

FERNANDO BIRRI: ENTREVISTA

ABRIL, 2007

Jorge Flores Velasco

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

jorge.flores@uartes.edu.ec

Fernando Birri nació en 1925 en Santa Fe, Argentina. Director de cine y teórico. Antes de vincularse al cine, incursiona en el campo del teatro y la poesía. De 1950 a 1953 cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Italia. En 1956 regresa a la Argentina, donde fundó y dirigió el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Ha sido caminador, titiritero, artista plástico, fundador de escuelas y alentador de vocaciones. Sus primeras películas las hace en la Escuela Documental de Santa Fe, con una vocación de crítica social, muy evidente en títulos como *Tire Dié*, un cortometraje que marcó rumbos, como primera encuesta social filmada. Es autor de importantes textos acerca del cine argentino y latinoamericano. Por los aportes de su obra cinematográfica y teórica, se le reconoce como el pionero de un cine popular, nacional y crítico que marca los inicios del Nuevo Cine Argentino. En 1984 es elegido Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina. Es fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y miembro de su Consejo Superior. Fundador y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba (1986-1991). También trabaja junto a Gabriel García Márquez en el guion de una película de ficción basada en el cuento del colombiano: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. En 1999 dirige una película para la conocida cadena alemana Arte; *El siglo del viento* es una película documental, basada en un libro de Eduardo Galeano. Para Birri esta película es su película póstuma, aunque en 1999 luego de *El siglo del viento* dirige su última película conocida hasta el momento, *Che: muerte de la utopía*.

Jorge Flores Velasco: ¿En qué aspectos considera que su obra fue influenciada por el neorrealismo italiano?

Fernando Birri: La influencia fundamentalmente en un sentido, en el propio sentido. En la época en que nace mi obra, todavía se hablaba de forma y contenido. El contenido era un poco el sentido y la forma la expresión de ese sentido. Fundamentalmente, el neorrealismo se propuso como un cine de contenidos, en oposición a un cine de forma. Lo cual es una oposición que ha quedado atrás, superada; entendemos que formas y contenidos son dos aspectos de la expresión que se complementan. Es imposible pensar el uno sin pensar en el otro. Pero a los fines didácticos, a los fines de comprensión de tu obra se podría pensar así. Entonces, dicho esto, te digo que hablamos de un cine de contenidos en Italia. Y creo que el neorrealismo influyó mucho en ese aspecto no solamente en mi cine, sino en el del mundo. Pero sería muy injusto simplemente reducir el neorrealismo italiano a los contenidos, eso también implica una forma. La forma del cine neorrealista era una forma abierta, sin todas las condiciones y los códigos del cine de Hollywood. Te digo solamente uno para no perdernos, la elección del actor que no era actor, era el famoso hombre, preso,

prestado. Por un lado, están las estrellas de Hollywood, y, por otro, estos personajes prestados de la calle; tenés dos propuestas diversas, antitéticas, opuestas.

JFV: ¿Cómo describe su experiencia en el Centro Sperimentale di Roma?

FB: Considera que esa institución fue en cierto sentido el germen del Nuevo Cine Latinoamericano. No, no, para nada. Esa Escuela era una escuela muy prestigiosa, era una escuela que nació bajo la egea de grandes teóricos del cine italiano como Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, también hubo algunos directores de gran prestigio como: De Santis, Puchinni, como tantos otros. Después, esto fue reabsorbido por el sistema. Cuando yo llegué tuve la gran alegría de que el director fuera Luigi Chiarini, el último gran teórico. Luego, el instituto pasó a ser una cosa muy oficial. Toda esta gente era gente increíblemente de izquierda, que entró a este centro experimental con Mussolini. Victorio Mussolini, hijo del gran jerarca fascista, era una persona que quería mucho el cine y se rodeó de gente que sabía de cine; y esta gente era toda gente de izquierda, eran todos del partido comunista italiano. Entonces, el Centro Sperimentale nació bajo este impulso. Pero después que terminó la guerra,

que la ganó la famosa democracia cristiana italiana, el centro fue absorbido por la derecha y se transformó en un instituto que, desde este punto de vista, tuvo poco que hacer. Fue siempre un instituto prestigioso en el que la formación siempre fue buena, sería estúpido negarlo. Pero desde el punto de vista del neorrealismo era un cine que no compartía, ni la estética, ni la ideología del neorrealismo. Por lo tanto, mi cine y el de algunos de mis compañeros latinoamericanos, estuvo más influenciado por el ambiente que se respiraba en Roma, que del que había dentro de las aulas.

JFV: ¿Considera que existe un cine político contemporáneo, y si en este cine podemos encontrar una continuidad con el movimiento en los 50 y 60, con el cine de Solanas, Gutiérrez Alea?

