

## **Que cinema precisa Arxentina?, que cinema precisan os pobos subdesenvolvidos de Latinoamérica?**

Un cinema que os desenvolva. Un cinema que lles dea conciencia, toma de conciencia; que os esclareza; que afortale a conciencia revolucionaria de aqueles que xa a teñen; que os alporice; que inquede, preocupe, asuste, debilite, aos que tenen "mala conciencia", conciencia reaccionaria; que defina perfís nacionais, latinoamericanos; que sexa auténtico; que sexa antioligárquico e antiburgués na orde nacional e anticolonial e antimperialista na orde internacional; que sexa propobo e contra antipobo; que axude a emerxer do subdesenvolvemento ao desesenvolvemento, do subestómago ao estómago, da subcultura á cultura, da subfelicidade á felicidade, da subvida á vida.

Interésanos facer un novo ser humano, unha nova sociedade, unha nova historia, e, daquela, unha arte nova, un cinema novo. Con urxencia. Coa materia prima dunha realidade pouco e mal enxergada: a realidade da área dos países subdesenvolvidos de Latinoamérica, ou se se prefire o eufemismo da OEA: dos países en vías de desenvolvemento de Latinoamérica, para cuxa comprensión –ou mellor, incompreensión– foron decote empregados os esquemas interpretativos dos colonialistas estranxeiros ou dos seus súbditos locais, deformados segundo a mentalidade daqueles.

Cómo e para que nace, neste marco, o Instituto de Cinematografía da Universidade Nacional do Litoral?

O Instituto de Cinematografía da Universidade Nacional do Litoral é hoxe un feito físico. Mais en 1956 era apenas unha idea.

Esta idea nace no medio dunha cinematografía en desintegración, cultural e industrial. E nace para afirmar un obxectivo e un método. Este obxectivo era unha cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Para ubicar historicamente o obxectivo, lémbrese que nese intre a característica dominante do cinema argentino era o seu "irrealismo", xa que nos dous extremos da produción, tan "irreal" e allea á imaxe do noso país era a imaxe cinematográfica que de ese país mostraban ao público os numerosos filme de taquilla (Produccións Arxentina Sono Film, Demare-Pondal Ríos: *Logo do silencio*, "chanchadas"), por oportunistas; como a que mostraban os poucos filmes intelectualizados (Torre Nilsson: *A casa do anxo*; Ayala: *O xefe*), por evasiva. Cinema popular e cinema culto eran falsamente apresentados daquela por esta industria como termos irreconciliábeis dun problema, cando o que se quería dicir, de certo, cando se dicía cinema "popular" era cinema "comercial", e cuando se dicía cinema "culto" era cinema de "élites".

Superando tal interesado equívoco, o devandito obxectivo integrábase na nosa posición, compartida por outras fronte extracinematográficas, coa aspiración dunha arte popular e culta ao tempo.

Para ubicar historicamente o método, lémbrese que até ese intre a industria cinematográfica nacional alicerzaba encol dun exclusivo empirismo, precipitado polo xeral en frustradora improvisación.

Lémbrese tamén que non existía nin sequera o proxecto dunha Escola Nacional de Cinema, recién contemplada (mais non cumprida) polo decreto-lei núm. 62 do ano 57; e que os centros de ensino existentes –oficiais ou privados– non pesaban aínda sobre a industria cinematográfica, moito menos sobre a opinión pública.

Non xeralizando esquematicamente, pois aquí tamén as excepción apareceron para confirmar a regra, e revalorizando os diversos momentos significativos na parábola do vello cinema nacional (o de *Prisioneiros da terra*, de Mario Soffici, e *As aguas baixan toldadas*, de Hugo del Carril), a análise obxectiva levounos á constatación do común denominador deficitario enriba denunciado.

Como achega crítica e constructiva ao tempo, ou se preferirmos: criticamente construtiva, o obxectivo e o método propostos –unha cinematografía realista, unha formación teórico-práctica– sintetizaron polemicamente na Escola Documental de Santa Fe, como resposta a unha necesidade transformadora na orde nacional e que é válida, entendemos, pola identidade das condicións do subdesenvolvemento, para toda Latinoamérica.

