ISSN 2661-6602

NÚMERO 2
MAYO 2021
VOLUMEN 5

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Dossier: el cine de Fernando Birri

Artes Ediciones
Ojo Loco
Fa Sol Latino

2

FUERA DE CAMPO

R E V I S T A D E C I N E

Volumen 5, Número 2

Mayo, 2021

ISSN 2661-6602

DOSSIER

El cine de Fernando Birri

Editores invitados

Rafael Luis Cabrera Collazo
(Universidad Interamericana de Puerto Rico)
Jordi Macarro Fernández (Université de Lille)
Alberto Robles Delgado (Universidad de Alicante)
Quentin Richard (Festival Ojoloco
- Association Fa Sol Latino)

Artes EDICIONES

Número editado conjuntamente con:

OJO LOCO FA SOL LATINO

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga López

Fotografía de portada:
Fotograma de *ORG* (Fernando Birri, 1979)

ISSN 2661-6602

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 5, Número 2. Mayo, 2021
ISSN 2661-6602

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.
La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.
Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

UArtes EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

Prólogo

Fernando Birri, el insospechado e incombustible regenerador de ideas

Rafael L. Cabrera Collazo
Universidad Interamericana de Puerto Rico

La palabra cine ya me suena conservadora.
La imagen audiovisual tiene otras formas posibles además del cine.
Estoy hablando de una nueva maquinaria de imágenes,
de nuevas fantasmagorías, nuevas e insospechadas sombras electrónicas;
mejor aún, luces electrónicas que, por ahora, apenas entrevemos.
Fernando Birri
São Paulo, 14 de julio de 2006

¿Qué no se ha dicho del argentino Fernando Birri? Denominado el padre del llamado 'nuevo cine latinoamericano', gran maestro de cineastas y un 'utópico andante', como nos lo recuerda Humberto Ríos en su documental, Fernando Birri es hoy día un claro referente en la cinematografía de América Latina. Sus afanes no se limitaron solo al séptimo arte. Persona de claras tendencias universales, buscó rumbos más allá de su natal Santa Fe, en Argentina, para adentrarse en el mundo europeo, en especial en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, en donde realizó estudios. Este centro de estudios se caracterizó por orientarse principalmente al cine documental, ba-

sándose en conceptos que incorporó del neorrealismo italiano. Allí, junto a sus estudiantes, en 1959 realizaron el cortometraje *Tire Dié* que marcó las coordenadas de un nuevo cine argentino clasificado como político, militante, comprometido y revolucionario. En su hoja de vida profesional se destacaron sus haberes como director teatral, guionista, dibujante, escultor, actor, poeta y teórico, los que, por supuesto, alimentaron su imaginario acerca del celuloide, sobre todo en cuanto a la funcionalidad de este recurso. Por ello, no sorprende su concepción tan precisa del cine como retrato social e histórico, como fundamento de conciencia y, ante todo, como espacio de denuncia y reivindicaciones. A su vez, mordió con dolor ese hueso duro de roer que se conoce como censura y exilio, cuando en 1976 tuvo que marcharse de su tierra y regresar a Italia.

Como dicen por ahí, «algo bueno hizo para merecer ser recordado». En primer lugar, junto a otros intelectuales, como el premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez, llevó a convertir a un pequeño pueblo, ese mismo de San Antonio de los Baños, a unos 30 kilómetros de la capital cubana, en una gran incubadora de profesionales del cine que sigue atrayendo interesados de todo el mundo. En suma, hizo que Cuba fuese nombrada 'la isla del cine'. Como fundador de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, de la que fue su director desde 1986 hasta 1991, es imposible disociar el tema político e ideológico en el quehacer profesional de Birri. Sin embargo, no se trataba de limitar el cine a ser una herramienta de propaganda. No creemos que ello se redujera a esta apreciación tan simple y común. Más relevante resultar entender que su trabajo situó, por otro lado, al cine como una vía necesaria para conocer y comprender problemas sociales y existenciales. Como consecuencia, activó el aparato crítico y reflexivo de muchos ciudadanos latinoamericanos y de habitantes de otras latitudes, a través de propuestas estéticas y del uso de un lenguaje simbólico que, sin limitarse a ello, expusieron el ojo del espectador al auge de los movimientos sociales y al compromiso personal y colectivo contra las injusticias. Todo ello colocó tanto al propio Birri, como a su natal Argentina y a la misma Cuba, en la órbita internacional del celuloide.

