

Tire dié



- **Ficha técnica**

Dirección: Fernando Birri.

Origen / año: Argentina, 1959.

Duración: 33 minutos.

Guión: Fernando Birri, Juan Carlos Cabello, María Domínguez, Manuel Giménez, Hugo Gola, Neri Milesi, Rubén Rodríguez y Enrique Urteaga.

Fotografía: Oscar Kopp y Enrique Urteaga.

Montaje: Antonio Ripio.

Reparto:

Protagonistas: Niños y vecinos del Barrio del Puente, Santa Fe.

Voces: Guillermo Cervantes Luro (en off),

María Rosa Gallo

Francisco Petrone

- **Sinopsis**

Mediometraje documental con puesta en escena, *Tire dié* es una obra fundacional del grupo de cineastas santafesinos y del documental latinoamericano, construida alrededor de la idea de *contrainformación*. El film se inicia con una versión oficial

de la rica capital provincial con largas imágenes panorámicas de su moderno perfil urbano, mientras la voz de Guillermo Cervantes Luro brinda la información básica acerca de la historia de la ciudad, sus principales actividades productivas y su estructura económica. Al concluir la presentación del locutor, la cámara abandona la fachada de prosperidad general y se dirige a los márgenes geográficos y sociales de la ciudad para desplegar lo que sus realizadores denominaron una *encuesta social filmada*.

El cuerpo central del relato de *Tire dié* está constituido por los testimonios de los habitantes del *barrio del puente*, principalmente los chicos que se acercan todos los días a las vías del Ferrocarril Mitre para vocear su *tire dié* y hacerse con las chirolas que les tiran los pasajeros. Además de una práctica económica que contribuye de manera decisiva a la subsistencia de los chicos y sus familias, el *tire dié* es un rito social por el que pasan la mayoría de los niños del barrio que no concurren a la escuela y representa, por otra parte, el punto de contacto principal entre el mundo económicamente desarrollado que prologaba el film y la miseria extrema en la que viven los habitantes de las afueras de la ciudad.

El registro documental de la película -en el que se reemplazan las voces de los protagonistas por las de los actores María Rosa Gallo y Francisco Petrone, ya que el sonido original era muy deficiente para la edición definitiva-, no es obstáculo para que Birri desarrolle una puesta en escena con procedimientos que abrevan en la tradición neorrealista en la que recientemente se había formado. La prueba concluyente de esta idea de representar una realidad omitida por la información oficial, de *contrainformar* acerca de la sociedad santafesina, es la secuencia cercana al final de la película, esa carrera de los chicos al lado del tren que describe, expone, registra e interroga un orden de cosas en el que los excluidos de la ciudad oficial quedan siempre postergados y condenados a recoger las migajas.

***Tire dié* y su importancia histórica**

Película extraordinaria desde todo punto de vista, *Tire dié* es una obra fundamental de la historia del cine latinoamericano y su valor merece ser subrayado doblemente, a la luz del lamentable olvido en que ha caído la película y en el que se reúnen un conjunto de dispositivos políticos y culturales -o una combinación entre ambas dimensiones- por los cuales sigue siendo muy difícil volver a ver las principales películas de la historia del cine argentino y prácticamente imposible, las que fueron hechas lejos de Buenos Aires¹.

¹ La obra de Birri en su conjunto demuestra bien cómo la producción cultural extraportaña —se trate del cine, la literatura, la música o las artes plásticas— sigue pagando el precio de una política de publicidad y distribución a la que sólo le interesa la producción reciente dirigida a la porción más importante —en número y poder adquisitivo— del mercado, que reside en la Capital del país y sus cercanías. Este comentario crítico debe dirigirse con mayor fuerza aún a las instituciones públicas que deberían ocuparse de organizar archivos y ediciones que resguarden y tornen accesible el enorme y diverso material que los cineastas argentinos han

Trataremos de explorar en lo que sigue, ciertas dimensiones de la obra en las que se pueden registrar innovaciones importantes dentro de su contexto de realización, algunas conexiones con la historia del cine social y ciertos elementos particulares de su realización, que permiten destacar su importancia y su vigencia.

