



Fernando Birri



José Carlos Avellar

LA MISMA FUERZA DE LA VIDA

Fernando Birri y el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas

por **José Carlos Avellar**¹

Traducción de Ramiro Arbeláez

Primero la *Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica*, reflexión inspirada en la experiencia de seis años de trabajo en la Escuela Documental de Santa Fe, creada en la Universidad Nacional del Litoral en 1956 después de un pequeño seminario de cine en el Instituto de Sociología. En septiembre de 1962, al presentar un programa de películas de la escuela, Fernando Birri se refiere a las ideas que “se clarificaron durante la experiencia” y, “poniéndolas en orden y sintetizándolas”, dice:

“El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la izquierda, organizaciones “oficiales” internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente en sus planes e informes. No han podido menos que usarla.

Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones.

Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea el pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo.

De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen, el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica)

¹ **José Carlos Avellar** (Rio de Janeiro, 15 de diciembre de 1936-Rio de Janeiro, 18 de marzo de 2016) fue profesor invitado varias veces por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Fue crítico y gestor cultural del cine brasileiro. Periodista de formación, trabajó más de 20 años como crítico del periódico *Jornal do Brasil*, de la revista *Cinemas* y del sitio virtual *El Ojo que piensa*, de la Universidad de Guadalajara (México). Consultor de los Festivales de Berlín, San Sebastián y Montreal. Curador del Festival de Gramado entre 2006 y 2011. Publicó 6 libros de ensayos sobre cine, y fue co-autor de decenas de trabajos sobre el cine brasileño e latinoamericano – entre ellos *Le Cinéma Brésilien* (Centre Pompidou, Paris). Este texto corresponde al segundo capítulo de su libro *A PONTE CLANDESTINA* (*El puente Clandestino*), Edusp y Editora 34, São Paulo-Rio de Janeiro, 1995. Nota del traductor.

Y al testimoniar cómo es esta realidad – esta subrealidad, esta infelicidad – *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer – de buena o mala fe – que son)

Como equilibrio a esa función de “negación”, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia –y motivación– del documental social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematicación. Cambio: de la subvida a la vida.

Conclusión: ponerse de frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”.²

Antes de la *Brevísima teoría*, cuatro films:

Tres cortos, **La primera fundación de Buenos Aires** (1959), **Buenos días Buenos Aires** (1959) y **Tire die**, “encuesta social” (sobre niños que “acuden para pedir una moneda al tren - ¡tire die!... ¡tire die, digaaa... -que, a paso de hombre, avanza por un puente de dos kilómetros de largo”) realizada con los alumnos del Instituto de Cinematografía, con una primera versión en 1958, y la definitiva en 1960.³

Un “largo metraje argumental de base documental”, **Los inundados** (1962), adaptación de un corto de Mateo Booz (sobre la gente pobre sacada de sus casas a la orilla del río en cada nueva inundación) demostración de la “caducidad en el cine contemporáneo de los límites entre lo que se entiende tradicionalmente por argumental y documental”. Los alumnos de la Universidad trabajaron también en este proyecto que comenzó a nacer en 1953 cuando Birri, aún estando en Italia, “bajo un cielo de estrellas cordiales pero ajenas”, pensaba en su tierra natal y se “refugiaba en algunas lecturas”. Para organizar la producción él creó una empresa, PAN, Productora América Nuestra –el nombre es “un juego de palabras porque **pan** es lo que se come, pero es también la totalidad de un concepto, de manera que significaba la reafirmación de un sentido americanista que ha estado siempre presente en nuestra obra”.⁴

Antes de las películas, fotodocumentales. Imagen fija. Cine parado. “Lo que hice fue transportar –no de una manera mecánica sino de manera razonada y sensibilizada, en función del medio– una experiencia que se había intentado en Italia pero que después se había frustrado. ¿Qué eran los fotodocumentales? Sencillamente, se trataba de salir con una camarita fotográfica, con un grabador cualquiera, a encontrarse con la realidad del propio ambiente: a conversar, a fotografiar rostros, personas, lugares, animales, plantas, pero sobre todo *problemas del propio hábitat*.”

2. Saldo de una experiencia, programa para la proyección de películas realizadas por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral el 24 de septiembre de 1962. Un año después, incluido en el libro *La escuela documental de Santa Fe –Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina*, organización de Manuel Horacio Gimenez, Editorial Documento, de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964, 214 páginas. Tercer volumen de la colección *Cinema (los dos anteriores: La escuela documental inglesa, de Manuel Horacio Gimenez, e Historia del cortometraje argentino, de José Agustín Mahieu)*

3. **Tire dié**, primero un fotodocumetal realizado en 1956, fue enseguida filmado “con dos cámaras prestadas y película que nos regalaban por un lado o que conseguíamos que la Universidad nos comprara, por otro. Usamos un grabador absolutamente no profesional”. Después de una primera versión, lista en 1958, una hora de proyección, “montaje largo, realizado por exigencias técnicas en Buenos Aires con Antonio Ripoll en base a los pre-guiones técnicos individuales y de equipo de los alumnos, reanudamos nuestras sesiones conjuntas en Santa Fe con una severa autocritica del material así hilvanado. Modificado el mismo sobre los puntos en que había coincidencia, lo sometimos a una segunda sesión de autocritica, sobre cuyos aportes ajustamos la versión de estreno. Es a versión, de treinta y tres minutos es la definitiva”. (*Pionero y peregrino*, antología de textos organizada por Jorge Giannoni, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987, 168 páginas).

4. Entrevista a Julianne Burton realizada en diciembre de 1979 en La Habana, durante el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, revista y ampliada en el año siguiente, durante el Segundo Festival. Publicada en *C-CAL, Revista del Nuevo Cine Latinoamericano* no. 1, Mérida/México/Panamá, diciembre de 1985, en el ya citado *Pionero y peregrino* y en versión reducida en *Cinema and Social Changes in Latin America*, organizado por Julianne Burton, University of Texas Press, Austin, 1986, 302 páginas. Un fragmento de la entrevista, el trecho que se refiere a **Los inundados**, aparece en el programa *Encuentro con Fernando Birri* publicado por el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, julio de 1982, 20 páginas.

La idea surgió en el seminario organizado por el Instituto de Sociología, encuentro de cuatro días con una parte teórica de los fotodocumentales como práctica. Participaron del seminario "ciento treinta y cinco muchachos y chicas, entre ellos jóvenes escritores, plásticos y músicos de la ciudad, socios de los cineclubes, integrantes de los teatros independientes, pero sobre todo, estudiantes secundarios y universitarios, asistentes sociales, maestros".⁵ La propuesta de los fotodocumentales se acepta con entusiasmo, estas "personas que asisten al curso se desparraman por la ciudad y los alrededores en busca de nuevos temas para la posibilidad de un futuro cine nacional". **Tire die**, antes de película fue un fotodocumental. **Los inundados** también. Como consecuencia de este primer seminario el Instituto de Sociología la Universidad decide crear un Instituto de Cine: "Es importante notar que lo que, con el andar del tiempo, va a autonomizarse con el nombre de Escuela Documental de Santa Fe no nace como instituto de cine sino como una experimentación en el interior de un instituto de sociología".⁶

Antes de la *Brevísima teoría*, antes de las películas, antes de los fotodocumentales, el Neo-realismo italiano.

Es decir, no se trataba "de repetir, de copiar sin más ni más una acertada experiencia italiana, pero sí de saber, de probarnos a nosotros mismos hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado el arte cinematográfico la actitud neo-realista (que, no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral). En otras palabras, no se trataba de hacer cine neo-realista en la Argentina, pero sí de hacer entender –y sobre todo de hacer sentir– hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos"⁷

Antes del neo-realismo, "lo americano":

"La poética de Neruda, la plástica de Siqueiros, Orozco, Rivera, la novelística de Icaza, la música de Villa Lobos, me afirmaron en la seguridad de que la búsqueda de la autenticidad sólo puede darse por oposición a lo establecido".⁸

Y antes de lo americano, del cine, del neo-realismo, de los fotodocumentales, de la teoría, antes de todo, la poesía. "Mis verdaderas raíces son la poesía" "Yo no "nací" director de cine sino que llegué a él a través de rechazos y atracciones". "Nací escribiendo poesía (a los 7 o 8 años era el tipo "Vino Horacio Pierrú –un primo mío– y la vaca dijo mu)" y viendo "mucho cine". La revelación de que con el cine "era posible hacer algo que realmente tuviera el mismo nivel de la poesía, de la novela, de la obra teatral, la misma fuerza de la vida, se da con el descubrimiento del Neo-realismo que artística y expresivamente representaba todo lo contrario de lo que hasta ese momento había sido el cine hollywoodiano". "El momento de mi decisión vocacional coincide con la explosión del Neo-realismo italiano de la postguerra. **Ladrón de bicicletas** de De Sica y Zavattini, **Roma ciudad abierta** de Rossellini, **La tierra tiembla** de Visconti eran todas de finales de los cuarenta".⁹ Y así, cuando se decide por el cine, se va para Italia en 1950, al Centro

5. *Nace una experiencia cinematográfica*, presentación del primer conjunto de Fotodocumentales realizados después del seminario en el Instituto de Sociología de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, 1956. Birri cuenta aún que los trabajos teóricos eran hechos "según el programa desarrollado por Luigi Chiarini en el Centro Experimental de Cinematografía", como modo de transmitir lo que había aprendido en Roma y de aprovechar la reciente publicación hecha en Argentina al libro de Chiarini, *Il film nella battaglia delle idee*. En la primera noche del seminario fueron proyectadas contra la pared de la sala de la clase "dos fotodocumentales completos, pescados entre el papelerero que habíamos traído de Italia: **Un paese**, con textos de Zavattini y fotografías de Paul Strand y **I bambini di Napoli**, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo. El auditorio se quedó primero mudo, después hablamos, comentamos, polemizamos, el último grupito se deshizo en la esquina del 1 de Mayo y Suipacha casi a las cuatro de la mañana".

6. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

7. *Nace una experiencia cinematográfica*.

8. *Nuestro cine, así, es una herramienta útil*, entrevista a Franco Moggi para *Che*, no. 2, Buenos Aires, octubre de 1960.

9. Entrevista a Julianne Burton, La Habana, diciembre de 1979. Las tres películas citadas: **Ladri di biciclette** (1948) **Ladrones de bicicleta** de Vittorio De Sica, guión de De Sica, Cesare Zavattini y Suso Cecchi d'Amico. **Roma, città aperta** (1945) **Roma ciudad abierta** de Roberto Rossellini, guión de Sergio Amidei, Federico Fellini y Rossellini. **La terra trema** (1948) **La tierra tiembla** dirección y guión de Luchino Visconti.

Experimental de Cinematografía de Roma. Estudiante, y luego después de formarse, aún estando en Italia, hace “algunas experiencias en la práctica: filmar algunos documentales, trabajar haciendo *stage* (aprendiz), con De Sica y Zavattini en **El techo** y luego también en una película de Carlos Lizzani, entre otros”. Seis años después, de nuevo en Argentina, “se da cuenta desde el primer momento” que con la industria cinematográfica con base en Buenos Aires “va a ser muy difícil pactar, que va a ser muy difícil poder hacer lo que yo entiendo que hay que hacer para crear un nuevo cine argentino”. Va a Santa Fe, su ciudad natal, “para tratar de ver si allí, a partir de cero”, sería posible hacer cine. Partir de cero no debe ser entendido “como presunción o desconocimiento de todo lo existente, sino como necesidad de un cierto tipo de aporte, la única posibilidad que entonces yo encontraba de dar algo al cine nacional. En ese sentido, no es casual que el Instituto haya nacido en una Universidad, como tampoco es casual que el grupo propulsor fuera heterogéneo, casi una avalancha humana, y estuviera más cerca de la sangre que de la tierra, más cerca de la vida que del celuloide.”.¹⁰ Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible -invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver”. “La búsqueda de fondo es la búsqueda de una identidad nacional. Lo que se está tratando de buscar es una identidad nacional que ha sido enajenada, perdida, alienada por toda una forma de penetración cultural, por una hegemonía de tipo imperialista en términos no solamente de superestructura y de infraestructura económica y política sino también de infraestructura y superestructura cultural”. El primer paso de un cine que se propone como “una cinematografía nacional tiene que ser el de documentar esa realidad. Tiene que empezar por ver lo que tiene frente a sus ojos, escuchar lo que tiene al lado de su oreja”.¹¹

El primer ejemplo viene “de la actitud Neo-realista (que, no me cansaré de repetir, antes que un estilo cinematográfico es una actitud moral)”. “Vasco Pratolini, en una conversación de hace algunos años, me señalaba un hecho: la generación anterior a la suya se caracterizó porque sus miembros (Pirandello, por ejemplo) bajaron de la torre de marfil (la de D’Anunzio, por ejemplo) para situarse a ras de la gente, a la altura de los demás, frente a los demás; en cambio, su propia generación se distinguía porque sus integrantes no deseaban estar frente a los demás, sino *buttati nella mischia*, mezclados con los demás. Esta actitud humana de Pratolini es la clave de la actitud neo-realista en la que me he formado”. Pero, conviene repetir, a pesar de “formado en la escuela Neo-realista, no aspiraría a ser un neo-realista argentino, sino un realista argentino”.

El cine nació de “una vinculación directa con la realidad”. De esta misma vinculación debe nacer el cine latinoamericano, insiste Birri en el instante en que comienza a hacer su primer largometraje. “Lumiére le roba cosas a la realidad: filma a su hijo comiendo puré, o a los obreros que salen de su fábrica. Luego, pasará de lo noticioso, como captación del fenómeno objetivo, a la elaboración que trata de hallar un sentido, una causalidad. Este proceso hace que el cine sea de pronto noticioso, documental, crónica, historia, y que no pueda dejar de ser ninguna de estas cosas, aún en sus postulaciones más abstractas”. La realidad “puede darse en distintas instancias, o crecimientos, frente al cine”, pero en el primer instante “necesitamos documentales, crónicas, historias. No me interesa hacer una defensa estética de la realidad o del realismo. Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad”.¹²

“Sintetizando: no invención sino sólo descubrimiento de la realidad, (en clave crítica, con amor nacional)”¹³

10. *Nuestro cine, así es una herramienta útil*.

11. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

12. *Nuestro cine, así es una herramienta útil*.

13. *Por qué y cómo filmé Los inundados* folleto de divulgación organizado por la PAN en noviembre de 1961. Publicado en el semanario *Principios*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1961, reproducido en el programa de la retrospectiva *Encuentro con Fernando Birri* en la Universidad de los Andes, y en *Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe*, catálogo de la retrospectiva realizada en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1982, 24 páginas, y citado por Paulina Fernández Jurado en *Antología del Cine Latinoamericano*, edición de la trigésima sexta Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1991, 254 páginas.