Tal conduta artística é a que inspira dende *Tire dié*, a primeira enquisa social filmada polo Instituto, até *Os asulagados*, a nosa primeira longametraxe argumental, que sintetiza a súa experiencia, pasando por *Os 40 cuartos*. A exhibición deste documental foi prohibida e procedeuse ao secuestro das súas copias e negativo polo decreto núm. 4965 do 59, represivo de “actividades insurreccionais”, asinado polo ex presidente provisional, Guido; a devandita medida de prohibición e secuestro segue, ao día da data, sen revogar. *Os asulagados* sintetiza a experiencia do Instituto de Cinematografía, totalizándoa, e transportándoa ao plano do espectáculo e do profesionalismo ben comprendidos. E xustamente por isto e por responder ás mesmas motivacións que deron orixe á Escola Documental de Santa Fe no plano experimental e universitario, asume a responsabilidade de ser el filme-manifesto do noso movemento conducido so as bandeiras dunha cinematografía nacional, realista, crítica e popular.

Cal é a perspectiva futura do cinema latinoamericano?

Dende unha perspectiva totalizadora do proceso cinematográfico, e tratándose dun filme arxentino, latinoamericano, hoxe por hoxe, para que ese futuro exista, o primordial é que ese filme se vexa, ou tamén: o máis importante é a súa exhibición e o mecanismo da súa distribución.

Esta esixencia parte da constatación de que os nosos filmes non son vistos polo público, ou chegan a ser vistos con extrema dificultade. E isto, denunciámos, non por causa deses filmes nin do noso público, Senón polo bloqueo sistemático dos exhibidores e distribuidores nacionais e internacionais, vinculados aos intereses antinacionais, coloniais, da produción estranxeira, fundamentalmente o monopolio do cinema norteamericano (á volta de 500 filmes estreados no ano 62, 300 deles falados en inglés, na súa maior parte norteamericanos, contra arrededor de 30 arxentinos).

Outra constatación complementaria: América Latina conta cun mercado potencial de 200 millóns de espectadores, que abondan e sobran para facer da mesma o noso mercado de consumo natural de filmes. Aforrariamos deste xeito o desgaste da

ocasional penetración noutros mercados cos nosos filmes e o gasto de divisas que se funden coa importación de mediocres filmes estranxeiros.

A solución, urxente e estábel, debe asegurar en consecuencia a distribución e exhibición dos filmes nacionais, en cada un dos nosos países e en Latinoamérica no seu conxunto. Esta solución debe xurdir por vías gobernamentais. Os procedementos poden alternar, pois, polas mesmas razóns de ben social e coa mesma autoridade con que un goberno puede anular contratos petrolíferos, ese mesmo goberno pode e debe regular a prexudicial explotación, cultural e económica, dun número incontrolado de filmes estranxeiros no seu territorio. Exhibidores e distribuidores, para empecer permanentemente a exhibición deses filmes nacionais, baséanse na tese de que o espectador ten o dereito de escolmar os filmes que prefira, mais nese sofisma “librecambista”, omítese un pequeno detalle: que, para que un público poida elixir ou rexeitar un filme, este debe empezar por ser exhibido nun cinema, o que para o filme nacional polo xeral non acontece ou acontece en pésimas condicións. Fomentos estatais, créditos bancarios, premios industriais, son tamén providencias que poden estimular o desenvolvemento do cinema latinoamericano, se ben a base dese desenvolvemento, para que o mesmo non sexa inflacionario, é o pago da entrada polo espectador. O filme debe ser amortizado polo público. Asemáis de saneamento financeiro, o feito de que o público pague a súa entrada, confirma o interese do espectador polo filme, e compromete aos realizadores co seu público.

