

UNA POÉTICA DE LA DIDÁCTICA (SOBRE FERNANDO BIRRI)

Tarik Souki *

Resumo: O perfil de Fernando Birri, cineasta argentino, é aqui traçado destacando-se a vertente poética na sua atuação enquanto cineasta, poeta, escritor, pintor, educador, teórico.

Palavras-chave: Fernando Birri, poética, didática.

Resumen: El perfil de Fernando Birri, cineasta argentino, se presenta aquí enfatizando la poética de su actuación como cineasta, poeta, escritor, educador, teórico.

Palabras clave: Fernando Birri, poética, didáctica.

Abstract: The profile of Fernando Birri, Argentine filmmaker, is here drawn considering his poetic performance as a filmmaker, poet, writer, educator and theorist.

Keywords: Fernando Birri, poetic, didactic.

Résumé: Le profil de Fernando Birri, cinéaste argentin, est ici présenté en soulignant la poétique dans son oeuvre en tant que cinéaste, poète, écrivain, éducateur, théoricien.

Mots-clés: Fernando Birri, poétique, didactique.

*... Porque así como, confieso, ya no sé más
dónde empieza la palabra cine y dónde termina
la palabra vida, tampoco sé más dónde termina
la palabra poesía y dónde empieza
la palabra Revolución.*

Fernando Birri. *Manifiesto de los
Treinta Años del Nuevo Cine* (1985)

Trataremos de hacer una presentación de Fernando Birri en muy breve tiempo, lo que emprendemos a sabiendas del riesgo de dejarles una idea muy incompleta de una personalidad rica y compleja. Pero el tiempo es

* Professor, cineasta, membro do Conselho Nacional Administrativo do Centro Nacional Autônomo de Cinematografia da Venezuela. E-mail: tsf20042001@gmail.com

inflexible y no nos queda más alternativa que acatarlo, tratando de aproximarnos de la manera más fiel posible al mundo y al espíritu de Fernando Birri.

Lo primero será señalar un perfil, confiando en que su obviedad pueda aproximarnos rápidamente a él, sabiendo que hay obviedades que no son tales —y me parece que éste es el caso— pues ocultan algunos fondos de enorme complejidad, así decimos: hay obras y vidas como las de Fernando que aparecen señaladas, en extensión y en profundidad, por principios inequívocos de espiritualidad, y que en mi concepto lo marcan ser humano auténtico y pleno, esto es: esencia, ser, totalidad, de poeta.

Soy amigo privilegiado de cuarenta años de Fernando, en coincidencia y causa exactas con la 1ª Muestra del Cine Documental de América Latina, auspiciada por la entonces propicia Universidad de Los Andes, de Mérida, Venezuela, conducida por el Rector legendario Pedro Rincón Gutiérrez, y convocada y organizada por el cineasta Carlos Rebolledo, Muestra cuyo XL aniversario conmemoramos en este I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI.

Un tiempo suficientemente dilatado como para eso que se dice, de “conocer a una persona”, por lo que así reitero, con absoluta convicción que no conozco momento alguno de nuestra amistad en que Fernando no haya actuado, no haya sido, el poeta que es. Fernando está dotado de esa visión capaz de unificar mundo interno y mundo exterior en una visión de totalidad —la propia del poeta— que impulsa a su particular comprensión y a su consecuente transformación creadora. Los instrumentos no son otros que la capacidad de conmoción, la imaginación, el conocimiento, el amor de la humanidad, conjunción de que brota la síntesis que surte la percepción poética del mundo, incluso —y sobre todo— en términos que pueden presentarse contrarios entre sí, pero que vistos adecuadamente son unidad: *discordia-concors* como a Fernando le gusta designarlo, acaso la ‘negación

de la negación' dialéctica, para asumir la comprensión que no puede ser si no de totalidad.

Mejor de lo que pueda yo decirlo, pido que lo diga el poema con que prologa el libro titulado *Fernando Birri. Por un Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano (1956-1991)*

Don Quijote y la muerte

(Devaneos del flaco hidalgo mientras se está muriendo)

Estoy muriendo.

Lo sé.

Porque entreabro mis ojos

Y veo frente a mí la realidad.

Esa enemiga.

Esa perra flaca

Y gruñidora.

Buenos amigos me fueron

los sueños.

Y el más fiel,

el delirio.

Sancho, Sancho

en cualquier lugar tú te encuentres

ahora

no llores esta hora.

Tú ganaste.

Y cuando tú me decías:

“¡son molinos!”

Yo lo sabía muy bien.

Pero quería mostrarte

-no demostrarte,

mostrarte

a ti que eras redondo

como el mundo,

a ti que eras el mundo,

el valor de la metáfora.

Molinos o gigantes,

Brazos o aspas,

qué diferencia pasa

entre el fulgor de mi ojo

que se extingue

y aquella otra estrella,

Dulcinea,

muerta ha millones de años

que aún me sigue guiando?

Sancho, Sancho,

tú eres la verdad,

yo la mentira.

Pero cómo,

quién,

dónde,

se explica

que con mi muerte

se te va la vida.

(Berlín, otoño de 1990)

Este Fernando del que hablamos presenta un rostro multifronte: cineasta, poeta, escritor, titiritero, pintor y dibujante, educador, autor teórico, y en el mismo rango: revolucionario. Pero en verdad, como siempre lo sabemos, estas diferenciaciones son sólo una cuestión de método, útiles para organizar los diferentes registros que corresponden a un rostro poético único. Conscientes de la imposibilidad de abarcar todos estos registros, como ya lo habíamos señalado al inicio, hemos optado por focalizar esta presentación en el Fernando educador, a partir de tres consideraciones básicas. La primera: la impresión que tenemos de que a pesar de tratarse de una de sus facetas con más logros en realizaciones institucionales y más ricas en alcances teóricos, se la asume tácita, pareciendo que no ha recibido la misma explícita atención que las otras. En segundo lugar porque se trata de un tema que interesa específicamente al proyecto del Ministerio del Poder Popular Para la Cultura de Venezuela, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, de crear un centro de formación en la materia audiovisual, que lleva el nombre provisional de Escuela de Creación Audiovisual de Venezuela, la ECAV, en cuya concepción inevitablemente gravitan no pocas de las luminosas ideas pedagógicas de Fernando. Y en tercer lugar, porque nos parece que al tratar el tema, podremos también referirnos de manera sintética, tanto a esa función mayor de su acción pedagógica que es su esclarecida militancia revolucionaria, como a buena parte de los demás componentes de la plenitud que lo constituyen. Ser total, indivisible, otras alusiones, sin embargo, serán inevitables. Al concluir mis palabras el mismo Fernando nos hablará de otros aspectos de su trabajo, especialmente del cineasta, y

seguramente dará un cuadro mucho más completo y denso de su ser, bastante más profundizado del que yo apenas sabría esbozar.¹

Documentar la realidad, formar a los documentalistas. El instituto de cinematografía de la universidad del litoral.

Comencemos pues a hablar del Fernando educador.

Después de concluir sus estudios de Dirección cinematográfica (“Regia”) en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Fernando regresa a la Argentina en 1956, cargado de reflexiones y proyectos. Plenamente consciente de la tragedia del subdesarrollo que aniquilaba a nuestros pueblos; en conocimiento profundizado del camino recorrido hasta entonces por la cinematografía argentina, que en términos generales había ignorado olímpicamente aquella tragedia; consecuente con las ideas cinematográficas del neorrealismo italiano adquiridas en Italia, pero reelaboradas a partir de su propia experiencia y sensibilidad; consciente de - y por lo tanto comprometido con- su personal bagaje y pertenencia cultural e histórica, y persuadido de la necesidad imperiosa de luchar colectivamente por la transformación radical de nuestras realidades de pueblos, Fernando llegaría al convencimiento de que era necesario ‘reinventar’ el cine nacional, para que la testimoniara y denunciara, deviniendo agente vital de la tarea perentoria de informar, auspiciando la toma de conciencia de esa condición. Para lo que entonces se debía fomentar la producción nacional del documental crítico y organizar lo más rigurosamente posible la formación

¹ Originalmente este texto fue una presentación improvisada y breve, sobre el trabajo pedagógico de Fernando Birri, que expuse en noviembre de 2008, en el marco de la Muestra (de parte de su obra documental) y Coloquio con el cineasta, en la sala de la Cinemateca Nacional de Plaza Morelos, como parte del Programa del IIº Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos-Siglo XXI, al que Birri asistía como invitado especial. Más adelante creí conveniente ampliar esa Presentación, resultando el trabajo que ofrecemos ahora.

de los hasta entonces prácticamente inexistentes documentalistas argentinos, que la asumieran y la desarrollaran.²

Vuelto a su natal provincia de Santa Fe, Fernando pone a la consideración de la Directora del Instituto de Sociología, Ángela Romera, y del Rector Josué Gollán, de la Universidad del Litoral, un proyecto para iniciar estudios universitarios de cinematografía. La clarividencia de estas autoridades académicas le dan una gran sorpresa: el proyecto es acogido, iniciándose de inmediato las actividades del que se llamaría Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, cuyo género cinematográfico, digamos carnal, sería el documental, que gracias a su producción, cuantitativamente señalable, pero también por su focalización en las nuevas temáticas sociales, pronto alcanzaría una amplia influencia en la cinematografía argentina, reconociéndose con el nombre de Escuela Documental de Santa Fe.³

Metodologías y realidades pedagógicas

Para comprender en toda su significación las ideas y la acción educativas de Fernando –entrañables de su condición de poeta, como ya lo hemos dicho- y la calidad creativa y humanística del proyecto, creemos necesario referirnos con algún detalle a sus ‘metodologías’ de enseñanza, que siempre van más allá de la lección propiamente dicha, pues trastocan la ortodoxia burguesa del proceso educativo y hace pedagógicamente relevante la personal

² Los trabajos pedagógicos de Fernando abarcan prácticamente toda su vida, alcanzando muchos escenarios (desde Argentina a Hawai, desde La Habana a Harvard, desde Berlín a Río, de Moscú a Mérida, de Tokio al Tíbet, de New York, al confín de Sahara...) siendo formalizadas o improvisadas, conferencias o lecciones, prolongadas o breves, etc., etc., etc. Para el desarrollo del presente texto he tenido en cuenta especialmente sus dos experiencias educativas que seguramente pueden considerarse más significativas: el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (1956-1963) y la Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video de Tres Mundos (la EICTV, San Antonio de Los Baños, Cuba, 1986-1991).

