

Soñar con los ojos abiertos. Punteo para una (re)construcción de la poética de Fernando Birri

Marco Franzoso

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract In this article we will introduce Fernando Birri (1925-2017), intellectual from Argentina. We'll be closing in the establishment of an author's poetics based in his text *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. This book, compilation of a seminar given by Birri in 2001, could be considered an explicit poetic statement, starting point for a future deeper investigation.

Keywords Fernando Birri. Poetics. Stanford. Fiction. Documentary.

Sumario 1 Liminar. – 2 Pionero y peregrino. – 3 Soñar con los ojos abiertos. – 4 Cierre.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2018-10-05
Published 2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Franzoso, Marco (2019). "Soñar con los ojos abiertos. Punteo para una (re)construcción de la poética de Fernando Birri". *Rassegna iberistica*, 42(112), 481-490.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/012

481

1 Liminar

Porque así como, confieso, ya no se más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida tampoco se más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución.

(Fernando Birri, *Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano*, 1985)

En diciembre de 2017 nos dejó, a la edad de 92 años, Fernando Birri, una de las figuras más importantes, controvertidas y al mismo tiempo menos estudiada del panorama artístico-cultural latinoamericano. El artista argentino se enmarca perfectamente en la representación de intelectual, tal como lo concibe Edward Said: exílico, controversial, irónico, crítico, de inteligencia polémica y cuestionadora.

Un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público [...] que actúa como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto. (Said [1994] 2007, 30)

Said coincide con Gramsci y Mills en considerar al intelectual como un individuo que lleva a cabo una función crítica en la sociedad, que lo obliga a un constante ejercicio de racionalidad vigilante y a «un esfuerzo perenne, constitutivamente inacabado y necesariamente imperfecto» (1994, 30). Esta condición nos somete a un cuestionamiento que, a pesar de estar en el centro de las discusiones en ciencias humanas desde hace muchos años, todavía está vigente: ¿es posible separar el sujeto de su obra? ¿Cuánto debería pesar la biografía para entender la obra de un pensador?

El intelectual se caracteriza por la identificación con su rol, por su conciencia de ser individuo público y por la responsabilidad que conlleva ese papel. Surge entonces la segunda cuestión que da pie a este trabajo: el intelectual se construye, no sólo a través de una representación del otro, sino también por su auto-representación, es decir por todo discurso público en el cual se inserta, directamente o indirectamente, a sí mismo o a su poética. Arturo Casas (2000, 210) destaca la necesidad de prestar más atención a esta clase textual, que llama *autopoética* o *poéticas de autor*. Casas reconoce la ausencia de un *dominio teórico* propio de estos textos, en tanto están marcados por la imprecisión metalingüística y conceptual, por la falta de sistematicidad y por la fragmentariedad. Hablar de ‘figura de intelectual’ supone, entonces, analizar la representación que el inte-

lectual tiene con respecto a su poética y, sobre todo, con respecto a su lugar en la sociedad.

Fernando Birri se representa, por decisión propia y contextual, como intelectual marginal, periférico (cómo muchos intelectuales latinoamericanos) y exiliado. Desde esta posición de francotirador construye una poética que apunta a la (re)evolución, al derrocamiento del *status quo*, a la ruptura de los límites formales y convencionales.

Esta nota quiere ser un acercamiento a la figura intelectual de Fernando Birri. Conscientes de la imposibilidad de abarcar aquí la trayectoria del artista santafesino, nos limitaremos a presentar brevemente su vida/obra e individualizar algunos puntos clave de su poética a partir del texto *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford* (Birri 2007).

2 Pionero y peregrino

Titiritero, poeta, artista plástico, teórico del cine, crítico, realizador audiovisual y, sobre todo, maestro, Fernando Birri nace en Santa Fe en 1925. En su juventud se acerca a la poesía y a las ‘artes menores’: forma parte del grupo poético Espadaliro y crea el Retablillo del Maese Pedro, un teatro de títeres itinerante. En 1950, atraído por el neorrealismo, cumple a la inversa el viaje del abuelo (anarquista italiano emigrado a Santa Fe a finales de 1800) para dirigirse a Roma, donde estudia en el Centro Sperimentale di Cinematografía.

En esta institución junto con Birri se forma toda una generación de jóvenes latinoamericanos que trasladarían la poética y la moral neorrealista a los respectivos países, adaptándola a las realidades locales. De esta red nacen las bases del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento del cual el artista santafesino es justamente designado ‘padre’ por Gabriel García Márquez.

