

EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES.

(Extracto de la entrevista realizada en Pesaro 71 con Gerardo Vallejo)

-El film nace de una situación "vista", la de una familia campesina cuyas experiencias ha compartido a lo largo de cierto tiempo. ¿En qué medida consideras típica la experiencia de esta familia dentro del mundo "campesino" y no "urbano"?

G.V.- El film nace como exigencia de una integración activa en la vida y en la experiencia de un pueblo, el propio, en sus aspiraciones de transformación y liberación; y esta integración puede ser activa sólo mediante la convivencia con este pueblo, en su situación.

Intentamos así transmitir con el film una imagen menos mistificada de las existentes, no creyendo haber logrado transmitir "la imagen real" de un pueblo, ya que será sólo el propio pueblo cuando llegue su liberación quien constituya su propia imagen.

El propósito es por tanto llevar a un punto más alto la denuncia que el pueblo ha llevado a cabo con sus luchas. Se trata simplemente de plantear esta misma denuncia a un nivel de mayor información, de dar más amplitud a la propaganda de esta lucha en una tentativa de superar la actual situación. Se es parte integrante del pueblo y, como tal, se asume un trabajo: en este caso, el trabajo consiste en hacer un film que sea un testimonio.

La familia Reales es típica en sus rasgos generales; es típica, no sólo del campesinado tucumano, sino que expresa también las condiciones de núcleos similares a nivel continental.

Si para realizar el film se ha partido de una familia concreta, que existe, que tiene nombre y apellido, es porque consideramos que sólo partiendo de lo que es más concreto y real, de la vida misma, y dando testimonio de ella dentro de la más espontánea de las convivencias, podremos sucesivamente analizar y profundizar en la situación general dentro de la cual esta familia constituye un dato preciso, un ejemplo que esclarece el contexto. Y que, al mismo tiempo, el contexto se esclarecerá con el propio ejemplo.

Creemos que, en un film, o en cualquier otra cosa, no basta con decir que "a la violencia se debe responder con otra violencia" o hablar de "socialismo" o de "lucha armada"; cualquier propuesta puede hacerse ambigua si no está sólidamente anclada en un contexto muy claro y específico.

Ya es hora de precisar formas concretas y específicas que, junto con el pueblo, nos ayuden a salir de esta situación. No se trata de recetas genéricas o abstractas; es el momento de asumir riesgos y de llevar nuestra contribución a las luchas del pueblo. No yerra sólo el que no se arriesga y no actúa, ¿no es cierto?.

Por tanto, ya que de lo que se trata es de precisar y concretizar, el film parte de lo que es más concreto y real, del hombre vivo. Pero no se trata de hacer cientifismo psicológico, de hacer una indagación sobre el hombre como si fuese un cobaya, sino de partir del testimonio real con lo que se llega a niveles de mayor significación.

La verdad primera es, pues, la familia Reales en cuanto ejemplifica el contexto ya que lo que importa es la imagen del contexto como forma de constituir mediante él un proceso de liberación que sólo será tal con la participación del contexto.

- Desde mi punto de vista hay en tu film una tentativa de integración entre "situación vista" y "ficción cinematográfica": la historia verdadera, aún manteniéndose tal, es en la pantalla un producto no de la "vida" (lo que situaría el film en un frente de espontaneismo, posición política y cinematográfica que tu rechazas), sino del "cine". ¿Qué relaciones puedes establecer con otras experiencias, sean o no argentinas, del llamado "cine directo" o "cine verdad" o "film encuesta"? ¿Qué relación hay entre tu film y la cultura popular argentina?

G.V.- Creo que lo que cuenta más en este caso no es cómo se llega a la imagen para luego determinar si expresa mejor o peor una verdad. Lo único que importa es el resultado final de esta imagen en la pantalla, su valor para el público. El viejo método de apreciar y juzgar la realidad desde fuera no ha hecho más que mistificarla ya que por lo general ha llevado a la obra cerrada, al pensamiento cerrado, a la tesis, a la receta, intentando siempre reasumir el todo en sí mismo, actitud propia de quien hace un film como si se sentase en la cátedra, todo esto está asociado a una cultura cerrada, individualista. En la medida en que nosotros estamos ligados a un proceso de liberación y formamos parte de él, es necesario un constante redescubrimiento de la realidad a fin de modificarla. Esto sólo puede ser hecho desde el interior de la realidad y a través de la práctica.

Queremos estar ligados a la realidad en cuanto que la teoría puede y debe nacer sólo de la práctica. Por tanto, nuestro método consiste en partir de la seguridad que nos da la noción de realidad como única fuente de conocimiento y única fuente de verdad para dar vida al film.