³ Más adelante puntualizaremos sobre el concepto del documental en Santa Fe.

experiencia de los docentes y de los aprendices. Por lo demás observaremos que a lo largo de su vida de formador, estas ideas son un 'leit motiv', que como todo cuerpo vivo, sufre las correcciones y las incorporaciones, que mundo y alma van elaborando.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral acaso sea la primera Institución cinematográfica creada en el seno de una Universidad latinoamericana. Laboratorio docente, técnico, ideológico y artístico en el que Fernando iniciaba sus indagaciones educativas. Su mera existencia constituía sin duda un hecho excepcional y una sorpresa mayúscula, si se consideran el habitual conservatismo de los estamentos directivos de nuestras universidades, y otras circunstancias como la de hallarse en una provincia a 500 kilómetros de la capital, para no mencionar el hecho punto menos que insólito, de tratarse de la oferta académica de una materia que por entonces podía considerarse más o menos exótica en Latinoamérica. Lo más sorprendente sin embargo debió ser... encontrarse con un número significativo de personas interesadas en el tema y de tan abigarrada composición:... *estudiantes de Química y Derecho, maestras, un carpintero, asistentes sociales, un abogado, amas de casa, estudiantes de secundario, un músico de la banda de Policía, poetas, pintores, un suboficial del Ejército, miembros de cine clubes, un campesino.*

Convertir la carencia en ventaja: los fotodocumentales.

Como suele ocurrir con toda actividad pionerística en nuestros países subdesarrollados, más aún tratándose de centros educativos, y más aún, si son de enseñanza artística, en los inicios de Santa Fe no se disponía, completamente, ni del equipamiento tecnológico básico, ni de los recursos de la producción. Efecto de la persistencia de estas dificultades, nuestros docentes comenzaban a adquirir las destrezas casi acrobáticas que hoy aparecen como características de los docentes de arte del Tercer Mundo,

para asegurar que el trabajo no se detuviera... a la espera de tiempos mejores. Si contamos con las habituales carencias de dotación, también es verdad, desde luego, que los ‘subdesarrollados’ contamos con ese impulso de creatividad y de inventiva que define nuestras propias respuestas culturales. Fernando enfrentaría entonces la limitación con un nuevo recurso, rápidamente transformado en principio pedagógico propiamente latinoamericano: convertir la carencia en ventaja, enfrentar la limitación con creatividad. En Santa Fe la respuesta es magnífica porque la invención sustituta no deja de ser enormemente útil para la producción: son los ‘fotodocumentales’, suerte de ‘story-board’ del desarrollo de una determinada idea-investigación cinematográfica, mediante las fotografías pertinentes (foto fija) y breves epígrafes que se colocaban al pie de las mismas. Los ‘fotodocumentales’ son materiales protocinematográficos, maquetas que ayudan a la concreción del proyecto fílmico –de cine documental, en Santa Fe- en sus fases de preproducción y preguición, contribuyendo metodológicamente con la búsqueda de la mayor delimitación posible del tema investigado, la exactitud de la idea, la precisión de las estimaciones de producción, incluso en la facilitación del análisis y valoraciones de componentes técnico creativos como la fotografía, el sonido y la edición, a partir de especie de simulaciones lo más aproximadas posibles, a su realización. El asunto es central en lo metodológico pero también en lo principista, pues está muy estrechamente relacionado con la realidad –asunto por excelencia de la idea pedagógica y cinematográfica de Fernando en este período- como objeto documentalista, con su descubrimiento y con su elaboración.⁴

⁴ John Grierson el documentalista y creador de la reconocida Escuela Documental Británica, diría a propósito de los ‘fotodocumentales’: (...) *Es un espléndido ejemplo de método de enseñanza y el primero que he visto que contribuya tan simplemente y tan bien al aprendizaje de cómo hacer un film. Ustedes van a la raíz de esta materia captando las imágenes esenciales y forzándolas por medio de los epígrafes a entregar su contenido. Es ésta una contribución notablemente simple pero a la vez profunda.*

La vinculación ética y metodológica con la realidad

Por eso resulta decisivo que el aprendiz documentalista perfeccione su capacidad para precisar de la manera más exacta y apropiada posible, no sólo su tema, si no también su formulación literal, textual, porque el modo cómo se dice, es también el modo cómo se comprende la realidad, lo que para un documentalista no es un asunto meramente técnico, si no especialmente ético: (...) *Debemos trabajar* –ha dicho Fernando en alguna ocasión- *con la mayor precisión lingüística en el tema, recordar aquella frase de Hegel: “las palabras contradicen el concepto cuando el concepto contradice la realidad”*.⁵

Fernando insiste: (...) *un buen documental si no se tiene claro el tema, que es el núcleo de lo que se quiere decir, no se puede hacer*. Y no sólo en esta parte del proceso, si no también en el modo de obtención de la información, en la actitud del documentalista ante su objeto de estudio, asunto complejo y delicado como tendremos ocasión de comentar un poco más abajo, a propósito de las complicaciones (y aprendizajes) que supuso la investigación del primer documental de la Escuela.

La polivalencia

Motivado seguramente por la evidencia de que sólo muy pocos de los inscritos en el Instituto tenían clara idea de que la producción cinematográfica es el resultado del trabajo concurrente de diferentes profesiones técnicas, se comprendió la conveniencia de crear un primer nivel escolar que permitiera al estudiante aproximarse a cada uno de los

⁵ La *Memoria de 1957*, señala en su mismo inicio: (...) *El programa de estudios desarrollado comprendió el conocimiento de los problemas estéticos, morales y sociales del film, con especial referencia al cine documental, y una introducción a los problemas técnicos del film*. (El subrayado es nuestro)

mismos, en modo que en un nivel básico de conocimientos “todos aprendan todo y todos hagan todo”: es la polivalencia.

Si ese era el Programa, el método era necesariamente teórico-práctico: producción y sesión de aula, en que cada estudiante empieza a conocer simultáneamente los fundamentos técnicos y doctrinarios y el desempeño de cada uno de los componentes técnicos-creativos de la polivalencia: cámara, dirección, producción...

Por la adscripción del Instituto a la escuela de sociología de la Universidad, se instruían en el conocimiento de las habilidades de la investigación de campo, un instrumento precioso para el cineasta –y particularmente para el documentalista- porque le permiten adelantar indagaciones fiables a las que luego se aplicarán las adecuaciones cinematográficas pertinentes, favoreciéndose la identificación consistente, de temas, para el desarrollo de las guías o guiones de los documentales, según el caso.⁶ El sistema polivalente de naturaleza propiamente colectivista, entonces tan novedoso, rige actualmente en un número importante de escuelas de cine.

Mostrar, no: ¡demostrar!

Claro que es la visión de un docente cineasta vital y reflexivo, vale decir que antes que nada parte de la propia experiencia... decantada (... *yo –ha dicho en alguna clase- no sé trabajar sin un tema*). Se enseña como se ha aprendido y especialmente, cómo se ha asimilado el aprendizaje, cómo se ha reaprendido. Una crítica de cómo se nos ha enseñado, es la perspectiva más honesta para quien sea luego educador. Si el conocimiento llega a ser la consecuencia de un proceso serio de crítica, de descubrimiento, el proceso del docente no puede ser prescriptivo, ortodoxamente escolástico, excátedra,

⁶ En el Plan de Estudios figuraban las Sociologías I, II y III.

si no el resultado de de una convicción-creación, en que no pueden mediar diferencias de disposición cognitiva en la relación docente-aprendiz, ante la búsqueda del conocimiento. Por lo que se trata de estimular al estudiante a la indagación desde sí mismo y conjuntamente con el docente. Me consta que las lecciones que Fernando imparte –y no sólo las lecciones propiamente dichas, si no también en sus conferencias, exposiciones, etc.- suelen adoptar una manera dialógica, un tono que pudiera llamarse socrático, que induce al alumno/interlocutor a la discusión sobre el tema, es decir, al intercambio. *Mostrar* –dice el poema citado arriba-, *no, demostrar*: divisa de un “ars docente” que da la vuelta al hábito didáctico ortodoxo, pues propone una suerte de enseñanza del aprendizaje, del ‘aprender a aprender’, del ‘aprender haciendo’ y especialmente del aprender a pensar, en cuya disposición epistemológica no median diferencias entre el docente y el aprendiz. Las únicas diferencias válidas residen en la información y la experiencia del primero, con las responsabilidades correspondientes.⁷

No se entienda que se predique el abandono de las fuentes. Es todo lo contrario. Birri es al mismo tiempo un creador al estilo de los poetas ‘docti’ renacentistas, en dominio de una vasta información-asimilación vital cultural, y a la vez el maestro más anti libresco que se pueda imaginar. Habla desde el libro, cierto, pero también y sobre todo, desde la propia vivencia, y de la creativa maceración de lo vivido y de lo leído.⁸

⁷ El escritor y cineasta Octavio Gettino, rememorando algún temprano encuentro con Fernando hablaría de (...) *su carácter para reconocer a los otros y ubicarse a su propio nivel. En mi caso, para escuchar del alumno –así me sentía yo en aquellos momentos- como si él estuviera realmente aprendiendo.*

⁸ Y por supuesto, también desde la afectividad, la emoción, la pasión, sin las que la obra artística (artística-pedagógica, indisociablemente, en Fernando) es inconcebible. Nos parece válido traspasar a su trabajo educativo, la reflexión que sigue, que Fernando comunicaba a un grupo de alumnos de la EICTV (1994), a propósito de la relación entre el realizador y los actores: (...) *ustedes no van a poder conseguir una presencia creíble, o si prefieren, verdadera, del personaje en su trabajo si ustedes no crean primero con él una relación profundamente humana, de profundo respeto y aunque la palabra esté bastante fuera de moda, de profundo amor. Si no hay eso para qué hacemos todo lo que hacemos, no lo entiendo. Es fundamental que trabajen con esa dimensión, sin esa dimensión a mí, no me*

Colectivismo

En una entrevista de 1960, le preguntaron a Fernando por las razones para su traslado a Santa Fe, desechando ofertas industriales de producción en Buenos Aires. Respondería: (...) *No podía dudar ante la disyuntiva: crear una obra personal o un frente colectivo, minúsculo pero vigente... Aunque crea que no deba hacerlo, aún sabiendo que no puede ser fundamental en mi obra de realizador, he preferido que esta última se postergara.*

Esta visión socializada, colectivista, trasciende al carácter de trabajo de equipo que es propio de la cinematografía, y afecta a una concepción del mundo y a su sensibilidad. La opción es por un mundo socializado, en la justicia de plenitud e igualdad de derechos, sin excluidos, democrática, un mundo de pares, construido por todos. Para evitar malos entendidos -nada extraño en los tiempos que corren- subrayo que no se trata de que Fernando opaque su interioridad, único sentido noble de individualidad. Se trata de que justamente porque la valora, cultiva y respeta con 'delectación de artista', comprende y se asume ser social y, coherentemente, suscribe un proyecto social. De otra manera no podría ser el poeta-enseñante cuyos primeros rasgos ya hemos presentado. Y por eso mismo, como tal, matemática y poéticamente (dos términos que en Fernando se unifican por su conocido impulso de la 'discordia-concordante') individual, colectivo y colectivista y personalmente creativo. Si persistiera alguna duda sobre el tema, véase más abajo el apartado sobre *Org*.

Consecuente con esa concepción, veremos cómo también en San Antonio de los Baños, el principio colectivista formará parte integral del trabajo pedagógico de Fernando.