Años más tarde añadiría: “Es distinto el concepto de un creador que inventa una realidad, al concepto de un cineasta que se pone frente a la realidad y trata de sincronizarse con ella, que trata de entenderla, analizarla, enjuiciarla, criticarla, expresarla y traducirla en un hecho, en un film. En este segundo caso la vigencia de la obra va a ser corroborada solamente por el tiempo y el espacio, es decir, por la historia y la geografía. El nuevo Cine Latinoamericano, justamente en este desarrollo que hemos visto durante los últimos veinte años, y en esta expansión que ha sufrido a través de toda la patria grande latinoamericana ha, de alguna manera, dado razón a quienes en aquel momento nos situamos frente a la realidad tratando de ser portavoces de ella. No para inventarla, sino para reinventarla: para interpretarla y transformarla”.¹⁴

[Descubrir la realidad: “Tomar conciencia del subdesarrollo”, observa Antônio Cândido. “motiva el documental y, con el sentimiento de urgencia, el empeño político.” “El texto se refiere a la literatura latinoamericana. En el comienzo cita un libro de Mario Vieira de Mello, *Subdesarrollo y cultura*, publicado en 1963, que señala una alteración marcada de perspectivas: “hasta más o menos 1930 predominaba entre nosotros la noción de *país nuevo*, que aún no podía construirse pero que se atribuía a sí mismo grandes posibilidades de progreso futuro. Sin haber tenido modificación esencial en la distancia que nos separa de los países ricos, lo que predomina ahora es la noción de *país subdesarrollado*. Conforme la primera perspectiva, se subraya la pujanza virtual y, por lo tanto, la grandeza aún no realizada. Conforme la segunda, se destaca la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que sobra”. Después prosigue: “Ahora, dada esta vinculación causal *tierra bella–patria grande*, no es difícil ver la repercusión que traería la conciencia de subdesarrollo como cambio de perspectiva, que impone la realidad de los suelos pobres, de las técnicas arcaicas, de la miseria pasmosa de las poblaciones, de su incultura paralizante. La visión que resulta es pesimista en cuanto al presente y problemática en cuanto al futuro, y el único resto de milenarismo de la fase anterior tal vez sea la confianza con que se admite que la remoción del imperialismo traerá, por sí sola, la explosión del progreso. Pero en general, no se trata ya de un punto de vista pasivo. Desprovisto de euforia, él está agónico y lleva a la decisión de luchar, pues el traumatismo causado en la conciencia por la verificación de cuánto el atraso es catastrófico, suscita reformulaciones políticas. El precedente gigantismo de base naturista aparece entonces en su esencia verdadera –como construcción ideológica transformada en ilusión compensadora. De ahí la disposición de combate que se arrastra por el Continente, convirtiendo la idea de subdesarrollo en una fuerza propulsora, que da nuevo cuño al tradicional empeño político de nuestros intelectuales”. Cândido recuerda enseguida que la América Latina “es el único conjunto de países subdesarrollados que hablan idiomas europeos” para discutir la influencia de la cultura de los países subdesarrollados, y en especial la robusta interferencia ejercida a través de “los materiales ya elaborados de la cultura masificada, proveniente de los países desarrollados. Por este medio, tales países pueden no sólo difundir normalmente sus valores, sino actuar anormalmente a través de ellos para orientar la opinión y la sensibilidad de los pueblos subdesarrollados en el sentido de sus intereses políticos. Es normal, por ejemplo, que la imagen del héroe del *lejano oeste* se difunda porque, independiente de los juicios de valor, es uno de los trazos de la cultura norteamericana incorporado a la sensibilidad media del mundo”. Pero, al mismo tiempo, subraya, “es anormal que tales imágenes sirvan de vehículo para inculcar en los públicos de los países subdesarrollados actitudes e ideas que los identifiquen con los intereses políticos y económicos de sus países de origen”. En el instante en que se publica este ensayo, 1973, señala el autor, la cuestión se presenta matizada. “En efecto, en cuanto más se involucra la realidad trágica al subdesarrollo, más el hombre libre que piensa se llena de inspiración revolucionaria –es decir, el deseo de rechazar el juego económico y político del imperialismo y de promover la modificación de las estructuras internas que alimentan la situación de subdesarrollo. Sin embargo, encara con más objetividad y serenidad el problemas de las influencias, viéndolas como vinculación normal en el plano de la cultura”. Comenta: “Quien lucha contra obstáculos reales, queda más sereno y reconoce la falacia de los obstáculos ficticios”. Y prosigue: en este cuadro “un nivel fundamental en la superación de la independencia es la capacidad de producir obras de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores”. Antônio Cândido habla de la literatura latinoamericana, pero su análisis se aplica con perfección al cine, y tal vez sea posible tomar prestada una expresión que él usa para caracterizar lo que pasaba entonces en la literatura: *super- regionalista* (“de este super-regionalismo es tributaria, en el Brasil, la obra revolucionaria de Guimarães Rosa, sólidamente planteada en lo que se podría llamar universalidad de la región”). Tomar la expresión como medio de definir el cine que se comenzó a hacer en la mitad de los años 50. Pensar el cine latinoamericano, en aquel instante en que el “al testimoniar cómo es esta realidad, esta *subrealidad*, esta infelicidad, la niega” como un cine mas *super- regionalista* donde “la conciencia desgarrada del subdesarrollo opera una explosión del tipo de naturalismo que se basa en la referencia a una visión empírica del mundo”, que da lugar “al reconocimiento

de la realidad del país y su incorporación al temario, que da lugar al documental, y con el sentimiento de urgencia, al empeño político.”¹⁵

Comprender la realidad “más como concepto político que filosófico”: la realidad “poco y mal comprendida del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica, o si se prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías del desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión –o más bien incomprensión– se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquéllos”. “¿Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle; un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea auténtico; que sea anti-oligárquico y anti-burgués en el orden nacional y anticolonial y anti-imperialista en el orden internacional; que sea pro-pueblo y contra anti-pueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo, al desarrollo, del sub-estómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la sub-felicidad a la felicidad, de la sub-vida a la vida.”¹⁶

Fue esta voluntad lo que animó la realización de **Tire die**: Apoyado “declaradamente en principios hoy todavía tan válidos como los enunciados por ejemplo por Grierson y Zavattini, cada uno a su tiempo”,¹⁷ Birri propone “utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular”, de una “toma de conciencia cada vez más responsable”. Para “ayudar a la formación de esa conciencia social” mostrar “uno entre tantos problemas” para una población “en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra”. Este mostrar “que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema” a través de la “crítica social latente que en él se ejercita”. **Tire die** “no da solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa. Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos”.¹⁸ Veinte años después: en La Habana, al recordar el estreno de la película, Birri cita otro fragmento del texto que leyó en aquella ocasión: “La industria cinematográfica argentina ha alcanzado una técnica fotográfica y sonora casi perfecta. Las imperfecciones de fotografía y sonido de **Tire die** se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzado por las circunstancias, las cuales al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido” –y comenta: así que está planteado en sus orígenes la problemática de un cine imperfecto.”¹⁹

15. Antonio Cândido, **Literatura e subdesenvolvimento**. *Argumento*, no. 1, Rio de Janeiro, octubre de 1973.

16. **Cine y subdesarrollo**, escrito en 1962, incluido en el primer volumen de **Hojas de cine**, edición de la Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana y Secretaría de Educación Pública, México, 1988, 586 páginas.

17. **Nace una experiencia cinematográfica**.

18. Presentación de la primera proyección pública de **Tire die** en la Universidad Nacional del Litoral, el 27 de septiembre de 1958. Reproducido en el programa de la retrospectiva **Encuentro con Fernando Birri** en la Universidad de los Andes, Mérida, y en el catálogo **Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe** publicado por el Certamen de Bilbao.

19. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979

En Francia al recordar su primer contacto con **Tire die** (un día de 1958, “en la Asociación de Cronistas, a las tres o cuatro de la tarde”) Fernando Solanas dijo que la película explotó en la pantalla como “la verdad en esa absoluta ficción en que vivíamos”. “La propuesta de un cine documental en esa Argentina de ficciones era... salir a redescubrir la realidad, que era la gran ficción. Vivíamos en un universo de ficciones”, y el cine documental propuesto por Birri era como “ir a un encuentro al revés de la poesía y del sueño: hacerlos realidad, hacer realidad el concepto, el compromiso, descubrir la realidad”.²⁰

[Pensar la realidad, recordemos las palabras del poeta portugués Fernando Pessoa, pensar es ser imperfecto: “El espejo refleja correctamente; no yerra porque no piensa. Pensar es esencialmente errar”.]

Otra idea se añadía a aquella primera de que el cine debería nacer de una vinculación directa con la realidad: él debería ser imperfecto, errado, o por lo menos, más preocupado con las cosas que quería decir, que con la técnica que se empleaba para decir estas cosas. “Les voy a contar mi propia pícara historia con palabras que a lo mejor no serán muy floridas, hasta imperfectas, pero sinceras, eso sí”, dice Dolorcito Gaitán hablando directamente al espectador, para presentarse al lado de la familia, la mujer, Doña Optima, y sus hijos en el prólogo de **Los inundados**. “Es fundamentalmente una película de apoyatura documental. Pero al mismo tiempo se propone, por supuesto, contar una historia. Cuando consigue unir los dos objetivos se logra un fresco auténtico”. El estilo buscado es “un lenguaje de tipo primitivo, ingenuo. En todo caso ha sido un desaliño provocado. He querido ante todo, que **Los inundados** sea un film gastado por la mano del hombre, que responda a lo que es mi concepción poética de la vida. En esto debe verse, abiertamente, una intención polémica. Creo que hay que romper del todo con el cine de los trajes recién planchados, de las mujeres bien peinadas. En síntesis, el filme tiene, en mi opinión, un trabajo formal importante, lo que ocurre es que está al servicio del contenido. He querido que fuera el propio tema. La problemática de la obra, la que me dictara – me impusiera – la forma.”²¹

Vincularse a la realidad, apoyarse en el documental, buscar nuevos esquemas interpretativos, abrirse más al contenido que a la forma: “Si ésta no es una solución global ni definitiva, es, por lo menos, un principio de solución en las actuales contingencias, válida para la producción independiente de los países cinematográficamente desarrollados y, más, de los subdesarrollados”. Esta manera de “imaginar y hacer un film, con los medios no en lo que se quiere sino que se puede, va a condicionar, a su vez, una forma de lenguaje, en el mejor de los casos un estilo, fruto de causas económicas y culturales concurrentes. Las limitaciones técnicas de toda índole, para nosotros, cinematografistas latinoamericanos, deben transformarse en nuevas soluciones expresivas, si no queremos correr el riesgo de quedar paralizados por ellas.”²²

“Personalmente, me interesa un cine realista, nacional y popular. Aunque esto pueda parecer un slogan de decepción, no tiene, como concepto nada que ver con la política o, mejor, tiene que ver con una política que hubiéramos querido que fuera. De cualquier forma, un cine que responda a estas instancias es anterior a un programa público, que puede ser coexistente y, a veces, hasta posterior.”²³

20. Fernando Solanas, declaración grabada el 4 de abril de 1982, en París, después de la proyección de una escena de **Org** en la Cinemateca Francesa. Transcrito por Settimio Presutto y divulgado durante el Certamen de Bilbao en diciembre del mismo año. [El verso de Fernando Pessoa se encuentra en los *Poemas de Alberto Caieiro*]

21. *Por qué y cómo filmé los inundados*.

22. *Cine y subdesarrollo*.

23. *Nuestro cine, así, es una herramienta útil*.

Lo que nace con Birri en Santa Fe, nace al mismo tiempo en Rio de Janeiro con Nelson Pereira dos Santos; la misma voluntad de mantenerse vinculado a la realidad, el mismo entusiasmo delante del Neo-realismo italiano –que Nelson conoció más de cerca en un breve viaje a París en 1949. “En la post guerra estábamos saliendo de una dictadura, cuando sólo se podía ver prácticamente cine americano. Era difícilísimo ver una película de otro origen. Cuando terminó la guerra vino de repente aquel impacto: Neo-realismo, Rossellini...toda la juventud quedó muy entusiasmada por lo que vio de cine italiano. Desde el punto de vista de la producción, el trabajo de ellos era una gran lección para quien pretendía hacer cine en un país como el nuestro, mas tarde llamado Tercer Mundo. El pueblo es el actor, no hay estrellas. No hay necesidad de mucho dinero. No se necesitan estudios. Se trataba de ir a la calle y filmar. Esa fue la gran lección del Neo-realismo”.²⁴

En París, a través del pintor Carlos Scliar (“él me hizo un programa con todas las películas que yo debería ver en la Cinemateca”) y de Rodolfo Nanni (futuro director de **O saci**, 1951, donde Nelson iría a estrenarse como asistente) conoce también a Joris Ivens y sus ideas de un cine que debe “procurar expresar, con toda simplicidad, la vida profunda del pueblo, sus luchas, sus deseos, sus hechos, su inmensa sed de verdad”; un cine “donde una técnica primitiva hace menos mal que la glorificación de la técnica”, porque “una técnica nace para expresar una manera de pensar, de ser, y necesariamente ella no es la mejor para todos los artistas.”²⁵ De regreso al Brasil, en frente de la Vera Cruz, del proyecto de una gran industria montada con técnicos importados para garantizar un cine de técnica “comparable a cualquier película extranjera” surge “una vaga conciencia que aquel tipo de cine iba contra la dirección del proceso de evolución del cine en el mundo”.²⁶ Ahí comienza la oposición al cine hecho en estudio y a la forma técnicamente perfecta. Comienza la discusión del contenido en el cine brasileiro, y el camino que llevaría a **Rio, 40 grados** (1954) y **Rio, zona Norte** (1957).

“Cine brasileiro en verdad será aquel que reproduce en la pantalla la vida, las historias, las luchas, las aspiraciones de nuestra gente, del litoral o del interior, en el largo esfuerzo de marchar hacia el progreso, en medio de todo el atraso y de toda la explotación impuestos por las fuerzas de la reacción”, escribe comentando el filme **Caiçara**.²⁷ Y luego, en comunicación enviada al Primer Congreso Paulista de Cine Brasileiro –título: *El problema del contenido en el cine brasileiro*– habla contra la tendencia de dejar de lado la discusión del contenido, como cuestión “puramente de orden cultural y estética”, para dedicarse al estudio de los “obstáculos y dificultades de nuestro cine”, que se verificarían sólo en el plano económico y financiero”. Esta manera unilateral de enfrentar el problema trae como consecuencia “el riesgo de subordinar los valores humanos a los intereses del lucro. Las películas no son como las otras mercancías. El cine está íntimamente ligado, como arte, a las experiencias humanas, a la cultura de nuestro pueblo”. Necesitamos, por eso “relacionar el problema del contenido con los demás problemas del cine brasileiro” pues en verdad “al espectador le interesa la historia, mucho más que la técnica”, le interesa un asunto “que narrado con fuerza y vigor, con calor, le dé el reflejo de sus experiencias humanas”. El problema es doble: se trata de “encontrar un lenguaje original, adaptado a nuestra inspiración artística y a nuestra cultura, y participar con nuestros límites, en el descubrimiento y en la transformación del Brasil por su pueblo”.²⁸ Años

24. Nelson Pereira dos Santos, entrevista a Ivana Bentes y David Franca Mendes, *Tabu*, número especial dedicado a la retrospectiva del realizador, Rio de Janeiro, septiembre de 1987

25. Helena Salem, en *Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro*, Editorial Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1987, 372 páginas, entrevista al director y al pintor Carlos Scliar para contar el viaje a París. Las palabras de Ivens entonces en las “anotaciones personales de Scliar, de 1949”.

