

## 2.ª Lección

17/3/94

Polivalencia y Dirección:

**LOS INUNDADOS**

De Eduardo Galeano, *Memorias del fuego: El siglo del viento*, último tomo de la trilogía:

1957.

Majagual

El santo Huevo de Colombia.

Quemando pueblos y matando indios, arrasando bosques y clavando alambradas, los señores de la tierra han ido empujando a los campesinos contra las riberas de los ríos, en la región de la costa colombiana. Muchos campesinos se han negado a servir de peones esclavos en las haciendas y se han hecho pescadores y artistas del aguante y del rebusque. De tanto comer tortuga, han aprendido de ella: la tortuga no suelta lo que atrapa con la boca y sabe sepultarse en los playones mientras dura el tiempo seco y los gavilanes amenazan. Con eso y la ayuda de Dios, se va viviendo.

Pocos frailes quedan en estas comarcas calientes. Aquí en la costa, nadie se toma la misa en serio. De la boda y del trabajo huye quien no sea parálítico y para mejor disfrutar los siete pecados capitales duerme la gente infinitas siestas en la hamaca. Aquí Dios es un amado compinche y no un jefe de policía rezongón y condenador.

Muerto está el aburrido Cristo del pueblo de Jegua, muñeco roto que no suda, ni sangra, ni hace milagros, ni tiene quien le limpie la mierda de murciélagos desde que el cura huyó llevándose toda la platería. Pero en cambio está bien vivo, sudando y sangrando y milagreando, Nuestro Señor el Negrito, el Cristo moreno del pueblo de San Benito Abad, que da consuelo a quien sepa acariciarlo con ganas. Y vivos

están, y coleando, los santos parranderos que cada dos por tres aparecen por la costa colombiana y aquí se quedan.

Una noche de tormenta, los pescadores descubrieron el rostro de Dios, fulgurante a la luz de los relámpagos, en una piedra con forma de huevo. Desde entonces celebran los milagros del santo Huevo bailándole cumbias y bebiendo a su salud.

El cura párroco del pueblo de Majagual anuncia que subirá por el río, a la cabeza de un batallón de cruzados, arrojará esa sacrílega piedra al fondo de las aguas y prenderá fuego a la capillita de palma.

En la capillita, donde se ofrecen misas muy musiqueras, los pescadores montan guardia alrededor del santo Huevo. Hacha en mano, día y noche.

Introduzco la lección de hoy con este fragmento de Galeano, porque el tema de hoy, así como el de la primera lección fue "doc", el tema de hoy es "fic". Y quizás sea de todas las lecciones la que mejor pueda sintetizar este concepto, "doc-fic". Pero hay como dos sub-temas que tienen que ver con la película que vamos a ver. Y ese tema, común a toda América Latina y el Caribe, es el tema de la marginalidad, el tema de la marginalización, el tema de los marginados. Y hay dos frases en este fragmento de Galeano, que colocan muy bien este tema de la marginalidad. La primera de ella cuando dice "muchos campesinos se han negado a servir de peones esclavos en las haciendas y se han hecho pescadores y artistas del aguante y el rebusque": es una definición de la condición marginal insustituible. Y la otra, cuando habla de la metáfora de la tortuga y los rebusque, las comidas, y dice "con eso y la ayuda de Dios, se va viviendo". Si no se entiende esto, no

se entiende tampoco el espíritu de esta película y también su clave estética. Que son, lo repetimos, la marginalización.

Porque el personaje del marginal, en América Latina tiene una dimensión que en la tradicional Europa no fue nunca comprendida: en la postulación filosófico-política marxista, el marginal, el *lumpenproletariat* (en alemán) fue siempre visto como un elemento reaccionario. Y como un elemento con el cual no se podía contar para la Revolución.

Entre los muchos datos inéditos de la Revolución latinoamericana, y esto también ya lo hemos dicho, sea con la Revolución cubana, sea con la Revolución nicaragüense —también se vio con el peronismo, a su modo— y mucho más a medida que el siglo avanza, sin el lumpen no se puede hacer revolución. El lumpen en América Latina no tiene hoy la misma connotación peyorativa que tuvo en la concepción de fines del siglo pasado y principios de éste para hacer las que fueron entendidas por Europa como revoluciones tradicionales. En América Latina, sin la presencia y la comprensión de esa presencia del lumpen, del marginal, en nuestro proceso, no hay comprensión de la historia de América Latina, no hay comprensión tampoco de las claves posibles para cambiar la realidad latinoamericana.