En el primer año de Santa Fe se prepararon 88 'fotodocumentales', uno por cada alumno, integrados en diversos grupos, que en el plan de

interesa trabajar. Pero creo que a nadie, nadie puede conseguir un honesto resultado si no hay esa base...

polivalencia, exigía que cada quien fuese a la vez guionista, fotógrafo, productor, editor y sonidista. Cada fotodocumental era luego objeto de una discusión en que los estudiantes devenían también en ‘críticos’: (...) *con esta materia prima* – los fotodocumentales, N/n- , *reunidos dentro de aquel galpón humoso que fue nuestro primer Instituto, discutíamos apasionadamente hasta altas horas de la madrugada, para definir nuestro tema colectivo*, resumía Fernando.

Fue también en jornadas colectivas como se seleccionó el único fotodocumental que podía filmarse en los propios inicios de Santa Fe, habida cuenta de las dificultades para conseguir los recursos de la producción. Se trató de *Tire dié* que llegó a producirse gracias a que una modestísima cámara... *una... Bolex a cuerda de 16 mm (fue) prestada por un aficionado amigo y con película italiana Ferrania...vencida... lo cual aumentó la dramaticidad de la fotografía en blanco y negro.*

Colectivismo: Yo mismo el Otro.

La opción colectiva de la Escuela abarcaba al mismo conjunto humano que era el objeto-tema del documental. Se trató, en mi concepto, de una etapa fundamental del trabajo escolar-formativo, que encontraría un punto de reveladora calidad pedagógica en el mismo momento en que se emprendió la investigación. *Tire dié* abordaba la vida de una comunidad marginal de Santa Fe, sumida en graves problemas.⁹ Una de las modestísimas fuentes de algún ingreso económico que se generaba en el barrio, la ofrecía un tren que, a paso de hombre, pasaba dos veces diarias por un puente ubicado en un terraplén de la comunidad. Cuando el tren llegaba, los niños de la

⁹ (...) *ranchos, míseras viviendas hechas de barro, paja, latas, bolsas y palos... a través de una encuesta nos enteramos de los problemas de la gente del lugar: la miseria, como consecuencia de la desocupación, salarios bajos y desclasamiento, ha implantado: el analfabetismo, la insalubridad, la prostitución, la delincuencia, el alcoholismo, la vagancia, la desnutrición, los rebusques, la inestabilidad familiar, la vagancia infantil, las changas infantiles, la promiscuidad y la mendicidad.*

barriada subían al puente y corrían a su lado con los brazos y las manos extendidas mientras pedían a gritos a los pasajeros que les arrojaran alguna moneda: *¡Tire dié! (dié por diez centavos)* La peripecia era muy dramática por la triste e indignante miseria que mostraba, pero también por el riesgo que suponía pues los niños podían ser atropellados, o caer desde la altura del puente. Este era el tema tremendo, cuya apropiación, contra todas las apariencias resultó muy complicada, pero fue la ocasión que permitió la maduración de ideas, desde su origen digamos ‘abstracto’, hasta su concretización en directa confrontación con la realidad. Birri ha contado la experiencia en varias oportunidades: (...) *cuando llegamos el primer día con nuestras cámaras... las cámaras fotográficas... nos sacaron a pedradas, y era comprensible.* El barrio repudia a aquellos estudiantes universitarios que irrumpen sin considerar que debían pedir permiso e informar de sus intenciones, en una actitud que parecía la de quien viniera a contemplar el espectáculo de la miseria, lo que podía tomarse cuando menos como ligera, y hasta como ofensiva frente a la gente que la padecía y que con razón se molestaba por aquella intromisión. En otro de los fotodocumentales (“El conventillo”) se registran la foto de una mujer lavando sus ropas en la pila pública y el severo epígrafe al pie: *¿por qué no nos dejan tranquilos en nuestra miseria?* El grupo comprendió el mensaje. Al día siguiente dejaron las cámaras en la Escuela y fueron a pedir permiso y a dialogar durante varias jornadas con la gente del barrio, para explicarles honestamente las razones por las que se encontraban allí. Poco a poco ambas partes fueron conociendo sus respectivas motivaciones, sus particularidades, en otras palabras, fueron tomando conciencia de la situación, y así, Birri apunta que: (...) *se fue ganando la confianza en el sentido más limpio de la palabra. Y después se pudo volver cotidianamente, no solamente a trabajar en el tema...* El hecho supuso un muy peculiar aprendizaje, no sólo en lo que se refería a una mayor comprensión de la realidad del barrio, si no también en cuanto que obligaba a depurar,

superándola, la mera observación de la condición social –por lo demás muy ‘visible’-, de aquellos seres humanos, sumidos en tantas dificultades. No es que no estuviese ciertamente presidida por una auténtica sensibilidad social, si no que en ella parecían percibirse trazos pequeño burgueses, por paternalistas y hasta caritativos – en el mejor de los casos. La experiencia permitió dar curso a un proceso que llevó a criticar aquellas impresiones e ideas, sustituyéndolas por la más exigente y profunda noción del Otro-el Mismo, de donde brota en cambio un sentimiento de igualdad y de más auténtica solidaridad, pues descubre la dignidad humana de quien padece los estragos de la necesidad extrema. Adquisición que es conocimiento auténtico, porque trasciende la mera información, el sentimentalismo, y la falsa conciencia de la caridad formal, inculcada durante siglos por la sociedad capitalista y la iglesia católica. El descubrimiento de esta dignidad se hace conciencia sensibilizada, toma de conciencia y toma de partido: lo contrario de la resignación. Se cumple así, al calor de la realidad misma, de la vida misma, el proceso por el cual el enseñante-aprendiz, adquiere un conocimiento que incorpora a su bagaje vital – no sólo informativo- pues a sí mismo se transforma en el acto educativo.¹⁰

Cambio afirmado cuando tocó exhibir la película. Tomo la palabra de Dolly Pussi –exalumna de la Escuela y de Fernando por aquellos días-, para que nos dé su versión del acontecimiento. Dice:

(...) en el estreno... todo ese barrio invadió un lugar que era sacro para la Universidad en aquella época: su paraninfo, templo ritual, todo alfombrado y donde pisaban solamente los grandes profesores. Y cuando se estrenó Tire dié – que se estrenó ahí- fueron con sus carros de la basura, se bajaron

¹⁰ Sobre este rasgo formativo, es decir de inducción a la toma de conciencia del proceso social, cultural, histórico, político, etc., en que se encontraban inmersos los estudiantes, da testimonio la inclusión en su Plan de Estudios de asignaturas como la Sociología – mencionada más arriba- de Crítica y de Estética Cinematográficas, de Integración Cultural, de Historia y de Geografía Argentinas, impensables -sus equivalentes, desde luego- en una escuela europea o norteamericana de cinematografía.

*todos, los niños, sus padres, las tías y se metieron todos en el paraninfo: fue un escándalo total, con inédito significado político para la Universidad. Por que ellos eran parte de la película, eran dueños de la película, tanto como los realizadores. Eso se consiguió por lo que está diciendo Fernando: por la integración, la identificación, la unión de los que la hacían y los que eran sus protagonistas.*¹¹

Manifiesto *Tire dié*, por un cine nacional, realista y crítico

Fernando Birri será el primero de los realizadores latinoamericanos en manifestar y desarrollar el impulso teórico y reflexivo que conformará uno de los rasgos más preclaros y característicos de la nueva sensibilidad que comienza a alzarse en nuestras cinematografías. En términos generales, las reflexiones de Fernando –llamados “Manifiestos...”- y los de muchos de los más destacados realizadores que emergerán en los años siguientes- se focalizarán en el análisis creativo, denso (no solo de los efectos, sino especialmente de las causas) de nuestra compleja y abrumadora realidad de pueblos (no sólo los ámbitos socio-económicos y políticos, sino también y de manera relevante, los culturales) en las transformaciones revolucionarias que exigían, y de manera determinante, en el complejo rol político que debían jugar nuestras cinematografías, que no sólo se expresaría como factor de toma de conciencia, sino también y de manera decisiva, válidas por sí mismas, pues quedarían involucradas en una relación vital –a riesgo de perversión de soslayárselo- con la revolución del propio universo estético y lingüístico.

Alguna vez Birri apuntó: (...) *Tengo el hábito perverso de acompañar todas mis películas con manifiestos* -y agregaba, sonriendo:-

¹¹ Fernando acotaría así mismo que (...) *nuestros primeros interlocutores, fueron los mismos personajes de Tire dié... después que tuvimos la película terminada en una hora de duración, la mostramos a la población del bajo de Santa Fe y alrededores; y de una hora la dejamos en media hora en base a sus críticas.*

(...) *a veces pienso que he filmado las películas para escribir sus manifiestos.*

Aunque habría que aclarar que estos manifiestos han brotado no sólo en la ocasión de sus películas – y no en todas - si no también en otras circunstancias claves, como en los dos momentos más resaltantes de su trabajo docente.

El primero fue el *Manifiesto de Tire dié* (1958) titulado *Por un cine nacional, realista y crítico*, en el que expone una suerte de balance – especialmente ético y estético -, pero también de proyección –hasta abarcar a la Universidad y al cine argentino mismo- del trabajo de la Escuela, en la etapa que culmina con la realización del documental. Extractamos parte de su contenido:

Con esta primera experiencia (el film, la Escuela,), producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera:

- 1.- *Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta hoy inédita. (S/n)*
- 2.- *Constituir la base de una futura industria cinematográfica en Santa Fe, reconociendo que el cine argentino ha alcanzado importantes avances técnicos, y a la vez explicando que: (...) Las imperfecciones de fotografía y de sonido de “Tire dié” se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzados 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 (el énfasis es del original)*
- 3.- *Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esa educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable*

*frente a los grandes temas y problemas nacionales hoy y aquí. Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada (...) “Tire dié” quiere ayudar a la formación de la conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita... Coherente con tal posición crítica, el documental se ciñe a plantear o dicho más objetivamente a mostrar uno entre tantos problemas, mostración que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema. “Tire dié” no da esa 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... Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, **conmovidos pero lúcidos.** (La negrita en el original, los subrayados, nuestros)*

Creemos que buena parte de los principios pedagógicos de Fernando aparecen claramente en el Manifiesto. Enumerémoslos apenas para insistir en su secuencialidad -ya que los hemos tocado anteriormente-: toma de conciencia (no mera información, si no información asimilada y transformada); mostración (no ¡demostración! –como arriba insistimos-) para que de lo ‘visto’, de lo ‘mostrado’, se haga el proceso intelectual de su revelación y apropiación, por cada quien. Por eso el film (el maestro) no puede dar una solución que siempre será parcial, que para ser formativa y lo más abarcante posible, más ‘verdadera’, no puede asumirse desde la arrogancia omnisciente del docente burgués, pues en verdad corresponde a un saber, y que como todo saber, es incompleto, y más todavía si omite el saber del Otro; en modo que el público, de espectador (pasivo), paternalizado, deviene protagonista (activo). [Digamos aunque sea de paso que esta idea del rol del público será llevada a su expresión incluso ‘delirante’, cuando realice *Org* (1967-1968)] Pero, toma de conciencia ¿para qué? Para llevarla inmediatamente... a la práctica. Educación para el

cambio, para la transformación de la realidad. No cualquier manera de llevarla adelante sino de manera creativa, experiencia vivida: cambio sí, pero desde sí mismos, sin calco ni mera imitación... *conmovidos pero lúcidos*.