FB: Eso déjalo para que te contesten los otros directores que nombraste, no me preguntes a mí. Yo lo que te puedo decir es que lo que proponíamos en los años cincuenta era absolutamente inédito para el país y de alguna manera fue contracorriente. Hoy se habla mucho de cine *out*, de cine *off*, también el nuestro, a su modo, era un cine *out*. Lo que pasa es que no le dábamos a esta palabra un sentido exclusivamente formal o expresivo, era fundamentalmente políti-

co. Entonces, ahí se inauguró una línea de trabajo, que después fue una línea que predominó en el cine latinoamericano y que predomina inclusive hoy en la Argentina. De alguna manera hay una coherencia. Me reconozco en el cine que vino después, no sé si me entiendes. (risas)

JFV: ¿Cuál es su opinión sobre el frente de izquierda latinoamericana?

FB: La alianza Castro, Chávez, Lula, Kichner. Yo no tengo una bola de cristal para saber lo que va a pasar. Pero no hay que tener más de dos dedos de frente para darse cuenta de que ha habido un vuelco importante a favor, positivo; que era casi impensable hasta pocos años. Vamos a esperar que todo esto dé realmente los frutos que todos esperamos, que tendría que dar. Vamos a esperar que el malo de la película, que ha sido el gigante del norte, no impida que se cumplan ciertas aspiraciones de estos gobiernos, que son aspiraciones de sus pueblos. Y que realmente se pueda desarrollar un proyecto de dimensión latinoamericana, para el cual desde ya me declaro a favor. Ahora también parece que se suma Chile, con la presidente Michelle Bachelet.

JFV: Considerando que su obra articula el vanguardismo estético-

co con el vanguardismo político. ¿Cómo funciona ese frágil equilibrio?

FB: Yo no concibo vanguardia política que no suscriba a una vanguardia estética; yo no concibo una vanguardia estética que no participe de la vanguardia política de su época. Me parece que son dos fenómenos absolutamente complementarios, inseparables; te diría más que inseparable, te diría inexplicables uno sin el otro. ¿Cuál es el concepto de fondo de la palabra vanguardia? Es el cambio, es la renovación, es la propuesta y el descubrimiento de lo nuevo; es el cine como experimento, es la vida como experimento. Por lo tanto, también, es la política como una herramienta para ayudar a que ese experimento funcione. Y creo que el cine es un elemento sumamente útil. Pero me corrijo para decirte que son los medios audiovisuales, es la televisión, es la imagen virtual, no solo el cine. Hay gente que está metida en cine que menosprecia la televisión, esto es absurdo. Es impensable la obra de este medio exclusivo, desentendido de un cambio en lo político, pero que a su vez necesita un cambio en la forma.

JFV: Una pregunta detallista: ¿por qué decidió doblar las voces de *Tire Dié* por actores de teatro?

FB: La imagen se hizo con una cámara Bolex a cuerda y prestada. El sonido se hizo con un grabadorcito que yo traje de Italia, que es un juguete, un grabador no profesional. Entonces, como era un *film* encuesta de bajo presupuesto, cuando vimos la primera copia no se entendía una papa de lo que se decía. Ahí se produce un trauma en todos nosotros, empezado por mí; me parece una cosa absolutamente inaceptable. De todas las soluciones que había, como los subtítulos y otros, la única más accesible, la que permite la posibilidad de que la película siga llegando a un público más grande, era el doblaje. ¿Por qué eran actores de teatro? Porque eran dos actores, que, de alguna forma, estaban identificados con nuestra tarea. Eran actores que queríamos muchísimo, que habían tenido una vida coherente en toda su obra. Eran Rosa Gallo y Francisco Petrono, el último, un actor que amamos por toda su trayectoria. Te voy a contar un pequeño momento que te ayude a comprender cómo se trabajaba con problemas técnicos. Los actores no veían la película cuando grabaron la voz. Pero cuando vimos las dos partes juntas nos dimos cuenta de que encajaban bien y que se mantenían las entonaciones, pausas y silencios. Eso te hace ver el nivel de identificación que había por parte de los actores con los perso-

najes de la villa miseria que salen en pantalla.

JFV: ¿Por qué decidió estudiar cine y no teatro o poesía, artes que forman también parte de su obra?

FB: No los he dejado de estudiar nunca, no me he separado de ellos. Sí, pero ¿por qué entrar en una institución educativa para estudiar cine? Porque en ese momento para mí el cine era el lenguaje de la contemporaneidad; si tú ahora me preguntas qué estudiaría, te digo que estudiaría la imagen virtual.