Tal solución debe ser complementada cunha diminución da incidencia de custes industriais ficticios: produción de filmes a baixo custe. Se ésta non é unha solución global nin definitiva, é, cando menos, un principio de solución nas actuais continxencias, válida para a produción independente dos países cinematograficamente desenvolvidos e, máis, dos subdesenvolvidos. A devandita fórmula, coloca o produtor independente ao reparo da irregular recuperación do seu capital, derivada da incerta renda dos filmes nacionais. Amortizándose, ademais, os baixos custes da produción máis rápida, é posíbel reinvertir continuamente en novas producións. O baixo custe, en segundo lugar, permite a colaboración de capitais menos servís, que mesmo poden ser autónomos; libérase así os filmes de toda ou case toda dependencia crediticia oficial, que coarta a liberdade, e impón a censura e a autocensura aos autores. En terceiro lugar, renova expresivamente xa que a produción a baixo custe determina a substitución do equipo técnico e humano tradicional, por unha organización funcional, adaptada ás condicións posíbeis de filmación. Este xeito de imaxinar e de facer un filme, non cos medios que se quere senón cos que se pode, vai condicionar, ao tempo, un xeito de linguaxe, no mellor dos casos un estilo, froito de causas económicas e culturais concurrentes. As limitacións técnicas de toda caste, para nós, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en novas solucións expresivas, se non queremos correr o risco de quedar paralizados por elas.

O subdesenvolvemento é un dato de feito para Latinoamérica, Arxentina incluída. É un dato económico, estatístico. Palabra non inventada pola esquerda, organizacións “oficiais” internacionais (ONU) e de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) emprégana decote nos seus planos e informes. Non puideron menos que empregala.

As súas causas son tamén coñecidas: colonialismo, de afora e de adentro.

O cinema destes países participa das características xerais desa superestrutura, desa sociedade, e dá-nos unha imaxe falsa desa sociedade, dese pobo, oculta o pobo: *non dá* unha imaxe dese pobo. De aí que dála sexa un primeiro paso positivo: función do documental.

Como dá esa imaxe o cinema documental? Dáa como a realidade *é* e non pode dála doutro xeito. Esta é a función revolucionaria do documental social e do cinema realista, crítico e popular en Latinoamérica. E ao testemuñar –criticamente– cómo é esta realidade –esta subrealidade, esta infelicidade– *néгаа*. Renega dela. Denúnciaa, enxuízaa, críticaa, desmóntaa. Porque mostra as cousas como son, irrefutabelmente, e non como queredamos que fosen (ou como nos queren facer crer –de boa ou mala fe– que son). Como equilibrio a esta función de “negación” o cinema realista cumpre outra de afirmación dos valores positivos desa sociedade: dos valores do pobo. As súas reservas de forzas, os seus traballos, as súas ledicias, as súas loitas, os seus soños.

Consecuencia –e motivación– do documental social, do cinema realista: coñecemento, conciencia, insistimos, toma de conciencia da realidade. Problematización. Muda: da subvida á vida.

Conclusión: pórse fronte á realidade cunha cámara e documental, filmar realistamente, filmar criticamente, filmar con óptica popular o subdesenvolvemento. Pola contra, o cinema que se faga cómplice dese subdesenvolvemento é subcinema.

### **Filmes citados:**

**Logo do silencio** – *Después del silencio*, Lucas Demare, Arxentina, 1956

**A casa do anxo** – *La casa del ángel*, Leopoldo Torre Nilsson, Arxentina, 1957

**O xefe** – *El jefe*, Fernando Ayala, Arxentina, 1958

**Prisioneiros da terra** – *Prisioneros de la tierra*, Mario Soffici, Arxentina, 1939

**As augas baixan toldadas** – *Las aguas bajan turbias*, Hugo del Carril, 1952

**Tire dié** – *Tire Dié*, Fernando Birri, Arxentina, 1960

**Os asulagados** – *Los inundados*, Fernando Birri, Arxentina, 1961

### **TIRE DIÉ**

**Título orixinal:** Tire Dié

**Dirección:** Fernando Birri

**Guión:** Fernando Birri, Juan Carlos Cabello, María Domínguez, Manuel Horacio Giménez, Hugo Gola, Neri Milesi, Rubén Rodríguez, Henrique Urteaga

**Producción:** Edgardo Pallero

**Cámara:** Oscar Kopp, Henrique Urteaga

**Montaxe:** Antonio Ripoll

**Departamento de son:** Mario Fezia, Leopoldo Orzali

**Produtora:** Instituto da Cinematografía da Universidade Nacional do Litoral

**País:** Arxentina

**Ano:** 1960

**Duración:** 33 minutos