Es indudable que estas ‘máximas’, este pequeño ‘sistema’ educativo, es perfectamente aplicable a una militancia política revolucionaria dialéctica y anti dogmática, creadora. Hay pues continuidad entre proyecto y sistema pedagógico, y proyecto y método de transformación revolucionaria de la sociedad. Por ese motivo afirmábamos más arriba que en Fernando, la militancia revolucionaria es una forma peculiar de su actividad pedagógica.

Subrayemos también esta idea de un cine... *al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular*, que expresa todo un concepto desacralizador de la universidad burguesa, al afirmar el vínculo directo con el pueblo. Cine al servicio del colectivo, trámite la Universidad que lo cobija, que en ese gesto también se hace pueblo.¹²

Pero el Manifiesto señala otros dos aspectos. El primer numeral dice: Colaborar con... *la superación de la crisis actual del cine argentino...* ¿Cuál era esa crisis? La de un cine dominado por temáticas —y géneros— burguesas y de evasión, incluso cultistas y esteticistas, de empaque internacional, y de perfección industrialistas —sonoras y fotográficas, narrativa, etc., que, con alguna excepción,... *ha servido con mayor o menor conciencia a los fines de una cultura decadente, burguesa, colonial, o con una sola palabra: subdesarrollada*.

En el Manifiesto se considera que ese cine ha dado la espalda a asuntos de la mayor entidad social y humana a los que urge atender, y en

¹² Esa propuesta podía ser perfectamente suscrita por otras instituciones semejantes, como el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, hasta los días en que Edmundo Aray y Michael New llegaron a dirigirlo, hacia finales del siglo pasado, pues hoy día el Departamento ha desaparecido, siguiendo los esquemas de la universidad neoliberal a la “venezolana”.

ese sentido ofrece aportar... *una problemática nacional, realista y crítica, hasta hoy inédita.*¹³

En el documento titulado “Saldo de una experiencia” (1962), Birri precisará el concepto al identificar aquella *problemática...* con el subdesarrollo –concepto de la mayor importancia para comprender las opciones pedagógicas y éticas del Instituto- que es producto del... *colonialismo de adentro y de afuera (...)* *El cine de estos países – de Latinoamérica, incluyendo a Argentina, N/n- participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad y la expresa, con todas las deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo.* (S/n)

Se requiere así un cine que presente esa imagen como la... *realidad es y no puede darla de otra manera... (es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica).* Con esta precisión se especifican también la disposición, la actitud y el género que corresponden a Santa Fe, no en balde llamada Escuela Documental... y se comprende el título con el que se reconoce a “*Tire dié*”... *primera encuesta social filmada en Latinoamérica.* (S/n)

Dar el testimonio de esa realidad, de (...) –*esta subrealidad, esta infelicidad- la niega.* (S/n) *Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, **la crítica,** la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente...* (la negrita es nuestra)

La ‘novedad’ no cifraba solamente en que Santa Fe observara críticamente el propio entorno, poniendo en evidencia una realidad señalada por el espantoso cuadro de miseria y exclusión al que están sometidas las grandes mayorías en Argentina, si no también en la pregunta por las causas

¹³ Birri ha reconocido antecedentes importantes en estas búsquedas, en títulos de indudable valor como *Prisioneros de la tierra*, (1939) Mario Soffici -... *intento de realismo nacional-* y *Las aguas bajan turbias* (1951- ... *reanuda el alegato social del cine argentino-* de Hugo del Carril] y otras.

profundas y especialmente, por las posibles soluciones. Y así responde en “Saldo...”: (...) *equilibrio a esta 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. Problematización. Cambio: de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine. Un cine para la conciencia, un cine para el conocimiento, un cine para la transformación de una sociedad injusta.*

El Nuevo Cine Latinoamericano

Con sus propuestas, Santa Fe encarnaba una nueva sensibilidad y nueva visión de un mundo: la realidad argentina desde ‘otra’ nueva perspectiva. *Tire dié* daba el tono. De allí y también desde las enseñanzas del neorrealismo, desde la historia y desde la cultura argentinas, los cineastas postularían que el nuevo cine tenía como primera e indiferible misión, investigar y mostrar documentalmente tan abyecta realidad, para contribuir con la toma de conciencia de esas mayorías... *llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica.* Práctica que no puede ser otra que la transformación revolucionaria de la sociedad. Santa Fe proponía un cine de compromiso, un cine de motivación ética. Ética cinematográfica, digamos así, que postulaba también una estética consecuente con sus motivaciones. Una estética no sólo señalada por todos los otros elementos de poética que ya hemos mencionado a propósito del trabajo didáctico, si no también por la concepción de que lo esencial es el contenido y que es su fuerza, su necesidad, la “urgencia” de la transmisión del mensaje, la que impone el estilo, pasando incluso por encima de la ‘perfección’ estética

convencional del cine industrial, si era necesario y tal como solían imponerlo las más que habituales dificultades de producción. De allí que *Tire dié* ante los problemas de fotografía y de sonido que evidentemente muestra, haya optado por preferir... *un contenido a una técnica; un sentido imperfecto a una perfección sin sentido*. Propuesta de la más auténtica raigambre de esta nueva sensibilidad y de este nuevo cine, que también por aquellos años comenzaba a despuntar en otros países de nuestra América Latina y que más tarde sería conocido como Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).¹⁴

Fue pues en esta Escuela Documental de Santa Fe donde tempranamente comenzaría a tomar cuerpo, casi contemporáneamente con los trabajos del cineasta brasileño Nelson Pereira dos Santos, [*Río 40°* (1954-1955)] esta nueva cinematografía, que con el correr de los años se consolidaría y fructificaría por toda América Latina, en un número ingente de producciones, cineastas, reflexiones, instituciones y actividades, guardando, desde luego, las diferentes particularidades nacionales.¹⁵

Los Inundados

La Escuela de Santa Fe propone una nueva vuelta de tuerca en esta búsqueda de un cine documental y nacional para la transformación, profundizando en la indagación estética a partir de la producción de otra película: *Los Inundados* (1961) considerado “film-manifiesto de la Escuela”. *Los Inundados* prosigue el desarrollo de los principios pedagógicos y científicos del Instituto como lo confirma con su (...) *activa*

¹⁴ Birri diría, que esa opción ética-estética sería asumida por todo el Nuevo Cine Latinoamericano, y teóricamente... *retomada frontalmente por Julio García Espinosa en “Por un cine imperfecto”*.

¹⁵ El crítico Luciano Fasoli consideraría el Manifiesto de *Tire dié* como el...*primer acto del «nuevo cine latinoamericano»*. Otros nombres relevantes de los momentos fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano son los del grupo de “El Mégano” (Cuba, 1955, de Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara y José Massip).

vinculación, documentación e interpretación del medio a lo largo de 5 años, así como la significativa conexión sostenida con *Tire dié*, al reiterar el entorno ambiental y social y la inclusión de algunos de sus más significativos personajes-personas.¹⁶

Los Inundados, también dirigida por Fernando, supone un salto cualitativo, productivo y estético en el cine argentino y latinoamericano, porque partiendo de la misma base estrictamente documental que condujo a *Tire dié*, desborda a la realización de un film argumental, proponiendo (...) *la caducidad en el cine contemporáneo de los límites entre lo que se entiende tradicionalmente por argumental y documental*. Caducidad que también hará parte del conjunto de caracteres ‘ético-estéticos’ del primer NCL. El abordaje de la ‘ficción’ no es un mero asunto formal pues se encuentra en la base de la concepción pedagógica y cinematográfica de Fernando. Parte del reconocimiento de que el público privilegia este género, y de que hay que acceder a él para que los ‘mensajes’ tengan la difusión masiva que requieren, en modo que la ‘cantidad’ se vuelva ‘calidad’, y el pueblo-público sea al nuevo cine, como ‘el agua al pez’. El «Manifiesto de Los Inundados» agrega al de *Tire dié*, *Por un cine nacional, realista y crítico*, el postulado de *popular* (1962): con *Los Inundados* –apunta Fernando- (...) *podía conseguir un cierto tipo de auditorio y con un film como “Tire dié” otro... con un film de ficción el horizonte de ese auditorio naturalmente se ampliaba*.

¹⁶ Fernando ha señalado que muchos de los personajes están modelados sobre *Tire dié*. Esta relación entre ‘persona’ del documental y ‘personaje’, de la ficción, tendrá diversas incidencias en *Los Inundados*, provocando algunas muy sugerentes reflexiones sobre la naturaleza de la actuación cinematográfica. El problema actoral también supondrá una nueva ruptura con el cine industrial, el radio-teatro y el teatro comercial. A ese propósito Birri declararía: (...) *Por otra parte, los actores que me ofrecía el cine argentino para hacer esta película, sinceramente, no me funcionaban, porque eran personajes estereotipados... yo quería (explica) la selección de Pirucho Gómez para asumir el rol de Dolorcito Gaitán: ... que era en la vida cotidiana, un pícaro, así, por excelencia... un hombre que se ganaba la vida –porqué ya falleció- improvisando canciones en los bautismos, en los casamientos... era una persona que estaba muy cerca de lo que sería su personaje, que fuera como todos los otros personajes, una persona real, una persona verdadera*.

Operación desafiante también en el orden expresivo puesto que, de hecho, la nueva perspectiva exigía la elaboración de una estética renovada, partiendo de las urgencias de la candente realidad argentina-latinoamericana, y desde la asimilación superestructural de los aportes del neorrealismo, de las propias culturas e historia y abarcando además los elementos cinematográficos propiamente dichos, desde el tema hasta la fotografía, desde la puesta en cámara y escena a la construcción de la banda sonora, de los personajes y de la actuación, desde el tratamiento de la historia, hasta la narrativa... Desafío formidable para los momentos iniciales de todo nuevo movimiento cinematográfico. Este complejo tema de la expresión en el desarrollo del proceso político y en el de la enseñanza, en la visión total que hemos destacado, ha sido una constante en Fernando. Veinticuatro años más tarde, en el *Manifiesto de la Escuela Internacional de Cine y TV...* (1986) desde la perspectiva, diría: (...) *Ayer, fue el documentalismo crítico nuestro primer paso. (Y estos primeros pasos los seguiremos dando mientras sea necesario) Pero hoy, después de treinta años de nuestro movimiento, la exigencia de un argumentalismo, de una expresión narrativa argumental madura se hace impostergable; expresión narrativa crítica. Ficción crítica...*