En este caso particular, y a la par con lo ya mencionado, son muchas sus hazañas y las influencias que marcan a las futuras gene-

raciones. Cuestionó a los géneros que encasillan al cine, dando paso a nuevas formas como el *Doc Fic* o *Fic Doc*, en el que la ficción y el documental hacen guiños de complicidad y se funden en un cine que debe ser visto como un proceso de liberación tanto en temas como en técnicas. Cine documental, de ficción, experimental, corto y largometrajes, escenificaciones teatrales, entre otras expresiones de la creación, todas, como formas de visualización y operacionalización del arte, fueron apoyatura para Birri materializar su musa.

En ese hacer y deshacer de cuestionamientos, a Birri se le considera uno de los críticos de ese llamado 'primer cine' o 'cine institucional', de ese que domina a nivel mundial, que se dedica a la gran industria con sus estructuras de comercialización y *marketing* y que no pocos identifican con las producciones grandilocuentes de Hollywood, especialmente cuando se habla de lenguajes, estrategias y técnicas. Por el contrario, nuestro incombustible cineasta oscila entre los que luego se catalogaron como el 'segundo' y 'tercer cine'. Ambas tendencias convergen en la convulsa década de los sesenta del siglo XX, la que fue testigo de varios sucesos y procesos como el desarrollo de la Guerra Fría, la crisis de los misiles y la carrera espacial, la descolonización en distintos puntos de Asía, África y América, y movimientos de protestas en Checoslovaquia, Francia y México.

En el caso del 'segundo cine', este promueve la libertad del autor para poder expresarse como él quiera, sin obedecer estándares fijos y preconcebidos. Clasificado como 'cine de autor' o 'cine de la descolonización', lamentablemente su carácter individualista evitó que llegase a ser un verdadero descolonizador cultural. Por ejemplo, y a pesar de que promovió fórmulas cinematográficas más nacionales, replicó las reglas de oro más técnicas ligadas al cine hegemónico. Como consecuencia, aunque con temas en contrapunto a la visión primermundista estadounidense o de otros países europeos hegemónicos, no pudo sacudirse de la mediatización de los condicionantes ideológicos y económicos nacionales, lo que llevó a repetir lo que tanto criticó: la recreación de la discursiva de la superioridad y del mismísimo poder. El 'tercer cine', por su parte, vino a llenar las insuficiencias de su predecesor. Su aspecto más sustancial radica en presentar las circunstancias en las que se desarrollan hechos, ya sea de un país o de una comunidad, en clara contraposición a las versio-

nes oficiales que esgrimen los poderes políticos. Existe un compromiso ético de modelar la realidad tal cual es, denunciando injusticias y contribuyendo a la recuperación de la memoria histórica. En este sentido, primero está la honestidad frente a la ambición comercial. Una prioridad estratégica del 'tercer cine' es difundir ideas para que las personas sean libres y no sometidas; es decir, un cine producido desde y en medio de la revolución, y no desde el poder.

Por ello, como ser humano adelantado a sus tiempos, Fernando Birri ensambló con sobrada habilidad estos dos discursos, un contrapeso entre resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales, aun cuando el 'tercer cine' no tenía tan definido sus contornos. Esto es algo que ya lo han propuesto Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras como editores de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* de 2009. Una revisita a *Los inundados* nos puede arrojar algunas pistas. Este filme, cuyo guion escribió el santafesino en colaboración con Jorge A. Ferrando, es una adaptación del cuento homónimo de Miguel Ángel Correa, conocido por el seudónimo de Mateo Booz. La película se estrenó el 26 de abril de 1962 y contó con Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera y Héctor Palavecino, como protagonistas. Las escenas hacen hincapié en la picaresca criolla argentina, el realismo, la sátira y la crítica social. En plena inundación, narra la historia de familias de pocos recursos, que se ven forzadas a mudarse a un vagón abandonado del ferrocarril hasta que bajen las aguas del río Salado. Para enfatizar en los problemas del subdesarrollo y las diferencias sociales, el inicio de *Los inundados* introduce el tono neorrealista que, rompiendo con las formas y el contenido más conservador del cine argentino de la época, despunta a lo largo del largometraje. Es como un tipo de hibridación que, aunque trata de un neorrealismo más cercano al expuesto por Vittorio de Sica en *Miracolo a Milano* (1951), es menos dramático que el que prevaleció en *Ladri di biciclette* o en *La terra trema* de Luchino-Visconti, ambas de 1948. Con esta obra fílmica, Birri se alejó de las coordenadas más concretas y exactas del documentalismo para formular una crítica satírica que señalaba a la burocracia y a los políticos como agentes que imposibilitaban un mejoramiento social y un bienestar que, salvo en un breve suspiro cómico, jamás podrán ser alcanzados por los protagonistas marginados del filme.