26. Nelson Pereira dos Santos, declaración a María Rita Galvão, *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, Editora Civilização Brasileira / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, 284 páginas.

27. Nelson, **Caiçara**, *negação do cinema brasileiro, Fundamentos no. 17*, San Pablo, enero de 1951. **Caiçara**, de Adolfo Celi, fue el primer film de Vera Cruz. Su estreno en San Pablo, con una gran fiesta, fue en octubre de 1950.

28. Nelson, *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, comunicación presentada en el Primer Congreso Paulista del Cine Brasileiro, en abril de 1951. Reproducida parcialmente en *O desenvolvimento das idéas sobre cinema independente*, de María Rita Galvão, en la revista *Cinema/BR* no. 2, San Pablo, diciembre de 1977, a partir de consultas y documentos del archivo de Alex Viany.

más tarde añadió: “no era cine simplemente lo que nosotros queríamos, era cine brasileiro”, y “aparato de producción, corrección gramatical del lenguaje, buenos técnicos, equipo, etc., todo eso no era esencial para crear un cine brasileiro, o por lo menos no era condición *sine qua non*, en cuanto que relacionarse con nuestra realidad si lo era”. En aquel instante una cosa era clara: “el cine existente no expresaba nuestra realidad, no tenía representatividad cultural”. La literatura de los años 30 “había dado expresión estética a los problemas del pueblo. Queríamos hacer la misma cosa con el cine. Esto sólo sería posible creando una forma propia de expresión, no usando una preexistente, como hacía la Vera Cruz.”²⁹

“Mi generación estaba profundamente ligada a los problemas del país, preocupada en estudiar el Brasil, leer los autores brasileiros, los sociólogos y buscando una participación política muy fuerte, participación ésta en el sentido de transformar esa realidad”.³⁰ La posición comprometida “llevaba a buscar una responsabilidad del intelectual frente a la sociedad, a su deber para con ella”.³¹

“Esta síntesis entre hacer cine y discutir nuestra realidad fue encontrada en el modelo italiano, en el Neo-realismo. Un modelo que inspiró en la época a otros países en desarrollo, como la India, varios países del África, de la América Latina, y al Canadá inclusive. Esto significaba no contar con la intermediación del capital para hacer un cine nacional: el autor y la realidad, el pueblo como artista...y todos aquellos principios del Neo-realismo”.³²

“Teníamos una sólida fuente teórica, en lo que respecta específicamente al cine, que era Zavattini”. “No nos apoyábamos propiamente en el sistema de ideas de él, eran sólo frases. Tenía una que yo repetía todo el tiempo: *el cine debe buscar la verdad, la poesía viene después*. Creíamos que Zavattini era muy bueno, pero decíamos que él tenía una visión apolítica de la realidad; no bastaba denunciar los hechos, como él hacía, era necesario también proponer soluciones”.³³

El deseo de transformar la realidad, y no sólo denunciar los hechos, llevó a Nelson a buscar el equilibrio entre dos posiciones extremas, el Neo-realismo y el surrealismo: “En mi historia como hombre de cine existen dos grandes figuras destacadas: Rosellini y Buñuel. Rosellini me formó, Buñuel es lo que a mí me gustaría ser.”³⁴

Birri buscó un equilibrio semejante entre una atmosfera Neo-realista y un estilo antinatural: “fundamentalmente, sin embargo, creo que puede citarse dos puntos de arranque. Uno es **Milagro en Milán** de Zavattini-De Sica. El otro deriva de la concepción brechtiana sobre el espectáculo dramático, según el cual es preciso establecer una distancia, un margen de objetividad, entre el espectador y la obra. Aspiro a que el espectador se vuelque hacia mi película en un acto de adhesión, de comunicación, pero no en una actitud hipnótica. Quiero dejarle, y esto es esencial, un margen de independencia, de autonomía reflexiva”.³⁵

Lo que tomó Birri en Santa Fe y Nelson en Rio de Janeiro, lo agarró también, en el mismo momento, en la mitad de los años 50, un grupo de críticos en Belo Horizonte. Reunidos en torno de la *Revista de Cine*, que comenzaba a circular en abril de 1954, ellos proponen una revisión del método crítico a partir de Rosellini, el cine “primero una cuestión de ética y sólo después una cuestión estética”, y de Zavattini, el cine “fuera de espectáculo y de todas las “ficciones” que el espectáculo “exige”. El debate está contenido en los

29. Nelson, declaración a María Rita Galvão, *Burguesía e cinema: o caso Vera Cruz*.

30. Nelson, *Manifiesto por um cinema popular*, entrevista a Marcelo Beraba para el programa de la retrospectiva organizado en febrero de 1975 por el Cineclub Macunaíma

31. Nelson, declaración a María Rita Galvão, *Burguesía e cinema: o caso Vera Cruz*.

32. Nelson, *Manifiesto por um cinema popular*.

33. Nelson, declaración a María Rita Galvão, *Burguesía e cinema: o caso Vera Cruz*.

34. Nelson, *Tabú*, Rio de Janeiro, septiembre de 1987.

35. Declaración citada por Paulina Fernández Jurado en *Antología del Cine Latinoamericano*. La película **Miracolo a Milano** (1951) **Milagro en Milán**, de Vittorio de Sica, es una adaptación del libro *Toto il buono*, de Cesare Zavattini, con guión de Zavattini, de Sica, Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari y Adolfo Franci.

diez primeros números de la revista. Comienza con un texto de Cyro Siqueira, sigue con la reproducción de fragmentos de entrevistas de Zavattini, se amplía con Alex Viany, Salviano Cavalcanti de Paiva y Fritz Teixeira Salles y nuevos textos de Siqueira, y otras citas de Zavattini, de Rosellini, de Guido Aristarco, de Umberto Bárbaro y de Luigi Chiarini.

Los nuevos caminos abiertos al cine después de la guerra exigen una revisión del método crítico, advierte Cyro Siqueira en el primer número de la *Revista de Cine*. Alex Viany concuerda inmediatamente: la revisión “se torna indispensable en vista de los avances mecánicos del cine (alteración en el tamaño de las pantallas, procesos de color, estereocinema, estereofonía, cinemascope, etc.)” y en vista “de las experiencias cinestéticas de realizadores nuevos y antiguos” que irrespetando “reglitas aparentemente ya establecidas, penetran por caminos diferentes a los usuales”³⁶. Desprecian “las normas estéticas del cine, substituidas por las búsquedas en dirección a la realidad debidamente mostrada sin artificios”³⁷. Parten del principio de que “el arte no debe ser privilegio de unos pocos (la pretendía “elite”) en detrimento de la mayoría (la plebe)”³⁸.

Primero, citas de Zavattini:

“La más importante característica, y la más importante innovación del llamado Neo-realismo es haber comprendido que la necesidad de una “historia” era sólo una manera inconsciente de enmascarar una derrota humana y que la forma de imaginación que ella involucraba era simplemente una técnica de superposición de esquemas muertos sobre hechos sociales vivos. El Neo-realismo se dio cuenta, en suma, de que la realidad es extremadamente rica, basta saber mirarla. Y de que el papel del artista no es llevar a las personas a emocionarse o a indignarse con situaciones metafóricas, sino llevarlas a reflexionar (y, si queremos, también a emocionarse y a indignarse) sobre cosas reales, exactamente como ellas son”.

“A mí me hubiera gustado llegar a ese resultado mucho antes. Pero apenas hice este descubrimiento al final de la guerra. Fue un descubrimiento moral. Yo vi finalmente lo que se encontraba frente a mí y comprendí que huir de la realidad significaba traicionar la realidad”

“Neo-realismo significa también eliminar el aparato técnico profesional del cine, incluidos allí los guionistas. Los manuales, las formulas, las gramáticas, no tienen aplicación alguna. Los términos técnicos no existen más: cada uno tiene su forma personal de hacer un guión de filmación. El Neo-realismo destruye todas las reglas, rechaza todos los cánones que, de hecho, existen sólo para codificar las limitaciones. La realidad destruye todas las reglas, como podemos descubrir si salimos de paseo con una cámara para descubrirla”.

“Antes, si alguien pensaba en una película, digamos, respecto de una huelga, era inmediatamente forzado a inventarse un enredo. Y la huelga se transformaba apenas en el *fondo* de la película. Hoy, nuestra actitud sería la de una “revelación”: nosotros describiríamos la huelga en sí, trataríamos de extraer el mayor número posible de valores humanos, morales, sociales, económicos y poéticos de la desnudez del hecho documental”.

36. Alex Viany, *O realismo socialista no cinema e a revisao do método crítico*, *Revista de Cinema*, no. 3, Belo Horizonte, junio de 1954. En la apertura del texto Alex llama la atención para el hecho de que en Europa. “especialmente en Italia (donde el movimiento es dirigido por el excelente crítico Guido Aristarco, a principio a través del cine y ahora en su propio *Cinema Nuovo*) los estudiosos del cine vienen demostrando, de unos años para acá, creciente preocupación con la necesidad de una revisión del método crítico empleado en la evaluación de la obra cinematográfica”. Además de los “descubrimientos de nuevos procesos mecánicos” exigen la revisión “a la enunciación de cuestiones estéticas subordinadas a las doctrinas filosóficas y políticas” y el apareamiento de diversas escuelas estéticas, “teniendo al frente el Neo-realismo italiano y el realismo socialista soviético, pudiendo aún admitir una especie de neo naturalismo norte americano y un naturalismo “negro” “francés”.

37. Cyro Siqueira, *A revisao do método crítico*, *Revista de Cinema*, no. 1, Belo Horizonte, abril de 1954.

38. Alex Viany, *O realismo socialista no cinema e a revisao do método crítico*.

“La tarea del artista es llevar al hombre a pensar en las cosas reales que él hace. El Neo-realismo, tal como lo entiendo, exige que cada individuo sea el autor de sí mismo. Usar un hombre para representar a otro exige que la historia sea previamente pensada. Debemos esforzarnos para mostrar cosas reales, no fábulas. Hice una tentativa de este género con Caterina Rigoglioso, pero en el último momento todo falló. El productor creyó que Caterina no servía para representar a Caterina en el cine. Pero, acaso no era ella misma Caterina?”³⁹

Frente al Neo-realismo, que señala “un retorno a las fuentes del documental, el film puro, el anti-espectáculo”, concluye Siqueira, la crítica tiene que “rever sus procesos”. Preguntarse si el cine no debería ser así como sugiere Chiarini (“el espectáculo es una evasión de la realidad”. “El guión debe ser eliminado de la construcción cinematográfica”) citando el ejemplo de **La tierra tiembla**, donde personas de verdad viven su cotidiano delante de la cámara, con los diálogos escritos por Visconti en el instante de la filmación con la participación directa y creativa de los propios intérpretes.⁴⁰ “El film debe ser tan auténtico que no debe ser redactado previamente”, reitera Fritz Teixeira. “Debe nacer con la filmación para que salga de los propios hechos, de la vibración misma de la vida que palpita en torno al cineasta. Zavattini fue explícito en este sentido. Por consiguiente, la forma está completamente condicionada por el contenido desde donde parte y se desarrolla la idea y el plano arquitectónico de la película. Por tanto, es el contenido lo que conduce al artista a su forma”.⁴¹ “En el realismo está la solución del cine, del arte del cine como de cualquier otro arte”, prosigue Salviano. “La naturaleza de la obra dramática, del arte narrativo, no está ni podría estar en la técnica de su construcción, en los procedimientos formales separados de los legítimos problemas de la vida. Las películas deben ser hechas con realismo; la crítica debe analizar con realismo: he ahí la solución. Abajo, pues, los que creen sólo en las categorías formales, y en un cine escolástico, artístico-especulativo, académico en el peor sentido, desligado de la vida!”⁴²

Basta repasar el debate en torno de la revisión de un método crítico para reconocer un buen número de frases que aparecen en varias conversaciones sobre el cine latinoamericano. Pero no conviene imaginar la revista como un punto de partida para la difusión de estas ideas entre nosotros: ella es principalmente un producto de estas ideas, un ejemplo de cómo el debate se encuentra abierto, de cómo las ideas del Neo-realismo tuvieron aceptación entre nosotros. Y aún más, conviene insistir en este punto: sin duda las películas del Neo-realismo italiano, y las discusiones que ellas originaron, se encuentran incluso en la base del cine que surge (y no sólo en América Latina) a partir de los años 50. Pero entre nosotros es bastante probable que el Neo-realismo haya sido tomado así como sugiere Nelson Pereira dos Santos: “nosotros no nos apoyábamos propiamente en el sistema de ideas de él, eran sólo las frases”, las frases que servían a la condiciones de producción del momento y al ideal aún no bien definido de un cine politizado, no limitado a la denuncia de los hechos, sino empeñado en proponer soluciones. Birri, Nelson, la crítica en Belo Horizonte, todo sucedió casi al mismo tiempo y, exageremos un poco, todo sucedió sin aspavientos. No fue propiamente la amplitud o el rigor del debate

39. Cesare Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, entrevista originalmente publicada en la *Revista del Cinema Italiano*, Roma, diciembre de 1952 e posteriormente seleccionada por Michele Gandin para **Umberto D**, *dal soggetto alla sceneggiatura*, Bocca, Milan, 1953. Fragmentos de esta entrevista fueron publicados en *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1954, con el título *Cartilha do Neo-realismo* y en la *Revista de Cinema*, no. 2, Belo Horizonte, mayo de 1954 con el título **Algumas idéias sobre cinema**. La citación a Caterina Regoglioso se refiere a la filmación de **Storia di Caterina**, episodio de **Lo Spettatore (Rivista Cinematografica) Anno 1953, n.1: L'Amore in Città** (1953) proyecto concebido por Zavattini (una revista cinematográfica con periodicidad de seis meses con un tema único en cada una de sus ediciones tratando libremente por diferentes editores). Producido por la Faro Film e Messine, **L'Amore in Città** tiene seis episodios: **Paradiso per quattro ore**, de Dino Risi; **L'amore che si paga**, de Carlo Lizzani; **Tentato suicidio**, de Michelangelo Antonioni; **Agenzia matrimoniale**, de Federico Fellini; **Gli italiani si voltano**, de Alberto Lattuada y **Storia di Caterina**, de Zavattini y Francesco Maselli.