Los Inundados fue una experiencia muy rica de la que derivarían otras interesantes situaciones, reflexiones y hallazgos, como las suscitadas por críticas de fondo dogmático procedentes de ciertos grupos y de partidos ortodoxos de izquierda. Dos objeciones se destacaron: que Dolorcito Gaitán el protagonista principal, no era un héroe ‘positivo’, sino un pícaro, y por lo tanto un modelo nada digno de imitación y difícilmente aceptable por el ‘Partido’. Y por otra parte, que la película no concluía con un mensaje explícitamente combativo. En otras palabras, se criticaba que *Los Inundados* no encajara en los moldes del llamado “realismo socialista”, del que Fernando decía que fue (...) *un virus que no prendió nunca en el arte latinoamericano, todo lo contrario. La nuestra es una estética que tiene*

cualquier otro punto de fuga: del surrealismo al dadaísmo, al futurismo, al cubismo, a la abstracción, a todo lo que ustedes quieran, pero que nunca se basó en la estética del “realismo socialista”. Los Inundados, sostenía Fernando, no era un panfleto -sin que supusiese necesariamente un repudio del panfleto por sí mismo- sino una indagación de un fragmento de la vida, de unos seres con sus historias, sus conflictos, sus realidades, y que se procuraba que fuese auténtica, cierta, conmovida... ¿dónde podía encajar pues un molde, ante lo que por definición era vital e irrepetible? Pero como también suele ocurrir, desde esas posturas cerradas tampoco podían advertirse diversas señales esperanzadoras que el film presentaba, ciertamente sutiles, pero esencialmente reales y verosímiles, pues se ponían en escena verdaderos conflictos de clase, a nivel de la conciencia de los personajes-personas: (...) En el final de la película –llama Fernando la atención- así como Dolorcito no clava en la cumbre del rancho una bandera con la hoz y el martillo... hay otro personaje que es el de doña Óptima... Cuando está hablando con el viejito Orellano... ella le dice “¿qué quiere que le diga don Orellano? Es mi casa y es todo, aquí he pasado toda mi vida, pero no sé qué es lo que me pasa, no me hallo”. No me hallo -sigue Fernando- es como decir “no me encuentro más a mí misma”, quiere decir que después de toda esta experiencia, que después de ver mundo casi a la vejez, en Óptima algo se ha desestabilizado, algo se ha conmovido... Lo dice explícitamente en la escena final del vagón, cuando vuelve a Santa Fe, “a veces me pregunto a quién hay que echarle la culpa... si a nosotros... si al destino...” y Dolorcito le remacha en ‘off’, “a los gobiernos”... Pero me interesa –continúa Birri- más que esta ironía de Dolorcito la toma de conciencia de Óptima... porque hay una conciencia turbada, una conciencia que empieza a interrogarse a sí misma... No será (todavía) la luz radiante de la conciencia... será la luz de una pequeña cerilla... pero está encendida, ... la llamita se encendió.

Otro tema señalable es la observación que hace Fernando del lumpen, que en Latinoamérica debe considerárselo como grupo humano potencialmente revolucionario: (...) *a la consideración del lumpen en América Latina que merece una particular atención. Porque así, por ejemplo, como sin cierto tipo de cristiano no se puede hacer nunca la revolución en América Latina, así también creo que sin los marginales, que son una mayoría abrumadora, tampoco se podrá hacer la revolución en América Latina, algo que contradice una de las teorías clásicas de la revolución marxista-engeliana-leninista.* Muchos años después, las nuevas revoluciones latinoamericanas –la Bolivariana de Venezuela, la boliviana, la ecuatoriana, la sandinista y otras más- al incorporar activamente a integrantes de esos sectores sociales y religiosos, confirmarían en los hechos la observación de Fernando.

Pero *Los Inundados* tendría que confrontar otros problemas por lo demás lamentablemente comunes para casi todas nuestras películas nacionales. Como sabemos, las mayores empresas comerciales de distribución asentadas en Latinoamérica, suelen ser meras subsidiarias de los grandes consorcios hollywoodenses. Estos distribuidores, que por lo general controlan también la mayor parte de las salas de exhibición, imponen a los exhibidores ‘independientes’ (esto es, propietarios de sus salas) determinadas programaciones de títulos, bajo la amenaza y la persuasión, de que el cine yanqui es el que da réditos, y que no tenerlos equivaldría a la suspensión del suministro de films yanquis y de hecho a la quiebra. Y además, como a Hollywood y a sus agentes locales no interesa en absoluto el desarrollo de las cinematografías nacionales, explícita y tácitamente, sabotea las presentaciones de nuestras películas. *Los Inundados* (también calificado como film-escuela) no escapó a esta lógica de la ‘economía política cinematográfica’ colonialista, lo que motivó que Birri y un grupos de sus estudiantes presentes en las jornadas de exhibición programadas tuvieran que protestar el sabotaje técnico de las proyecciones,

así como la salida arbitraria del film de la cartelera, a pesar de estar cumpliendo con los promedios de recaudaciones reglamentarias. Desde luego, uno se pregunta por la presencia de los organismos cinematográficos estatales, cuya tarea debe ser la protección de a cinematografía nacional. El escritor Horacio Verbitsky nos responde, diciendo que (...) *el cerco tendido al film “Los Inundados” se inició en octubre de 1961, momento a partir del cual las autoridades oficiales pasaron a desconocerlo... En poco tiempo se transforma en uno de los films más perseguidos por la “democracia intransigente”*.

En las elecciones de 1958, Arturo Frondizi el candidato de la Unión Cívica Radical Intransigente (S/n) –un político e intelectual con aureola progresista- había sido elegido Presidente de la República gracias al apoyo electoral del peronismo (cuya participación política abierta había sido proscrita por los militares luego del golpe de estado de 1955) sobre la base de un programa de gobierno nacionalista, la “Declaración de Avellaneda”. Apenas iniciado su gobierno, el nuevo presidente traicionaría el pacto y olvidaría el programa en beneficio de las trasnacionales y de los intereses de la oligarquía local, aislándose de las masas, a pesar de algunos gestos diplomáticos tímidamente soberanos. Pero aunque rápidamente los rectificaría, sirvieron para que la oligarquía y la alta oficialidad militar recordaran su pasada reputación progresista. El ajuste de cuentas llegó con las elecciones parciales del 18 de marzo de 1962, en que los peronistas triunfaron ampliamente, provocando el pánico a militares y oligarcas de que regresara Perón, por lo que perpetraron un nuevo golpe de estado, esta vez el 28 de marzo, derrocando a Frondizi e instalando en la Presidencia a José María Guido, hasta entonces presidente del Congreso. El 26 de abril, *Los Inundados* se estrenaba en el cine Paramount de Buenos Aires.

En Santa Fe, por otra parte las cosas no andaban mejor. Más allá del apoyo decidido del Rector Josué Gollán y de la Directora del Instituto de Sociología, Angelita Romera, algunos sectores universitarios pretendían

ocultar, con los manidos argumentos especiosamente academicistas con que pretenden seguir pasando por progresistas, su discurso reaccionario de siempre. Dos pretextos para justificar la hostilidad. Primero: que la única función institucional era la docente, ergo la producción de una película no correspondía a la Universidad. La excusa –que no era otra cosa- no sólo era torpe, peor aún, era falsa, pues *Los Inundados* fue un film-escuela con participación de todos los estudiantes del Instituto. Pero la gota que rebosa el vaso es el Decreto Presidencial (N° 791, del 30 de enero de 1963) firmado por el mismísimo Presidente Guido, que proscribió *Los cuarenta cuartos*, un documental de la Escuela, reconocido como la segunda encuesta social... *por subversiva*.

El primer exilio

Ese mismo año Fernando se verá obligado a salir clandestinamente del país, en su primer exilio. El día previo a su partida entrega los manuscritos de su libro *La Escuela Documental de Santa Fe. Una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina* (S/n) recuento y balance de este primer proceso formativo. Se editarán 1.500 ejemplares. De ellos 1.200 terminaría secuestrados y quemados por la dictadura, y los otros 300 subrepticamente resguardados, quedarían en manos de sus colaboradores. Al final sólo sobrevivirían unos pocos.

Con este exilio Fernando piensa que ha concluido el primero de tres momentos en que percibe su vida y su obra, el que llama de *identidad*, y al que pertenecen sus películas “realistas, nacionales, críticas y populares”.

En 1967 el general Juan Carlos Onganía perpetra un nuevo golpe de estado, derrocando al presidente Arturo Illía, elegido 4 años atrás. Fernando parte nuevamente para Italia.

Serán tiempos de reflexión, de producción y seguramente también de organización de la vuelta a la Argentina y a nuestra América.

***Org*: irreverencia y desmesura**

Entre 1967 y 1978 medita, gestiona y realiza un film desmesurado y experimental, *Org*, en que pone en acto su compleja concepción de arte, cine y vida. El film será acompañado en esta oportunidad por el *Manifiesto de ORG (Manifiesto del CoSmunismo o Comunismo Cósmico) “Por un cine cósmico, delirante y lumpen”* (1978) Intentaremos consignar una información necesariamente muy breve sobre *Org*, orientada especialmente a evidenciar el talante *irreverente* del Fernando total, rasgo que considera que es el que mejor lo caracteriza.

Si bien *Org* no está enmarcado en una actividad pedagógica específica que lo motive y ordene, creo sin embargo que da ocasión para que afloren otros componentes del mundo poético de Fernando que, éste sí, inevitablemente forma parte integral de su visión pedagógica que, insisto, no puede considerarse como un dominio aislado de su totalidad espiritual. Por eso, al comentar el film, me he propuesto mostrar en lo posible lo absolutamente inclasificable que es Fernando, y también dejar constancia del equívoco de ciertas visiones pretendidamente puristas, pero en el fondo terriblemente conservadoras, que niegan la posibilidad de que pueda existir una enorme coherencia entre el artista-vida capaz de alcanzar los más audaces extremos expresivos y vitales, y el sostenimiento de una ideología, de una sensibilidad y de un arte, que se baten por la suerte de los *condenados de la tierra*.

El tono del derrotero lo marca Fernando al citar a Blake: *El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría*. Es el delirio, es la poesía, es el sueño, que Fernando entronca con el proyecto y la desmesura latinoamericanas. En seguida hay que decir que *Org* es un acto sacrílego de los dogmas cinematográficos, por lo que el mismo Birri lo cataloga de “no-

film”: (...) *Lo que hice con esta película fue hacer todo lo que siempre me habían dicho que... no se debía hacer.* Las transgresiones del No-Film son múltiples, comenzando por las reglas narrativas:... *ficción experimental* – nos dice- ... *uno de los referentes que tuve siempre presente... fue Rayuela, de Cortázar.* De manera que el espectador puede seguir la secuencia que le parezca mejor, para ‘armar’ el relato: (...) *Para esas proyecciones que después nunca se llegaron a hacer, -agrega Birri- imaginé que, en alguna de ellas, se podía poner una gran ruleta a la entrada –de esas que tienen en las ferias de diversiones- y que el público entrando, haciéndola girar, sacaba así, a sorteo, los rollos que iba a ver y su orden (o mejor, desorden)*

Birri proponía, en esa misma dirección, actuar sobre el espectador antes de que se instalase en su butaca, para disponerlo en la actitud que lo pusiera en clave con el film. Lo que acaso procuraba era romper la diferencia vida-espectador/película, unificar la una y la otra en un solo acto. Pensó que con la organización de una suerte de ‘instalación’, de un ‘happening’ previo a la proyección, pudiera lograrse. Así fue cumplido en una de sus primeras exhibiciones públicas (Festival de Venecia, 1979) y así lo proponía en un texto titulado *Container* para una presentación fallida, en Lisboa -1977.¹⁷ Se buscaba que el espectador respondiese... *a la concepción de fondo del film: no ya al espectador frente a una pantalla, no ya el espectador activo –aquél... que sale de la película diverso de quien era cuando entró a verla- si no un espectador que entra en la película, que forma parte de ella, un espectador participativo...* Hoy ese propósito –dice Fernando- está más que cumplido, pues de hecho con el fenómeno de la ‘realidad virtual’, vivimos inmersos en la imagen.