Como la vida misma, el film nace y se desarrolla de una manera espontánea, pero inmediatamente -como ocurre en la vida- surge la razón y el concepto, la capacidad organizativa para ir modificando, armando y sintetizando la realidad del film. El trabajo ha sido iniciado con una hipótesis simplicísima: intentamos revelar y dar testimonio de la situación en que se encuentra hoy el campesino tucumano; vamos a revelarla a partir de la convivencia de una familia. En este proceso de convivencia, el film se ha venido construyendo y modificando muchas veces. En este sentido, el método ha sido idéntico al adoptado para "La hora de los hornos". Se ha partido investigando sobre un tema y se ha ido construyendo la investigación al tiempo que se iban recogiendo las informaciones. La propia realidad exigía mayor penetración, la propia realidad iba despedazando los esquemas. Esta fase de trabajo ha sido también idéntica para "El Camino....".

En fin, creo que lo que confirma la primera afirmación de que lo que importa es la imagen final del film, queda ejemplificado en el propio film.

El film asocia el testimonio directo y vivo de una "encuesta" con la reproducción integral de situaciones; por otra parte, un personaje (el tercero de los hijos, Pibe) ha sido creado. Si todas estas formas no están en contradicción entre sí, eso no depende únicamente del hecho de que cada una de ellas era la más adecuada para expresar una cosa, sino de su contenido de verdad común, de verdad colectiva.

Entre la primera imagen del viejo Reales que habla espontáneamente al espectador y de la última, totalmente construida, de su muerte "ficticia", no hay contradicción: ambas responden a esta misma verdad. Lo mismo puede decirse de la muerte real del Viejo, que se introduce como dato final en esta serie de apuntes que constituyen el film.

Creo que todo esto no puede ser analizado a partir de una visión semántica de una discusión sobre ficción o realidad, sino definido a través de la definición de las propuestas del film en cuanto testimonio de una realidad expresada para una mayor comprensión, para una mayor aproximación a ella, en definitiva como única posibilidad de inserción en esta realidad. Es la búsqueda de esta verdad común, total, colectiva, que intenta rescatar para el pueblo una síntesis de su experiencia, condensada en cuatro personajes cada uno de los cuales traza su propio camino, todos con una existencia común y cada uno con una respuesta distinta.

Por ello se puede decir que el film tiene una estructura didáctica, en cuanto está estructurado de manera que la única respuesta posible para el pueblo y para la transformación de su estado, está expresada en los momentos vividos por el Pibe, que constituyen una búsqueda, aún en estado de proyecto y, sin embargo, la única inserta en una respuesta colectiva; respuesta que durante el curso de su reflexión va surgiendo espontáneamente por la negación de otros dos caminos sintetizados en Angel y Mariano: en el primer caso, con la imposibilidad de respuesta, con la aceptación de su condición como un destino irremediable. En el segundo caso, con una tentativa de respuesta individual alienada por el enemigo. El propósito es que la reflexión de Pibe y sus conclusiones, sus contradicciones y sus interrogantes puedan ser comprendidos sólo en el ámbito real de la circunstancia común a todos.

Estas intenciones justifican también la inserción en el film de dos anexos informativos, en función de testimonios de una realidad general que está determinando estos hechos particulares: información a la que el pueblo no puede en su conjunto tener acceso.

No es, pues, casual la inserción de estos dos anexos dentro de la estructura del film. El primero, que nos da una serie de datos históricos, económicos y sociales sobre el Tucumán, viene a continuación de Angel, es decir, tras el encuentro de la vida del campesino en su cotidianidad; este campesino anónimo con cuyo trabajo se ha hecho la riqueza de la provincia, es decir, de la oligarquía tucumana.

El segundo anexo, que contiene una síntesis y una reflexión sobre las luchas emprendidas hasta este momento por el pueblo tucumano, viene a continuación de que el Viejo Reales se ha negado a confesar a la policía dónde se encuentra el Pibe. Sus insultos finales a la "autoridad" sintetizan la defensa de su dignidad que no puede ser en vilecida y que tiene su respuesta colectiva en el contenido del anexo sucesivo.

En cuanto al problema ideológico, creo que lo importante es conseguir una mayor integración entre lo que se piensa y lo que se vive. Porque de otra manera parecería que todo lo que es científico, racional y revolucionario está separado de lo que es sensible y humano. Las ideas, la teoría. La ideología parte del hombre y nos interesa en cuanto sirve al hombre.

-El film tiene una estructura que se puede definir como didáctica. ¿Quiénes son los destinatarios del film?. ¿Cómo te has planteado, al realizar el film el problema con el público?. En términos más amplios, ¿qué piensas de la "utilidad" política del cine?.