*Los inundados*, es una película sobre marginales, hecha por marginales y dirigida por un marginal. Es imprescindible entender esta concepción para de aquí partir a un análisis de la película. Les dije también hace unos segundos, que esta condición de la marginalidad daba una clave estética para la película y esa clave estética es una clave que enraiza en la mejor tradición literaria iberolatinoamericana: el género por todos conocidos como "picaresca". La popular picaresca de la cual son ejemplos mayores *El buscón* (*La vida del Buscón llamado don Pablos*), de Quevedo, o *Rinconete y Cortadillo*,

en las Novelas Ejemplares de Cervantes, una de las facetas del deslumbrante poliedro de la literatura del Siglo de Oro español.

Que después en América Latina –así como después el barroco en arquitectura– transmuta (trans-forma) su identidad específicamente europea al transplantarse al Nuevo Mundo. Mitad de Europa, central y del este, tienen un barroco exquisito, Austria, para poner un ejemplo; Praga podría ser otro. Cuando este barroco se traslada a América Latina, cobra impulso propio, fuerza propia, una savia propia que corre alucinada dentro de las volutas de oro del barroco europeo y genera un barroco latinoamericano. Barroco latinoamericano que se exalta en el plateresco y que después delira en el churrigueresco, el barroco más delirante de todos los barrocos (se llama churrigueresco porque su escultor era Churriguera). Y su fuerza es ésa, la de la savia de la naturaleza de América Latina .

También, la literatura, el género picaresco de la literatura, cuando llega a América Latina, adquiere connotaciones propias: *Los inundados* es una película que se inscribe en este género de la picaresca criolla. Se podría decir, parafraseando la frase de Galeano, que es una “historia de pícaros, gente que con ayuda de Dios y del diablo van viviendo...”

Al intentar analizar *Los inundados* desde el punto de vista de la polivalencia, la primera aclaración que quiero hacer es que *Los inundados* fue presentada desde su estreno, como una película argumental de base documental. Explícitamente, eso se decía en el programa. Y esa base documental estaba en *Tire dié*, que ustedes vieron en la lección del martes. *Los inundados* hubiera sido impensable sin *Tire dié*.

Haré una rapidísima incursión en la historia de la película, en cómo nace. Yo había pensado en esa historia desde

mi primer exilio en Roma, en la década de 1950, cuando en mi pequeño cuarto de estudiante de cine, en Plaza de España, leía y releía un libro que tenía en mi mesita de luz, al lado de mi cama: era el libro de un autor santafesino, Mateo Booz, que se titula *Santa Fe mi país*, un hermoso libro de cuentos picarescos, cuentos de pícaros. Y entre esos cuentos había uno que se llamaba *Los inundados*. Siempre había soñado que mi primera película, llegando de vuelta a la Argentina, iba a ser *Los inundados* (y, aunque así no fue exactamente, al final sí fue mi primera película argumental). Mas para poder llegar a *Los inundados*, el destino me cobró un precio, un precio que pagué de muy buenas ganas, que fue el de hacer antes *Tire dié*.

Cuando yo llegué, tenía la idea de hacer un film argumental, un film de ficción. Pero la situación económica era complicada. En primer lugar Buenos Aires, la industria cinematográfica argentina estaba cerrada para considerar una propuesta de este tipo, ¿ni qué hablar! Entonces pensé que volviendo al interior, volviendo a Santa Fe, volviendo a *mi país*, en la Universidad, podría encontrar un espacio para hacer cine. Y, en efecto, lo encontré: pero hacer una película de ficción en la Universidad, en esos momentos, cuando no se hacía cine en ninguna universidad latinoamericana, era impensable. Mientras que en cambio era más factible empezar con un film documental. En definitiva *Tire Die*, también se los dije, se presentaba como la primera encuesta social filmada en América Latina, dentro de un Instituto de Sociología que formaba parte de esa Universidad. Aun cuando tenía que hacer una pulseada, era una pulseada que no descartaba una posibilidad de ganar porque respondía a reglas que el sistema podía, a su modo, entender. O sea, usar el registro documental a través del cine para un problema social en un instituto de sociología no era una cosa tan inaceptable, en fin de cuentas.