***Tire dié* como documento social**

La lámina introductoria que antecede al desarrollo de la obra, nos anuncia que lo que veremos es una *encuesta social filmada*, inmediatamente concluida la introducción pródiga en estadísticas, la voz en off de Guillermo Cervantes Luro, vuelve a señalar esta etiqueta elegida por los realizadores para subtítular su film.

Encuesta porque lo que exhibe la película es el testimonio directo de los habitantes de un barrio muy pobre de las afueras de la ciudad, que responden con sus propios relatos a las preguntas sobre su vida en general, sus ocupaciones, sus angustias y sus esperanzas. Dos mecanismos ponen en el centro el protagonismo de las personas a las que la película va a buscar a su propio lugar. Por un lado, la decisión de que sean las palabras de los vecinos las únicas que escuchamos una vez que concluye la voz en off del prólogo. Si bien sus voces han sido dobladas por actores por cuestiones de orden técnico, como señaláramos más arriba², las palabras de los chicos y de los adultos del barrio están ahí sólo mediadas por la cámara y el micrófono, y sólidamente sostenidas por una edición de imágenes que, en el contexto de realización del film, resultaba revolucionaria. Por otro lado, los realizadores³ omiten su propia voz de la película, señalando de esta manera que los propios discursos son menos importantes que los testimonios directos de los entrevistados, visitados por la cámara, y que las preguntas que puedan hacerse los espectadores de la obra.

El uso de la palabra por parte de Birri y su equipo, se termina con el prólogo. Una vez que la cámara baja a la tierra, sólo queda ver y escuchar a los habitantes del barrio que no entran en el cuadro de prosperidad que la gran ciudad presenta, sólo si se la ve a la distancia⁴.

Algunas exploraciones en torno al film

producido desde principios de siglo a lo largo de todo el país y que resulta muy difícil de hallar a pesar de que los costos de reproducción se abaratan constantemente. Lo cierto es que *Tire dié*, una obra señalada en el momento de su producción y reconocida a nivel continental como pieza clave de la cinematografía latinoamericana, y que continúa siendo considerada como tal, es más fácil de encontrar hoy en Europa que en la Argentina.

² Otra decisión innovadora: si bien están sobredobladas, las voces originales no fueron eliminadas de la cinta.

³ Aludimos a los responsables en plural, porque si bien Birri se encargó de la coordinación general del proyecto y de la dirección, la película es consecuencia de un trabajo de equipo en el que participaron ciento veinte personas, en lo que se consideró un *film escuela* producido por el departamento de Sociología de la universidad local. Birri da cuenta de la realización del film con ricos detalles y reflexiones sobre su contexto en *Soñar con los ojos abiertos, Las treinta lecciones de Stanford*, Aguilar, Buenos Aires, 2007, págs. 17 a 40.

⁴ Nótese que en esa vista panorámica no se ve una sola persona.

Tire dié es el primer documental argentino, y uno de los primeros a nivel mundial⁵, que iba a extraer su tema de la realidad cotidiana de la gente pobre. Por supuesto, esta condición remite a la tradición neorrealista en la que Birri se había formado en su paso por Italia, a principios de los cincuenta.

Esta referencia estética ayuda a situar la obra, pero no la explica, porque en la mirada de *Tire dié* hay algo profundamente innovador que escapa al neorrealismo y a su acercamiento a la realidad social. *Tire dié* puede ser considerada parte de la tradición neorrealista porque se ocupa de los mismos sujetos sociales que la corriente había puesto en el centro de su mirada cinematográfica. Al mismo tiempo, se aparta de ella porque el registro de esos sujetos, de sus ambientes y de sus experiencias se corre de las mediaciones convencionales, para instalarse en una perspectiva -política y estética- absolutamente original: la de una exposición del mundo que parte del registro documental de la realidad, para interrogarlo finalmente por medio de un procedimiento propio de la representación ficcional. Una puesta en escena que, por medio del uso de la cámara y el montaje, sintetiza con fina precisión, la estructura de la sociedad que la película describe y los distintos lugares de sus sujetos. Nos referimos concretamente a la escena en la que vemos en acción a los chicos practicando el *tire dié*. Esos chicos a los que habíamos visto y escuchado en el fragmento anterior de la obra y que van al puente del Ferrocarril Mitre a cumplir con el trabajo diario de ganarse unas monedas para ayudar a sus familias.