G.V.- Todo nuestro cine trata de ser didáctico, porque queremos que, en primer lugar, sea un cine de investigación y conocimiento. Tratamos de servirnos del cine, como de cualquier otro medio cultural y tecnológico, para descubrir, para conocer, para profundizar y modi-

ficar sustancialmente nuestra realidad. No queremos vivir el cine. - No queremos hacer del cine un fin en sí mismo. Se trata para nosotros de un instrumento que manejamos más o menos bien y que nos es útil - como contribución para modificar la realidad.

Nuestro cine, como nuestra propia situación, se está buscando a sí mismo. Los destinatarios de este film son las masas. Es éste un film que resume el nivel de conciencia del pueblo tucumano el cual, a través de centenares de protestas, de ocupaciones de fábricas, de calles, de trenes, ha denunciado su situación. El film trata de insertarse en esta campaña de testimonio y denuncia que el pueblo tucumano está llevando a cabo, para que sirva de propaganda entre las masas de las propias organizaciones sindicales y políticas que conducen la lucha.

El film podrá también ser útil en el ámbito de círculos más reducidos, con una orientación política, ya que se concluye presentando un personaje que es un poco la síntesis del debate organizativo y político más actual, que el pueblo tucumano está viviendo hoy.

-¿Cómo sitúas tu experiencia política y cinematográfica dentro del grupo "Cine y Liberación"?

-"El camino..." es parte y continuidad de la búsqueda de "Cine y Liberación" en el intento de hacer un cine no condicionado, que no acepte ningún tipo de condicionamiento por parte del sistema, ni de producción ni ideológico. Un intento que nace del pueblo organizado y que se dirige hacia el pueblo organizado con el propósito de llegar a más amplias masas.

Ya he citado el precedente de este film en "la hora de los Hornos". - Pero quiero señalar que nuestro cine no es sólo un cine de temática de la liberación, sino que trata también de hallar una liberación expresiva, formal, etc...

-¿En qué medida consideras "El camino..." un film de autor, es decir, un film del que tú eres responsable personalmente cinematográfica y político-culturalmente, y no un film fruto de un trabajo colectivo?

-¿Qué se entiende por film de autor?. Si se trata de un discurso individual, expresión del individualismo burgués en el terreno cinematográfico... éste no es un film de autor.

Pero desde nuestro punto de vista si se trata de un film de autor: - autor es la realidad, autores son aquellos que contribuyen a hacer el trabajo, autor es la cultura popular rescatada, autores son los protagonistas del film autores son aquellos cuya vida está sintetizada en el film.

Este film ha sido realizado operando como alguien que tiene la posibilidad de aprender el uso de una técnica y de un lenguaje - en este caso el del cine. Como en el pasado hacían los cantores anónimos, con las estrofas populares que expresan "pasando de boca en boca" a nuestro pueblo.

El autor es un ser colectivo, es la experiencia colectiva de un pueblo, en esta caso de un pueblo que expresa con toda su dignidad la situación que está viviendo. Por ello precisamente, los personajes no se han negado nunca a interpretar momentos de su vida ni a recrear otros que fueran comunes a su experiencia.

EL CAMINO HACIA LA MUERTE DEL VIEJO REALES"

El "problema" del azúcar tucumano y su "solución".

El problema del azúcar no es el resultado natural de una serie acumulada de "errores" de distinto origen, como su "solución" actual no es la actitud firme y decidida de resolver el problema tucumano ni es comenzar de nuevo lo que se pretende.

El problema del azúcar es el resultado de la acción de los intereses de la oligarquía azucarera, y la "solución" actual es el resaneamiento capitalista de la situación que consiste en hacer que la protección concedida a la industria del azúcar vaya únicamente en beneficio de los centros oligárquicos del poder azucarero...

La situación tucumana no es un desgraciado caso excepcional, sino un efecto de la política económica general llevado a su estado límite.

La situación tucumana es la reproducción multiplicada de las manifestaciones de la política económica del gobierno: desaparición de las empresas menos potentes y reforzamiento del capital monopolístico; disminución del salario real y aumento de la desocupación en las zonas que no resultan centrales en el plan económico gubernativo.

La situación de la clase obrera tucumana es, por tanto, similar a la situación de la enorme mayoría de los obreros argentinos como consecuencia del proceso de reforzamiento del poder monopolístico; pero en este caso específico se suman dos manifestaciones del mismo proceso: la liquidación de las empresas menos potentes y la liquidación de las regiones menos ligadas al capital monopolístico...

Así, el Tucumán, que ocupa en el país el sexto puesto en cuanto al porcentaje de valor añadido por parte de la industria en el cuadro del producto total del país, está en el puesto dieciseis en cuanto a porcentaje de alfabetización; en el trece, en cuanto a frecuencia escolar y el quince en cuanto a supervivencia infantil. En otras palabras, siendo una de las regiones con mayor producción industrial, está entre aquellas que disfrutan de menos beneficios en cuanto a condiciones de vida.