La comicidad y la picaresca articuladas por Birri ponen en evidencia, con una irónica seriedad, el estado o la condición precaria en la que se encuentra la familia Gaitán. Como víctimas de las inundaciones provocadas por la crecida del río, ellos y otros vecinos son reubicados en viejos vagones que apenas se adaptan a sus necesidades y, cuando lo hacen, pretenden echarlos de allí. De pronto la familia se niega a abandonar los furgones y despierta viajando por vías que la conducen hacia un lugar donde se experimenta el mejoramiento social que termina repentinamente. Como gran utopía, es un tiempo breve, de algunas horas, en las que los protagonistas se sienten salvados dentro de modelo edénico, para después despertar a la cruda realidad de las inundaciones. En ese péndulo del ir y venir surgen interrogantes interesantes que hacen reflexionar al espectador: ¿a quién culpamos del subdesarrollo, al destino, al gobierno o a nosotros? A veces el tránsito visual de la película nos hace perdernos en la imprecisión: ¿aquello es real, una ilusión o meramente un absurdo? En *Los inundados*, la marginación tiene rostro de frustración, de impotencia ante la falta de acción, tanto de los personajes recreados como de una burocracia de gobierno que invisibiliza y deja huérfanos a sus ciudadanos. Al final, los Gaitán deambularán criminalizados por las insuficiencias del Estado y con la mente clara de que regresarán a otro viaje accidental que los devolverá al ambiente de miseria, en donde nada cambia, el tiempo no pasa y se llega a comprender que volverán a experimentar otro aluvión, tanto real como simbólica y existencialmente. Lo peor es que nadie sabe si podrán sobrevivir condiciones semejantes.

Sea como director ubicado en el segundo o tercer cine, debemos consignar que las propuestas del argentino son señas identitarias que incidieron en muchos de sus contemporáneos. Por cierto, en su libro *La escuela documental de Santa Fe* (1963) establece que en Argentina existió un cine comercial y taquillero, otro elitista, evasivo y algo enajenado, pero juntos conformaron un mismo problema: una imagen irreal del país. Al no denunciar el subdesarrollo, estos se vuelven un cine subdesarrollado o subcine. La alternativa consiste en construir y estructurar un cine nacional, realista, crítico y, ante todo, popular. Sin renunciar a principios más fundacionales o canónicos que rubrican su trabajo, como es el cine documental, Fernando Birri

invitó a ser inclusivo en las temáticas y en los métodos de producción cinematográfica. Es muy probable que muchos se pronuncien en cuanto a los dones de Birri para regenerar ideas, conceptos, valores y formas, al momento de hacer cine. Como retrata el documental *Birrilata: una vuelta al tren* (2015), de Lorena Yenni, la vida personal y profesional de este cineasta estuvo siempre expuesta a la regeneración: desde su escuela de cine en Santa Fe, el cierre de este centro a manos de los militares, sus migraciones físicas e intelectuales hacia otras latitudes, destacando en ello sus intercambios con Gabriel García Márquez y Fidel Castro en Cuba. Fernando Birri llenó de entusiasmo a las nuevas generaciones de realizadores, a las que invitaba y convocaba a soñar, a sobreponerse al imaginario social de las ideologías dominantes y a convertirse en 'militantes de la imagen', de esa imagen impolítica y de la intervención.

Precisamente, en *Birrilata* se observa a un Birri desafiando a los futuros cineastas con una pregunta sencilla, pero contundente: ¿y cuáles son los sueños que aún no hemos soñado? En esa quimera de opciones emerge algo que me lleva al Birri que se regeneraba con cada oportunidad o, quizás, con cada contrariedad. El ser humano construye los cambios en la medida en que los necesita por resistencia o por trascendencia planificada en sus intercambios sociales. El cambio no es negarse, sino aprender a desplazarse. De esta manera, Birri se desplazó, pero dejó subyacente la posibilidad de trasladar también su arte por nuevos medios, a veces insospechados. Es el Birri que se recicla en otras obras, en otras maneras de expresión visual, como sentenció en 2006: «La imagen audiovisual tiene otras formas posibles además del cine».