40. Cyro Siqueira, *A revisao do método crítico*.

41. Fritz Teixeira Salles, *A revisao do método crítico: conteúdo e forma no cinema*, *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, no. 4, julio de 1954, y no. 5, agosto de 1954.

42. Salviano Cavalcanti de Paiva, *Realismo: eis a solução*, *Revista de Cinema* no. 6, Belo Horizonte, septiembre de 1954.

lo que difundió entre nosotros la idea de un cine inventado a partir de la realidad. El debate, una frase cogida aquí, otra allá, vino en apoyo de un deseo entonces sólo esbozado: un cine con fuerza igual al de la cosa viva para dar una imagen de la vida como ella es. De nuestra vida como ella es. Glauber cuenta que al final de los años 50, entre películas cortas y los textos en los periódicos, entre Bahía y Rio de Janeiro, pasa por Belo Horizonte para buscar a los críticos de la *Revista de Cine*: ellos habían “revelado al Neo-realismo y a la Nueva Ola, habían profundizado y admirado a Hollywood, re-escrito los *Cahiers du Cinema* y descubierto al cine brasileiro”. Por eso la idea de proponerles a “aquellos intelectuales el lanzamiento del Cinema Novo; pero allí fuí considerado un alucinado, y expulsado de Belo Horizonte voy a Rio de Janeiro y le llevo el proyecto a Nelson Pereira dos Santos que estaba filmando **Rio, zona norte**”.⁴³

[Todo esto que comenzó con Birri en Santa Fé, y al mismo tiempo con Nelson en Rio de Janeiro, y que pasó por la *Revista de Cine* en Belo Horizonte, que partió de un cambio de miradas con el Neo-realismo italiano –seguido de un diálogo con Eisenstein y Buñuel– todo esto comenzó de verdad mucho antes de la década de 1950: en la década de 1920, en México, la pintura (como hablamos de imágenes en movimiento, veamos en movimiento las imágenes) vivió estos problemas tomados por el cine años más tarde. Amplió el debate. Colocó el problema contra la pared: cambió el cuadro encerrado en una moldura por un espejo abierto, público, mayor aún que la pantalla de cine. Las imágenes de las películas neo-realistas y los textos de Eisenstein muy probablemente sirvieron para esclarecer, analizar, confirmar sentimientos, rupturas, certezas, que se encontraban ya en los ojos de todos los que se sorprendieron un día con las imágenes de Orozco, Siqueiros, Rivera. En los murales ellos resolvieron problemas de encuadre, iluminación, montaje y construcción dramática que las películas (y no sólo las latinoamericanas) sólo vendrían a resolver mucho más tarde. En ensayos, manifiestos, entrevistas, discutieron las relaciones entre el arte y la política casi como el cine lo discutió en el comienzo de la década de 1960. Por ejemplo: “Socializar el arte”; “destruir el individualismo burgués”; “repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos”; producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público”; “materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual”; “producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella” –defiende el Manifiesto del Sindicatos de Pintores y Escultores Mexicanos escrito por David Alfaro Siqueiros y divulgado en 1922, punto de partida para la pintura mural. “A nosotros nos tocó llevar la pintura a la calle, al muro, meterla en la vida nacional y hemos tratado de interpretar a México como es”,⁴⁴ explica Orozco. Una pintura que no tenía como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, jefes de Estado, generales heroicos, etcétera”, subraya Diego Rivera. El verdadero “héroe del arte monumental es la masa, es decir, el hombre del campo, de las fábricas, de las ciudades, el pueblo”. Una pintura que nació “precisamente del contacto directo de los pintores con el pueblo, más bien dicho: de que los pintores, todos los que la han hecho, eran parte personal de ese pueblo y actores directos en su acción revolucionaria; aunque algunos no hubieran tomado parte con las armas en la mano, vivieron el tiempo de la revolución, y la reacción directa de esa vida suya constituyó la médula de esa pintura” que intenta en los muros “plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semi-mítico hasta el futuro científicamente previsible y real”.⁴⁵ En la pintura de entonces la preocupación que explota una vez más, con fuerza idéntica o mayor, en el cine de los años 60: la búsqueda de una identidad latinoamericana. Orozco, en los muros y en sus notas biográficas, propone lo mismo que especialmente Glauber, Solanas y Sanjinés discuten en sus

43. Glauber Rocha, *Orlando Senna comanda o xo*, en *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, 476 páginas.

44. José Clemente Orozco, declaración citada por Rafael Carrillo Azpeitia en *La pintura mural de la revolución mexicana*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Cuarta edición, México 1989, 316 páginas. En su autobiografía Orozco cuenta que “Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos” el Manifiesto de 1922.

45. Diego Rivera, *Arte y política*, antología de textos seleccionados por Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, Segunda edición México, 1986, 502 páginas.

películas y teorías. Una imagen se discute y prosigue en otra: “No sabemos aún quienes somos, como los enfermos de amnesia. Nos clasificamos continuamente en indios, criollos y mestizos, atendiendo sólo a la mezcla de sangres, como si se tratara de caballos de carrera y de esa clasificación han surgido partidos saturados de odio que se hacen una guerra a muerte, indigenistas e hispanistas. Por ese camino habrá muy pronto otros partidos formados por la inmigración. No sé si en la Argentina haya uno italianista y en el Brasil anden a la greña el germanista con el portugalista y el japonista”.⁴⁶ Salir en busca de nuestra identidad significa colocar el arte al lado del trabajador común, añadía Rivera: “Los trabajadores no quieren hacerse esclavos de esos señores que se llaman dizque los intelectuales; pero exigen que esos señores se sientan iguales al trabajador y no superiores al él, porque el que tiene más conocimiento tiene más obligaciones porque puede comprender todavía mejor de qué lado está la Justicia, y si no lo comprende no tiene ninguna disculpa y el trabajador tiene derecho de acabar con él sin más averiguaciones; porque el que se ha podido instruir con el dinero que el pueblo paga y no comprende que la Justicia está de parte del pueblo, es un criminal que no necesita de juez y un enemigo al que no se le debe dar cuartel”.⁴⁷ El problema, complementa Orozco, “puede plantearse en otra forma: es el artista el que crea una obra que va ser impuesta a la colectividad “por la razón o la fuerza”, como dicen los chilenos, o es la colectividad la que tiene que imponer al artista su gusto y sus preferencias”. El problema se presenta cuando se va en busca de un arte político, militante, una “pintura de combate para incitar a los oprimidos a la lucha por su liberación. Este punto es todavía demasiado oscuro para saber de un modo preciso lo que significa. ¿Cuándo una pintura o una escultura es capaz realmente de provocar en el que la contempla procesos mentales que se traduzcan en acciones revolucionarias? ¿Cuándo es realmente subversiva? Es verdad que la iglesia católica ha usado a las artes en general y muy especialmente a las plásticas para avivar la fe y la devoción. El creyente reacciona siempre a la vista de un Crucificado o de una Dolorosa; pero es el caso que en los templos protestantes y en las mezquitas no hay imágenes y también se nota el mismo avivamiento. En caso de haber una influencia revolucionaria decisiva de las artes sobre el espectador, debe estar condicionada por circunstancias todavía desconocidas y otras puramente ocasionales”. Lo cierto es que “pintar en muros públicos es, obviamente una gran responsabilidad para el artista. Porque cuando una nación le otorga su confianza, el pintor aprenderá, que se desenvolverá, y al fin, cobrará dignidad artística. Nada le proporciona más valiosa experiencia o mayor disciplina que la oportunidad de pintar murales bajo tales condiciones”.⁴⁸ En la mitad de los años 50 teniendo de referencia el Neo-realismo italiano, el cine latinoamericano toma a través de una mirada atravesada cuestiones vividas aquí mismo un poco antes. Y repite, hasta cierto punto, la discusión viva que se dio con la pintura mural mexicana: nuestra identidad estaría tal vez inconclusa, la búsqueda y no necesariamente el encuentro, toda posibilidad, abierta, en movimiento, aún no cristalizada. Después de preguntarse “Quiénes somos, qué cine es el nuestro? Glauber no da una respuesta, sino que propone una serie de caminos cruzados para pensar la cuestión: “Nuestra originalidad es nuestra hambre”. “Las raíces indias y negras del pueblo latinoamericano deben ser comprendidas como la única fuerza desarrollada de este continente”. Poseemos “recursos culturales grandes”, añade Sanjinés. “y debemos expresar nuestra lucha buscando nuestra propia identidad, una personalidad muy ligada ideológicamente a la cultura popular” porque, continua Glauber “un país subdesarrollado no tiene necesariamente obligación de tener un arte subdesarrollado”. Nuestra cultura, en cuanto enfrenta el subdesarrollo, recuerda Solanas, “en tanto impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo así hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión”. Inserto en el proceso cultural el cine, dice Glauber “deberá ser, en última instancia, el lenguaje de una *civilización*. Pero qué civilización? Tierra en trance, el Brasil es un país

46. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, originalmente publicada en 1945, reeditada por las Ediciones Era, tercera reimpresión de la segunda edición, México 1990. 128 páginas.

47. Diego Rivera, ¡¡Fijate, trabajador!, *El Machete* (periódico quincenal del Sindicato de Pintores y Escultores) no. 2, México, segunda quincena de marzo de 1924. Reproducido en *Arte y política*.

48. José Clemente Orozco, *Autobiografía* (la primera frase) y citado en **La pintura moral de la revolución mexicana** (la segunda frase)

indianista-ufanista, romántico-abolicionista, simbolista-naturalista, realista-parnasiano, republicano-positivista, anarco-antropofágico, nacional popular-reformista, concretista-subdesarrollado, revolucionario-conformista, tropical-estructuralista, etc ... etc... ”^{49]}

“La historia no se repite”.

En una entrevista durante el Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en diciembre de 1979, para destacar la necesidad de mantener la imagen en movimiento en movimiento permanente, y así evitar el error de “repetir modelos que de alguna manera han cumplido su ciclo histórico”, Birri reitera: “el presente es el presente, y esto que puede parecer una obviedad lo es menos si nosotros en este presente continuamos repitiendo fórmulas, modelos, arquetipos válidos para momentos históricos precedentes”.⁵⁰

Algo en lo que él dice parece pensar el cine que estábamos haciendo en aquel momento; algo parece soñar qué hacer (o la actitud a adoptar frente a lo que se va a hacer) a partir de aquel momento en que el nuevo cine latinoamericano realizaba su primer festival.

Cuando dice que la historia no se repite, que el presente es el presente, cuando sugiere que es necesario inventar nuevas formas, Birri parece estar pensando en la película que acababa de presentar (agosto/septiembre de 1979) en la XXXVI Muestra Internacional del Cine de Venecia, **Org**, “fundamentalmente una experiencia” hecha en Italia pero lejos del Neo-realismo adoptado con entusiasmo al comienzo de los años 50. “Mi experiencia parte de *Por un cine nacional, realista y popular* y llega a *Por un cine cósmico, delirante y lumpen*. En todo este arco no hay una negación sino una enorme expansión”. **Org** no pretende “negar, ni mucho menos renegar, todo lo que he hecho. Creo simplemente expandirlo, darle una dimensión que anteriormente no tenía porque mi vivencia actual no es, obviamente, la de un hombre de hace veinte años atrás”. De nuevo en Italia, pero ahora “más que nunca un cuerpo extraño” pues su permanencia en este nuevo período “ha sido marcada por el no haberme integrado, el haber **e le gi do** (porque es una elección) el no integrarme. El haberme asumido, sin disfrazarme, por lo que soy, dolorosamente: un desarraigo, con todo lo que esto implica. Pero al haberme asumido también en este desarraigo la condición del latinoamericano que soy y que no puedo dejar de ser”. **Org** expresa esta “deliberada auto-marginalización”. “Es una película hecha por un latinoamericano en Italia”, participar de las dificultades y contradicciones “enfrentadas por muchos cineastas latinoamericanos que se han visto obligados, por los trágicos hechos históricos de nuestra gran patria durante los últimos años, a proseguir su trabajo cinematográfico en el exilio”⁵¹

Al mismo tiempo, al llamar la atención hacia la desintegración allá afuera y el peligro de repetir aquí dentro modelos válidos en el pasado, Birri parece estar pensando otra posible experiencia formal dentro del impulso documental que se encuentra en la base del nuevo cine de América Latina. Una experiencia que exprese una deliberada integración: “lo que debemos exigirnos son nuevas soluciones, pasos siempre más adelante, más avanzados en el análisis y comprensión de los problemas de nuestra realidad y pasos siempre más avanzados en las formulaciones expresivas de esta realidad”. Así como estamos “experimentando con la realidad” necesitamos experimentar en el cine “con sus propios recursos”. Es fundamental buscar transmitir nuestro nuevos “temas y problemas con nuevas maneras, con nuevos lenguajes, con experimentaciones de lenguaje que de alguna forma traduzcan esta nueva visión crítica y creativa”.⁵²

49. Glauber Rocha, citas de *Estética da fome*, *Estetica do sonho* y de *O cinema novo e a aventura da criação*; Jorge Sanjinés, cita de *¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?* Fernando Solanas, cita de *Hacia un tercer cine*.

50. *Organizar los sueños con obstinado rigore*, entrevista a Rigoberto López durante el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1979. Publicada en *Cine Cubano*, 1980.

51. Entrevista a Juliane Burton, diciembre de 1979. Las citas siguientes alternan declaraciones hechas en las entrevistas a Burton y a Rigoberto López, concedidas una inmediatamente después de la otra.

52. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

Lo que muy probablemente se encontraba en la cabeza de Birri en 1975 era un cine vecino de aquel que Glauber sugirió en 1971 con su *Estética del sueño*: un cine que “quiere colocarse en relación con el espectador a nivel de experiencia, de búsqueda de lenguaje y de significación, no en un plano racional, sino en un plano visceral, mas allá de la razón. Se dirige al subconsciente del espectador, al consciente individual y colectivo”.⁵³

Lo que importa es “no frenar jamás tu imaginación”, colocarse “sin temor frente a lo imaginario, porque el imaginario es el futuro, es la utopía, es la liberación y en ese sentido creo que no debe haber censura y mucho menos auto-censura para lo imaginario”.⁵⁴

Org, explica el director, resulta de este colocarse sin miedo delante de lo imaginario: el título “es una palabra inventada, pero al mismo tiempo es la raíz de tantas palabra cuantas tú puedas hacer derivar de esta raíz y cualquier palabra que tú hagas derivar de esta raíz me funciona bien como título de esta película, que por otra parte yo hago llamar no-película. La hago llamar no-film porque en definitiva **Org** es una fábrica ideológica, es un filme poema, no un cine de poesía en el sentido en que Pasolini llamaba a sus films, que eran magistrales, pero no en ese sentido de cine de poesía, sino film poema, que es un concepto diverso porque es el cine que se asume a sí mismo como poema, no para hablar de poesía sino para hacer poesía.”⁵⁵

El punto de partida es “un antiguo cuento hindú perteneciente al ciclo *Las veinticinco historias del Vetala* (genio que devora cadáveres) narradas por el genio al Rey Vikramaditya y titulado *El dilema de la lavandera*”. A partir de él Thomas Mann escribió *Die vertauschten Köpfe* /*Las cabezas trocadas* en 1936. El film poema de Birri sitúa sus tres personajes, Zohommm, sua mulher Shuick y su amigo Grrr en un futuro impreciso, “algunos años después de la explosión del hongo atómico”. Después de interrogar “una vieja sibila electrónica sobre su mujer y el amigo”, confirmaba sus sospechas, Zohommm se mata cortando la cabeza, Grrr, al descubrir el amigo muerto también se degolla. Viendo a Shuick desesperada con los dos suicidios, “la sibila le concede devolver la vida a los dos amigos”. Pero cuando ellos vuelven a la vida “las dos cabezas han sido cambiadas por equivocación (¿o no?). Nace una disputa entre los dos cuerpos con las cabezas cambiada para decidir con quién ira ahora la mujer: ¿el hombre es su cabeza o su sexo?”⁵⁶ El resumen de la historia dice muy poco, porque el film “es imposible de contar. Hay que verlo y escucharlo”⁵⁷

Iniciado en 1967, **Org** sólo quedó listo once años después, en 1978. “No es que yo haya trabajado diez años premeditadamente”, explica Birri. El tiempo empleado para hacer este “collage, una película de montaje fundamentalmente”, parece haber sido un período de reflexión, una etapa de “desmontaje”. “Pasó un día por Roma Julio García Espinosa y me dijo: *Chico, cómo es que estás empleando tanto tiempo para hacer esa película*, entonces yo a Julio, que es mi hermano le dije: *Pero no Julio, no es que esté empleando tanto tiempo para hacer esta película, sino para deshacerla*” para llegar a una forma desintegrada capaz de expresar la desintegración. El resultado de este experimento es un film que pretende ser como una mancha de Rorschach. “Me explico un poco mejor. Tu sabes que en sicología se realiza una experiencia que se llama las manchas de Rorschach, que son una gotitas de tinta en una hoja, cierras la hoja por la mitad, pegas las dos mitades, abres y aparece una mancha, en esa mancha algunas personas identifican distintas cosas. Uno les pregunta *¿qué ve usted aquí?*, entonces hay quien dice: una mariposa, hay quien dice, con la misma mancha: un murciélago, y hay quien dice: una mancha. La película es un poco con respecto al espectador, o quería aspirar a que fuera, una mancha de Rorschach, o sea que el espectador viendo la película terminara de completarla dentro de sí mismo, y sobre todo, más que ver la película, se viera a sí

53. Entrevista a Juliane Burton, diciembre de 1979. [Una declaración de Glauber Rocha hace parte de **Org**. Se trata de una conversación filmada en Roma “en el Hotel Inglaterra”, recordaba Birri, “en el segundo semestre de 1967, poco después del Festival de Pesaro”. El film cuenta también con entrevistas de Solanas, Rosellini, Godard, Jonas Mekas y Jan Némec].

54. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

55. Idem.

56. Extraído de la sinopsis divulgada en la Muestra de Venecia, agosto/septiembre de 1979.

57. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979. 58. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

mismo reflejado en la película. Es decir, que ella fuera un estímulo y, por qué no, una provocación para poner al espectador activamente frente a sí mismo.”⁵⁸

En la presentación de la Muestra de Venecia el proyecto (“una operación imposible, pero por eso mismo es preciso intentar”) detallado en un largo comunicado a los directores del Festival, Carlos Lizzani y Enzo Ungari: la construcción “un container de energía”, especie de “laberinto, escalera de **Potemkin**, itinerario iniciático, portón mágico, cámara oscura, caverna de Platón”, ambiente especial para la proyección de este no-film. Y, además de la ambiente particular, el Manifiesto del Cosmunismo, o comunismo cósmico, y una selección de notas del diario de trabajo.⁵⁹

“El ojo tiene memoria corta”, dice una de las notas. “El ojo mira siempre en presente (y en esto se parece al cine que muestra siempre el presente); si el ojo mira mi nariz ya olvidé (o estoy comenzando a olvidar) el hilo de cabello que vi un instante atrás en mi cabeza. Es por eso que sólo un cine de golpes rápidos, un cine que muestre una imagen al ojo antes que el ojo –no el cerebro, no la corteza cerebral– tenga tiempo de olvidar lo que acabó de ver puede generar esta asociación del ojo (libre de significaciones) pues, contrariamente a la memoria del cerebro (educado, deseducado, determinado, deformado por las superestructuras lógicas, unilateralmente racionales) esta memoria del ojo (al contrario a la memoria prosaica del cerebro) es una sola, una memoria poética. Un lenguaje como un tobogán, de un cine que no quiere hablar al cerebro sino a las entrañas, un cine que quiere inmovilizar, paralizar, retener, suspender, destruir (anti-brechtianamente) los mecanismos lógicos y racionales del pensamiento (destruirlos, no reformarlos).

Hacer tierra arrasada y, partir de nuevo del cero, primordial, ancestral, del primer ojo que vio la primera luz”. En otros términos, “se trata de excitar la capacidad perceptiva del ojo (acelerando esta capacidad) hasta inhibir los mecanismos de la memoria analítica (los encadenamientos, las asociaciones, las relaciones establecidas por la memoria lógica) substituida por una libre asociación, espontánea, respuesta incontrolada, imposible de controlar, que obliga al ojo a responder sin tener que mirar una segunda vez, casi sin poder siquiera mirar una primera vez”. O todavía más, como dice otra nota, “no la aplicación, sino la recuperación, relectura, de la escritura automática, surrealista, transformada en montañaautomática (o montaje espontáneo, anti-autoritario, casual). La experiencia sensorial (la respuesta sensorial) es más universal, más común, que la respuesta intelectual.”⁶⁰

“Cosmunismo, cósmico y mágico, para entrañas pensantes”, dice el manifiesto:

“....por un cine cósmico, delirante y lumpen, todavía volcado a discutir en cuanto a los métodos y tiempos de filmación y montaje (pero toda la operación es la demostración de la materialización de la Utopía) locura y rigor cogidos de las manos pues no hay revolución durable sin revolución del lenguaje: cine a partir de cero para experimentar **Org** como un no-film, o en otras palabras, como una experiencia con cada espectador (para los locos solamente) aún volcado a discutir en cuanto a los métodos y tiempos de filmación y montaje para probar un cine para mutantes, un cine total Org-experimento, como experiencia-esperanza de comunicación.”

58. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

59. *Attraverso lo schermo (A través de la pantalla)* telegrama enviado por Fernando Birri a Carlo Lizzani y Enzo Ungari con instrucciones para la construcción de un ambiente especial para la proyección de **Org** en la Oficina Veneciana del Festival, en los días 30 de agosto y 1 de septiembre de 1979 en la Sala Volpi. El ambiente había sido planeado dos años antes, en carta enviada al pintor y escenógrafo portugués Henrique Ruivo con “algunos puntos de referencia para la construcción de la Caja Mágica el Teatros de Locos o Container Cósmico”. Dentro del “Eter Magnético” de esta especie de “cámara oscura, cónica o carpa de partes hecha para el des-condicionamiento de la manera habitual de ver-oír una película (entendiendo por manera habitual el comportamiento pasivo de espectador/publico)” debería “proyectarse el no-film **Org**”. Reproducido en el Catálogo de la Muestra Internacional del Cine de la Bienal de Venecia, 1979.

60. Notas fechadas los días 8 y 13 de julio de 1970. Folleto divulgado en Venecia, agosto/septiembre de 1979.

Escrito como un círculo, “o espiral, o una bajada en tobogán, con vueltas en torno de sí mismo, con repeticiones” como si lo más importante de todo fuese “montar un ritmo, una pulsación, un motor continuo”, el manifiesto insiste en algunos puntos: un no-film para un público; no para la masa, sino “para una reunión de individuos espectadores”; un “filmunculus, un poema artesanal, contra-industria, heredero de los mostradores ambulantes de linternas mágicas, un film mancha de Rorschach, comunismo sensual cósmico, delirante y lumpen, imaginación suelta, locura y rigor y manos cogidas”.⁶¹

No una simple “expansión de la imaginación en abstracto, sino de la imaginación revolucionaria”, que “suelta, liberada, desencadenada” es completada “con una medida de extremo rigor, con lo que otro viejo, mucho más viejo y obviamente mucho más ilustre, Leonardo, llamaba *“obstinato rigore”*. “Creo que frente a nuestro trabajo tenemos que colocarnos en una actitud vital, con una actitud de enorme carga poética, con una actitud de energía poética, haciendo jugar estos dos elementos: lo imaginario y el rigor, entendiendo por rigor todo lo que de alguna manera nos lleva a no ser aproximativos, a no manejar con imprecisión los elementos expresivos de nuestro artesanato, que son la base de nuestro arte, haciendo que todo lo que en nosotros es exaltación creadora se encauce a través de formas meditadas, a través de una reflexión consciente”. “Todo lo que es subconsciente creador se encauza a través de lo que es una reflexión consciente adquiriendo rigurosa forma.”⁶²

Después de este nuevo aprendizaje en Italia, de la experiencia en este largo período de “desarraigo y deliberada auto marginalización”, un retorno a las raíces: la poesía, el documental, la escuela de cine.

Primero un seminario –*Cine e imaginación poética*– durante el tercer Festival de La Habana, en diciembre de 1981. Inmediatamente el *Laboratorio de Poéticas Cinematográficas* en la Universidad de los Andes, Mérida, luego transformado en laboratorio ambulante para correr a América Latina y a Europa⁶³. Un documental, **Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri** (1983), otros dos más, **Remitente Nicaragua, carta al mundo** (1984) y **Mi hijo el Che, retrato de familia de Don Ernesto Guevara** (1985) y finalmente la Escuela Internacional de Cine y TV de Santiago de los Baños, Cuba, entre 1986 y 1990 –no propiamente una retomada de la experiencia iniciada en Santa Fe sino la retomada de una actitud que está en la base de su cine.

“Mi concepto de trabajo ha sido siempre el de no separar la teoría de la práctica”, dijo en 1979, durante el Primer Festival del nuevo Cine Latinoamericano. “Para mí, cada película –desde **Org**, que hice con una sola persona a mi lado hasta **Los inundados** en la cual tuve casi ochenta personas, para no hablar de **Tire die** donde había ciento veinte –ha sido siempre una película-escuela. Yo no creo en la escuela como una forma de enseñanza, creo que se aprende sobre la marcha. Por lo tanto, lo importante es hacer cine, y mientras se hace cine se aprende. Teoría y praxis de la mano. Inclusive diría –sin ningún prejuicio pero también sin ningún temor– que tiene que ser a partir de la praxis, con la teoría como una clarificación-

61. *Manifiesto del Comunismo ou comunismo cósmico*, página y media mecanografiada, texto seguido que se inicia y se concluye por comillas, mezcla y repite frases ligadas solo por comas, paréntesis y dos puntos. Distribuido en Venecia para la presentación de **Org**.

62. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

63. En diciembre de 1983 el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas organizó el vigésimo quinto Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao una retrospectiva dedicada a Geraldo Sarno, **De São Pablo al Sertão**, acompañada de un catálogo de 64 páginas. En él un texto de Birri (*Salut Sarno!*) para presentar el Laboratorio, “un espacio para ver cine, hablar cine, escribir cine, hacer cine, pensar cine”, un espacio “semoviente, o si se prefiere rescatar una palabra de los viejos portadores de linternas mágicas: ambulante, un espacio ambulante”, y para presentar el cine de Sarno, que, “como la pintura para el viejo Leonardo, es *cosa mental*”: “**Viramundo** fue a lo largo de esos dos años, el documental que cité cada vez que necesitaba ejemplificar en mis lecciones la ósmosis en el Nuevo Cine Latinoamericano entre los géneros que tradicionalmente se consideran argumental y documental. Obviamente, el film argumental al que aludía, era la obra maestra **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos, agregando que el cine ya nos había dado más de un film argumental basado en un precedente documental, pero que en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano la destrucción de los confines convencionales era tal que un film de ficción podía estimular una mirada desnuda, de frente a la realidad. **Viramundo** comenzaba con los campesinos llegando en tren a São Paulo, virtualmente donde **Vidas secas** terminaba, con la familia campesina yendo hacia el Sur”

guía-intérprete de aquella”⁶⁴ Un cine-escuela, donde aprenden igualmente profesor y alumno, donde el realizador mientras revela dos o tres cosas que sabe aprende otras tantas cosas en el proceso de filmar. Filma el fragmento de realidad que imagina conocer y de repente, Napoleón a caballo. Un retorno a las raíces. O más exactamente un retorno al comportamiento de sentar raíces. La conciencia del trayecto América Latina-Italia-América Latina no debe llevar a un mal entendido: la historia no se repite, el presente es el presente. La Italia que atrajo a Birri con el Neo-realismo tiene poco que ver con lo que recibió en el exilio. América Latina, reunida a través de su cine en el festival de 1979, era bien diferente de aquella de la segunda mitad de los años 50. Para plantar raíces de nuevo se vuelve necesaria una reflexión sobre la experiencia vivida en el pasado reciente, como sugiere *La metáfora viva*, comunicación presentada en el seminario *Cine e imaginación poética*:

“Hubo un período en el cual hablábamos de que la cámara era una metralleta, que la cámara **era** una ametralladora. Esto correspondía a la proyección de nuestros sentimientos revolucionarios, a nuestra suscripción de un proceso. Después entendimos que no es verdad, que la cámara no es una ametralladora. Que la cámara puede usarse como una ametralladora. Es decir, que la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso, pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara, y sólo con esa cámara, vamos a transformar la realidad; y sobre todo esa realidad objetiva, externa, a nosotros. Otra cosa pudiera decirse del cambio de una realidad interna, de una realidad subjetiva, o si ustedes prefieren la palabra, de la conciencia. Es decir, el cine como transformación interior, como concientizador, que después obviamente se reproduce también en lo exterior.”⁶⁵

La Habana, 1981: dentro del festival una retrospectiva y el Premio Saúl Yelín como homenaje póstumo a Glauber Rocha, que había muerto pocos meses antes. En el jurado estaba Humberto Solás, Paul Leduc, Carlos Diegues (premio especial del jurado en el anterior festival con **Bye bye Brasil**). Al final, premios corales a **Ellos no usan black tie**, de Leon Hirszman y a los actores María Rojo y Héctor Bonilla de **María de mi corazón**, de Jaime Humberto Hermosillo. Un poco de la poesía política de Glauber; un poco de “espectáculo audiovisual de alta ficción que no teme a su espejo, la realidad” de Diegues; y una buena porción de dramaturgia popular de Leon, o de la variante propuesta por Hermosillo, estaban en el aire en torno del seminario *Cine e imaginación poética*.