El Tucumán se ha empobrecido produciendo riqueza. Pero si se plantea el tema en términos de una relación o una oposición con el resto del país, bien con objeto de hacer reivindicaciones para el Tucumán o bien para acusar a la región de vivir a expensas del balance nacional, perdemos de vista la verdadera naturaleza del problema. No se trata simplemente de una región explotada por otra, como podría serlo un país conquistado y sujeto a un tributo; se trata de una región cuya riqueza no es utilizada productivamente en el sentido de un desarrollo y ello por causa de la misma forma de la explotación. El sistema capitalista y oligárquico de producción del azúcar sin control por parte del poder público ha permitido a los capitalistas tucumanos, al verse privados de la posibilidad de obtener mayores beneficios y llevados por su deseo de consumo de lujo, a transferir sus riquezas fuera de Tucumán. No eran extranjeros, no eran ni siquiera de Buenos Aires o de Córdoba. Los grandes señores del azúcar eran tucumanos. La respuesta al problema no está, pues, en propuestas nacionalistas o regionalistas, sino en la definición del carácter del capitalista, guiado por el motivo natural en una sociedad capitalista, el beneficio. Eso es lo que ha dado origen a la deformación de la economía tucumana.

Tucumán, como otras regiones de cultivo único, sin un mercado propio, ha sido transformada en una región creadora de riqueza canalizada en

su mayor parte hacia otras zonas e incluso hacia el extranjero, y sujeta a la rápida decadencia que amenaza a todas las economías ligadas a la suerte de un producto.

Su última línea de defensa ha sido la protección, en unos casos esporádica, en otros constante, por parte del Estado. Las consecuencias de la crisis se presentan en Tucumán de una manera particularmente dramática, sobre todo por cuanto la protección sin desarrollo ha llegado en esta región a sus límites máximos.

¿Qué ocurre para que el Tucumán goce, a diferencia de casi todo el resto del país, de una protección masiva en favor de su industria fundamental, protección ratificada en 1912 por una ley de la Nación? ¿En qué términos se mantiene esa protección en el curso de los años?

Podemos hayar su origen en un dato de origen histórico: la oligarquía del norte y la de Córdoba son dos centros de poder político y económico que compiten con el litoral durante el período colonial y la independencia: los grandes nombres de la oligarquía de Tucumán y de Salta aparecen sin excepción ninguna en los gobiernos conservadores y luego en los radicales. Paralelamente a la concentración cada vez mayor de la industria azucarera en unas cuantas manos, la protección a esta industria se va transformando cada vez más en una protección concedida a los grandes industriales azucareros.

El capitalismo tucumano se ha beneficiado de las ventajas que las diversas variantes del proteccionismo le ofrecía para su propio consumo o para dirigir las inversiones hacia otras regiones, sin molestarse por el desarrollo de la zona y sin siquiera trabajar en la modernización de la propia industria. Esa es la forma que el proteccionismo ha adoptado en una región de rentas bajas, en una región de pobres pese a la existencia de fuentes de trabajo.

Desde su constitución, la industria azucarera ha sido un polo de atracción para la mano de obra en la vasta zona que comprende el Nordeste argentino y algunas zonas meridionales de Bolivia. En general, el área de influencia tucumana comprende las provincias limítrofes de Santiago del Estero y Catamarca; en el período de la recolección, el cuarenta por ciento de los braceros provienen de otras provincias. En el norte, por el contrario, la mano de obra temporera proviene tradicionalmente de Bolivia y, en menor grado, de Chaco y de Formosa.

Por lo general, los braceros contratados para la recolección son retribuidos en base al rendimiento. Por ello los trabajadores son con frecuencia ayudados por su mujer o sus hijos (personal de "cuarta") que trabajan para mejorar el salario del jefe de familia. Muchas veces se ha señalado cómo este sistema es, en grandísima parte, el origen de la falta de frecuencia escolar.

En el Congreso Camilo González, muchos ponentes han indicado la necesidad de crear nuevas fuentes de trabajo, de preparar a los obreros para el uso de nuevas máquinas, de transformarlas en fuentes de mayor riqueza en lugar de restringir al mismo tiempo la ocupación y el consumo.

Pero la importancia del problema es tal, y es de tal manera evidente que los planes del gobierno no pueden llevar más que a reproducir en el Tucumán, de forma aguda, el esquema general de todo el país, con los elementos de la concentración monopolista y de la ocupación cada vez menor, que la conclusión sólo puede ser una: el problema del paro nace del tipo de funcionamiento de la industria y su solución está en la posibilidad de acción en el interior de ésta. Se trata de un problema claramente político.

(Extracto de una información publicada por la Mostra de Pésaro 1971, como complemento informativo al film "El camino hacia la muerte del viejo reales").



El camino hacia la muerte...

(1976) VIII SICAB

R-76.615

C10513D3