De vuelta a Santa Fe, Birri funda el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral. La experiencia es única porque, por primera vez en el país, una universidad pública se constituye como centro de producción cinematográfica y órgano de conexión con la población. Los primeros dos años de actividad del Instituto culminan 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.

En 1961 se produce - siempre en el marco del Instituto de Cine - *Los Inundados*, película de ficción con base documental que ganará el premio *Opera Prima* del Festival del Cinema di Venezia. A partir de la producción de *Los Inundados* - película considerada ‘incómoda’ por el gobierno argentino -, el Instituto de Cine entra en el foco de recortes y censuras que obligan Birri a dejar primero su puesto de trabajo y, más tarde, el país. Tras una peregrinación a lo largo de

América Latina (Brasil, México, Cuba) vuelve a Roma en 1964, donde se sumerge en la producción de una película experimental y monumental, *ORG*, que le llevará más de diez años de trabajo (1967-78).

Después de este 'exilio en el exilio', el autor vuelve a nacer como personaje público y vive un periodo de gran productividad. En 1982 Birri crea el Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas (Universidad de los Andes de Venezuela) y en 1986 funda - junto con García Márquez - la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Estas experiencias, junto con la del Instituto de Cine de Santa Fe, constituyen momentos claves para la construcción de la poética del artista santafesino, en cuanto los marcos institucionales le permitieron afirmar su metodología de trabajo: las obras artísticas son trabajos colectivos que nacen y se insertan en un determinado contexto social, con el objetivo de modificarlo. Un arte revolucionario, cambiante y que cambia, tanto el objeto 'representado' como los sujetos 'realizadores': son film-escuela, películas-manifiesto, experimentos de acción y creación. Educador, experimentador e innovador incansable escribe, a lo largo de su vida, cinco manifiestos; desarrolla su actividad docente en instituciones de todo el mundo, publica antologías poéticas y textos crítico-teóricos, es invitado cómo jurado en festivales y participa con varias funciones en innumerables proyectos.

Humanista del siglo XX, como bien lo definió Humberto Ríos, Birri se convirtió en un símbolo de militancia artística, transformando su vida en un manifiesto: una larga resistencia poético-política.

3 Soñar con los ojos abiertos

En 2001 Birri es invitado como *Visiting Professor* en la Universidad de Stanford (Estados Unidos), donde dicta un seminario sobre cine latinoamericano recopilado después en el texto *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford* (Birri 2007). Desde las primeras páginas el lector nota que las *lecciones* no tratan solamente de cine en cuanto el autor, a partir de su experiencia, construye un recorrido por diferentes expresiones artísticas consideradas claves en el desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. El texto se convierte de esta manera en un verdadero tratado de poética, organizado en tres partes: el autor teoriza acerca de su obra (*La semilla. Los filmes de Fernando Birri*), sobre su grupo artístico (*El Humus. El nuevo cine*) y respecto a sus modelos y fuentes de inspiración (*La flor y el fruto. Cine y arte en la utopía de América Latina*). Con esta operación no solo da cuenta de sus posicionamientos estéticos, sino que se inserta en una tradición y se recorta un espacio en la historia del arte latinoamericano.

En la primera parte del texto Birri recorre toda su filmografía desde *Tire Dié* (1956-60) hasta *El Siglo del Viento* (1999). El autor no sólo explica el contexto de producción, los recursos retóricos y téc-

nicos utilizados, sino que utiliza las películas como disparador para definir sus ideas sobre el arte.

Para Birri cada individuo crea su propia cosmogonía eligiendo los planetas y satélites que le giran alrededor. Desde esta perspectiva, él es un universo potencialmente infinito. De hecho, en su órbita se cruzan artistas plásticos (Xul Solar, Oski, León Ferrari, etc.); escritores (García Márquez, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, Eduardo Galeano, Vasco Pratolini, etc.); cineastas (Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Francis Ford Coppola, Fernando Solanas). Todos estos encuentros, estas influencias y confluencias, construyeron al artista Fernando Birri, cuya poética es, sin dudas, marginal, en tanto se mueve en los márgenes de las disciplinas y sólo se puede definir por negaciones o contrastes. Pero los márgenes son también un punto de cruce, un lugar de encuentro e intercambio, de contaminación, de hibridación.