Y aquí 'reciclaje' no mantiene la connotación o el carácter de lo negativo. Al añadirle el adjetivo 'cultural' estamos ante un tipo de arte en el que imágenes verbales, mentales y visuales existentes en las expresiones, las recepciones y las interpretaciones de distintos tipos de artes, incluyendo al cine, dan como resultado que la intencionalidad del realizador original se traduzca en favor de lo que un nuevo ejecutante quiere expresar, contar o relatar. Birri nos hace soñar con ello y añade en esos afanes oníricos otras alternativas, como la inclusión de conceptos asociados a lo transcultural y lo transnacional. En ese movimiento de reciclajes culturales entra un ejemplo que

nos parece muy acertado: el video musical *Losing my religion*, 1991, del grupo estadounidense REM. El video nos habla y nos deja ver el problema de la obsesión. Mucho se ha escrito de que el video se inspiró en el cuento de Gabriel García Márquez de 1968, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, a fin de satirizar el concepto convencional de los ángeles, de los estudiosos medievales y sus investigaciones acerca de la realidad, y de la gente del mundo rural a quienes no les importaba sacar provecho de un ángel caído del cielo. Sin embargo, la idea original de traducir fotofónicamente la narración de "El Gabo" vino de Fernando Birri. Es evidente que García Márquez tenía más garra mediática —internacionalmente hablando— que el argentino, algo que conocen en Estados Unidos. Si muy bien el videoclip tomó esa imagen del ángel marginado y tocado por los prejuicios, lo que se recrea en el relato del Nobel colombiano, la verdad es que sus técnicas visuales recomponen y resignifican aquellas de las que se valió Birri para visibilizar el cuento. Por medio de circunstancias translocales, REM mueve el ambiente bucólico caribeño, las manifestaciones de discrimen y burlas tan propias del latino, y los gestos de sorpresa y extrañeza ante lo atípico del mundo criollo hispanoamericano a las latitudes norteñas del habitante común de Estados Unidos. Ello va desde el título de la canción y la frase de relevo, *Losing my religion*, que recoge una expresión del Estados Unidos sureño, que significa perder la compostura o llegar al límite de la paciencia, hasta entornos hogareños propios de estadounidenses blancos, pobres y rurales. En resumidas cuentas, REM recicló y reacomodó el imaginario visual que Birri hizo del cuento de Gabriel García Márquez, pero omitiendo u ocultando esa parte tan importante que podemos denominar como 'significante' o su representación inicial.

Con ello, no pretendemos desprestigiar el trabajo de REM ni de Tarsem Singh, director del video musical, pero aprovechamos este espacio para lanzar la propuesta de que el reciclaje cultural nos abre un mar de posibilidades para estudiar la adaptación y los reacomodos de los productos culturales de las variadas identidades del mundo globalizado. Hoy día, las fronteras nacionales y los diálogos disciplinares se han hecho más permeables debido a fenómenos diversos, como son el incremento de los movimientos migratorios, el flujo de más personas a través del mundo y, en las últimas tres décadas, el

desarrollo de las nuevas tecnologías de comunicación, como son la Internet y las redes sociales virtuales. Ante esto, ya no veremos las barbas casi de monje tibetano de Birri, pero sí nos toparemos con sus temas y sus técnicas recicladas en elementos criticados ideológicamente por este cineasta, sobre todo cuando se trataba de Estados Unidos, pero ahora recompuestos a través de nuevos visionados, tal vez no como homenaje, sino como influjo que rotula las mentes y los corazones de aquellos inmersos «en una nueva maquinaria de imágenes», como nos lo propuso Fernando Birri.

Fotograma de *ORG* (Fernando Birri, 1979)

A 'Sum' of Ideas: Fernando Birri's *ORG* Among the New Cinemas

Federico Windhausen
Investigador independiente
fjw2031@nyu.edu

TITLE: A 'Sum' of Ideas: Fernando Birri's *ORG* Among the New Cinemas
Abstract: This article shows how Fernando Birri's film *ORG* can be placed in a productive dialogue with two "new cinemas" of the sixties, the post-1967 art cinema that is often referred to as political modernism and the branch of experimental cinema commonly labeled "underground". Of particular importance for Birri's project is the ability of cinematic montage to directly impact viewers' consciousness, an effect the filmmaker explores in ways that resonate with the work of a few contemporaneous experimental filmmakers in particular. Paying special attention to Birri's published and unpublished writings, this study identifies and traces distinctions between, on the hand, Birri's film and its motivating ideas and, on the other hand, the textual output (films and theories about film and culture) of contemporaneous filmmakers of the sixties. Those filmmakers include Jean-Luc Godard, Fernando Solanas and Octavio Getino, Stan Brakhage, Gregory Markopolous, Paul Sharits, and Alberto Grifi.
Keywords: Fernando Birri, art cinema, experimental cinema, montage, spectatorship, film theory.

