

1962

Cine y subdesarrollo

Fernando Birri

Todas las respuestas que siguen deberán ser entendidas, concretamente, como respuestas para una subcinematografía, para la cinematografía de Argentina y del área del subdesarrollo de Latinoamérica que la engloba. Y desde el punto de vista de un director de cine de un país de estructura capitalista y neocolonial.

¿Qué cine necesita Argentina?, ¿qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica?

Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los ferverice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen “mala conciencia”, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.

Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión —o más bien incompreensión— se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos.

¿Cómo y para qué nace, en este marco, el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral?

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy un hecho físico. Pero en 1956 era apenas una idea.

Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración, cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo y un método. Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Para ubicar históricamente el objetivo, recuérdese que en ese momento la característica dominante del cine argentino era su “irrealismo”, ya que en ambos extremos de la producción, tan “irreal” y ajena a la imagen de nuestro país era la imagen cinematográfica que de ese país mostraban al público los numerosos filmes taquilleros (Producciones Argentina Sono Film, Demare-Pondal Ríos: *Después del silencio*, “chanchadas”), por oportunistas, como la que mostraban los pocos filmes intelectualizados (Torre Nilsson: *La casa del ángel*; Ayala: *El jefe*), por evasiva. Cine popular y cine culto eran falsamente presentados así por esta industria como términos irreconciliables de un problema, cuando lo que se quería decir, en verdad, cuando se decía cine “popular” era cine “comercial”, y cuando se decía cine “culto” era cine de “élites”.

Superando tal interesado equívoco, el objetivo antedicho se integraba en nuestra posición, compartida por otros frentes extracinematográficos, con la aspiración de un arte popular y culto a la vez.

Para ubicar históricamente el método, recuérdese que hasta ese momento la industria cinematográfica nacional se había levantado a base de un exclusivo empirismo, precipitado generalmente en frustradora improvisación.

Recuérdese también que no existía ni siquiera el proyecto de una Escuela Nacional de Cine, recién contemplado (pero no cumplido) por el decreto-ley núm. 62 del año 57; y que los centros de enseñanza existentes —oficiales o privados— no pesaban todavía sobre la industria cinematográfica, mucho menos sobre la opinión pública.

Sin generalizar esquemáticamente, pues aquí también las excepciones existieron para confirmar la regla, y revalorando los diversos momentos significativos en la parábola del viejo cine nacional (el de *Prisioneros de la tierra*, de Mario Soffici, y *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril), el análisis objetivo nos llevó a la constatación del común denominador deficitario antes denunciado.

Como un aporte crítico y constructivo a la vez, o si se prefiere: críticamente constructivo, el objetivo y el método propuestos —una cinematografía realista, una formación teórico-práctica— se sintetizaron polémicamente en la Escuela Documental de Santa Fe, como respuesta a una necesidad transformadora en el orden nacional y que es válida, entendemos, por la identidad de las condiciones del subdesarrollo, para toda Latinoamérica.

Tal conducta artística es la que inspira desde *Tire dié*, la primera encuesta social filmada por el Instituto, hasta *Los inundados*, nuestro primer largometraje argumental, que sintetiza su experiencia, pasando por *Los 40 cuartos*. La exhibición de este documental fue prohibida y se procedió al secuestro de sus copias y negativo por decreto núm. 4965 del 59, represivo de “actividades insurreccionales”, firmado por el expresidente provisional, Guido; dicha medida de prohibición y secuestro sigue, al día de la fecha, sin revocar. *Los inundados* sintetiza la experiencia del Instituto de Cinematografía, totalizándola, y la transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendidos. Y justamente por esto y por responder a las mismas motivaciones que dieron origen a la Escuela Documental de Santa Fe en el plano experimental y universitario, asume la responsabilidad de ser el filme-manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, “realista, crítica y popular”.

¿Cuál es la perspectiva futura del cine latinoamericano?

Desde una perspectiva totalizadora del proceso cinematográfico, y tratándose de un filme argentino, latinoamericano, en el día de la fecha, para que ese futuro exista, lo más importante es que ese filme se vea, o sea: lo más importante es su exhibición y el mecanismo anexo de su distribución.

Esta exigencia parte de la constatación de que nuestras películas no son vistas por el público, o llegan a ser vistas con extrema dificultad. Y esto, denunciamos, no por causa de esas películas ni de nuestro público, sino por el boicot sistemático de los exhibidores y distribuidores nacionales e internacionales, vinculados a los intereses antinacionales, coloniales, de la producción extranjera, fundamentalmente el monopolio de cine norteamericano. (Alrededor de 500 películas estrenadas en el año 62; 300 de ellas habladas en inglés, en su mayoría norteamericanas, contra alrededor de 30 argentinas.)

