

**America: il racconto di un continente**

**América: el relato de un continente**

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

# El alquimista poético-político

## Un homenaje a Fernando Birri: padre del Nuevo cine Latinoamericano

Marco Franzoso

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

**Abstract** Fernando Birri (1925-2017) was a puppeteer, writer, artist, director, cinema theorist and teacher. The intellectual from Santa Fe has made syncretism and eclecticism the trademarks of his art. After completing his studies in Italy in 1956, he went back to his birthplace Santa Fe where he founded the Instituto de Cinematografía, the first cinema academy of the country. With his work and academic activity Birri redefined the function of Cinema, transforming it into an educational instrument for the creation of a Latin-American social self-awareness. Birri has revolutionised South-American Cinema, to the extent that he has been named 'Padre del Nuevo Cine Latinoamericano' (Father of the new Latin-American Cinema). This paper does not claim to be an exhaustive analysis of Birri's work. It aims instead to offer an entry point to awake the interest about the first part of his production, in order to screw up some point for a future investigation.

**Keywords** Fernando Birri. Escuela de Santa Fe. Neorealism.

**Sumario** 1 Introducción. – 2 Birri según Birri. Bases para una reconstrucción autobiográfica. – 2.1 Argentina-Italia ida y vuelta. – 2.2 Escuela de Santa Fe. – 3 Final abierto.



**Biblioteca di Rassegna iberistica 14**

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

**Peer review | Open access**

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/022

## 1 Introducción

Cada error  
en la interpretación del hombre  
comporta un error  
en la interpretación del Universo  
y de la Historia  
y es por lo tanto  
un obstáculo a su transformación  
(Actualización de una antigua fórmula alquímica,  
Fernando Birri)

Titiritero, poeta, artista plástico, director de teatro y de cine, crítico y teórico del cine, actor y docente, Fernando Birri es considerado el padre del Nuevo Cine Latinoamericano.

Humanista del siglo XX dedicó la vida al arte en todas sus formas. Con lucidez intelectual de maestro y alma de niño, este señor muy anciano con barba de monje tibetano, nunca dejó de (re)volucionar sus formas, métodos, contenidos, manteniendo, sin embargo, a lo largo de su extensa trayectoria un rigor ético/estético que él definió «conciencia poético-política».

Birri es conocido sobre todo por su actividad cinematográfica, pero el cine fue solo uno de los lenguajes con los que pudo expresar sus ideas, que van más allá de la voluntad narrativa o de la expresión emotiva: son constitutiva de su ser.

A pesar del reconocimiento internacional, los estudios acerca de Fernando Birri son escasos y fragmentarios. Encontrar las motivaciones de esta ausencia será un eje a desarrollar en investigaciones futuras. En esta instancia nos limitaremos a considerar su trayectoria artística e intelectual como problemática.

Fernando Birri se sale de los esquemas. Su arte es declaradamente contaminado, híbrido; trabaja en los intersticios entre los géneros; refleja, a decir del autor, el sincretismo (socio-cultural o ideológico-político) que caracteriza a América Latina. El cine-poesía de Birri nace y se desarrolla a través de lo que él mismo define «pensamiento aluvional» (2007), o sea la idea de que en el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones del pensamiento que son el resultado de su propia historia: transnacional, híbrida, heterogénea. Estas convicciones (claras en el Birri de 2007) empezaron a gestionarse en su juventud y fueron retomadas en diferentes publicaciones.

En este trabajo - enmarcado en una investigación más amplia - trataremos de reconstruir la primera etapa de la vida/obra de nuestro autor a partir de los auto-relatos presentes en los textos: *Fernando Birri. Pionero y Peregrino* (1987) y *La Escuela Documental de Santa Fe* ([1964] 2008). Conscientes de la problematización que requiere el discurso autobiográfico, la nuestra será una simple aproximación a esos relatos, con la intención de presentar la versión del autor y poner las bases para cuestionamientos futuros.

## 2 Birri según Birri. Bases para una reconstrucción autobiográfica

### 2.1 Argentina-Italia ida y vuelta

Descendiente de inmigrantes italianos del Friuli (su abuelo era friulano, molinero y anarquista, que en 1880 tuvo que emigrar por hambre y política de Santa Maria la Longa en el Friuli, a la pampa argentina), Birri nació en Santa Fe de la Vera Cruz en 1925. Recuerda que sus abuelos pasaron pronto del proletariado campesino al urbano, siempre con ideas anarquistas. El padre se diplomó como doctor en ciencias políticas y sociales y, a pesar de su ascendencia de clase, no renegó las ideas del padre: fue uno de los primeros radicales libertarios de Santa Fe.