TÍTULO: Una 'suma' de ideas: *ORG* de Fernando Birri entre los nuevos cines
Resumen: Este artículo intenta mostrar cómo la película *ORG* de Fernando Birri puede ser interpretada en un diálogo productivo con dos 'nuevos cines' de los años sesenta: el cine de arte posterior a 1967, al que a menudo se hace referencia como modernismo político y la rama del cine experimental comúnmente etiquetada como

RECIBIDO: 05 de febrero de 2021 ACEPTADO: 10 de marzo de 2021

underground. De particular importancia para el proyecto de Birri es la capacidad del montaje cinematográfico para impactar directamente en la conciencia de los espectadores, un efecto que el cineasta explora en formas que resuenan con el trabajo de algunos cineastas experimentales, en particular los contemporáneos. Prestando especial atención a los escritos publicados e inéditos de Birri, este estudio identifica y traza distinciones entre, por un lado, la película de Birri y sus ideas motivadoras y, por otro, la producción textual (películas y teorías sobre el cine y la cultura) de cineastas contemporáneos de los sesenta como Jean-Luc Godard, Fernando Solanas y Octavio Getino, Stan Brakhage, Gregory Markopolous, Paul Sharits y Alberto Grifi.
Palabras claves: Fernando Birri, cine de arte, cine experimental, montaje, espectador, teoría del cine.

the film is a "sum" of ideas
(the film as a thousand films)
(as a thousand possible films)
not one film, but a thousand films* in one
the film as a plan for a thousand films

The thousand and one orgs
* to be developed
Fernando Birri, April 10, 1972[1]

Speaking retrospectively in 1994 about the origins of his film *ORG*, begun around 1967 and premiered in 1979, Fernando Birri notes the importance of some of the major events of the late sixties for his project, including the death of Che Guevara in 1967, the

1 Fernando Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg: "Il Libro di ORG I: Immagineria Visiva"* (typed manuscript): 125. The translation is mine; all translations of texts that are not in English are my own. The version of this transcription of Birri's diary that I cite herein can be found in Box 2, Folder 13-18, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008 (bulk 1944-2008), Ms.2010.050 John Hay Library University Archives and Manuscripts, Brown University. (This archive is hereafter cited as Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008.) This typed transcription of Birri's diary is also available as a PDF in the following DVD release of the film: *ORG*. Directed by Fernando Birri. Berlin: Filmgalerie 451/Arsenal – Institut für Film und Videokunst, 2017. It should be kept in mind that, since the original, handwritten diary entries are not stored in the Birri Archive at Brown University and have not been made public (if they still exist), currently we cannot know the extent to which the available transcription might also be a revision of the original diary. Also, the Birri Archive includes another, parallel diary, titled "Diario Inútil", composed of small, loose-leaf diary pages that are not included in the typewritten diary.

uprisings of May 1968 in which students were able, in his view, to "radically answer the capitalist system", and especially the first human moon landing in 1969, which threw into crisis "the ego-cosmocentric conception of man".[2] Throughout his discussions of *ORG* over a number of years, Birri repeatedly alludes to various all-encompassing assessments of the social, political, and existential problems of humankind, many of which are mentioned in the film in the context of and alongside its loose adaptation of Thomas Mann's 1940 novella, *The Transposed Heads: An Indian Legend*. In Mann's revisionist (and highly Occidentalized) version of a tale from the 11th-century Indian story collection *Kathāsaritsāgara*, the German author puts forward his conviction that "the world's goal is union between spirit and beauty, a bliss no longer divided but whole and consummate", as Mann puts it in a passage cited by Birri.[3] Omitting what he dismisses as "that 'psychologizing' —or subjective— key" in Mann's version,[4] Birri reduces his characters to symbols (referred to in his diary as the "typical bourgeois of late capitalism")[5] and focuses his adaptation on "another type of 'objective', material, sensory dimension" that he takes to be unique to the cinema, in the hope of guiding his viewers toward a restorative Edenification of our divided world.[6] As Birri sees it, what is referred to in his film as "this scientistic, scientifascistic humanity, mechanistic and explosionist", can be transformed if it applies the overarching corrective developed by Wilhelm Reich, the sexologist who espoused the elimination of all forms of repression through a freeing of the

2 Fernando Birri, "3a Lección 22/3/94 Polivalencia y Fotografía y Cámara: ORG", "*DOCFIC*" *Cómo se filma un film / Taller de dirección de Fernando Birri / EICTV / Fernando Birri* (Córdoba, España: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; La Habana, Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2007): 102.