Otra constatación complementaria: América Latina cuenta con un mercado potencial de 200 000 000 de espectadores, que bastan y sobran para hacer de la misma nuestro mercado de consumo natural de filmes. Nos ahorraríamos así el desgaste de la esporádica penetración en otros mercados con nuestros y el gasto de divisas que se drenan con la importación de mediocres extranjeros.

La solución, urgente y estable, debe asegurar en consecuencia la distribución y exhibición de las películas nacionales, en cada uno de nuestros países y en Latinoamérica en su conjunto. Esta solución debe surgir por vías gubernamentales. Los procedimientos pueden variar, pues, por las mismas razones de bien social y con la misma autoridad con que un gobierno puede anular contratos petrolíferos, ese mismo gobierno puede y debe regular la perjudicial explotación, cultural y económica, de un número incontrolado de películas extranjeras en su territorio. Exhibidores y distribuidores, para obstaculizar permanentemente la exhibición de esas películas nacionales, se basan en la tesis de que el espectador tiene el derecho de escoger las películas que prefiera, si bien en ese sofisma “librecambista”, omítase un pequeño detalle: que, para que un público pueda elegir o rechazar un filme, ese filme debe empezar por ser exhibido en un cine, lo que para el filme nacional generalmente no sucede o sucede en pésimas condiciones. Fomentos estatales, créditos bancarios, premios industriales, son también providencias que pueden estimular el desarrollo del cine latinoamericano, si bien la base de ese desarrollo, para que el mismo no sea inflacionario, es el pago de la entrada por el espectador. El filme tiene que ser amortizado por el público. Además de saneamiento financiero, el hecho de que el público pague su entrada, confirma el interés del espectador por la película, y compromete a los realizadores con su público.

Tal solución debe ser complementada con una disminución de la incidencia de costos industriales ficticios: producción de filmes a bajo costo. Si ésta no es una solución global ni definitiva, es, por lo menos, un principio de solución en las actuales contingencias, válida para la producción independiente de los países cinematográficamente desarrollados y, más, de los subdesarrollados. Dicha fórmula, coloca al productor independiente al reparo de la irregular recuperación de su capital, derivada de la incierta renta de los filmes nacionales. Amortizándose, además, los bajos costos de la producción más rápido, es posible reinvertir continuamente en nuevas producciones. El bajo costo, en segundo lugar, permite la colaboración de capitales

menos serviles, que inclusive pueden ser autónomos; se libera así los filmes de toda o casi toda dependencia crediticia oficial, la cual coarta la libertad, e impone la censura y la autocensura a los autores. En tercer lugar, renueva expresivamente ya que la producción a bajo costo determina la sustitución de equipo técnico y humano tradicional, por una organización funcional, adaptada a las condiciones posibles de filmación. Esta manera de imaginar y de hacer un filme, con los medios no que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas.

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones “oficiales” internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido a menos de usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y nos da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da una imagen* de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad *es* y no puede darla de otra manera. Ésta es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar —críticamente— cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son).

Como equilibrio a esta función de “negación” el cine realista cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños.

Consecuencia —y motivación— del documental social, del cine realista: conocimiento, conciencia, insistimos, toma de conciencia de la realidad. Problematización. Cambio: de la

subvida a la vida.

Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, filmar realistamente, filmar críticamente, filmar con óptica popular el subdesarrollo. Por el contrario, el cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine.

1962

**El Instituto de Cinematografía
de la Universidad Nacional
del Litoral, Santa Fe**

Fernando Birri

Saldo de una experiencia

El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral es hoy, septiembre de 1962, un hecho físico. Tiene casa, sillas, pizarrones, biblioteca, filmadoras, reflectores, grabadores, kilómetros de película virgen, laboratorios, sala de montaje, está preparando la instalación definitiva de su sala provisoria de sonido, y proyecta su planta-piloto de revelación y copia. Tiene, también, un cuadro completo de profesores y alumnos organizados en la práctica como equipos de realización y una propia metodología de trabajo. Y, además, un catálogo de filmes documentales realizados (16 y 35 mm), blanco y negro y color, pantalla normal y panorámica, centenares de millares de espectadores, premios nacionales e internacionales.

¿Qué es esa Escuela, qué es el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que le da origen? ¿Para quién?