Por un arte social de Pleckhanov, yo lo leía en la biblioteca de mi padre cuando tenía once años. Desde una edad bastante joven, tuve conciencia de la clase a la que pertenecía. Tuve conciencia de ser burgués [...] y tuve también conciencia de que tenía que trabajar con todos mis medios para oponerme a los valores de esa clase. (Birri 1987, 50)

Ya desde niño manifestaba su habilidad artística y su pasión por la poesía. A los 10 años creó *El retablillo de Maese Pedro*, un teatro de títeres itinerante que recorría Santa Fe y la zona del Litoral. A los 22 fue director del primer Teatro de la Universidad Nacional del Litoral, rol que le permitió viajar a diversos puntos del país. Durante los años cuarenta formó parte del grupo poético Espadalirio, un grupo de amigos, personalidades heterogéneas de Santa Fe que querían dar a conocer y publicar sus obras poéticas sin tener que pasar por los circuitos editoriales de la capital. Sobre este periodo de la vida intelectual santafesina hay pocas investigaciones. El relato que dibuja la Argentina como un enano con cabeza de gigante (Buenos Aires) no resulta argumento suficiente para entender completamente las redes de relaciones y las (im)posibilidades efectivas de desarrollar actividades artísticas en la provincia. Habría que preguntarse: ¿Había alguna institución que centralizaba las actividades intelectuales y artísticas en Santa Fe? ¿Qué relaciones había entre los intelectuales de la provincia? ¿Qué redes conectaban las provincias entre sí? ¿Qué redes conectaban las provincias con la capital? ¿Qué obras o autores llegaban a Buenos Aires?

Tanto con el *Retablillo* como en su función de director del teatro, la preocupación principal de Birri fue la descentralización del arte: sacar expresiones artísticas de los lugares tradicionales (centro) para llevarlas a lugares no tradicionales (periferia), alcanzando de esta manera un público popular. El cine fue un paso inevitable para cumplir con la necesidad de llegar a comunicar con la mayor cantidad de gente posible. Este auto-relato también se debería reconsiderar:

Birri, como muchos pensadores de izquierda de su época, consideraba fundamental llegar a un público popular, con el objetivo de concientizar a esa franja de población. Su gran lucha fue en contra del cine popular comercial-mercantil (incentivado por el peronismo) que llegaba a los sectores populares, pero no los representaba, no les daba la palabra y, de esta manera, los invisibilizaba.

Birri recuerda que viajó a Buenos Aires para aprender a hacer cine, pero encontró las puertas cerradas: «Había como una mafia sindical que controlaba todos los puestos» (1987, 51). La industria cinematográfica argentina, en los años cincuenta, era una de las más floridas de América Latina. Sin embargo se producían muchas películas comerciales al estilo norteamericano.

Estamos en la Argentina de los años 50, momento en el que el cine está totalmente degradado con el peronismo. (51)

Por estas razones Birri decidió ir a estudiar cine a Italia. Un investigador ingenuo y condicionado por la fuerte personalidad del autor - como yo - acepta sus palabras como ciertas e indiscutibles, dejando de lado un abanico de lecturas posibles, sin considerar que las elecciones de vida están dictadas por un conjunto de relaciones espacio/temporales/personales que no son reducibles y, a veces, tampoco enunciables. Habría que preguntarse ¿de qué manera la personalidad y las posiciones ideológico-políticas de Birri influyeron en su toma de posición? ¿Qué factores determinaron realmente su elección de dejar el país? Habría que reconstruir la coyuntura, para poder considerar todos los matices que entraban en 'el mundo del cine argentino' de esos años.

Se sabe que el peronismo utilizó el cine como medio de difusión de ideas, que el Estado se convirtió en 'actor principal', que la sindicalización era muy fuerte y 'filtraba' las entradas a lugares de trabajo y de cierta forma 'asfixiaba' la libertad de los artistas. Pero, por otro lado, se sabe que no hubo una verdadera censura dado que el estado peronista no actuaba en el cine con un control de los contenidos como lo hacía con otros medios de comunicación. Sería oportuno preguntarse ¿hasta qué punto el estado peronista consideró al cine de ficción como un entretenimiento y no como un objeto cultural y artístico de fuerte incidencia?