¿Qué es lo nuevo en la mirada que la película propone sobre el *tire dié*? Un elemento saliente es la ausencia de explicación de parte de los narradores. En el momento crucial de la película, Birri renuncia a apropiarse con sus propias palabras del sentido de las imágenes y arma una secuencia que parece de suspenso, en la que expone el rito diario de los chicos corriendo junto al tren sin un sólo comentario. Lo más notable del fragmento es el uso de la cámara, que da cuenta de las distintas posiciones sociales y de las distintas miradas en el momento en el que el paso del tren por el puente, permite el único contacto efectivo entre los dos mundos que la película registra. La cámara de *tire dié*, puesta en el lugar en que el abismo social se realiza cotidianamente, expone e interroga una práctica en la que la sociedad sanciona, a diario, su unidad y su división.

El papel del cine, según parece decirnos la cámara de *tire dié*, no es el de explicar este orden de cosas, sino el de tornarlo visible y exponerlo en su lógica geométrica más elemental: la de la verticalidad.

⁵ En este sentido hay que señalar como precedente a la obra del documentalista Robert Flaherty, probablemente la figura más importante de los orígenes del documental, cuyas películas, que se ocuparon de narrar las experiencias de sujetos tan diversos como los esquimales (*Nanook of the north*, 1922) o los pobres del mundo rural de los Estados Unidos (*The Louisiana story*, 1950), reúnen aún un valor histórico, antropológico y sociológico excepcional.



¿Ficción o documental?. En su obra *La fábula cinematográfica*⁶, Jacques Rancière propone una fórmula que articula estos dos registros de la representación cinematográfica clásicamente diferenciados por observadores y analistas. En un capítulo del libro, en el que comenta la obra del gran director francés Chris Marker, Rancière, se refiere a la *ficción documental*, aludiendo al documental como un género cinematográfico que, si bien se construye a partir de materiales extraídos de la realidad, es decir, *no actuados*, se organiza en tanto películas con procedimientos similares a los de todo cine: guión –que impone un recorte de la realidad organizado en tanto relato-, selección de material –lo que se incluye en el corte final y lo que se excluye-, edición de imagen y sonido –que realza ciertos sentidos buscados por los realizadores-, ordenamiento de los distintos materiales en una secuencia –lo que debe ser presentado antes o después, en una cierta correlación de sentido-, ubicación de la cámara, iluminación, encuadre y el resto de los elementos que hacen a la realización de una película.

Siguiendo la idea de Rancière, el cine clásicamente considerado documental como oposición del cine ficcional, no es otra cosa que un género del cine en general, en el que el mundo es representado a partir de las decisiones y opciones estéticas tomadas por los responsables de las películas, que manipulan su material,

⁶ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005.

cualquiera sea su procedencia, por los procedimientos propios del lenguaje cinematográfico, en procura de la construcción de un relato⁷.