Para los alumnos presentes y futuros de ese Instituto, fundamentalmente; también para el equipo operativo de la Escuela Documental de Santa Fe, que ha vivido estas páginas; sin excluir otros grupos de cine interesados en el desarrollo de una experiencia piloto.

¿Para qué?

Para transferir el saldo de una experiencia contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica. Con todos sus logros, sus errores y sus rectificaciones. Para que esos alumnos presentes y futuros conozcan mejor las causas que originaron esta escuela en la que trabajan y se proyectan así con fuerza hacia sus fines. Para que ese equipo operativo tenga presente su fructífero y responsable entusiasmo, y lo preserve del desgaste del tiempo. Para que esos otros cinematografistas que participaron o no en esta primera experiencia, encuentren en ella un punto de apoyo, de referencia, de estímulo.

(Pues si bien al rendir cuentas de la misma, entendemos resumida en el punto de llegada de un ciclo, con la misma convicción entendemos que —dialécticamente— ése no es sino un punto de partida para nuevas, compartidas experiencias.)

Nace una experiencia cinematográfica

Discutimos bastante con la Dra. Romera Vera y los muchachos del grupo organizador del Instituto de Cinematografía lo que teníamos que decir en este prólogo —explicábamos abriendo nuestro primer cuaderno de “Fotodocumentales” santafesinos.¹ Llegamos a la conclusión que debíamos escribir algunos párrafos comunicando simplemente cómo habíamos realizado nuestro trabajo, cómo había nacido nuestro Instituto de Cinematografía, para que la experiencia sirviera de algo, al menos en parte, a otros grupos de la nación enfrentados a necesidades y dudas similares. Pues bien, cuando el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral me llamó para dar un cursillo sobre cine a principios de este mes surgió, inmediata, la propuesta, o mejor la pregunta más que la propuesta, si no era posible tener una escuela, un instituto de cine, se llegó hasta hablar de una Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Conocemos bastante nuestro país para saber hasta qué punto nobles iniciativas de toda índole, argentinos entusiasmos, han quedado sofocados bajo interminables andamiajes burocráticos. Por otra parte, no me sentía con paciencia de profesor ni creo, desde hace mucho, en las escuelas de arte en abstracto, donde se ilusiona con enseñar meramente una técnica con prescindencia de los contenidos espirituales que a ésta dan sentido artístico y justificación cultural en el ambiente dentro del cual dicha escuela debe actuar —litoral, 1957 para adelante, en este caso—: nos parecía, en consecuencia, que solamente a título de hombre de cine y pensando en la formación de nuevos planteles para una futura cinematografía nacional, podía encanarse esta iniciativa; hicimos entonces nuestra contrapropuesta: al extenso proyecto de una futura Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Santafesina contrapondríamos por ahora un modesto, amical, casero cursillo de cinematografía complementado por clases prácticas, una especie de seminario de cine de cuatro días de duración: si esto salía bien, ya veríamos cuál sería el próximo paso. Esto salió bien: durante los cuatro días de duración del cursillo concurrieron más o menos 130 alumnos, digo más o menos porque empezamos con 130 y al revés de lo que sucedía generalmente con similares cursillos sobre otros tópicos, que se iban diezmando a medida que avanzaban, nosotros juntamos cinco por el camino y terminamos

con 135 muchachos y chicas, entre ellos jóvenes escritores, plásticos y músicos de la ciudad, socios de los cineclubes, integrantes de los teatros independientes, pero, sobre todo, estudiantes secundarios y universitarios, asistentes sociales, maestros. Los cursos se dictaron en las aulas de la Facultad de Derecho; por la tarde los teóricos, según el programa desarrollado por Luigi Chianini en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma (por dos razones: trataba, de este modo, de transmitir lo que a mi vez había aprendido cuando alumno de aquel Centro; la otra razón consistía en que los nuevos alumnos podían contar, para fijar y rumiar los conceptos vertidos durante el cursillo, con el libro *Il film nei problemi dell'arte*,² del mismo Chianini, que se acababa de traducir). Podemos agregar en un esfuerzo por ser coherentes con las razones que acabamos de exponer, que en este momento de la evolución cultural del país, nos preocupa y nos merece mucho mayor respeto una posición de utilidad que una posición de originalidad. La primer noche dedicada a prácticas, en cambio, transportamos una destartalada linterna mágica desde la Facultad de Química y proyectamos contra la pared del aula Alberdi dos fotodocumentales completos, pescados entre el papelerío que habíamos traído de Italia: *Un paese*, con textos de Zavattini y fotografías de Paul Strand e *I bambini de Napoli*, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo.³