Se busca estremecer la relación del film con el público, esa relación ‘sacrosanta’, de todo arte. El film, piensa Birri, debe buscar a su espectador,

¹⁷ En extraña consonancia con su desmesura, diversos motivos hicieron que *Org* nunca se distribuyera. Las escasas oportunidades de exhibición han ocurrido con motivo de festivales y ocasiones especiales (Homenajes a Birri, Talleres didácticos, etc.).

en el sentido de constatar si existe filiación cierta entre ambos, poniendo ‘distancia’ ante la ‘cineturgia’¹⁸ de las imágenes, idea acaso con alguna resonancia brechtiana, si no se tratara de establecer por esa vía más bien una compenetración ‘delirante’. ‘Discordia-concors’ mediante, dice que el rollo uno... *está concebido para echar a los espectadores de la sala... Hecha como para decir: ‘el que no soporta estos primeros tres, cuatro o siete minutos de película, que se vaya.*

Org también confronta diversas normas relativas a la imagen y al sonido. Por ejemplo, la que sentencia que... *un solo fotograma no se ve*, y pensando en la desmesura lingüística que supone la idea de la ‘autonomía del fotograma’, acomete diversos ensayos de enmascaramientos del cuadro a nivel de la película de celuloide, mediante la edición y... cree conseguirlo: *¡Sí se ve!*, nos dice... y lo muestra. Y otro tanto con la banda sonora de la que por ejemplo se ha sentenciado que... *no se puede sobreimprimir más de cuatro columnas de sonido porque se produce una cosa que se llama rumor blanco y entonces no se escucha nada: ¡Sí se escucha!*, dice Birri, mientras declara que en la banda sonora de *Org* se incluyen 999 columnas, perfectamente audibles.

También acude a la Cábala para asumir el proceso de edición y narración. Así ordena pitagóricamente sobre el 3, el 6 y el 9, la cuenta de los fotogramas para hacer que el sonido tenga... *un significado específico relacionado con distintas fuerzas cósmicas.*

Es la disposición que corresponde a una visión ‘totalizante’ de revolución, que abarca lo social, lo económico, lo político, lo estético... que sintetiza también los conceptos y sus vivencias, de justicia, de internacionalismo, de actitud intelectual anti dogmática, poética, en la

¹⁸ Puesto ante nuevas realidades fácticas y reflexivas, Birri necesita crear las nuevas palabras que las designen: necesidad, no mero capricho... Además de la mencionada, también registramos: ‘teleasta’, ‘cineteleasta’, ‘cinevideoteleasta’, ‘imaginífico’, “CoSmunismo”, “burocofrágica”, “eclizoidales”, etc. A nivel de íconos creó la máscara del ‘grotesco’ en que a diferencia de las muy conocidas de la comedia, de la tragedia y del drama: (...) *los ojos rien, la boca llora.*

búsqueda de una comprensión dialécticamente inclusiva, del mundo¹⁹. El Manifiesto de *Org* es ejemplar en ese sentido, al enlazar lo político revolucionario específico, y la erótica (y habla de Freud y de Reich –la palabra ‘Org’ incluye alusiones a ‘organito’, ‘orgasmo’, ‘orgía’... en la trayectoria del film, deriva en gran parte de la ‘teoría del Orgón’ de W. Reich’):... (*comunismo sensual hedonista erótico visceras pensantes*) del sueño y del delirio como tono emocional y reflexivo; y de nuevo Freud, Blake, Rimbaud:... (*locura y rigor tomados de la mano*); el lenguaje que es soporte del pensamiento y también de la sensibilidad (... *no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje*). Es la visión revolucionaria del *CoSmunismo, el comunismo cósmico, delirante y lumpen...*

Ante los reproches que le dicen que *Org* contradice al Manifiesto de *Tire dié*, replica que lo que ha hecho es (...) *expandir mis coordenadas... expandir mis meridianos y paralelos de terrestres a celestes... que, hablaba de un cine cósmico, cuando antes de un cine nacional; que... hablaba de un cine realista, ahora hablaba de un cine delirante; y donde hablaba de un cine crítico y popular (ahora) hablaba de un cine lumpen* –al margen de toda posibilidad del cine comercial, industrial, lingüísticamente convencional. *Org* no aparece a sus ojos como ajeno al Nuevo Cine Latinoamericano y más bien entronca con él (...) *aún contradiciéndolo y*

¹⁹ (...) *Y la película está dedicada, justamente, a Reich, junto con otros dos nombres, que son el Che y Méliès... Y estos tres nombres, puestos juntos, parecería un poco como mezclar el aceite y el vinagre, y en realidad es así, es mezclar el aceite y el vinagre, la sal y el azúcar, el Yin y el Yang. Y es contradecir una cultura tradicional y conservadora y, por esto mismo, esquizofrénica y esquizofrenicante, que nos la ha presentando siempre como elementos contradictorios, separados y, aún más, opuestos. Esta operación que se intenta con la película responde al antiguo concepto de la ‘discordia-concors’, es decir, a la superación de los contrarios: y tiene una larguísima tradición que va desde los orígenes de la cultura occidental (los neoplatónicos) atraviesa los siglos con diversas caracterizaciones –que pasan por la alquimia en ciencia y el manierismo en arte- y llega hasta el inconsciente colectivo de Jung.*

*contradiciéndonos... para lo que cita el Ars poética de Neruda: (...) Sin aceptar deliberadamente nada, sin excluir deliberadamente nada.*²⁰

Aún sabiendo que queda mucho por decir, cerremos el capítulo *Org*, subrayando la impronta autoral que lo preside de manera muy significativa. Fernando dice: (...) *“Org” es la película que mejor responde a mi necesidad de un arte orgánico, además de orgónico. A la necesidad de trabajar en esa antigua zona donde arte y vida no tienen confines... una experiencia liberadora... específicamente de la imagen audiovisual entendida en sentido global, visivo y sonoro, y en sentido general, anárquicamente, liberadora de la imaginación.*

Vuelta a Latinoamérica

A través de diferentes gestiones emprendidas por compañeros del ICAIC y del Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL, antecedente de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano) se procura que Fernando regrese a Latinoamérica. Después de diversos tentativos finalmente se logra que en 1982, cumpla una pasantía de un año en el Departamento de Cine de la ULA (Mérida-Venezuela) donde desplegará la actividad de su “Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri.” Él ha definido el Laboratorio como... *un espacio para ver cine, hablar cine, hacer cine, pensar cine.* Y también para la enseñanza... *aunque la escuela viene después.* El tiempo en Mérida también fue dedicado a concluir *Un*

²⁰ Para mejor comprender la desmesura que supone *Org*, consignamos los siguientes datos de producción: *El corte de negativo después del montaje definitivo de la imagen, significó 26.625 juntas (la media de un film para la época era de 600 a 800)... Dar el color, desde un punto de vista solamente cuantitativo, tuvo 6.524 cambios de luces,... que puede equivaler al de diez films... 419.922 metros de película... para la imagen... 270.072 para el sonido, y desde el inicio del rodaje a la primera copia final transcurrieron 10 años, 8 meses y catorce días, de los cuales en moviola se trabajaron diez años, 86 horas y cinco minutos...*

Retrato de Rafael Alberti por Fernando Birri (1983), documental enhebrado en torno de una larga conversación de Birri con el poeta andaluz cuando éste cumplía sus 80 años. Película a la vez de tono íntimo y épico, mediante una puesta escénica marcada por la remembranza, la espontaneidad, la alegría, el goce del encuentro, suscitados al recorrer la casa de Alberti en Roma, mostrando su ambiente de objetos extraños, lyricografías, pinturas, fotografías, que dan pie para traer escenas de otros tantos recorridos por los pasajes más inefables de su intensa existencia: “infancia, adolescencia, la generación del 27, la Guerra Civil, los exilios a Francia, Argentina, Italia, regreso a España tras la muerte de Franco, las amistades con Lorca, Dalí, Buñuel, Brecht, Picasso, Neruda, Aragón”. Trabajo notable en su estructura narrativa, en su poder evocativo, en su intensidad lírica y en la riqueza y audacia del material cinematográfico que anticipa el recurso hoy casi corriente de incluir el dibujo animado en el film documental o de personajes, hasta materiales testimoniales inéditos, y algunos más de enorme significación, valor y dramatismo, como los fragmentos de la legendaria *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937)

Un Retrato... junto a *Org*, configuran la segunda etapa de la vida y de la obra de Fernando, la que llama *ciclo del exilio interior*.

La Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video para América Latina y el Caribe, África y Asia

Salto a Cuba, fines de 1986, inicios de 1987: La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y su Presidente, Gabriel García Márquez –con la participación activa del Comité de Cineastas de América Latina y con el apoyo decisivo de la Revolución y del pueblo cubanos, al cumplirse los treinta años del inicio del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, decide la creación de la **Escuela Internacional de Cine, Televisión y Video para América Latina y el Caribe, África y Asia**, la EICTV, y

encarga su conducción —no podía ser de otra manera— a Fernando Birri. Esa asignación es el reconocimiento a una obra y a una vida, sin duda alguna, señeras de nuestras cinematografías, y un homenaje al trabajo y a la experiencia ganados al frente del proyecto de Santa Fe.

La EICTV era un desmesurado salto de escala, cuantitativa y cualitativamente hablando, en la materialización del viejo anhelo de formar a las nuevas generaciones de cineastas latinoamericanos – pero también de Tres Mundos, como remarcaba Fernando. En efecto, las condiciones materiales – equipamiento tecnológico, personal docente, administrativo y de servicios, edificaciones académicas y de habitación, etc. - y espirituales – políticas, pedagógicas, intelectuales, creativas - que la EICTV ofrecía, no tenían – y no tienen todavía a esta fecha- el menor antecedente posible en nuestros países subdesarrollados, incluso en no pocas naciones del Norte industrializado. Este milagro laico no podía ser concebible y realizable –por las exigencias del esfuerzo económico y creativo, por la calidad de la disposición generosa- si no en un ámbito de la más auténtica profesión de fe humanística, de la más raigal y verdadera creencia en los ‘poderes creadores’ de la Humanidad, lo que desde mi perspectiva es únicamente viable en el seno de un proceso revolucionario socialista. Fue preciso que existiese una Revolución triunfante y estabilizada, para que esta nueva utopía tomara cuerpo. No por azar, pues, la EICTV nació, vive y continúa viviendo en Cuba. Fernando lo puntualizó en el acto de inauguración de la Escuela el 15 de diciembre de 1986, en presencia del Comandante Fidel Castro: (...) *si bien ésta es una Escuela que no depende ni institucional, ni económica, ni burocráticamente de Cuba – dijo -, si no de la autónoma Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, después de 30 años de su necesidad sentida a lo largo y lo ancho del continente, del Río Bravo a la Tierra del Fuego, sólo la voluntad político-cultural de Cuba y su hospitalidad fraterna han permitido su concreción en Cuba.*

La EICTV que es obra de creación e impulsos colectivos, en su médula ética, estética, pedagógica, productiva y política lleva - junto con la de otros destacados integrantes de la Fundación- la impronta decisiva de Fernando en su concepción política general, en su metodología pedagógica y en sus planes de Estudios y de Gestión que sintetizan, continúan y profundizan –en las proporciones y correcciones que corresponden, desde luego- la experiencia de Santa Fe.