Hay que reconocer, por otro lado, que el cine neorrealista italiano encontraba espacios en las salas de Buenos Aires, a pesar de que la mayoría de la distribución estaba controlada por Estados Unidos. Además, cineastas argentinos (y de toda América Latina) trataron de hacer un cine al estilo neorrealista, adelantándose a los trabajos de cineastas de los años siguientes más 'comprometidos' políticamente (entre ellos justamente Fernando Birri). En 1948, sólo tres años después de la realización de *Roma città aperta*, se producen *Emigrantes* de Aldo Fabrizi y *Pelota de trapo* de Leopoldo Torres Ríos. Se atribuyen ínfulas neorrealistas a *Los pulpos* (Christensen, 1948), *Suburbio* (Klimo-

vsky, 1951), *Deshonra* (Tinayre, 1952), *Donde comienzan los pantalones* (Ber Ciani, 1952), *El paraíso* (Ritter, 1953), *Barrio Gris y Oro Bajo* (Soffici, 1954-1956). Por lo tanto, existían en Argentina experiencias alternativas al cine comercial; el movimiento de los cineclubs se amplió en los cincuenta y, con él, las revistas especializadas. El neorrealismo encontró en América Latina un terreno fértil y una difusión que no tuvo en ninguna otra parte del mundo.

Justamente esta difusión del neorrealismo, junto con la falta de posibilidades y, quizás, la nostalgia a lo que nunca conoció fueron las razones que empujaron Birri a viajar a Italia atraído por el neorrealismo italiano:

alguna rueda no funcionaba en el gran reloj de los planetas: un minúsculo resorte llamado ternura había saltado. Y aquella ternura que los films italianos traían documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres, no era la panacea universal, pero se parecía bastante. (Birri [1964] 2008, 25)

Birri se forma en el Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma donde entra en contacto con una manera única de hacer y vivir el cine. Más allá de la validez de los cursados, la tecnología de vanguardia, la presencia de los grandes maestros del neorrealismo, lo que mayormente lo fascina es el clima efervescente que rodeaba el centro en ese momento:

Veníamos italianos y extranjeros - norteamericanos, hindúes, atenienses, escoceses, españoles, paulistas, argentinos - hablando de cine, discutiendo de cine, devorando la palabra cine como una vitamina nueva, tónica, susceptible de ser asimilada por todos, compartida e inacabablemente prodigiosa. Esta era la segunda gran lección del Centro Sperimentale, del cine italiano contemporáneo: el cine era arte para muchos hecho por muchos, arte de diálogo de discusión, de comunicación, de realización en grupos, por equipos, de sincera, fervorosa y persistente colaboración. (103)

En este grupo de jóvenes cineastas varios provenían de América Latina y serían quienes, de ahí a diez años, sentarían las bases para la creación de Nuevo Cine Latinoamericano, el primer movimiento artístico a nivel transnacional de América. Primero llegaron Birri y Ruda Andrade, brasileño; en seguida los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Aléa, el dominicano Óscar Torres, el brasileño Triguero Neto, Gabriel García Márquez de Colombia, y Glauber Rocha también de Brasil.

Las redes relacionales entre estos jóvenes cineastas es un argumento que ameritaría un análisis profundo y completo. Se investigó desde un punto de vista más bien histórico (anecdótico) en diferentes volúmenes sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, fijándose sobre to-

do en la colaboraciones sucesivas (una vez que volvieron a los respectivos países), que en su periodo de formación. Sería interesante analizar por qué todos decidieron volver a sus tierras para hacer cine, a pesar de conocer las dificultades (y los peligros) que iban a encontrar. Las convicciones ideológicas, éticas y morales movilizaron sin duda la elección. Todos tenían bien clara la idea de querer cambiar el mundo, pero empezando por el propio país.

