

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 fervorice; 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 aquéllos.

¿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 extracine-matográficos, 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", omítese 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, pre-

mios 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.