El auditorio se quedó primero mudo, después hablamos, comentamos, polemizamos, el último grupo se deshizo en la esquina de lo. de Mayo y Suipacha casi a las cuatro de la mañana. Lo esencial era que ahora todos estábamos llenos de preguntas, no se trataba —y esto había quedado claro desde la primera introducción al tema de esa tarde— de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neorrealista (que, no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral). En otras palabras, no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender —y sobre todo hacer sentir— hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos

urgentemente humanos. Bueno, que a partir de ese momento tuvimos clara la sensación de embarcarnos en algo concreto. Si a esto se agrega que el cursillo estaba organizado con el respaldo del Instituto Social de la Universidad, lo cual le señalaba una búsqueda y finalidades bien responsables, no resultará difícil comprender cómo a la misma noche siguiente, después de la lección teórica de la tarde sobre forma y contenido, los muchachos y chicas que en el interín habían conseguido la adhesión efectiva del benemérito Foto Club Santa Fe, planeaban los fotodocumentales que sobre su propia ciudad, alrededores y habitantes, realizarían. Así lo hicieron, en efecto. Durante los dos días más que duraron las lecciones —las cuales a todo esto ya habían pasado a ser diálogos colectivos— se organizaron los grupos, se planeó el modo de llevar a la práctica el trabajo (a la gente explíquense lisa y llanamente lo que van a hacer), se decidieron los temas. El lunes siguiente por la noche, es decir, puntualmente una semana después de la iniciación del cursillo, con la misma linterna mágica con que habíamos proyectado los fotodocumentales italianos, proyectábamos —todavía aproximados, desenfocados, incompletos, pero todos con idéntica carga de sinceridad— nuestros primeros fotodocumentales santafesinos.

Son los hombres, mujeres, chiquilines, patios, callejones, carros, vías, quemas, mercados, puentes, islas, trabajos, miserias, disconformidades, que hoy ponemos bajo los ojos de ustedes. Explicar lo que es un fotodocumental nos parece innecesario, pues los que aquí se ven dan de algún modo la idea de ello; podemos aclarar, eso sí, que su eficacia radica en ser una especie de libreta de apuntes (apuntes de texto, de temas, de argumentos, y apuntes fotográficos de rostros, personajes, ambientes) para futuras películas documentales o argumentales a filmarse. Y aun en los casos en que la película no se filme, el fotodocumental vale también por su valor autónomo de convicción, de persuasión, por su fuerza de testimonio directo —literario, visivo— de una realidad irrefutable. Algunos se preguntarán, nos preguntarán por qué no hemos hecho por ejemplo el convento de San Francisco en el sur de la ciudad o los jacarandas del norte, que también son Santa Fe y tienen, unos, esos travesaños tan bellos tallados a mano con hacha por los indios y otros, ese color lila tan alegre cuando florecen en el aire de la primavera. Podemos contestarles que la técnica del fotodocumental, en principio, no excluye una posibilidad similar, pero que nos comprendan en nuestra urgencia por poner esta técnica —y la técnica del filme en general— al servicio de preocupaciones mucho más inmediatas, que no dejan tiempo ni

para pensar ni para fotografiar por ahora los travesaños ni las flores del jacaranda. Hablamos en nombre de todos los grupos, pues aunque se dejó claro desde el primer momento la absoluta libertad de elección del tema, en esto coincidimos: a ninguno se le ocurrió fotografiar ni entrevistar los travesaños ni las jacarandas. No ignoramos que además de los presentados, que además de los pibes que chirolean al paso del tren, que además del hacinamiento de los conventillos, de la falta de luz, de higiene, de la escasez de agua en las barriadas, del desvalimiento de la vejez, del abandono de la infancia, de las dificultades cotidianas en la lucha por la vida —¿vida?— de nuestros hombres y mujeres, hay muchos otros temas —más gentiles o coloridos— que nos recordarán que también se hubieran podido tocar, porque también son Santa Fe. No podemos sino contestarles del mismo modo: que éstos que aquí presentamos también son Santa Fe.

NOTAS

¹ “Fotodocumentales”, Instituto de Cinematografía de la UNL, Instituto Social, Santa Fe, Argentina, 1956.

² Luigi Chiarini, *El cine en el problema del arte*, Buenos Aires, Losange, 1956.

³ *Un paese*, Turín, Einaudi, 1955; “I bambini di Napoli”, núm. 63 de la revista *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco, Roma, 1955.