En la primera lección el autor destaca una de las características principales del Nuevo Cine Latinoamericano: la superación de los límites entre lo ficcional y lo documental. Para él esta contaminación es intrínseca a todas las expresiones estéticas latinoamericanas, en tanto la *síncresis* está presente en distintos niveles de la cultura: filosófico, ideológico-político, religioso, histórico-antropológico. Destaca:

esta contaminación, este intercambio, esta ósmosis, esta fusión, esta inter-excitación entre el género de ficción y el género documental, corresponde a una vivencia cultural mucho más profunda, que es la de sentirnos como lo que somos: latinoamericanos. (Birri 2007, 18-19)

El Nuevo Cine Latinoamericano nace, de hecho, como una ruptura con la tradición cinematográfica de Estados Unidos y los autores pertenecientes al movimiento manifiestan abiertamente la voluntad de crear un cine crítico, que represente la realidad del continente. *Tire Dié* - película que Birri presenta en la primera lección - sale en 1958 acompañada por un manifiesto titulado «por un cine nacional, realista y crítico». El texto marca la necesidad de crear un cine nacional de intervención que pueda presentar en forma crítica los problemas de la sociedad argentina - y latinoamericana - para poder enfrentarlos y solucionarlos. Sin embargo, al hablar de 'realidad' no se puede prescindir de la problemática de la representación: ¿cómo mostrar una realidad tan mágica, surreal, meta-real?

La reflexión sobre la representación cinematográfica se origina a partir de planteos éticos y morales, pero desemboca inevitablemente en la estética, acercándose al plan de los discursos literarios. De hecho, en la primera clase Birri se posiciona (presentando a *Tire Dié*) entre los que considera los dos grandes cantores de América Latina - «brújulas que no marcan el Norte, sino que marcan el Sur» (20):

Neruda y Galeano. No quedan dudas sobre la voluntad de Birri de insertar su película en una tradición decolonial y latinoamericanista, rescatando el impacto cultural que tuvo - tanto la película como el manifiesto que la acompañó - en la creación de una estética latinoamericana: un cine desde el subdesarrollo que no se haga cómplice del subdesarrollo. El autor hace hincapié en la función testimonial de la obra de arte:

La memoria tiene importancia en cualquier cultura, pero en la cultura latinoamericana es fundamental. Porque, así como hay muchas culturas que han hecho un aprendizaje de la memoria, debido también a un interés creado, deliberado en América Latina hay una cultura de la desmemoria. (69)

En línea con lo que había destacado anteriormente, el autor enfatiza la urgencia de un cine de intervención; un cine crítico que sirva para construir una memoria colectiva, para plantear problemáticas, de manera que en el futuro la sociedad no vuelva a repetir errores ya cometidos. La obra de arte permite reescribir la historia oficial, para ofrecer «una mirada escéptica, desencantada, mucho más cercana a la realidad de la historia» (59).

Destaca además su concepción colectiva (o social) del arte: Birri evidencia que, para él, no existe creación artística individual y, hasta la realización más íntima, como la poesía, necesita de un diálogo con un lector modelo.

En el capítulo *ORG* (1967-1978), Birri parece distanciarse del realismo de sus inicios para asumir un tono abstracto y surrealista que exalta la potencia de la experiencia artística, concebida como libertad individual y anárquica. Se lee en el manifiesto de *ORG*:

Cine cósmico, delirante y lumpen [...] nueva dimensión lúdico-mental (pero toda la operación es una demostración que se puede poner en práctica la Utopía) (público no como masa sino como reunión de espectadores individuales). (83)

La fuerza revolucionaria del arte consiste en la capacidad de deconstruir las estructuras del pensamiento, romper con las instituciones, desmontar las seguridades sobre las que se rige la sociedad. *ORG* es una película que destruye los estereotipos y los lugares comunes, poniendo en discusión los valores conformadores de la sociedad dominante y destituyendo la cultura del poder.

Otro punto clave en este capítulo es la relación entre vida y creación artística, o, en otros términos, el carácter coyuntural de la obra de arte. Birri aclara que *ORG*: «es un filme en conflicto consigo mismo y por lo tanto conmigo» (2007, 84). La película nace de la crisis individual y colectiva, de la decepción hacia las instituciones políti-

cas y sociales, tan estáticas y esquemáticas que no pueden seguir el ritmo de un mundo y una vida marcados por el cambio. El filme y su manifiesto se pelean con ideologías de izquierda, con una estructura tan esquemáticas que no pueden contener y representar el ritmo frenético de la contemporaneidad.