Y sobre esa base, sobre la base conceptual de *Tire-dit* y sobre la base de una renovada familiarización con mi propio *habitat*, fue que se concretó *Los inundados*.

Voy a hablar después sobre la dirección de *Los inundados*, pero usando la misma metodología que empleé en la lección anterior: querría, de forma muy sintética, pasar lista a los otros aspectos de la polivalencia, aunque hoy privilegiemos la fuga hacia la dirección.

Si la fuga es al guión habría que recordar que el guión de *Los inundados* nace de un cuento literario muy corto, más o menos unas siete páginas. Dato importante para futuros cineastas: la brevedad no es ninguna desventaja, todo lo contrario; es una operación más factible, diría más gratificante, partir de un relato breve y enriquecerlo en la construcción de un guión, en este caso, de un largometraje. *Los inundados* dura 90 minutos, que es una medida clásica, sobre todo para su época, una medida clásica para un largometraje, una hora y media. Es mucho más fácil partir de un cuento breve –y quizás las posibilidades de logro son mayores– y desarrollarlo que no la operación inversa: tomar una novela de 200, 300 páginas y tratar de condensarla en una película de una hora y media. Partir de una obra de corta extensión y enriquecerla en un guión te da respiro. Partir de una obra voluminosa, larga y comprimirla en un guión te asfixia. Es una de las razones por las cuales *Cien años de soledad*, hasta ahora, ha sido una empresa imposible, tan es verdad que una de las alternativas más aceptables es construir, en cambio, un gran fresco a través de un serial televisivo de cien episodios... Las cien y una noche. Mucho más interesante pues repropone el tema en otro código lingüístico, pero no vamos a entrar ahora en esto, podemos retomarlo en nuestro diálogo.

El guión lo escribí con Jorge Alberto Ferrando, un poeta que era también de Santa Fe. Hicimos, como hago siempre en mi trabajo (y acá quiero hacer una aclaración antes de seguir adelante: hablo de "mi" trabajo, no por un exhibicionismo "ombligüista", no por una voluptuosidad de mirarme y contar mi ombligo, hablo de mi trabajo porque creo que la mejor experiencia que un cineasta puede transmitir, es la experiencia por la cual él mismo ha atravesado y vivido), cerrado el paréntesis, entonces les digo que como en todos mis guiones, también el guión de *Los inundados* fue un guión que sufrió una serie de versiones sucesivas. El guión de *Un señor muy viejo*, como les expliqué la noche en que lo presenté, tuvo siete versiones, y el guión de *Los inundados* tuvo muchas versiones, pasó a través de una versión, y otra versión y otra, siempre partiendo de un momento creativo seguido después de una lectura crítica, generalmente hecha por nosotros dos. Jorge Alberto Ferrando es un poeta, es un escritor de cuentos, *out*; también hicimos otras lecturas compartidas con otros intelectuales que nos merecían respeto.

La fotografía. La fotografía del film es de Adelqui Camusso, un fotógrafo santafesino... y, mientras se los cuento, me doy cuenta que, en realidad, la película era una película regional, municipal, digamos. Aún aspirando a trascender universalmente, pero fue hecha por un equipo vecinal. Camusso ya había trabajado conmigo como fotógrafo en un teatrillo de títeres que yo tenía en mi adolescencia, que se llamaba *El retablillo de Maese Pedro*: un teatrillo de títeres ambulante que andaba por los caminos del litoral. Salto de montaje: yo estaba ahora en Roma, en mi primer exilio. Camusso me escribió preguntándome si había una posibilidad en Roma de aprender fotografía. (Como si ahora algún compañero de ustedes les escribiera preguntándoles