3 Thomas Mann, *The Transposed Heads: An Indian Legend* (London: Secker & Warburg, 1941): 137. Birri includes this passage in various promotional materials for *ORG*, including those found in Fernando Birri, *ORG - Dossier inglés I*, Box 1, Folder 31, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008.

4 Birri, "3a Lección 22/3/94...", 118.

5 Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 1.

6 Birri, "3a Lección 22/3/94...", 118. For a critique of Mann's book as a representation of an Indian legend, see V. Ganeshan, "The Transposed Heads by Thomas Mann: An Indian Legend or a Metaphysical Jest?" in *JSL: The Journal of the School of Languages*, 5-1-2 (Monsoon 1977 & Winter 1978): 1-13.

orgasm and an embrace of its curative energies.[7] These ideas are indicative of the nature and scope of Birri's project, which marries a fairly common diagnosis of our disunited modern society to a very particular thesis about its carnal and spiritual path to rehabilitation.[8]

Birri's self-described *film maldito* explores such concerns through an exceptionally fragmented aesthetic of collage, an audiovisual assemblage that the filmmaker characterizes with chains of words and phrases, as in his 1978 *ORG* manifesto, which calls "for a cosmic cinema delirious and lumpen communism sensual hedonistic erotic thinking viscera: cosmunism".[9] It is not surprising that Birri would be calling for a different kind of cinema in an era of many such artistic imperatives, and this essay considers how Birri can be positioned (and positions himself) in relation to some of the most important 'new cinemas' of the late sixties. Without diminishing the considerable significance of Latin American cinema of the sixties for Birri, this study introduces, through a series of comparative analyses, a selection of cinematic trends and filmmaking projects from Europe and the United States that

7 Throughout Birri's diary, the concept of polymorphous perversity is referred to in a celebratory, playful manner. But it merits mention that Reich's sexology of liberation views homosexuality as a perversion that will not exist in an ideal society. Reich summarizes his own views thusly: "1. Homosexuality among adults is not a social crime, it does no harm to anybody. 2. Homosexuality can be reduced only by establishing all necessary prerequisites for a natural love life among the masses". Wilhelm Reich, *The Sexual Revolution: Toward a Self-governing Character Structure*, trans. Theodore Wolfe (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969): 211. Given that some have interpreted the transposition of the two male characters' heads in Mann's novella as "a fusion of separate selves [that is] both metaphysical and homoerotic", it can be said that Birri's source material (in which Mann "gave heterosexual rivalry a homosexual spin") not only does not share Reich's limitations, but might even have offered the filmmaker a path beyond some of the sexologist's biases. But the couplings and trajectories of desire represented in *ORG*'s primary narrative are exclusively heterosexual. Anthony Heilbut, *Thomas Mann: Eros and Literature* (New York: Alfred. A. Knopf, 1995): 240, 139.
8 To return to the opening quotation, we can speculate that the apparent thwarting of the global, anti-imperialist plan Guevara had represented, combined with Birri's direct exposure to the sixties countercultures of the European continent, led the filmmaker to deeper existential, more 'cosmic' questions, taking him beyond the limits of the official dimensions of Castro's Cuba (to which he nonetheless remained ideologically committed). This is a speculative suggestion, however. The biographical motives behind Birri's interest in Reich remain a subject for further research and analysis.
9 Fernando Birri, "Manifiesto de *ORG* (Manifiesto del Cosmunismo o Comunismo Cósmico)", in *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (Santa Fe, Argentina: Ediciones Sudamérica Santa Fe, 1999): 233.

bear special relevance for a contextual understanding of *ORG*. The first new cinema discussed here is the post-1967 art cinema that is often referred to as political modernism, and the second is the diverse branch of experimental cinema commonly labeled "underground" during the second half of the decade.[10]