Citamos a Rancière porque creemos que su interpretación permite diluir la oposición clásica entre documental y ficción y en este sentido es un punto de partida interesante para pensar en *Tire dié*; y por otro lado, porque la película de Birri expone claramente la articulación entre los distintos materiales de representación en el curso de su relato. Una representación más despojada: la de los rostros y las acciones cotidianas de los niños y adultos del barrio, que presentan un registro de tono antropológico, ante un observador en silencio que mira desde la altura de los ojos y que cede la palabra; y otra representación mucho más activa: la que se percibe en el *tire dié* propiamente dicho, y que por medio del montaje y la ubicación especial de la cámara, narra de una manera explícita una instancia social particular, poniéndola en escena por medio de procedimientos propios del cine de ficción no documental. Es decir, sucesivos cortes rápidos que provocan aceleración del ritmo narrativo, una cámara que expone distintos puntos de vista y planos objetivos en perspectiva de la marcha de un tren en el que unos viajan sentados y al que jamás se subirán los otros, obligados a correrlo por afuera y por abajo.

La película se cierra sobre los ojos de otros niños, demasiado chicos aún para ir al *Tire dié*, como señalan sus madres. Mientras vemos sus rostros y sus miradas imposibles de adjetivar, la voz de Gardel nos acerca aires de intemporalidad que nos sitúan, a casi cincuenta años del film, ante esas mismas miradas renovadas en nuestro presente.

- **Director**

Nació en Santa Fe, el 13 de marzo de 1925. Antes de vincularse con el cine, incursionó en el campo del teatro y la poesía. De 1950 a 1953 se radicó en Roma, donde cursó estudios en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

En 1956 regresó al país, para fundar y dirigir el *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Surgió así la *Escuela Documental de Santa Fe* y una manera diferente de testimoniar la realidad del país, explorando un lenguaje cinematográfico que expresara con personalidad propia y calidad artística la historia y las contradicciones del escenario social latinoamericano. En 1982, fundó el *Laboratorio de Poéticas Cinematográficas*, del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, en Venezuela. En 1984, fue elegido Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina. Fue fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y miembro de su Consejo Superior, además de

⁷ El propio Birri alude al registro de su película señalando la opción por lo que denomina el *doc-fic*, una concepción de la realización que borra las separaciones clásicas entre documental y ficción, en busca de un registro que se instala en un terreno ambiguo entre ambos. Fernando Birri, Op. Cit. Pág. 38.

fundador y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en La Habana (1986-1991). Recibió en 1986, el Premio Coral de Honor en el VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.



La renovación permanente de temas, técnicas y estilos constituyen la constante de su obra. Sus filmes más importantes son *Tire dié* (1958), *Los inundados* (1961), *La Pampa gringa* (1963) y la experimental *Org* (1978). Desde 1964 vivió en Roma, con posteriores y largas estancias en Cuba, México, Venezuela y Brasil.

Como intentamos exponer más arriba, la escasa difusión y publicidad de la obra y la personalidad de Fernando Birri, un artista mayor de la historia de la segunda mitad del siglo del país, demuestra a las claras la inexistencia de una política cultural que resguarde o rescate las obras fundamentales de la historia del cine argentino. Señala el desinterés de las editoras, que en su gran mayoría se ocupan sólo del material presuntamente comercial y ocasiona que muchas veces obras importantes del cine argentino pasen inadvertidas por el público. Más grave es que afecta al patrimonio público, denuncia la inacción y la indiferencia de los organismos oficiales. Así, el buen cine nacional de las décadas del treinta en adelante, sigue a la espera de un archivo que permita su registro, cuidado y difusión: una falta que perjudica directamente a la memoria pública y a la posibilidad de trabajar históricamente con materiales no convencionales para la historiografía.

Birri, Del Carril, Manuel Romero, y tantos otros grandes directores del cine nacional, que desplegaron en sus obras una mirada compleja y personal de la historia y de la realidad social del país, parecen condenados a la indiferencia de la posteridad. No la merecen ellos, ni nosotros.

- **Filmografía – no exhaustiva -**

ZA 05. Lo viejo y lo nuevo (2006)

Che: ¿Muerte de la utopía? (1999)
Mi hijo el Che (1985)
Org (1978)
La Pampa gringa (1963)
Che Buenos Aires (1962)
Los inundados (1961)
Tire dié (1959)
La primera fundación de Buenos Aires (1959)

Marcelo Scotti