava e Ilse Hugan. Bava es, asimismo, programadora del BAFICI y Hugan un referente en de este tipo de laboratorios gestados desde el Festival de Rotterdam. No debemos olvidar que si existe BAL en Buenos Aires es por iniciativa del BAFICI, en 2003, cuando Quintín¹⁹ -a la sazón, director del festival-convoca a Hugan para armar esta incubadora en Buenos Aires.

El emprendimiento sirve para posicionar aún más a la Universidad del Cine que, ya para la edición de 2014, aparece como auspiciante del evento y para 2015 ofrece un premio que consiste en la realización del DCP de todo proyecto ganador que, a su vez, participará en el Festival de Cannes en el marco del Marché du Film, BAL Goes to Cannes. El DCP (Digital Cinema Package) es, en términos simples, una versión digital en altísima calidad de una película en 35 mm.

Estamos refiriéndonos, en definitiva, a una inversión económica disfrazada de vocación colaborativa con el BAFICI que aparece connotada en términos de generosidad.²⁰ En la entrevista en profundidad que hemos realizado a Marcelo Panozzo, director del BAFICI hasta 2015, comenta:



Cine Documental



Lo que pasa con la FUC es que ya los que pagan las cuotas odiarán que uno diga esto, son de una enorme generosidad hacia el medio. Cuando hay que hacer un DCP, cuando... o sea, que me llame en diciembre Mario Santos y me diga: "Che, yo no es que quiera saber qué elegís o no, pero decime si alguno de nuestros proyectos queda seleccionado porque le tengo que dar prioridad en nuestra sala de edición". El nivel de apoyo de ellos que hay para los proyectos es enorme. Y muchísimas películas no se hubiesen podido terminar sin la FUC. Que no hubiesen ni empezado... ni hablar...

Se sobreentiende que la casa de estudios opera de buena fe, por "generosidad" hacia el cine y sus hacedores. La racionalidad de la logística de la institución (organizar la sala de edición) es homologada a las buenas intenciones y la colaboración. No se entrevé las estrategias económicas de la institución ni los mecanismos por los cuales se efectiviza cabalmente la funcionalidad de esta como productora. Productora que regula sus recursos para no solo las películas de la FUC en general, sino también para las películas de la FUC que entran al BAFICI. BAFICI y Universidad del Cine quedan enlazados en una lógica de retroalimentación de bienes y servicios: el establecimiento es proveedor de recursos económicos para el festival; el festival desde sus inicios incorpora recursos humanos de la universidad y tiene la sede principal del Talent Campus en el espacio físico de la universidad. Juntos, a su vez, con la crítica cinematográfica desarrollada en estos años compondrán una articulación de modos alternativos de producción, distribución y exhibición de un nuevo producto cultural, el nuevo cine argentino²¹. Si bien en sus inicios la creación del BAFICI estuvo ligada, entre otras cosas, a generar un espacio de visibilidad para los nuevos directores de cine (y, concomitantemente, incorporó a egresados de esa institución entre sus colaboradores), dieciocho años después esta política



Cine Documental



se ha convertido en un estadio fuerte que facilita la hegemonía corporativa de la Universidad del Cine.

"El faro". Colofón ciego

"La Universidad del Cine es mi última película", la frase tan mentada por Antín cobra hoy un espesor inusitado. Como verosímil cultural y educativo ha calado tanto en el imaginario social argentino que ahoga tras de sí todo conato especulativo. Al mismo tiempo la representación "Antín" ajustada a la hidalguía y el desinterés económico ciega y oculta la cota neoliberal del emprendimiento. Los títulos y carteles de nobleza cultural refuerzan el capital cultural en aras del poder simbólico. Lo que podría verse como una cuestión, en última instancia, de "gusto" (¿Acaso no se trata -objetaría alguien- de estar de acuerdo o no con la base estética que funda la FUC, pegada al cine de autor y sus valías?), es en realidad la manifestación de un espacio donde se juega la distinción social mediante una red de posiciones relacionales y diferenciales que sostienen la desigualdad y donde la economía de mercado más neoconservadora sienta sus bazas (Bourdieu, 2002b: 9-94). Como un faro que ilumina pero que a la vez ciega a quien se atreve a mirarlo de frente, la Universidad del Cine y su numen parecen, por lo menos hasta la fecha, ocupar todo espacio de disputa simbólica en torno al cine, su enseñanza y sus campos de legitimación. Basta como ejemplo -me refiero a la obcecación que impide ver mácula alguna en esta fusión, a la vez que refuerza, subraya y acuerda con ese modelo- el informe "Manuel Antín" que en 2015 presenta la revista *Informe escaleno* en su dossier sobre el viejo director ²². En este sentido, la Universidad del Cine es fácticamente, la mejor película de Antín. Como verosímil empresarial neoliberal es, en novísima transposición, una reescritura de *Circe* (Manuel Antín, 1964).