Birri trabaja la temática del nomadismo y la ósmosis en la cultura centrándose en el «ping-pong cultural» (2007, 107) que se establece entre España y América Latina a partir de la Generación del 27. El retrato de Alberti - amigo del autor y sujeto de un documental de 1983 - se convierte en un espejo que refleja a Fernando Birri: un intelectual polifacético, inventor de formas, marginal y exiliado, pero que, al mismo tiempo, no vive con la historia como «telón de fondo» (2007, 109), sino que pasa a formar parte de ella. A partir de las figuras de Alberti se introduce la temática tratada en *Mi hijo el Che (1985)*: la condición del mito. No se trata de una película retórica de tipo conmemorativo sobre un personaje que la industria cultural había transformado en un mito de consumo. Es un intento de desmitificar la imagen de Che Guevara, humanizándolo a través del relato íntimo de su padre:

Afirmación de que el Mito, o Héroe cultural, que ha conquistado justamente su espacio en la Historia, es decir en el Tiempo, antes de ser Mito ha sido simplemente una criatura en carne y hueso. (114)

Birri insiste en la diferencia entre el mito y la mistificación, operación que termina por convertir el mito en algo totalmente abstracto. La figura del Che permite además reflexionar acerca del rol político de cada individuo y su responsabilidad frente a la historia:

Durante treinta años el Che nos ha planteado un dilema moral que consiste en preguntarnos por qué no somos otros tantos Che, que nos falta a cada uno de nosotros para ser un Che. (121)

En *Un señor muy viejo con unas alas enormes (1988)* el autor retoma las reflexiones sobre el realismo empezadas en la primera clase definiendo dos categorías: «realismo mágico» (encarnado en Gabriel García Márquez) y «realismo crítico» (línea de pensamiento en la que se inserta el Nuevo Cine Latinoamericano). Birri reconstruye brevemente la genealogía de estas dos corrientes individuando a Carpentier como primer antecedente (moderno) del realismo mágico y a Gramsci como padre filosófico del realismo crítico. La cita de Gramsci, «pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad» (en Birri 2007, 123), es una clara declaración de poética indirecta por parte de Birri, el cual subraya otra vez la idea de 'resistencia' que acompaña su vida y se posiciona en un espacio intermedio entre los dos realismos:

superar lo que aparentemente se contradice a través de una nueva dimensión. Esa semilla cuando florece, cuando da fruto, se llama lo nuevo. (127)

Birri explica sus producciones artísticas a través de la metáfora de la semilla, subrayando su carácter ensayístico, tentativo y, al mismo, tiempo performativo y cambiante. El arte es un proceso nunca terminado, un movimiento con carácter revolucionario; es alimento para la utopía y ofrece las herramientas para imaginar un mundo mejor.

El autor utiliza nuevamente el símbolo de Che Guevara, para cuestionar(se) acerca de la persistencia y la validez de las utopías en la época contemporánea. Después de un recorrido por la historia de este concepto, se centra en su definición de utopía: «un sueño que se puede concretar» cuya función en la vida es la de «seguir caminando» (134). Todos aspiramos a la utopía, porque todos deseamos la justicia, la libertad, la belleza.

Con *El siglo del viento* (1999) el autor «cierra la espiral» (139) - y la primera parte del texto - redondeando y subrayando algunos aspectos focales de su concepción del arte. *El siglo del viento* se describe como «traducción cinematográfica» (141) de la obra de Galeano (tercer tomo de *Memoria del fuego*). Empezando por la relación entre cine y literatura, el autor destaca la necesidad de establecer un diálogo entre códigos artísticos distintos, y entre arte y vida, siempre tomando en cuenta la responsabilidad de la obra de arte: «histórica, y en consecuencia política [...] una responsabilidad frente a la vida» (114). Esta posición, sin embargo, no implica descuidar la forma, sino que obliga al artista ejercitar la sensibilidad: «y ser sensible significa que nada de lo que es humano nos resulte extraño» (144).

4 Cierre

Finalizamos entonces este breve recorrido evidenciando un hilo conductor que atraviesa las lecciones y que es fundante en la poética de Fernando Birri: la superación de la dicotomía realidad/ficción. El *doc fic* - concepto acuñado por el autor - nace de la unión de los dos géneros y de la voluntad de explorar un espacio nuevo que no es ni documental, ni ficcional, sino que es uno y otro.

El arte, cambiante y performativo, rompe con los esquemas tradicionales, superando los límites entre lo ficcional y lo documental, entre disciplinas, entre vida y arte. El esfuerzo intelectual de Birri es - retomando las palabras de Said (1994) - perenne, potencialmente inacabado y, ahora sí, trascendente.

Bibliografía

- Birri, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar. Alfaguara.
- Casas, Arturo (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». Castillo, José Romera; Carbajo, Francisco Gutierrez (a cura di), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Madrid, 209-18.
- Said, Edward [1994] (2007). *Representaciones del intelectual*. London; Barcelona: Random House Mondadori.