El cine toma en la Italia de los años cincuenta un valor intelectual, artístico y político innovador, superando su función de diversión para alcanzar un nivel artístico y, sobre todo, una función histórica. Sin embargo se trataba de una expresión del clima cultural del país que, después de los años oscuros de la dictadura y de la guerra, estaba en un momento de increíble efervescencia: en lo intelectual había el pensamiento de izquierda más desarrollado de Europa; se hacía revisionismo histórico y el nuevo aire democrático se respiraba sobre todo en campo cultural. Cada expresión artística tenía un trasfondo profundamente ideológico, en lo que el concepto de verdad era central. Sin entrar en el debate sobre 'lo real' en el arte, nos limitamos a recordar el ensayo de Bhabha (2013), que menciona la «memoria barbárica» de la sociedad. En Italia, gran parte de los intelectuales de la post-guerra logró cargar con la historia, poniéndose del otro lado, del lado del oprimido, del héroe que liberó la patria del oscurantismo fascista. Por un lado esta actuación y necesidad es entendible y aceptable, sobre todo si genera un movimiento artístico de tal intensidad, por otro lado sería muy idónea la pregunta de Bhabha: ¿Qué historia contar cuando descubrimos que la civilización y la barbarie muy a menudo están ligadas por una única cloaca abierta por donde corren culpa, sangre y lágrimas? (Bhabha 2013, 57).

El neorrealismo resolvió hacer revisionismo histórico a través del arte; concientizar al público; funcionar como testimonio para que lo que pasó una vez no vuelva a pasar (¿funcionó?). El intelectual sólo se presentaba como el ojo, la mirada, la letra que contaba emociones, situaciones y relaciones populares.

Por primera vez en la historia el cine se define como arte social, con fines morales y con una posición ética definida: la voluntad de funcionar como testimonio de una situación dramática, testimonio de la vida o, mejor dicho de las vidas angustiadas y al mismo tiempo heroicas de los italianos de aquel tiempo.

Con estas bases se entiende que el neorrealismo se salió totalmente de la idea de cine como entretenimiento. Para que el arte llegue a cumplir con una función de testimonio y de denuncia, el cine tiene que proponer problemas, interrogantes; tiene que hacer razonar.

Birri se forma en este clima, se nutre de neorrealismo, lo metaboliza, lo hace suyo, pero siempre con una parte del pensamiento dirigido a Argentina, con la idea de poder aplicar esta mirada a su tierra de origen.

## 2.2 Escuela de Santa Fe

En 1955 Birri vuelve a Santa Fe. Con el apoyo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, junto a otros jóvenes intelectuales apasionados, dicta un curso de cine, que poco a poco dio lugar lo que muchos llamarían la Escuela Documental del Litoral.

La idea de Birri consistía en transportar la experiencia italiana del neorrealismo a la Argentina, pero no para repetirla y copiarla, sino para asimilarla, usarla como una llave para construir una propuesta nueva, con los mismos intentos morales, en el panorama nacional:

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 neorrealista [...] En otras palabras no se trataba de hacer cine neorrealista 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 nuestro ojo [...] y hasta qué punto ese realismo no puede dejar de ser la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación. (Birri [1964] 2008, 35)

La primera actividad fue un taller de cuatro días en el que se presentaron dos foto-documentales italianos: *Un paese*, con textos de Zavattini y fotos de Paul Strand e *I bambini di Napoli*, textos de Domenico Rea y fotografías de Chiara Samugheo. Estas proyecciones y el debate se acompañó de unas clases teóricas sobre Forma y contenido. El trabajo práctico consistía en la producción de un foto-documental. Poco más de una semana después, se proyectaban los primeros foto-documentales santafesinos:

son hombres, mujeres, chiquilines, patios, callejones, carros, vías, quemados, mercados, puentes, islas, trabajos, miserias, disconformidades. (35)

De esta primera experiencia nació la idea de crear una escuela de cine - la primera del país - que tomó el nombre de Instituto de Cinematografía, con la intención de dictar un curso de preparación teórico-práctico de producción de films documentales. La elección del documental no es casual, sino que tiene que ver con la voluntad de representar la realidad argentina y, para hacerlo, la técnica que da el mayor efecto de verdad es sin duda el documental.

La experiencia es única porque, por primera vez en el país la universidad se constituye como centro de producción cinematográfica y de conexión con la población. La actividad de estos años del

Instituto culmina con la producción de *Tiré Dié* (1958), la primera encuesta social filmada de América Latina, experiencia piloto para la constitución de un Nuevo Cine Latinoamericano. La película presenta la situación de un asentamiento precario que se desarrolló en las afueras de la ciudad de Santa Fe, a lo largo de las vías del tren que conectaban la ciudad con Rosario. Se da voz a los chicos que piden a lo largo de las vías (al grito de «Tire dié»), se muestran las precarias condiciones de vida, las dificultades del día a día.