It is apparent from many of Birri's writings and statements that, during his exile in Italy, which began in 1963, he had been able to follow new developments in art cinema quite closely, and he was especially attuned to the increased relevance of politically-engaged cinema, a commitment and interest that has largely been discussed in previous studies of Birri in terms of his ties to Latin American cinema. But at festivals such as the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro, for example, Birri was also following a wider cultural shift in modern cinema, a move away from a predominance of existential concerns, toward an exploration of the ideological reconstruction of reality. In addition, as the filmmaker has noted, the era was one of "'underground' fashions, of the 'off, off', of 'extreme cinema', etcetera", and with his editors on *ORG*, he "worked a lot on these innovative codes", incorporating them into what he called "a 'racconto', a longform story" that set Mann's narrative in the service of Reich's worldview.[11] *ORG* demonstrates the importance for Birri of the new 'codes' that had transformed film editing, and as we shall see, this coincides with the high value that key filmmakers, associated with art and experimental cinemas alike, placed on cinematic montage. Montage practices and forms were continually being shaped by an assortment of discursive, ideological, aesthetic, and formal exigencies, and crucially, for Birri, how cinematic montage is understood and explored became inextricable from his view of subjectivity, especially during his search for novel shot-to-shot structures that could solicit or provoke new spectatorial experiences.

As this study connects the film to a number of Birri's core ideas (articulated in interviews and published and unpublished

10 For an introductory discussion of political modernism in the cinema, see Robert Stam with Richard Porton and Leo Goldsmith, *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics* (Malden, MA; Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2015): 107-144.
11 Birri, "3a Lección 22/3/94...", 118.

writings), it considers which aspects of the filmmaker's project function as aesthetic and ideological positionings, manifesting affiliations and differences between *ORG* and other conceptually, artistically, and even geographically proximate projects associated with the era's new cinemas.[12] Methodologically, this entails identifying and tracing distinctions between, on the hand, Birri's film and its motivating ideas and, on the other hand, the textual output (specific films and theories about film and culture) of contemporaneous filmmakers of the sixties. The multiple contextualizations provided in these pages comprise a differential interpretation of a filmic text and artistic project that has been shaped by more than simply relations of influence: without detracting from its many singular characteristics, *ORG* can be productively situated at the intersection of various period-specific versions of what was being labeled 'modern', 'new', and 'countercultural' in the cinema. Finally, because this essay is primarily focused on conceptual relations and historical parallels between Birri's project and ideas about montage and spectatorial experience that were in circulation in sixties and seventies film cultures, it does not delve into the symbolism of the film's fictional narrative, for example, or its appropriations of documentary. Ideally, this study should function as a complement to future analyses of *ORG* that might attend to other dimensions of its diverse iconography, style, and allegorical structures.[13]

12 This essay builds upon earlier scholarship that has theorized art cinema in terms of "positionings" that can be carried out through films, various types of written texts, public presentations, institutional rituals, promotional materials, criticism and scholarship, and so on. In this essay, special attention is paid the aesthetic and ideological positioning of filmmakers associated with art and experimental cinemas, and it is presumed that the ideas and practices that inform their films circulate within fields of cultural activity in which self-positioning is highly valued. For an introductory overview of how positioning, as a cluster of meaning-making practices and effects, functions within art cinema, see Geoff King, *Positioning Art Cinema: Film and Cultural Value* (London: I.B. Tauris, 2019).

13 For a general introduction to *ORG*, see Hermann Herlinghaus, "Exilio-Resistencia-Vanguardia. La película 'ORG' de Fernando Birri", in: *Europäische Avantgarde im latein-amerikanischen Kontext*, ed. Harald Wentzlaff-Eggebert (Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1991): 571-590. For a discussion of *ORG* in relation Birri's film career, see Pablo Klappenbach, "ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri", *Cine Documental* 19 (2019). Available: http://revista.cinedocumental.com.ar/org-ni-alienigena-ni-meteorito-continuidad-y-ruptura-en-la-pelicula-maldita-de-fernando-birri/

***

Birri's films and ideas are often discussed in relation to the New Latin American Cinema of the sixties that his early films predate, and it is evident that, throughout his career, he spoke and wrote about that movement more than any other. In a text published in 1968, for example, Birri lamented the reductive response to Latin American cinema of those European critics and programmers who expected films from the region to be politically-engaged in predictable ways. He also noted that the 'underdevelopment' affecting Latin American cinema was "socioeconomic but not necessarily [...] intellectual", insisting on the cosmopolitan and eclectic nature of cultural consumption and reception across the region, a point he supported by naming European and American writers and films (Joyce, Whitman and Lautréamont, for example, as well as *Citizen Kane*, *Das Cabinet des Dr. Caligari* and *Entr'acte*) that were culturally significant within Latin America.[14] Birri's own internationalist perspective had already been made clear the previous year, in "Soggettiva Libera Indiretta, Liberissima, Addirittura Libertina", a text of his that made reference to Jonas Mekas, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, and Pier Paolo Pasolini, among others, assembling them under the appellation of 'new cinema' and emphasizing their 'freedom' as filmmakers.[15]