No es difícil advertir en efecto, en la EICTV rasgos ya presentes en la Escuela Documental, desde luego sensiblemente modificados por las nuevas realidades, por la desproporción de la nueva escala y por un Fernando ahora cundido de bagaje de mundo y de espíritu. Cuidadoso sin embargo de marcar cada particularidad, apunta en el Acta de Nacimiento: *(...) La Escuela Documental de Santa Fe... constituye un punto de referencia innegable, porque Histórico. Esto no quiere decir que... sea su modelo. Valga sí su metodología, su organigrama, su experiencia, verificados por esa Historia.*

Por ejemplo el ya ampliamente comentado principio colectivista del trabajo, se reedita en el aula y en el taller, pero alcanza ahora a la convivencia misma en virtud de que los estudiantes y un número importante de los docentes y directivos están residenciados en el campus. Puede decirse, sin temor a exagerar que en virtud de este rasgo en la EICTV viven inmersos en el cine las 24 horas. Lo que no quiere decir –lo apuntamos por si las moscas- que se anule el fuero personal ni mucho menos la individualidad, es decir, ni en la intimidad de cada quien asegurada de muchas maneras incluso por la misma organización edilicia de las edificaciones –cada estudiante en su habitación particular, cada grupo familiar de docentes y directivos en sus apartamentos-, ni la creatividad pues *(...) Cada uno de los alumnos se integrará a un equipo de trabajo y, al mismo tiempo, llevará a cabo su proyecto individual.*

Algo similar podríamos decir del ‘antiescolasticismo’ y otras ‘metodologías’ que también mencionamos a propósito de Santa Fe, y por otras más que la experiencia proponía y las condiciones de la Escuela hacían posible. La misma convivencia aparece en mi visión retrospectiva, como un hallazgo de la más elevada significación por creer que en cualquier institución que tenga al arte como su objeto productivo o de enseñanza, quizás lo más importante y lo más difícil de conseguir sea fomentar el ámbito, la atmósfera propicia que estimule, suscite y mantenga irradiante – sin que decaiga significativamente- esa materia tan inasible como compleja, que es el espíritu creador. Me parece que esta convivencia era un factor — junto a otros— que favorecía ese ámbito de creatividad y de trabajo, al extender la jornada más allá del aula y del horario regular, llenando la vida de cada día con actividades como las que permanentemente se habilitaban en cualquiera de las dos salas de proyección, tales como exhibición de películas, conferencias, incluso lecciones especiales, conciertos y recitales musicales de extraordinaria calidad, encuentros informales o no, con personalidades, etc., hasta bien entradas las noches.²¹

La teoría y la práctica interdependientes y consecuenciales, ya habituales en Santa Fe, recurren en San Antonio... *indisolublemente unidas, sin solución de continuidad. Flujo dialéctico, entre el quehacer necesario y sus claves de descifración... Unas veces la praxis anticipatorio de la Teoría que la interpreta, otras veces, la Teoría reveladora de la Praxis que la ejecuta, pero siempre, una y otra, verificándose, en lo Nuevo, recíprocamente: ni teorizaciones abstractas, por despilfarradoramente inútiles, ni empirismos pragmáticos, por míseramente utilitarios.* Son otros tantos mantras que se alzan como conjuros contra la escuela tradicional. La

²¹ Una de esas noches tuve el privilegio de asistir, a sala llena, a una larga, magnífica e inesperada explicación de la Batalla de Girón, en torno a una pequeña mesa sobre la que aún permanecían unas botellas de refrescos que se acababan de consumir, La mesa representaba el campo de batalla y los refrescos los cuerpos de combatientes y el armamento. El expositor: Fidel Castro.

EICTV –reitera Fernando- (...) *no es una escuela escolástica sino ante-escolástica: central productiva de energía creativa para imágenes audiovisuales. (Una fábrica del ojo y la oreja, un parque de atracciones del ojo y la oreja) Puntualiza más el objeto al agregar: ... *Centro de producción de visiones y audiciones.* La producción, la invención, la creación, la experimentación... son otros tantos componentes de la metodología ‘ante-escolástica’.*

Coherentemente se reitera la afirmación democrática del proceso escolar, en que ni el docente ni el directivo, son más sus ‘factotum’, sino componentes, por lo tanto dinámicos: (...) *En esta Escuela –dice Fernando- donde todos venimos a enseñar y aprender contemporáneamente, el sucripto que ha sido responsabilizado como su Director, será también su primer alumno en la especialización TV.* Y el principio estará presente en la concepción y la estructuración del proyecto escolar, diseñados para dar respuesta a las necesidades de la madurez alcanzada por el Nuevo Cine Latinoamericano y que permitía la nueva escala del proyecto escolar.

Los tres niveles escolares

La EICTV se organiza en tres niveles profesionales, claramente progresivos, en modo que aseguran un proceso formativo ascendente y continuado. El primero, la *Iniciación*, corresponde al Curso Básico/Regular, dirigido a (...) *los que no saben nada (nada de nada de cine y TV). Y quieren aprenderlo todo*, cuyos dos primeros años y medio son de introducción y polivalencia (S/n), y el último de especialidad (Sonido, Fotografía y Cámara, Producción, Dirección, Guión, Montaje). Se lo orienta siguiendo dos principios generales. De una parte se comprende cabalmente que el audiovisual hoy es un arte de una compleja base tecnológica (de una tecnología en vertiginoso proceso de innovaciones) y de estructura industrial, por lo que debe entrenarse al estudiante de la manera más

profesional y actualizada posibles en las tecnologías cinematográficas, del video y de la televisión, en modo que le permitan el dominio profesional de sus instrumentos expresivos, y a la vez le faciliten la inserción fluida en las industrias audiovisuales de nuestros países.²² Pero de la otra debe comprenderse que la EICTV no es un mero centro de preparación tecnológica de personal calificado para la industria audiovisual, sino una Escuela de arte del Tercer Mundo, del subdesarrollo, y por lo tanto su estudiante especialmente debe adquirir la conciencia de su pertenencia cultural, de sus propias historias nacionales, de sus propias cinematografías y del propio pensamiento, no sea que sólo egresemos meros técnicos competentes, cuando se tiene la misión de formar cineteleastas conscientes de su responsabilidad para con su arte y consigo mismos, y para con su cultura y con sus sociedades. Si no, no vale la pena –creo yo- y lo mismo daría que la Escuela estuviese en Detroit o en Baden-Baden. Es la formación, sobrepasando la mera información. Y si el ámbito colectivista y la metodología pedagógica como lo hemos evidenciado abonan en esa dirección, también lo impulsa el Plan de Estudios con el desarrollo de asignaturas como *Estética del Film de Ficción o Argumental (Nuevo Cine*

²² Por aquellos días todavía no se tenía clara noción del enorme potencial de las nuevas tecnologías electrónicas audiovisuales e informáticas, como la Alta Definición, la digitalización, etc., que en la última década han venido a sustituir las tradicionales formas químicas, mecánicas y analógicas del cine. No obstante en la EICTV ya se tenían algo más que atisbos sobre el asunto, y se comprendió que el tema debía ser incorporado a la enseñanza escolar, formando parte temprana del equipamiento y los programas de enseñanza. Pero como puede suponerse la motivación principal respondía especialmente a consideraciones ideológicas: (...) *Naciendo esta Escuela, fundamentalmente –apuntaba Fernando-, de un movimiento cinematográfico, estos cineastas deberán poner -deberemos poner- sumo cuidado en borrar un prejuicio bastante difundido –o residuos de este prejuicio- de superioridad del cine sobre la TV. Prejuicio elitista, retardatario, fácilmente degradable en reaccionario... Si una imagen audiovisual por excelencia puede expresar en el mundo contemporáneo magia y ciencia, si una imagen puede sintetizar la evolución histórica de nuestro viejo sueño de una imagen audiovisual democrática -por su simultaneidad con el hecho histórico, su ubicuidad geográfica, sus relativos menores costos de producción y consumo- esa imagen audiovisual democrática por excelencia es la de video y TV. Esto, virtualmente, potencialmente. Si después en la cotidianidad no es así y más bien todo lo contrario, esto es también, en verdad, parte de nuestra responsabilidad, y no sólo profesional y técnica, si no política... formación de cineastas y teleastas. O más apropiadamente...: formación de cineteleastas.*

Latinoamericano y Caribeño, Africano y Asiático) Panorama de la Historia y de la Estética del Cine y de la TV, Panorama de la Cultura Latinoamericana y Caribeña, Africana y Asiática (Integración Cultural), Historia Crítica del Cine Latinoamericano, Caribeño, Africano y Asiático...

El segundo nivel —de *completamiento*— son los llamados Talleres Experimentales, dirigidos particularmente a profesionales con experiencia reconocida, pero que carecen de la base académica correspondiente: (...) *es la gran mayoría de nuestros cineastas y teleastas, que por razones históricas perfectamente explicables -la carencia de escuelas con esta especialización en el así llamado “Tercer Mundo”- han cumplido su iniciación y trabajo decididamente en la práctica.* Numerosos y muy variados Talleres se abrirán permanentemente en la EICTV para cubrir estos requerimientos, algunos de ellos permanentes, pues buscan solventar carencias históricas de nuestras cinematografías. Entre esto, los dos primeros fueron: “Guión y Dramaturgia” y “Dirección de actores”. El Taller de Dramaturgia inaugural, -que se reeditaría lo largo de los años-, es el titulado “Cómo se cuenta un cuento”, dictado por Gabriel García Márquez.

La concepción de los Talleres... permitiría que se introdujera otro principio pedagógico de la más honda raigambre democrática, humanística y artística: (...) *el derecho al error (...) O mejor, para evitar equívocos: el derecho a no inhibirse por temor al error. Porque si una escuela no garantiza este margen de libertad creativa ¿dónde, en cuál etapa de su futuro, volverá a encontrarlo?....*

Los llamados Diálogos de Altos Estudios —o de *superación*—, el tercer y más alto peldaño de esta estructura, se abre a profesionales y creadores ya formados y reconocidos, convocados a conversar sobre sus experiencias, o sobre “cuanto quisieran”, y por cuyos niveles son a la vez, todos, maestros y discípulos, con lo que se anula ‘perfectamente’ (...) *la*

verticalidad de una enseñanza que desciende de “arriba” para “abajo”... (y se alcanza, más plenamente) la superación de la falsa antítesis autoritaria y estática enseñar-aprender. Superada justamente por su contrario: “Enseñar aprendiendo”.