La conferencia de Birri improvisada a partir de los debates que ocurrieron antes de su intervención, comienza con la propuesta de “rescatar el sentido de la palabra poesía en lo que quizás es su primera acepción”; y recuerda, “sin hacer una pedante, digamos así, arqueología etimológica, que poesía viene del griego *poiesis*”, y que *poiesis* quiere decir “creación, de la cual podemos derivar libremente en nuestro campo también creatividad, también artísticidad”. “No hay ninguna obra que pertenezca al quehacer humano que no participe de la intuición poética. En el campo específico de nuestro quehacer, de nuestro oficio inclusive, yo creo que la intuición poética está en la raíz. Y no solamente estoy hablando del cine: yo creo que un cuadro logrado, una obra de teatro lograda, una novela, una arquitectura, una composición musical lograda, son sólo algunos ejemplos, tienen en su más secreta raíz una intuición poética,”⁶⁶

Dice más, que la poesía que estamos reclamando para el cine “también la rescataba Einstein de alguna manera para la ciencia cuando intuía nuevas dimensiones del tiempo y del espacio”. Y que sin saber si “justa o equivocada” llegara a la conclusión de que a “la quinta esencia, la formulación más desnuda” de la poesía “era la metáfora, entre todas las figuras posibles”.

64. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

65. *La metáfora viva*, conversación de improviso en el Seminario *Cine e Imaginación Poética* del tercer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1981. Un fragmento de esta comunicación con el título de Ocupar el lenguaje, fue publicado en *Cine Cubano* no. 102, La Habana, 1982. En forma integral en alemán, en el catálogo de *Horizonte 82*, Festival de Weltkulturen, Westberlin.

66. Idem.

“Ahora, fíjense ustedes, la metáfora, en última instancia, es una figura de transformación: es una figura por la cual se dice que un caballo que tiene unas crines como de fuego, una especie de transmutación de la realidad. Los surrealistas, inclusive, llevando más adelante la experiencia llegaron a eliminar el cómo, inaugurando una técnica, sistematizando un artesanato poético. Y hablaron no ya de caballos con crines **como** de fuego, sino de caballos de crines de fuego, creando una especie de palingenesis, una especie de nueva vida de las palabras y de la imagen. En esta línea, me seguí preguntando en la vida, ¿cuál era la metáfora poética por excelencia, cuál era la metáfora viva, la metáfora encarnada? (Y lo que voy a decir es dos veces obvio, está interiorizado en todos nosotros) Porque esa metáfora viva, ese gesto que cambia la vida se llama Revolución”⁶⁷

A partir de ahí es que se vuelve al periodo en que decíamos -como “proyección de nuestros sentimientos revolucionarios”- que la cámara era una ametralladora. Dice que el festival es una excelente oportunidad para que nos sentáramos juntos frente al telón en blanco a reflexionar cómo puede ser ocupado este telón en el próximo futuro” y prosigue:

“En este momento lo que me pregunto –son preguntas– lo que me pregunto es si realmente a esa enorme y expandida conciencia ideológica de nuestra cinematografía y de nuestros cineastas latinoamericanos, corresponde una igual conciencia artística, -aquí si voy a usar la palabra artística, expresiva, lingüística; y digamos todas las palabras que se nos ocurra en esta línea, porque no hay que tener miedo de las palabra. Las palabras están enfermas, muchas palabras están enfermas, pero creo que también a nosotros nos corresponde usarlas sanándolas. Como hay lenguajes que hemos dejado enfermos en manos de la derecha y la reacción: estoy hablando específicamente de un cierto experimentalismo lingüístico. ¿Por qué? ¿Porque lo usó un cierto tipo de cine de evasión, cuando no directamente reaccionario? Me parece un error. Con ese mismo criterio entonces hubiéramos tenido que dejar las tierras a los terratenientes, no las hubiéramos ocupado, porque eran ellos los propietarios. ¡No, hay que ocupar el lenguaje! Tenemos que hacer una ocupación del lenguaje. Tenemos que apropiarnos de todos los lenguajes posibles para expresar nuestra verdad revolucionaria.”⁶⁸

“Es como si en determinado momento nosotros hubiéramos partido un poco de la nada – lo cual tampoco es verdad, porque cada uno de nosotros tiene padre y abuelo, por lo menos hasta llegar a Lumière y Méliès –pero es como si hubiéramos partido un poco de la nada. Y hubiéramos tenido que inventarnos –preferiría decir descubrir– algunas imágenes que en ese momento, y no porque nosotros lo quisiéramos, sino porque estaban expresando posiblemente una memoria y un inconsciente colectivo, una necesidad de imagen, una libido de imagen, terminaron por transformarse en arquetipos del Nuevo Cine Latinoamericano. Pero también creo que en el trascurso de este proceso algunos arquetipos se han vaciado de contenido. No son más formas, es formalismo. No son más verdades, son simulacros expresivos. Y de arquetipos han pasado a ser estereotipos. Y en el momento en que nos estamos expresando a través de estereotipos, se impone este seminario, este intercambio de ideas. (Podría agregar entre paréntesis, que este proceso tiene una explicación). Sabemos por qué fue así. Sabemos por qué había entre nosotros una tremenda necesidad de ideologización. Pero hoy esa ideología y esa conciencia ideológica nos pertenecen, están introyectadas en todos nosotros, y en los que están viniendo después de nosotros. Esta nueva conciencia expresiva y formal no es poética porque sea expresiva y formal, sino poética porque de alguna manera intenta la síntesis de ambas dimensiones, la ideológica y la expresión formal”. “Cuando se habla de estereotipos (a lo mejor esto nos ayuda a entender) estamos hablando de anti-poesía. A lo mejor, no sabemos bien todavía lo que es esta poesía que nos estamos exigiendo y preguntando. Pero a veces es más fácil sobre todo en lo nuevo, en los procesos de lo nuevo, a veces es más fácil saber lo que no se es y lo que no se quiere, que lo que se es y lo que se querrá”.⁶⁹

67. Idem.

68. Idem.

69. Idem.

Francia, 1982 –Solanas, aún exiliado en París, después de ver en la Cinemateca Francesa la proyección de una secuencia de **Org**, conversa largamente con Birri. La conversación entre Fernando y Fernando es grabada, y un trecho de la grabación transcrito por Settimio Presutto es distribuido en el Certamen de Cine Documental de Bilbao en diciembre de ese mismo año. La transcripción guarda el tono de espontaneidad e improvisación de la conversación. Mantiene las repeticiones y la puntuación imprecisa, no ajusta el texto como si él hubiese sido escrito. Y en esta conversación suelta, Solanas discute los mismos temas de la conferencia presentada por Birri poco antes en el seminario *Cine e imaginación poética*.

Una larga indagación: “¿De qué manera el artista se compromete en la búsqueda de un lenguaje, de un lenguaje propio y específicamente en cinematografías como las nuestras, muy dependientes y muy bombardeadas por la neo-colonización de todos los lenguajes, o por la penetración de todos los cines?”. Una larga indagación sobre “este complejo de inferiorización (sic) porteño, del argentino y del intelectual frente a las otras culturas, mirando siempre para Europa o esperando siempre que llegara la última película, la última revista de cine, para ver que decían y entonces ubicarnos frente a esta película, etc, etc.” El cine de Birri surge como una respuesta porque unió “dos cosas, el compromiso del artista y del intelectual y el compromiso como ciudadano. Como hombre comprometido con la transformación del país, con las ideas nuevas, con los caminos revolucionarios, o progresistas, llámalo **X**: con lo nuevo, esto que no siempre se daba, y sobre todo en aquella época”, mitad de la década de 1950, cuando entre el arte y la vida “había una especie de disociación tremenda. Y repito, nosotros no vivimos para el cine, no vivimos para el cine, vivimos para la vida, y el cine es nuestro lenguaje, expresamos esa vida a través del cine, pero no al punto de que voy a cambiar mi vida para correr al cine, más bien al revés”.

Org le pareció a Solanas algo “como el viaje, no sé, de Gauguin, que de pronto se fue a una isla, es emprender un largo viaje en el momento en que todo el mundo está ya burocratizado, haciendo esfuerzos por tapar todos los agujeros que tiene la camiseta, y en aparentar una imagen, que es la que necesita consumir la sociedad de él, y viviendo de las pocas imágenes o los momentos felices que pudo haber creado”. Algo como un sumergirse en el lenguaje: “la desgracia es que para crear cualquier obra o cualquier género hay que meterse muy adentro, y yo tengo siempre la imagen que es como la del ovillo del gusano de seda, que empieza a tejer su propio capullo, hay que meterse adentro. Yo veo ahí que te has planteado todo el problema del cine. ¿Qué quiere decir plantearse todo el problema del cine? Bueno, es empezar de cero, y empezar, bueno... ¿cuál es el instrumento que tengo? ¿qué posibilidad tiene?, y empezar de cero, sacarlo del modelo y condicionamiento que toda la tradición cinematográfica ha convertido en un cliché, tal es el cliché, que la interpretación, que los encuadres, que el lenguaje, que el montaje, etc. vienen tanto del cine, del cine, del cine, del cine, que llega un momento en que salvo excepciones excepciones, el cine no tiene nada que ver ni con la vida ni con la creación en general”.

“Yo no creo que se pueda renovar ningún lenguaje y ningún género, si nosotros no somos capaces de salir del lenguaje, de salir del instrumento, y volver, pero volver con un hacha, un hacha para romper ese caparazón, o para prenderle fuego y entrar de vuelta”. “Construyendo un lenguaje en su entera vida, un artista lucha como loco para llegar, si llega, a construir una imagen, una imagen, a construir dos, que se yo... Picasso construye tres o cuatro o cinco imágenes, y es un genio loco, pero solamente esto es posible.” “Qué es el cine, en definitiva, para qué me puede servir, me entiendes, y en lugar de enfrascarme en el cine, que se yo, ir a la vida a ver otras cosas, o que se yo, verlas en la comunicación de la gente y esto, después en posibilidad de lenguaje cinematográfico”.⁷⁰

Primero la brevísima teoría del documental. Antes, la poesía. Después, el cine cósmico, delirante y lumpen.

70. Fernando Solanas, declaración grabada el 4 de abril de 1982, en París.

Resumir el trayecto de Birri en el montaje de estas tres imágenes, encajar en la secuencia la fórmula propuesta por Solanas, vivir la vida como posibilidad del cine, y montar cada imagen como el complemento natural de la otra, coloca en primer plano el sentimiento que nos llevó al documental. Sugiere que entre nosotros la acción de documentar fue siempre más importante que la cuestión documentada.

Es decir: filmamos los niños que corren para pedir una moneda al lado del tren que avanza a paso de hombre sobre un puente de dos kilómetros de largo; y los trabajadores que expulsados del campo llegan en el tren del norte a la gran ciudad que los espera ya con desempleo y caridad; y filmamos la salida de los obreros de la fábrica, las huelga, y el plato vacío a la hora de la comida para el bebe. Y filmamos para testimoniar estos fragmentos de realidad y a través de ellos el (des)orden social que exige que las cosas permanezcan así, mal y mal sabidas. Pero cada uno de estos documentos empeñados en revelar una realidad invisible no porque no se pueda ver sino porque no se quería ver, cada uno de estos documentos pasa una información (doble: para el realizador y para el espectador) aún más fuerte que la que viene de la acción pillada por la cámara: la que viene de la acción de filmar. Del gesto hecho por el filme viene una invitación para vivir la vida con ojos iguales a los de la cámara que documenta: ver todo, no sólo el film en la pantalla (y la realidad presente a través de él), con una mirada que busque información y crítica.

[Lo que el documental documenta de hecho es mi manera de documentar, dirá Gerardo Sarno más tarde, pensado su experiencia cinematográfica.]

El documental nace en Birri y en otros realizadores latinoamericanos como un impulso poético. Como un modo de acabar de una vez la frontera ya medio difusa entre la ficción y la realidad en el cine. Como una forma de analizar y no sólo de fotografiar lo real. Las películas se convierten en un pedazo visible de nuestra condición subdesarrollada, pero no para retratar este pedazo tal como él aparece en los ojos que filma. Si, conviene repetir, nuestros documentales registran con fidelidad los fragmentos de la realidad filmados (por ejemplo, la gente pobre al margen de la carrilera en **Tire die**). Pero tal vez sea posible decir que la escogencia del tema fue muchas veces determinada, tanto por la cuestión a ser documentada pero también por la posibilidad de filmar de una cierta manera (con la cámara corriendo con los niños que piden dinero a los pasajeros del tren en **Tire die**). O mejor, que la escogencia fue muchas veces determinada inconscientemente más por la posibilidad de expresarse con los recursos formales del documental, que por la posibilidad de discutir la cuestión de ser documentada (desviar los ojos de los rieles de la ficción de trajes recién planchados y de las mujeres bien peinadas para ver el abarrotado y despeinado subdesarrollo en **Tire die**).

El documental como una forma de ficción. Como instrumento ideal para la invención de una dramaturgia capaz de mostrar –negar, criticar, condenar, desmontar– el subdesarrollo. Del subestómago al estómago. Tomar conciencia del subdesarrollo generó primero “películas feas y tristes, gritadas y desesperadas, donde no siempre la de ficción entonces dominante: la imagen sin actores, sin luz artificial, sin marcación previa, con la cámara principalmente en la forma de construcción del documental, manera de filmar en todo opuesta al modelo en la mano, montaje discontinuo, o espacio abierto para todos los lados, y la narrativa mas allá de los límites de duración del espectáculo.