Bibliografía

Bonnet, Alberto (2007), *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*, Prometeo, Buenos

Aires.

Bourdieu, Pierre (2002), "Campo intelectual y proyector creador", en *Campo del poder, campo intelectual*, Montessor, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre (2002b), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.

Bourdieu, Pierre (1991), *El sentido práctico*, Taurus, Madrid.

Goity, Elena (1994), "Enseñanza cinematográfica" en Claudio España (comp.) *Cine argentino en democracia 1983/1993*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Heredia, Mariana (2006), "La demarcación de la frontera entre economía y política en democracia. Actores y controversia en torno de la política económica de Alfonsín" en Alfredo Pucciarelli (coord.), *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Siglo XXI, Buenos Aires, 153-198.

Kruger, Clara (2015), "Algunos apuntes sobre la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cinematografía", en *Informe escaleno* [en línea] 19 de septiembre de 2015, Tema del mes. Septiembre de 2015. [Consulta: 03 de marzo de 2016] <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=379>.

Obradovich, Gabriel (2011) "La conversión de los fieles. Los cambios en el electorado de la Unión Cívica Radical en la década de los noventa" en Alfredo Pucciarelli (coord.), *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Pucciarelli, Alfredo (coord.) (2006), *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Pucciarelli, Alfredo (coord.) (2011), *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Sández, Mariana (2010), *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Capital intelectual, Buenos Aires.

Torulucci, Sandra (2005), "Manuel Antín. El lenguaje y sus inexplorados laberintos", en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardia 1957-1983 II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Williams, Raymond (1981), *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona.

Notas

¹ Este trabajo es una síntesis de un capítulo de la tesis doctoral que la autora tiene radicada en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

² La autora ha formado parte de la Universidad del Cine desde 1995 hasta 2008 y, en ese sentido -como miembro del claustro docente- ha presenciado el desarrollo y expansión de esta casa de estudios.

³ Sobre la génesis y desarrollo del partido radical la bibliografía es extensa. Señalamos algunos textos capitales: Rock, David (2001), *El radicalismo argentino 1890-1930*, Buenos Aires, Amorrortu; Persello Ana Virginia (2007), *Historia del radicalismo*, Buenos Aires, Edhasa.

⁴ La historia del peronismo es una de las más complejas en Argentina. Sus variables y sus derroteros, su impronta cultural y sus derivas son las que más literatura e investigación histórica provocaron y provocan en el país. Un buen acercamiento al tema lo ofrecen los variados textos del sociólogo y "peronólogo" Juan Carlos Torre. Destacamos sobre todo la dirección del volumen *Los años peronistas (1943-1955)* (2002), Sudamericana, Buenos Aires. Otro texto referencial es Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (2003), EUDEBA, Buenos Aires.

⁵ El Centro de Participación Política fue creado por el radical de extensa trayectoria en la militancia universitaria Jorge Esteban Roulet (1928-1987) y estuvo destinado, básicamente, a elaborar las propuestas programáticas que sirvieron de base a la plataforma electoral de la Unión Cívica Radical. Entre sus miembros se encontraban -por la parte cultural-, además de Antín, Marcos Aguinis, Hebe Clementi, Luis Brandoni, Aída Bortnik, María Sáenz Quesada, Luis Gregorich, entre otros.

⁶ El 14 de mayo de 1968 se promulga la Ley n°17.741 de fomento de la actividad cinematográfica nacional, bajo el gobierno de *facto* de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Allí se proclama que el instituto es un ente autárquico que depende de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación. Esta autarquía fue anulada en 1996 por el ministro de economía Domingo Cavallo durante al gobierno de Menem. Por el Decreto del Poder Ejecutivo n°1536 del 20 de agosto de 2002 es restituida bajo la presidencia de Eduardo Duhalde, pero se modifica la naturaleza jurídica y pasa a ser un ente público no estatal. En el medio, la ley 24.377 del 28 de septiembre de 1994, también bajo el gobierno de Menem, modifica el nombre del Instituto, a INCAA -lo que amplía el campo a artes audiovisuales- y lo refirma como ente autárquico pero dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.