Los tres niveles se articulan entre sí, permeándose mutuamente, en un proceso de circulación indetenible, a partir del principio ético y estético siempre verificado de que nunca se termina de aprender, conformando (...) *el quetzalcoati de los tres niveles, nuestra serpiente emplumada que se muerde la cola.*²³

Dentro de la Revolución de la belleza todo, fuera de la Revolución de la belleza nada.

Prácticamente desde el inicio de la Revolución, en los más altos y diversos niveles políticos e intelectuales, se habían dado amplios debates en Cuba sobre la libertad cultural y estética, que permitieron superar, a diferencia de los países socialistas de la Europa Oriental, los más difíciles e importantes problemas del sectarismo y del dogmatismo artístico. Acaso el principio político de consecuencias estéticas más señalable de esas jornadas, fue el formulado por el Comandante Fidel Castro en su *“Palabras a los intelectuales”* (1961): (...) *Nuestro enemigo –decía - no es el arte abstracto, si no el “imperialismo”. Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada”.*

Este es el ámbito de libertades artísticas y culturales con que la EICTV se encuentra en el momento de su instalación y apertura en Cuba.

²³ La EICTV incluye los llamados “Cursos fulmíneos”, breves y rigurosos para la formación de grupos audiovisuales de emergencia, comunitarios, de pueblos indígenas, especiales, pero también vanguardistas, experimentalistas, *marginal, off, off-off*, etc., desde *el cine político “puro” al cine experimental “puro”*, que requieran producir documentación urgente sobre distintos problemas sociales, informativos, de denuncia, de resistencia, etc., o materiales de iconoclastia, de revulsión ‘imaginífica’, de interés plástico, de sonoridades filmadas, etc., etc.

En el *Acta de Nacimiento*, para colocarla en sintonía con el mismo, parafraseando al Comandante, Fernando fija las coordenadas estéticas e ideológicas que orientarán el trabajo formador de la de la EICTV. Dice: (...) *Dentro de la revolución de la belleza todo, fuera de la revolución de la belleza nada*. Lo que supone que en ella no se dará cabida a: (...) *los errores simétricos y contrarios de los estereotipos de un “arte responsable, comprometido”, de un arte proletario degenerado: del populismo, del maniqueísmo, del sectarismo, del dogmatismo, de la burocratititis, de la “ideologización” retórica (que es todo lo contrario de una ideología vital, operante). Quede claro a todos que esta Escuela se construye “con bloques de cemento prefabricados, pero no con ideas pre-fabricadas”*. El colofón de esas declaraciones se sigue naturalmente: (...) *Quede bien claro –agregará a todos y sobre todo a quienes forman parte de ella, que esta Escuela es una Escuela de formación artística –“en Arte, la libertad ante todo”*.

Consciente de que no hay transmisión ni creación de conocimiento al margen de la realidad y de la historia, rechazando por tanto toda idea de que el proceso docente sea neutral y que no corresponda a una determinada visión del mundo, ni exprese una toma de posición en el conflicto cultural, político y civilizatorio que define y caracteriza la historia -lo que de suyo es una toma de posición- la EICTV, hija dilecta del Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano, y autoasumida también como Escuela de Tres Mundos (con Asia y África) se reclama entraña de esas realidades tercermundista, expresión y pertenencia de esas historias, forma cultural, estética e ideológica del mundo del subdesarrollo, al cual no puede sino expresar y al hacerlo, no puede sino contribuir con la afirmación de su ser, de su cultura, cuya plenitud humana, humanística y cinematográfica, sólo pueden resolverse en el proceso de su liberación, de la resistencia contra el imperialismo colonizador, y como participante de la transformación revolucionaria de sus realidades de atraso, alienación, miseria, coloniaje, en su paso de la ‘subvida, a la vida’. Escuela pues para formar profesionales

que expresen (...) *aquel imaginario colectivo del llamado por los otros Tercer Mundo o, mejor, de Tres Mundos... que no (es) una Escuela desentendida del futuro global de Tres Mundos... para expresar lo que todavía no tiene un nombre, una imagen, un estilo. Expresarnos, nombrarnos, imaginarnos.*

La primera promoción de cinteastas, el “Juramento Athanasiano”.

Sabemos que no hay escuelas en las que se formen artistas, como sí las hay en cambio para la formación de artesanos y de técnicos. Las llamadas escuelas de arte tienen la misión, por eso, de dar los instrumentos cognoscitivos básicos a quienes crean tener la vocación artística. La aparición real de un artista verdadero, así como de un técnico, de un científico, de un político... creadores, obedece a un conjunto de circunstancias que, incluyendo la escuela, también corresponder a otros ámbitos como la calidad de la infancia, la vida familiar, las figuras paternas y los modelos conductuales, la capacidad intelectual y la potencia emocional, las experiencias y su impacto en nuestras psiques, además de que también pueden incluir la presencia real o virtual, de una figura tan rara como decisiva: el maestro excepcional, que dé el ejemplo, que entregue el mensaje oportuno, que oriente adecuadamente el estudio, encauce las experiencias, corrija y dé sentido a las desviaciones y festeje los hallazgos. En otras palabras, que sea capaz de orquestar estos y otros elementos más, proponiendo al entendimiento del ‘artista cachorro’, la educación espiritual y sentimental que termine por conformarlo. A lo que debe añadirse, por si fuera poco, la concurrencia de todos estos elementos, ‘hic et nunc’, en un individuo determinado. El azar, pues, elevado a su más alta y sutil potencia. Y sin embargo estas conjunciones no son garantía de que se produzca el milagro que es la aparición de un artista pleno. Al azar se agrega así el misterio.

Sin embargo, las escuelas de arte – es al menos mi experiencia- nunca abandonan la esperanza de que en cada alumno haya un verdadero creador, aún comprendiendo que buena parte de sus egresados no alcanzarán el estatuto de artistas, que otros lograrán un nivel medio creativo, y que pocos, muy pocos, se constituirán artistas mayores. Quizás por eso, y porque compartan la idea de la sacralidad de todo ser humano, no suelen conformarse con las meras transferencias técnicas de base de los oficios artísticos, y aspiran a incidir, siempre, en la formación ética y moral de sus estudiantes, en su iniciación a una espiritualidad, a una ideología, en las que inequívocamente fulja la noción de pertenencia cultural –para nuestro caso del subdesarrollo y tercer mundismo-, la conciencia de su responsabilidad y de su deber de artista, consigo mismo en primer término, con su arte, y también con su condición de resistente cultural ante el colonialismo histórico que procura a todo evento, desdibujarlo como ser humano, intervenirle su espiritualidad cooptándolo a la cultura que necesita neutralizarlo, para saquear su mundo y pervertir sus referentes.

El arte, la materia artística, guardan una incidencia incuestionable en el nivel de lo que es más profundo en el ser de los pueblos: su cultura. Un artista deshonesto, un arte que no sea fiel a sí mismo, puede tener y tiene efectos prodatorios para el creador mismo y para el pueblo y la historia de que hace parte. El arte pues, en su intangibilidad, en su aparente incapacidad para provocar destrucción como por ejemplo la puede provocar una praxis médica perversa, también, en circunstancias equivalentes, puede generar catástrofes acaso inadvertidas en lo inmediato, siempre deletéreas en la perspectiva. A eso juega el Imperio con su indeclinable intervención transculturizadora de nuestros pueblos, en eso concede el artista inconsciente, de quien podría decirse, como señaló el Libertador que “el talento sin probidad es un azote”.

Por eso la EICTV, en tanto escuela con un perfil ético tan nítido, entiende que su vinculación con sus estudiantes no concluye con el acto de

grado, sino que continúa con sus vidas profesionales. Por lo que se siente autorizada para solicitar y exigir del joven cineasta que egresa de sus aulas, la debida consecuencia con lo que en ella, mutuamente se entregaron. A semejanza de como se hacía en las escuelas de medicina y en otras escuelas universitarias, la EICTV toma juramento de fidelidad y respeto al conocimiento concedido –que hoy, es lamentable recordarlo, los neoliberalismos perversos han hecho caer en desuso. Es el ‘Juramento Athanasiano’, cuyos reclamos y festejos posibles, se confinan al fuero ético de cada quien, a ese lugar que es átomo y universo al mismo tiempo.

La primera cohorte de cineteleastas de la EICTV egresó la tarde-noche del 15 de diciembre de 1990, en un acto que contó con las presencias de Fidel Castro y de Gabriel García Márquez. Birri tomó el juramento a los graduandos, que llamó “Juramento Athanasiano” en memoria de Athanasius Kircher, inventor hacia el siglo XVII, de la Linterna Mágica, quizás el más remoto antecedente del cinematógrafo. Lo que se quería relacionar eran una y otra inicialidades, ese punto ‘cero’ desde donde ahora, empezaría a tejerse la vida profesional de los recién graduados. Lo primero era recalcar las responsabilidades inherentes al oficio, y en seguida reclamar, bajo juramento, la fidelidad a las exigencias de su arte, a su condición de creadores, a sus circunstancias culturales e históricas, a los deberes que de ellas dimanaban, y especialmente, muy especialmente, a sus voces más íntimas y profundas...

(...) Yo os digo, desconfiad de la impunidad de las imágenes... Las imágenes pueden también matar desmoronando secretas arquitecturas de la imaginación, sepultando neuronas de conciencia bajo escombros de insensibilidad, venalidad, mediocridad

Una poética de la didáctica ...

¿Juráis que no filmaréis un solo fotograma que no sea como el pan fresco, que no grabaréis un solo milímetro de cinta magnética que no sea como el agua limpia?

¿Juráis que no desviaréis vuestros ojos, que no taparéis vuestros oídos, frente a lo real maravilloso y lo real horrible, de la tierra de América Latina y el Caribe, África y Asia de la cual estáis hechos y de la cual fatalmente sois expresión?

¿Juráis que fieles a un sentimiento irrenunciable de liberación de la justicia, la verdad, la belleza, no retrocederéis frente a la amenaza de los fantasmas de la angustia, de la soledad, de la locura y seréis fieles antes que a nadie a vuestra voz interior?

Y para decir enseguida que toda traición o toda consecuencia a/con los mismos, equivaldrá a una celebración o a un crimen de conciencia y a la propia realización o anulación, como artistas y seres humanos:

Si así no lo hicieréis, que el tigre y el águila devoren el hígado de vuestros sueños, que la serpiente se enrosque en el chasis de vuestra cámara, que ejércitos de luciérnagas chisporroteen cortocircuitos e interferencias en vuestras grabadoras electrónicas.

Si así lo hicieréis, como confiamos, que el colibrí os proteja blindándoos con la delicada coraza de un arcoiris que dure tanto como vuestra vida y más allá, en vuestras obras.

Una didáctica que sólo es posible, cuando se la concibe en sí misma como obra de arte, una Poética, en otras palabras de la didáctica. Una didáctica que es equivalente al cine mismo, como – citado por Fernando Birri - lo ha

dicho Nelson Pereira dos Santos: *Hasta ahora hemos usado el cine para enseñar, usémoslo ahora para aprender.*