si en este país, si en Cuba, hay posibilidad de aprender fotografía). Entonces yo le respondí: "no fotografía, fotografía para cine, entra en el Centro Sperimentale y ven a estudiar fotografía cinematográfica y cámara". Y no se lo dije, pero lo pensaba, de manera que cuando llegue ese mañana que todos tenemos colgado como una espada, aquí, arriba de la cabeza, ese mañana podamos quizás hacer un film juntos. Quizás este proyecto lo borró el tiempo... (pero yo pensaba en Camusso siguiendo el ejemplo de Eisenstein cuando pensaba en Tissé, de Wells cuando pensaba en Greg Toland, de El Indio Fernández cuando pensaba en Figueroa ); y él fue el fotógrafo de la película. Su formación fue la del mejor estilo neorrealista italiano, es decir, una fotografía directa, una fotografía cruda, una fotografía en la que el valor plástico se configura a través de un uso "realista" de la luz, no naturalista. ¿Por qué digo "no naturalista"? No naturalista, porque muchas veces lo que se ve en este film como luz de la naturaleza, o no es luz de la naturaleza, es luz recreada, después podemos volver sobre algunos ejemplos, o es luz de la naturaleza pero apoyada por elementos no naturales, técnicos, tecnológicos, por elementos artificiales. En el interior del vagón de *Los inundados*, por ejemplo, ahí hay toda una iluminación de spots, inclusive en un espacio físico muy difícil, pero hay una iluminación de spot, hay una cantidad de elementos que prácticamente responden a la intervención del artista fotógrafo que reinterpreta la realidad. Y cuando hablo del neorrealismo, reservo el tema para después, pero aclaro desde ya que hay, generalmente, un equívoco muy grande entre los críticos de cine que han hablado siempre de la película —como han hablado de *Tire diè* también— de películas neorrealistas, la película no es una película neorrealista. Es una película de inspiración neorrealista eso sí, se reconoce con todas las letras, pero el

neorrealismo, si algo tuvo de positivo es que no era un modelo para copiar, el neorrealismo era una clave de comprensión de la vida y de la historia, que se apoyaba, fundamentalmente, en la concepción gramsciana, de Gramsci, filósofo, político italiano, que trabajó sobre una estética nacional popular. Y esa filosofía de Gramsci, que a su vez descendía en lo político, de una línea marxista leninista, a la cual él también supo darle una dimensión estética, esta concepción de un arte nacional popular, fue la que a su vez influyó sobre los padres del neorrealismo, sobre los que dieron vida al neorrealismo. Pero el neorrealismo no fue un modelo para imitar, repito, sino una clave para interpretar la realidad, para comprenderla, para entenderla. Y tan es así que esa clave sirvió lo mismo para hacer una película en los bajos del Río Salado, en Santa Fe, *Tire Dié* que vieron el martes y *Los Inundados* que verán hoy, como sirvió para hacer una película en los Estados Unidos, *Marty* de Delbert Mann o sirvió para hacer una película en la India, como *Aparajito*, de Satyajit Ray.

**Alumno:** ...y como fue la producción? Cómo llegaste a producirla?

**Birri:** ....no me encontré nunca con el león de la Metro-Golding-Mayer, lo busqué por muchos lados, lo que encontré fueron gatos flacos, sarnosos y marginados como yo, y entonces junto con ellos tratamos de inventar una producción.

En el caso concreto de esta película, inventamos una producción de la cual formaban parte el Instituto Nacional de Cinematografía (después de mucha insistencia, nos dio una parte del premio de producción), algunos productores —sí, algunos productores improvisados—, algunos modestos

mecenas provincianos, algunos hombres y mujeres de buena voluntad que tenían unos pesos y los pusieron en la empresa quizás sospechando que nunca volverían a verlos y, fundamentalmente, un grupo de cooperativas judías de las márgenes de Buenos Aires que inventaron la fórmula de crear una productora donde la acción costaba un peso. Un peso argentino de la época, sin ofensa para nadie, vale o valía, más o menos, lo que hoy un peso cubano... Pero claro, como costaba sólo un peso, y esas cooperativas son comunitarias y tienen una cantidad de socios impresionante, ... total era un peso que se tiraba a la basura, pero quizás pensaban que, al fin de cuentas pudiera servir para ayudar a algo útil. Y, en efecto, un pesito, más un pesito, más un pesito, al final, ayudaron a terminar la película, amén de que para el préstamo del Instituto Nacional de Cinematografía hubo que hipotecar la casa de mi viejo, porque sin aval económico no lo daban (y que después fue a remate...) Bueno, ... y esa es mi historia, pero es la historia de una buena parte de nosotros, de una buena parte de los compañeros latinoamericanos que en los comienzos de su Nuevo Cine quisieron hacer algo al margen del sistema y que no tratara de ser complaciente con el sistema.