Una ficción, y no un documental, es el film que más radicalmente expresa este sentimiento que nace con la brevísima teoría del documental social: **La primera carga del machete** (1969) de Manuel Octavio Gómez, que cuenta un episodio de la lucha por la independencia de Cuba en el siglo pasado, 1868, como si un realizar de documentales estuviese allí, cámara en mano asociada a una grabadora portátil, entrevistando a los militares españoles, a los soldados rebeldes y a toda la gente envuelta en el conflicto, sorprendiendo discusiones y peleas en las calles de la ciudad tal como el cine y la televisión mostraban entonces (poco después de mayo de 68) hechos flagrantes de la guerra en Vietnam y la represión policial de las manifestaciones populares en la Europa y las Américas. Usa una locución para explicar lo que es un machete. Convida a los actores a hablar a la cámara como si respondiesen a

preguntas de un reportero. Lleva al cinematografista a moverse entre los personajes como si no supiese lo que iba a ocurrir, como si fuese agarrado por sorpresa por la acción inesperada. Y al mismo tiempo en que se estructura como un documental, esta ficción introduce en la imagen un elemento experimental que se opone a toda la sensación de naturalidad que podría resultar del artificio de componerse como un reportaje: la fotografía es altamente contrastada, blanco y negro casi sin ningún medio tono. Ve las cosas como no son vistas por el ojo humano. Con frecuencia el movimiento intenso de los personajes y la violencia en las escenas de batalla llega al espectador representadas a través de formas abstractas, mas adivinadas que vistas. Sólo en un instante o en otro las manchas se asemejan a un rostro o a una boca abierta para un grito, la mano erguida para el golpe o el ojo casi arrancado de la cara. El documental en esta película, es la forma de ficción. Es la forma de una ficción experimental, que en ningún instante se propone como una imitación de la vida como ella es. Y por eso, la imagen, en la pantalla, además de la historia que nos cuenta, mas allá de todo lo que nos dice, puede ser tomada como una representación del trayecto de Birri, que parte del documental, teniendo antes de él la poesía y después el cine cósmico, delirante y lumpen. O incluso, en un sentido más amplio, la imagen de esta película puede ser tomada como la representación del trayecto de buena parte del cine que comenzamos a hacer en la mitad de los años 50, y que a partir de la mitad de los años 60 pasó a distinguirse por la fusión entre el documental y ficción tal como fue propuesta por Glauber Rocha en **Dios o el diablo en la tierra del sol**, que Birri saludó, poco después en el estreno, como “la propuesta operante más original de un cine integralmente revolucionario”, consciente de que “si no se revoluciona permanentemente sus lenguajes, alfabetos, gestos, miradas”, involuciona o muere, transformador de la realidad porque es transformado por la realidad. “*Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas*, dijimos hace más de un cuarto de siglo, exigiéndonos la concientización de un espectador activo. *Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película cuando termine de hacerla*, hoy decimos, auto-conscientizándonos”. “Hace varios años mi hermano Nelson Pereira dos Santos me decía: *Hasta ahora hemos usado el cine para enseñar, usémoslo ahora para aprender*. Del barro al oro, de la estética del hambre al hambre de una estética subversiva, del fotograma a la vida, éste es el grande arte en cuyo horno estamos ardiendo.”⁷¹

[Un cine integralmente revolucionario: como observó Jorge Sanjinés, lo importante “es tener claro que nuestro cine debe inscribirse en la gran tarea de construir la liberación, en el gigante esfuerzo por definir la identidad; en la urgente labor de fijar la memoria colectiva histórica, en estructurar el diálogo profundo con nuestro pueblo; en formar parte de su propia lucha; en ser un cine popular, latinoamericano, definidor de nuestra identidad”. La principal preocupación es “lograr que la distancia impuesta de antemano entre la realización y recepción se convierta en **recreativa**, en una suerte de apropiación real del espectador colectivo de la obra, que la hace suya, que la reelabora, que la eleva a su condición de instrumento y arma de lucha”⁷². Y esclarece “el nombre de *cine revolucionario* no se da porque este cine pretenda hacer la revolución sino porque su marco de referencia, su modo de preocupación es permanentemente la Revolución y la lucha por la liberación”⁷³ O, como observó Paul Leduc, “el Nuevo Cine Latinoamericano (no tiene sentido modificarlo) es aún cine burgués. Pequeño burgués. De origen y de lastres. La gran mayoría, la aplastante mayoría de los cineastas son (somos) pequeños burgueses más o menos proletarizados por las circunstancias, y más o menos politizados por los libros, los viajes y las imágenes, las implacables imágenes que nos rodean. Y tratan (tratamos) de contar, lo que vemos (y, a veces, lo que imaginamos) a públicos que

71. Discurso al recibir la Orden Félix Varela del Gobierno Cubano en el cierre del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el 16 diciembre de 1985. En esa ocasión la misma condecoración fue otorgada a Nelson Pereira dos Santos (que filmaba **Jubiabá** y no estuvo presente en la ceremonia) *Gamma*, La Habana, 17 de diciembre de 1985. Incluido en la antología de *Pionero y peregrino*.

72. Jorge Sanjinés, *Nuestro principal destinatario*, conferencia presentada en el Seminario de Dramaturgia Cinematográfica realizado en diciembre de 1982 en el IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. *Cine Cubano* 105, 1983.

73. Jorge Sanjinés, *El cine revolucionario en Bolivia*, conferencia presentada en el Seminario realizado en el Festival Internacional del Cine de Moscú en agosto de 1979. *Cine Cubano*, no. 99. 1981.

suponemos ávidos de ver y oír “nuestras verdades”. Y (problemas de distribución aparte) en infinidad de casos el público vuelve la espalda y prefiere enajenarse con el hollywoodazo de moda”. Caminar por el continente, “es plagarse de imágenes: cualquier turista austriaco puede tomar fotos maravillosas en América Latina. Palmeras, represiones, estatuas, limosneros. “Very típical”. Y seguirán viniendo toda suerte de austriacos y se llevarán nuestras imágenes. Bienvenidos sean si lo hacen bien, Pero ¿y nosotros? ¿Nos quedamos en rescatar nuestras imágenes? O logramos articularlas hasta formar historias. Historia. ¿Será que no sabemos contar nuestra Historia. **Dramaturgia**. ¿Será que el drama, el intenso, profundo, desgarrador y al mismo tiempo esperanzado drama del Continente ciega con sus imágenes la lucidez de sus cineastas? ¿Falta de imaginación? No creo. Por lo menos, no en los mejores casos: Glauber y Ruy basten como ejemplos. Si hace más de veinte años se planteó una “estética del hambre y de la violencia” y esa estética se fue más bien por el lado del ritmo y de la imagen (con todas sus virtudes) ¿Por qué no replantearse hoy una Dramaturgia del Hambre y la Violencia?”^{74]}

74. Paul Leduc, *Caminar por el continente*, conferencia presentada en el Seminario de Dramaturgia Cinematográfica realizado en diciembre de 1982 en el IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. *Cine Cubano* no. 105. 1983.

Notas adicionales del autor

Cuatro libros y algunos catálogos reúnen una pequeña parte de los textos (ensayos, comunicaciones para seminarios, guiones, poemas) de Fernando Birri, que en su mayoría están aún dispersos en periódicos y revistas europeas y latinoamericanas. Los libros: *La escuela documental de Santa Fe*, Editorial Documento, Santa Fe, 1964 (donde se encuentra la *Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica*). *Pionero y peregrino*, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987; *Kino der Befreiung*, SudWing Verlag, Viena 1991. Y la antología *Hojas de Cine*, editada por la Fundación Mexicana de Cineastas. Los catálogos: *Encuentro con Fernando Birri*, organizado por Settimio Presutto para el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Mérida, 1982 (en la inauguración del Laboratorio de Poéticas Cinematográficas); *Fernando Birri y la escuela de Santa Fe*, organizado por Manu Pagola para el Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1982; *Fernando Birri, Materialien und Dokumente*, organizado por Peter Kürner para los Westdeutsche Kurzfilmtage, Oberhausen, 1987; *Fernando Birri, diez años después*, organizado por Elena Saez para la segunda retrospectiva del director (la primera fue realizada en 1979) en la Semana Internacional del Cine Autor de Málaga, 1989. “Mi concepto de trabajo ha sido siempre el de no separar la teoría de la práctica”, dijo cierta vez. Y en realidad su producción teórica y didáctica es más extensa que su filmografía. Más allá del trabajo en la Escuela Documental de Santa Fe (1956-1963) en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños (1986-1990), ella se compone de una permanente militancia, de una constante (y ambulante) agitación cultural a través de seminarios, conferencias, cursos, exposiciones y debates en torno de sus películas o del cine latinoamericano de un de un modo general – como los que organizó, por ejemplo, en Sao Pablo (1964) en Praga (1964), en Benalmádena (1979), en Mannheim (1980), en México (1981), en Mérida (1982), en Bilbao (1982 a 83), en Málaga (1989), en Viena y Salzburg (1989) y en Berlín (1991), en Braunschweig y en Osnabruck (1992). La militancia es al mismo tiempo política y poética, pues entre las películas, los ensayos y el trabajo didáctico Birri se dedica aún a la poesía (de cuando en cuando algunas de sus intervenciones en seminarios son hechas en forma de poemas) y al dibujo (las series *Graffitis*, *Fotoglifos*, *Pictogramas*, *Espejismos del Karibe* en su mayoría inéditos)

FERNANDO BIRRI (Santa Fe, 13 de marzo de 1925-Roma, 27 de diciembre de 2017) llegó al cine atraído por el Neo-realismo y empujado por la poesía (“me planteaba el problema de la aparente inoperancia de lo que quería decir”) empujado también por el teatro (que resolvía el problema de “comunicación masiva pero no el del tiempo, pues nace y muere en el momento en que se produce”) y movido por el deseo de promover una fusión de sus diferentes pasiones (“el cine me permite comunicar la poesía, con mucha gente, ahora, mañana y pasado mañana). Después de fundar un cine club en Santa Fe y de intentar integrarse al cine que se producía entonces en Argentina viaja a Europa, en 1950, a estudiar en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. (En este mismo período estudian allí el brasilero Rudá Andrade, poco después los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, y en seguida el colombiano Gabriel García Márquez). En el primer año de estudio, dos documentales, **Selinunte** (1951) y **Alfabeto Nocturno** (1951), y una película experimental, **Ubuu** (1951). En el año siguiente hace el guión de un documental, **One is one** (1952) de Margret Tait, y dirige otro con Mario Verdone, **Imagine popular Siciliane Sacre e Profane** (1952). Terminados los dos años en el Centro Experimental, aún en Italia, trabaja en una pasantía en **Al margini della Metropoli** (1953) **Tortura de dos almas** de Carlo Lizzani, y en **Il Tetto** (1953) **El techo** de Vittorio De Sica, y como actor en **Glisbandati** (1954) **Los revoltosos** de Francesco Maselli. Todavía en Italia, colabora en seguida con el mexicano Emilio Fernández en el guión de una nueva versión (que no llegó a ser filmada) de **Las abandonas** (1944). Regresando a Argentina entre 1956 y 1963 crea el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe y realiza **Tire die** (1958), **La verdadera histo-ria de la primera fundación de Buenos Aires** (1959), **Buenos días, Buenos Aires** (1960), su primer largometraje de ficción, **Los inundados** (1961) y el documental **La pampa gringa** (1962). De nuevo en Italia (después de un viaje que pasó por Brasil, Cuba, China, España, URSS, y Checoslovaquia) escribe con Vasco Pratolini el guión no filmado de **Mal de América**, realiza un documental sobre el pintor Carlos Castagnino, **Castagnino, diario romano** (1966), y escribe, co-produce e interpreta **Sierra Maestra** (1967) de Ansano Giannarelli. En seguida dedica once años de trabajo, 1967-1978, a

la realización de **Org**, y en el medio de este proceso realiza un pequeño papel en **No ho tempo** (1971) de Ansano Giannarelli. Después, de nuevo actor en **La rosa de los vientos** (1982) de Patricio Guzmán. En este mismo año el Laboratorio ambulante de poéticas cinematográficas, creado en la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, y en seguida de nuevo a Roma, Bilbao, México, Luanda, Maputo, Estocolmo, Goteburgo y Buenos Aires. Tres nuevos documentales: uno hecho en Roma, **Rafael Alberti, un retrato del poeta** (1983); y en Nicaragua, **Remitente: Nicaragua –carta al mundo** (1984); y en Cuba, **Mi hijo el Che –un retrato de familia de Don Ernesto Guevara** (1985). Un nuevo largo metraje de ficción, **Un señor muy viejo con unas alas enormes** (1988), que dirige e interpreta, un documental más, **Vu cumpra –No tiene sentido** (1989) y un nuevo trabajo como actor en **Un cielo lánguido y oxidado** (1991) de Patricio Riquelme. En el final de la década de 1990 tres películas: **Enredando sombras** (1998), **El siglo del viento** (1999) y **Che: ¿muerte de la utopía?** (1999). En 2005, a los 80 años, revisita a Zavattini en **ZA 05: lo viejo y lo nuevo**.

Traducción de Ramiro Arbeláez

2. **Saldo de una experiencia**, programa para la proyección de películas realizadas por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral el 24 de septiembre de 1962. Un año después, incluido en el libro **La escuela documental de Santa Fe –Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina**, organización de Manuel Horacio Gimenez, Editorial Documento, de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1964, 214 páginas. Tercer volumen de la colección *Cinema (los dos anteriores: La escuela documental inglesa, de Manuel Horacio Gimenez, e Historia del cortometraje argentino, de José Agustín Mahieu)*.

3. **Tire dié**, primero un fotodocumetal realizado en 1956, fue enseguida filmado “con dos cámaras prestadas y película que nos regalaban por un lado o que conseguíamos que la Universidad nos comprara, por otro. Usamos un grabador absolutamente no profesional”. Después de una primera versión, lista en 1958, una hora de proyección, “montaje largo, realizado por exigencias técnicas en Buenos Aires con Antonio Ripoll en base a los pre-guiones técnicos individuales y de equipo de los alumnos, reanudamos nuestras sesiones conjuntas en Santa Fe con una severa autocrítica del material así hilvanado. Modificado el mismo sobre los puntos en que había coincidencia, lo sometimos a una segunda sesión de autocrítica, sobre cuyos aportes ajustamos la versión de estreno. Esa versión, de treinta y tres minutos es la definitiva”. (**Pionero y peregrino**, antología de textos organizada por Jorge Giannoni, Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1987, 168 páginas).

4. Entrevista a Julianne Burton realizada en diciembre de 1979 en La Habana, durante el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, revista y ampliada en el año siguiente, durante el Segundo Festival. Publicada en *C-CAL, Revista del Nuevo Cine Latinoamericano* no. 1, Mérida/México/Panamá, diciembre de 1985, en el ya citado **Pionero y peregrino** y en versión reducida en **Cinema and Social Changes in Latin America**, organizado por Julianne Burton, University of Texas Press, Austin, 1986, 302 páginas. Un fragmento de la entrevista, el trecho que se refiere a **Los inundados**, aparece en el programa **Encuentro con Fernando Birri** publicado por el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela, julio de 1982, 20 páginas.

5. **Nace una experiencia cinematográfica**, presentación del primer conjunto de Fotodocumentales realizados después del seminario en el Instituto de Sociología de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, 1956. Birri cuenta aún que los trabajos teóricos eran hechos “según el programa desarrollado por Luigi Chiarini en el Centro Experimental de Cinematografía”, como modo de transmitir lo que había aprendido en Roma y de aprovechar la reciente publicación hecha en Argentina al libro de Chiarini, **Il film nella battaglia delle idee**. En la primera noche del seminario fueron proyectadas contra la pared de la sala de la clase “dos fotodocumentales completos, pescados entre el papelerero que habíamos traído de Italia: **Un paese**, con textos de Zavattini y fotografías de Paul Strand y **I bambini di Napoli**, textos de Domenico Rea, fotos de Chiara Samugheo. El auditorio se quedó primero mudo, después hablamos, comentamos, polemizamos, el último grupito se deshizo en la esquina del 1 de Mayo y Suipacha casi a las cuatro de la mañana”.

6. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

7. **Nace una experiencia cinematográfica.**

8. **Nuestro cine, así, es una herramienta útil**, entrevista a Franco Moggi para *Che*, no. 2, Buenos Aires, octubre de 1960.

9. Entrevista a Julianne Burton, La Habana, diciembre de 1979. Las tres películas citadas: **Ladri di biciclette** (1948) **Ladrones de bicicleta** de Vittorio De Sica, guión de De Sica, Cesare Zavattini y Suso Cecchi d'Amico. **Roma, città aperta** (1945) **Roma ciudad abierta** de Roberto Rossellini, guión de Sergio Amidei, Federico Fellini y Rosellini. **La terra trema** (1948) **La tierra tiembla** dirección y guión de Luchino Visconti.

10. **Nuestro cine, así es una herramienta útil.**

11. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

12. **Nuestro cine, así es una herramienta útil.**

13. **Por qué y cómo filmé Los inundados** folleto de divulgación organizado por la PAN en noviembre de 1961. Publicado en el semanario *Principios*, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1961, reproducido en el programa de la retrospectiva **Encuentro con Fernando Birri** en la Universidad de los Andes, y en **Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe**, catálogo de la retrospectiva realizada en el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1982, 24 páginas, y citado por Paulina Fernández Jurado en **Antología del Cine Latinoamericano**, edición de la trigésima sexta Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1991, 254 páginas.

14. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

15. Antonio Candido, **Literatura e subdesenvolvimento**. *Argumento*, no. 1, Rio de Janeiro, octubre de 1973.

16. **Cine y subdesarrollo**, escrito en 1962, incluido en el primer volumen de **Hojas de cine**, edición de la Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana y Secretaría de Educación Pública, México, 1988, 586 páginas.

17. **Nace una experiencia cinematográfica.**

18. Presentación de la primera proyección pública de **Tire die** en la Universidad Nacional del Litoral, el 27 de septiembre de 1958. Reproducido en el programa de la retrospectiva **Encuentro con Fernando Birri** en la Universidad de los Andes, Mérida, y en el catálogo **Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe** publicado por el Certamen de Bilbao.

19. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

20. Fernando Solanas, declaración grabada el 4 de abril de 1982, en París, después de la proyección de una escena de **Org** en la Cinemateca Francesa. Transcrito por Settimio Presutto y divulgado durante el Certamen de Bilbao en diciembre del mismo año. [El verso de Fernando Pessoa se encuentra en los **Poemas de Alberto Caieiro**]

21. **Por qué y cómo filmé los inundados.**

22. **Cine y subdesarrollo.**

23. **Nuestro cine, así, es una herramienta útil.**

24. Nelson Pereira dos Santos, entrevista a Ivana Bentes y David Franca Mendes, *Tabu*, número especial dedicado a la retrospectiva del realizador, Rio de Janeiro, septiembre de 1987.

25. Helena Salem, en **Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro**, Editorial Nova Fronteira, Rio de Janeiro. 1987, 372 páginas, entrevista al director y al pintor Carlos Scliar para contar el viaje a París. Las palabras de Ivens entonces en las "anotaciones personales de Scliar, de 1949".

26. Nelson Pereira dos Santos, declaración a María Rita Galvão, **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**, Editora Civilização Brasileira / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, 284 páginas.

27. Nelson, **Caçara, negação do cinema brasileiro**, *Fundamentos no. 17*, San Pablo, enero de 1951. **Caçara**, de Adolfo Celi, fue el primer film de Vera Cruz, Su estreno en San Pablo, con una gran fiesta, fue en octubre de 1950.

28. Nelson, **O problema do conteúdo no cinema brasileiro**, comunicación presentada en el Primer Congreso Paulista del Cine Brasileiro, en abril de 1951. Reproducida parcialmente en **O desenvolvimento das idéas sobre cinema independente**, de María Rita Galvao, en la revista *Cinema/BR* no. 2, San Pablo, diciembre de 1977, a partir de consultas y documentos del archivo de Alex Viany.

29. Nelson, declaración a María Rita Galvao, **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**.

30. Nelson, **Manifiesto por um cinema popular**, entrevista a Marcelo Beraba para el programa de la retrospectiva organizado en febrero de 1975 por el Cineclub Macunaíma

31. Nelson, declaración a María Rita Galvão, **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**.

32. Nelson, **Manifiesto por um cinema popular**.

33. Nelson, declaración a María Rita Galvão, **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**.

34. Nelson, *Tabú*, Rio de Janeiro, septiembre de 1987.

35. Declaración citada por Paulina Fernández Jurado en **Antología del Cine Latinoamericano**. La película **Miracolo a Milano** (1951) **Milagro en Milán**, de Vittorio de Sica, es una adaptación del libro **Toto il buonno**, de Cesare Zavattini, con guión de Zavattini, de Sica, Suso Cecchi d'Amico, Mario Chiari y Adolfo Franci.

36. Alex Viany, **O realismo socialista no cinema e a revisao do método crítico**, *Revista de Cinema*, no. 3, Belo Horizonte, junio de 1954. En la apertura del texto Alex llama la atención para el hecho de que en Europa. "especialmente en Italia (donde el movimiento es dirigido por el excelente crítico Guido Aristarco, a principio a través del cine y ahora en su propio *Cinema Nuovo*) los estudiosos del cine vienen demostrando, de unos años para acá, creciente preocupación con la necesidad de una revisión del método crítico empleado en la evaluación de la obra cinematográfica". Además de los "descubrimientos de nuevos procesos mecánicos" exigen la revisión "a la enunciación de cuestiones estéticas subordinadas a las doctrinas filosóficas y políticas" y el apareamiento de diversas escuelas estéticas, "teniendo al frente el Neo-realismo italiano y el realismo socialista soviético, pudiendo aún admitir una especie de neo naturalismo norte americano y un naturalismo "negro" "francés".

37. Cyro Siqueira, **A revisao do método crítico**, *Revista de Cinema*, no. 1, Belo Horizonte, abril de 1954.

38. Alex Viany, **O realismo socialista no cinema e a revisao do método crítico**.

39. Cesare Zavattini, **Alcune idee sul cinema**, entrevista originalmente publicada en la *Revista del Cinema Italiano*, Roma, diciembre de 1952 e posteriormente seleccionada por Michele Gandin para **Umberto D, dal soggetto alla sceneggiatura**, Bocca, Milan, 1953. Fragmentos de esta entrevista fueron publicados en *Manchete*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1954, con el título **Cartilha do Neo-realismo** y en la *Revista de Cinema*, no. 2, Belo Horizonte, mayo de 1954 con el título **Algumas idéias sobre cinema**. La citación a Caterina Regogioso se refiere a la filmación de **Storia di Caterina**, episodio de **Lo Spettatore (Rivista Cinematografica) Anno 1953, n.1: L'Amore in Città** (1953) proyecto concebido por Zavattini (una revista cinematográfica con periodicidad de seis meses con un tema único en cada una de sus ediciones tratando libremente por diferentes editores). Producido por la Faro Film e Messine, **L'Amore in Città** tiene seis episodios: **Paradiso per quattro ore**, de Dino Risi; **L'amore che si paga**, de Carlo Lizzani; **Tentato suicidio**, de Michelangelo Antonioni; **Agenzia matrimoniale**, de Federico Fellini; **Gli italiani si voltano**, de Alberto Lattuada y **Storia di Caterina**, de Zavattini y Francesco Maselli.

40. Cyro Siqueira, **A revisao do método crítico**.

41. Fritz Teixeira Salles, **A revisao do método crítico: conteúdo e forma no cinema**, *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, no. 4, julio de 1954, y no. 5, agosto de 1954.

42. Salviano Cavalcanti de Paiva, **Realismo: eis a solução**, *Revista de Cinema* no. 6, Belo Horizonte, septiembre de 1954.

43. Glauber Rocha, **Orlando Senna comanda o xô**, en **Revolução do Cinema Novo**, Alhambra / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, 476 páginas.

44. José Clemente Orozco, declaración citada por Rafael Carrillo Azpeitia en **La pintura mural de la revolución mexicana**, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Cuarta edición, México 1989, 316 páginas. En su autobiografía Orozco cuenta que "Siqueiros redactó y todos nosotros aceptamos y firmamos" el Manifiesto de 1922.

45. Diego Rivera, **Arte y política**, antología de textos seleccionados por Raquel Tibol, Editorial Grijalbo, Segunda edición México, 1986, 502 páginas.

46. José Clemente Orozco, **Autobiografía**, originalmente publicada en 1945, reeditada por las Ediciones Era, tercera reimpresión de la segunda edición, México 1990. 128 páginas.

47. Diego Rivera, **¡¡Fíjate, trabajador!**, *El Machete* (periódico quincenal del Sindicato de Pintores y Escultores) no. 2, México, segunda quincena de marzo de 1924. Reproducido en **Arte y política**.

48. José Clemente Orozco, **Autobiografía** (la primera frase) y citado en **La pintura moral de la revolución mexicana** (la segunda frase)

49. Glauber Rocha, citas de **Estética da fome**, **Estetica do sonho** y de **O cinema novo e a aventura da criação**; Jorge Sanjinés, cita de **¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?** Fernando Solanas, cita de **Hacia un tercer cine**.

50. **Organizar los sueños con obstinado rigore**, entrevista a Rigoberto López durante el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1979. Publicada en *Cine Cubano*, 1980.

51. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979. Las citas siguientes alternan declaraciones hechas en las entrevistas a Burton y a Rigoberto López, concedidas una inmediatamente después de la otra.

52. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

53. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979. [Una declaración de Glauber Rocha hace parte de **Org**. Se trata de una conversación filmada en Roma "en el Hotel Inglaterra", recordaba Birri, "en el segundo semestre de 1967, poco después del Festival de Pesaro". El film cuenta también con entrevistas de Solanas, Rosellini, Godard, Jonas Mekas y Jan Némec].

54. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

55. Idem.

56. Extraído de la sinopsis divulgada en la Muestra de Venecia, agosto/septiembre de 1979.

57. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

58. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

59. **Attraveso lo schermo** (A través de la pantalla) telegrama enviado por Fernando Birri a Carlo Lizzani y Enzo Ungari con instrucciones para la construcción de un ambiente especial para la proyección de **Org** en la Oficina Veneciana del Festival, en los días 30 de agosto y 1 de septiembre de 1979 en la Sala Volpi. El ambiente había sido planeado dos años antes, en carta enviada al pintor y escenógrafo portugués Henrique Ruivo con "algunos puntos de referencia para la construcción de la Caja Mágica el

Teatros de Locos o Container Cósmico". Dentro del "Eter Magnético" de esta especie de "cámara oscura, cónica o carpa de partes hecha para el des-condicionamiento de la manera habitual de ver-oír una película (entendiendo por manera habitual el comportamiento pasivo de espectador/publico)" debería "proyectarse el no-film **Org**". Reproducido en el Catálogo de la Muestra Internacional del Cine de la Bienal de Venecia, 1979.

60. Notas fechadas los días 8 y 13 de julio de 1970. Folleto divulgado en Venecia, agosto/septiembre de 1979.

61. **Manifiesto del Comunismo ou comunismo cósmico**, página y media mecanografiada, texto seguido que se inicia y se concluye por comillas, mezcla y repite frases ligadas solo por comas, paréntesis y dos puntos. Distribuido en Venecia para la presentación de **Org**.

62. Entrevista a Rigoberto López, diciembre de 1979.

63. En diciembre de 1983 el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas organizó el vigésimo quinto Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao una retrospectiva dedicada a Geraldo Sarno, **De São Pablo al Sertão**, acompañada de un catálogo de 64 páginas. En él un texto de Birri (**Salut Sarno!**) para presentar el Laboratorio, "un espacio para ver cine, hablar cine, escribir cine, hacer cine, pensar cine", un espacio "semoviente, o si se prefiere rescatar una palabra de los viejos portadores de linternas mágicas: ambulante, un espacio ambulante", y para presentar el cine de Sarno, que, "como la pintura para el viejo Leonardo, es *cosa mental*": "**Viramundo** fue a lo largo de esos dos años, el documental que cité cada vez que necesitaba ejemplificar en mis lecciones la ósmosis en el Nuevo Cine Latinoamericano entre los géneros que tradicionalmente se consideran argumental y documental. Obviamente, el film argumental al que aludía, era la obra maestra **Vidas secas** de Nelson Pereira dos Santos, agregando que el cine ya nos había dado más de un film argumental basado en un precedente documental, pero que en el caso del Nuevo Cine Latinoamericano la destrucción de los confines convencionales era tal que un film de ficción podía estimular una mirada desnuda, de frente a la realidad. **Viramundo** comenzaba con los campesinos llegando en tren a São Paulo, virtualmente donde **Vidas secas** terminaba, con la familia campesina yendo hacia el Sur".

64. Entrevista a Julianne Burton, diciembre de 1979.

65. **La metáfora viva**, conversación de improviso en el Seminario **Cine e Imaginación Poética** del tercer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 1981. Un fragmento de esta comunicación con el título de **Ocupar el lenguaje**, fue publicado en *Cine Cubano* no. 102, La Habana, 1982. En forma integral en alemán, en el catálogo de **Horizonte 82**, Festival de Weltkulturen, Westberlin.

66. Idem.

67. Idem.

68. Idem.

69. Idem.

70. Fernando Solanas, declaración grabada el 4 de abril de 1982, en París.

71. Discurso al recibir la Orden Félix Varela del Gobierno Cubano en el cierre del VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el 16 diciembre de 1985. En esa ocasión la misma condecoración fue otorgada a Nelson Pereira dos Santos (que filmaba **Jubiabá** y no estuvo presente en la ceremonia) *Gamma*, La Habana, 17 de diciembre de 1985. Incluido en la antología de **Pionero y peregrino**.

72. Jorge Sanjinés, **Nuestro principal destinatario**, conferencia presentada en el Seminario de Dramaturgia Cinematográfica realizado en diciembre de 1982 en el IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana. *Cine Cubano* no. 105, 1983.

73. Jorge Sanjinés, **El cine revolucionario en Bolivia**, conferencia presentada en el Seminario realizado en el Festival Internacional del Cine de Moscú en agosto de 1979. *Cine Cubano*, no. 99. 1981.

74. Paul Leduc. **Caminar por el continente**, conferencia presentada en el Seminario de Dramaturgia Cinematográfica realizado en diciembre de 1982 en el IV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. *Cine Cubano* no. 105. 1983.