La película es un filme colectivo, un filme escuela, como lo definió Birri, en el cual participaron todos los estudiantes del curso. La operación que se cumple es la de dar voz a los marginales, representarlos, ponerlos al centro de la escena, decir: ¡existen! El reconocimiento de las minorías pasa a través de la enunciación (el reclamo) hacia la autoridad por parte de un sujeto o grupo parlante (Bhabha 2013).

A nivel técnico la película reveló muchos problemas y fallas, sin embargo la urgencia de decir fue más grande que la búsqueda de la perfección.

«Cine desde el subdesarrollo» lo llamará Birri, «Cine imperfecto» para Julio García Espinoza, «Estética del hambre» acuñará Glauber Rocha.

El estreno de la película, en el Aula Magna de la UNL, también fue un momento particular y movilizador. Recuerda Birri:

Al Aula Magna concurren públicos de las más diversas extracciones sociales. Junto al profesor universitario se sentaron los habitantes del Bajo de Santa Fe [...] se rompió el esquema de públicos preconstruidos - o exclusivamente burgués o exclusivamente popular - para producir el fenómeno curioso de un público interclasista. (Birri 1987, 57)

*Tire dié* fue una película-manifiesto que presentó una metodología y una filosofía nueva en el panorama cinematográfico. Se fundó una tradición de cine militante y social, que tuvo su auge en los años sesenta y su ápice en el 1968, con la tendencia político-cultural-cinematográfica tercermundista forjada a través de festivales y encuentros en toda América Latina.

En 1962 Birri escribió el Manifiesto de Santa Fe en el que pone en palabras lo que se puso en práctica en *Tire dié*.

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, argentina incluida [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro [...] ¿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).

Y al testimoniar cómo esta realidad - esta subrealidad, esta infelicidad - la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta [...] El cine que se haga cómplice del subdesarrollo es subcine. (1987, 23)

Detrás de los imperativos del manifiesto se esconde la gran problemática que une a todos los movimientos militantes de América Latina en la década siguiente: la búsqueda de una identidad cultural como la principal defensa en contra de las invasiones del imperialismo.

Las actividades del Instituto de Cine terminaron en 1963 cuando ya el Centro no recibía más subsidios y se tildó como subversivo. Queda por preguntarse ¿qué se entendía por subversión en términos artísticos? ¿Qué cambio de coyuntura en el país empujó a Birri y su grupo al exilio?

De esta manera termina la experiencia de la primera escuela de cine argentina, que, a pesar de su (mala) suerte, fue el antecedente para la constitución de un movimiento artístico transnacional que transformaría el cine latinoamericano. Fernando Birri, como muchos otros intelectuales en los años sesenta, setenta, ochenta participa de los debates desde el exilio, dentro de las posibilidades que tuvo. En 1986 el círculo se cierra con la creación de la Escuela de cine y tv de San Antonio de los Baños (Cuba). Este instituto, fundado y dirigido en sus primeros años por Birri con el apoyo del estado cubano, vuelve a enmarcar institucionalmente el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, convirtiéndose en el hermano político del Instituto de cine de santa Fe.

### 3 Final abierto

El esfuerzo intelectual de Fernando Birri fue constante y continuo, puso siempre el cuerpo a servicio de sus ideas, fue artista y maestro incansable, variable en sus estilos y formas pero siempre firme en su idea de arte de intervención, cambiante y que cambie.

Vida y obra son inseparables y se conjugaron en el lema: una larga resistencia poético-política.

En el presente trabajo intenté dar cuenta de las dificultades que entraña una investigación que tiene como objeto de estudio una figura tan compleja, poliédrica, completa y enorme como es Fernando Birri y su obra - el cine, los poemas, los libros, los manifiestos. Cada uno de los interrogantes planteados abre las puertas de muchas posibilidades, líneas de estudios, teorizaciones y focalizaciones diversas. El objetivo de estos planteamientos es invitar al acercamiento al objeto-Birri, con la convicción de que, a partir del estudio de su vida-obra, se podría empezar a tejer un entramado de ideas acerca del arte y la sociedad en América Latina.

## Bibliografía

- Bhabha, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismo vernáculo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birri, Fernando (1987). *Fernando Birri. Pionero y peregrino*. Buenos Aires: Editorial contrapunto.
- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Standard*. Buenos Aires: Aguilar-Alfaguara.
- Birri, Fernando [1964] (2008). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Rosario: Pro-historia ediciones.
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.