También había que buscarle un nombre a esa productora que fundamos, naturalmente, una productora que se respete tiene que tener un nombre. Después de mucho cavilar, le pusimos PAN, y muchos se preguntaban "¿qué quiere decir PAN?". Claro, a la gente de cine, la primera cosa que le venía en mente era PAN como término cinematográfico = pan., abreviatura de PANORAMICA, un cine que quería "panoramiquear" sobre el horizonte de la vida nacional. Sí, pero quería decir también "pan", sí señores, aludir al pan que se come, película como pan caliente, como agua fresca...

y tenía una tercera acepción: P.A.N. (P punto, A punto, N punto): Producciones América Nuestra.

Así que ahora ustedes van a ver *Los inundados*, un filme de Producciones América Nuestra, año 1962. Y el cual, en sus afiches de publicidad, tenía un *slogan* que decía: "La picardía criolla en una película que lo hará sonreír (no reír, sonreír) y pensar".

(Se proyecta la película *Los Inundados*)

No conviene saturarnos demasiado. Si todavía tienen ganas, propondría una media horita, digamos hasta las 10:15 máximo 11 menos cuarto. Si están muy cansados, cortamos y nos vamos a dormir. A mí me gustaría, a pesar de que me quedan algunos tópicos, entrar directamente al diálogo: si hay preguntas u opiniones, dudas, críticas o lo que ustedes quieran (y trataría de colocar alguna de las cosas que hubiera querido decir, al responder las preguntas. ¿Qué les parece?). Hay alguien que quiera romper el fuego... me voy a acercar ahora, y así también queda grabada la pregunta...

**Pregunta:** ...Una duda sobre los personajes. Cuál es la relación entre persona y personaje? Entre los no-actores de *Tire Dié* y los "actores" de *Los Inundados*?

**Birri:** De hecho, todos estos personajes están modelados sobre *Tire dié*. Ahora no da el tiempo, yo podría mostrárselos, y esto está en el libro *La escuela Documental de Santa Fe*: cada uno de los personajes de la película tiene su modelo, tiene un *feed-back* somático y psicológico, basado en los personajes de *Tire dié*. Les voy a poner un ejemplo que, los que vieron *Tire dié*, lo podrán recordar fácilmente. ¿Se acuerdan de Doña

Francisca Martínez, aquella gorda que lava, que es lavandera que tiene tres hijos y que ella cuenta que tiene que lavar ese día tres calzones, cuatro...? Ese personaje es el trasfondo de Doña Óptima, el personaje de Doña Óptima está modelado sobre Doña Francisca Martínez. Tan es verdad que en el primer momento, cuando se hizo la elección de los actores, la elección de las personas que iban a hacer los personajes —todavía no teníamos definido si iban a ser actores o no iban a ser actores— mi ilusión fue que Doña Francisca Martínez (que había estado en *Tire dié*, que se había comportado con una espontaneidad total, prácticamente la cámara no existía para ella) fuera el personaje de Doña Óptima. Doña Francisca, cuando tuvo que contarse a sí misma, cuando tuvo que autorretratarse en el documental, en el Doc, después de un trabajo previo, como les expliqué, para lograr una comunicación directa, sincera, abierta, lo pudo hacer sin ningún problema: se colocó delante de una cámara y dijo todo lo que tenía que decir. Pero, en el Fic, cuando la convocamos para interpretar un personaje que tenía mucho de ella misma, no lo pudo hacer: el personaje estaba totalmente frío, estaba congelado y, a pesar de que usamos todas las técnicas posibles habidas y por haber para que volviera a ser ella misma como había sido en *Tire dié*, fue imposible, no se consiguió. Probé con otras personas del mismo bajo y, al final, me di cuenta de que por esa línea no iba a lograr nada.