⁷ En aquella época todavía denominado Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC).

⁸ INC es el Instituto Nacional de Cinematografía.

⁹ Decreto ley n°1224. Boletín oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina, 14 de febrero de 1958.

¹⁰ La discusión en torno de la supremacía de la Universidad de Buenos Aires en relación con otras universidades del país excede los límites de este artículo. Más allá de la calidad académica -esto implica rever qué se entiende por "calidad académica" en el circuito universitario-, operan en la conformación del canon universitario (que incluye sus valoraciones, su presencia en ránquines internacionales, etcétera) no solo la antigüedad de la casa de estudios, sino la cantidad tanto de facultades como de alumnos. En este sentido, es muy difícil para el resto de las universidades públicas nacionales alcanzar numéricamente a la UBA. Si a esto sumamos los baremos por los cuales se mide el éxito o valía de una institución académica, el mapa es sumamente complejo.

¹¹ Esta movida recoloca en el ámbito académico a viejos técnicos del cine nacional que encuentran en la enseñanza del oficio una alternativa laboral para compensar la falta de producción industrial de cine en Argentina. Pensemos que si bien hay una posición de resistencia, por ejemplo, de la crítica hacia el viejo cine, este queda subsumido bajo el nombre de los directores. Los técnicos parecieron siempre ser ajenos a este "desprecio de época". Y de hecho, el reservorio práctico del oficio está en los técnicos. La inclusión de estos técnicos en el ámbito de las escuelas de cine significa, por otra parte, una aprobación de alto valor simbólico: se pertenece a un circuito de legitimación por antonomasia, la formación académica en institutos reconocidos de la enseñanza oficial.

¹² La Universidad del Cine es una universidad privada y por ende, ya lo hemos señalado en el cuerpo del texto, acorde al sistema argentino, paga.

¹³ Pertener a la Universidad del Cine es, en el imaginario de estudios sobre cine en Argentina, escalar en el podio de los estudios sobre cine.

¹⁴ Nos referimos a la ley 19.836 de 1972. Véase <http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/65478/norma.htm> [Consultado el 13 de enero de 2016].

¹⁵ Véase <http://www.ucine.edu.ar/universidad/> [Consultado el 13 de enero de 2016].

¹⁶ La lógica neoconservadora menemista merece un análisis, por ejemplo y entre muchas otras cosas, de las contradicciones legales entre la empresa y la figura "fundación" con la que bascula la institución desde sus inicios. O de la lucha que el cuerpo docente ha llevado a cabo por salir del régimen de la flexibilización laboral menemista, cuyo centro es la elaboración de los llamados "contratos basura" que no pagan cargas sociales, aportes previsionales ni indemnizaciones por despido.

¹⁷ En 2015, en el catálogo figuraba "generar un contexto de participación y comunicación entre jóvenes cineastas sudamericanos que contribuya con su formación a través del contacto con figuras relevantes y del intercambio de ideas y proyectos". La diferencia es sustancia y permite pensar que hasta la fecha no existen, por ejemplo, estudios sobre la lógica de mercado real y simbólico que maneja un festival como el BAFICI y cuál ha sido su desarrollo desde su nacimiento.

¹⁸ La Fundación Banco Itaú anida para 2016 el Primer Festival de Video para Estudiantes Secundarios, convocado por la Universidad del Cine, que puede leerse también como una captación de potenciales clientes que asegura el nicho de mercado a futuro a través del Banco Itaú, además, los docentes de la Universidad del Cine cobran su sueldo y los alumnos pagan sus cuotas.



Cine Documental

¹⁹ Quintín es Eduardo Antín, primo de Manuel Antín.

²⁰ Marina Moguillansky y Valeria Re examinan otro de los "pactos" que caracterizó el desarrollo de un nuevo cine argentino desde fines de los noventa, aquel sellado entre la crítica cinematográfica (más precisamente, *El Amante cine*) y los directores del nuevo cine (formados, en su gran mayoría, en las huestes de la Universidad del Cine. Véase Moguillansky, Marina; Re, Valeria (2009), "Pactos, desencantos, promesas. El rol de la crítica en la génesis del Nuevo Cine Argentino", en Amatriain, Ignacio (coord.), *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005)*, Ediciones Ciccus. Buenos Aires.

²¹ Los alcances de esta triangulación superan la extensión de este trabajo y forman parte de la tesis doctoral de la autora.

²² Véase <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&cat=55> [Consultado el 11 de enero de 2016].