Por otra parte, los actores que me ofrecía el cine argentino para hacer esta película, sinceramente, no me funcionaban, porque eran personajes estereotipados. Es posible que la película hubiera tenido un destino comercial mucho mejor con ellos que el que después tuvo —porque la película tuvo un destino de gran prestigio internacional: ganó el premio Opera Prima en el Festival de Venecia en

1962, ganó el premio del Simposio de América Latina, África y Asia en el Festival de Karlovy Vary, el trofeo-Cabeza de Palenque de Oro en el Festival de Festivales de Acapulco—ganó codiciados premios, pero comercialmente tuvo muchos problemas.

Traía esto a cuento, porque uno de los posibles productores argentinos me propuso hacer la película contratando para el personaje de Dolorcito a Natán Pinzón, un cómico argentino, tenía mercado y era un buen cómico. Pero, ésta era una cara muy conocida, estereotipada repito, que se superponía, se imponía a la del personaje, que yo quería que fuera como todos los otros personajes, una persona real, una persona verdadera. Y así fue que la elección recayó en Dolorcito Gaitán, es decir en Pirucho Gómez, que era, en su vida cotidiana, un pícaro, así, por excelencia, en el mismo sentido que le di antes a la palabra picaresca. Era un payador, o sea, un hombre que se ganaba la vida —porque ya falleció— improvisando canciones en los bautismos, en los casamientos, en los comités políticos, inclusive en los velatorios; iba con su guitarra e improvisaba sus canciones. O sea, era una persona que estaba muy cerca de lo que sería su personaje. Y esta misma metodología la fui aplicando a los demás personajes. El de Doña Óptima, la gorda, el más importante en la familia, era encarnado por Doña Lola Palombo, quien había sido en su juventud actriz de circo. En Argentina, el circo criollo, a finales del 800 tenía en la primera mitad de la función un espectáculo de circo, con payasos, funámbulos, caballos y animales muy pequeños, perritos, pulgas amaestradas... no podían tener elefantes... Y en la segunda mitad tenía, en cambio, lo que se llamaba el drama criollo, el famoso melodrama criollo, origen de nuestro teatro vernáculo. Lola Palombo, cuando tenía quince años, fue nada menos que la protagonista de

*El Rosal de las ruinas* de Belisario Roldán, uno de los dramas por antonomasia en la tradición de la dramaturgia argentina, después trabajó mucho en radio-teatro, que era lo que hacía en el momento que la descubrí para hacer la película...

Pero quiero hacer todavía otro poco de énfasis en el tema de los actores. Como ya les expliqué, no es verdad que los personajes de la película no son actores. Esto lo defenderé hasta mi muerte y después. Por espíritu, son actores, lo que pasa es que no son actores comerciales, que es una cosa muy distinta. Esta era una de las polémicas suscitadas en Argentina, lo que pasa es que son actores de circo, de radio, de teatro, de filodramática, actores también marginales, en los "márgenes" de una industria. Pilar, otro ejemplo, actuaba en una filodramática, en una pequeña compañía nocturna de aficionados, los barrenderos de la municipalidad de Santa Fe: de día, ella trabajaba como sirvienta, ayudando a su familia. Yo me niego a que a estas personas no se les reconozca el carácter de actor por el sólo hecho de no integrar el "casting" de una industria profesional, comercial. Les pongo un ejemplo más que vale por todos: el jefe de estación, el que habla por teléfono ("y que este vagón no existe? ¿cómo que no existe? ...¡ah! administrativamente!"), ese jefe de estación, era el director de una filodramática en Rafaela, una ciudad pueblerina cercana a Santa Fe. Y así, para los demás. Era un desafío. El plantel de actores comerciales del cine argentino —que era y es muy bueno por otra parte— no me hubiera dado nunca la veracidad, la verosimilitud, la verdad, que me daban éstos, que tenían el mérito de ser rostros vírgenes, rostros verdaderos. Gentes que hacían otras cosas en la vida para vivir pero, al mismo tiempo, tenían una capacidad de expresarse artísticamente, encarnándose en los personajes que ustedes han visto en la pantalla, en la clave del grotesco.