Of signal importance for the new cinema of the late sixties was the shift, most pronounced after 1967, toward a cinema of political modernism, and in film scholar András Bálint Kovács's study of 'European modern cinema' and its major trends, we can identify which characteristics of this cinema seem most pertinent to *ORG*. As Kovács notes, the films of political modernism share a foundational belief in reality as a context that must be "reconstructed" critically within each film "with a clear manifestation of the auteur's political and ideological bias".[16] This view builds upon earlier versions of art cinema, such as the prevalent use of allegory in the 1950s to grapple with spiritual,

14 Fernando Birri, "Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano", *Fernando Birri: el alquimista democrático...*, 152, 154.
15 Fernando Birri, "Soggettiva Libera Indiretta, Liberissima, Addirittura Libertina", *Fernando Birri: el alquimista democrático...*, 80-82.
16 András Bálint Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2007): 357.

existential, or humanist questions, but the new cinema responds to a new auteurial imperative, evident by late 1968, according to which the filmmaker should present in his or her film a "totalizing vision about the world", a "comprehensive ideological framework to describe reality".[17] Disregarding the traditional subject matter and aesthetic conventions of realism, such a vision or framework offers instead "the essential rules, laws, functions, and forms organizing empirical reality [...] creating imaginary emblems of this arrangement". This type of assemblage can be found in the montage structures of Godard's films, for instance, whose organization appears to allude to, parody, emulate, or hyperbolize the logic of a culture saturated and interpellated by modern media.

Bound up with notions of immediacy and interventionism are three additional trends from the post-1967 period that Kovács discusses: the conviction that 'cinematic narration', a term that encompasses a broad range of possible styles, is "a form of direct auteurial and conceptual discourse"; the complementary belief that cinema can function as "a means of direct political action"; and the mandate that it "should exercise a direct impact on social, political, or ideological debates".[18] Art cinema becomes more overtly dominated by language during this period of heightened politicization, as in Kovács's example of *Partner* (1968), Bernardo Bertolucci's dialogue-heavy response to the events of May '68, in which a character calls for "direct communication" with audiences and implores viewers to pick up film cameras for themselves: "Do long panning shots of life, in Techniscope and color if you have broad ideas. Do static shots of death, in black and white if you like early Godard". For some of the most influential filmmakers of the period, including Third Cinema directors such as Rocha and Tomás Gutiérrez Alea, the social, political, and cultural transformations of the decade had necessitated a linguistic turn, taking the cinema deeper in the direction of the verbalization of ideological propositions, of explicitly-asserted theories, questions, and slogans about art, politics, and society (relying increasingly upon a rhetoric of forceful impact that the Europeans come to share with the New Latin American filmmakers, a link Kovács does not address in depth).

17 Kovács, *Screening Modernism...*, 379.
18 Kovács, *Screening Modernism...*, 356.

Central to all of these trends is the relation between audiovisual montage and language, a longstanding concern within 'new' and 'modern' cinemas. Prior to the rise of political modernism, one model for linguistically-direct, montage-intensive cinema was exemplified by the first part of the film *La Rabbia* (1963), an essay directed by Pasolini that addresses the European colonization and Marxist liberation of Africa. But Birri distanced himself from that approach when he wrote in a diary entry, dated July 18, 1970, that he was attempting to make a "film-poem" and not another version of "a cinema 'of poetry' (alla Pasolini, so to speak)", in an allusion to the Italian director's 1965 essay "Il cinema di poesia".[19] Birri does not explain further, but given the formal and structural complexities of *ORG*, we can speculate that he was in agreement with Godard, who discussed, decades later, "a brief vogue for what were called 'poetic films'" and disparaged the obviousness of "showing a photo of Marilyn Monroe when you're talking about her", as Pasolini does in *La Rabbia*.[20] Godard goes on to describe an alternative structure in which the viewer is presented with "a photo of something else to introduce another idea...", one that is not standing in for the idea or referent being heard in the film's spoken text. When montage is used to create a contrast between what is seen and what is heard, "there's no longer this simple relationship of illustration, and that makes it possible to exercise your capacity to think and reflect and imagine, to create [...] to discover at a stroke things you've never thought of before".[21] Like Godard, Birri ascribes a special value to montage structures that produce relationships of difference between language and image, as exemplified by any number of sequences in *ORG* with complex sound-image contrasts. In another diary entry, dated July 8, 1970, Birri writes that *ORG* will, ideally, convert filmmaker and viewer alike into co-creators, "both owners of 'their' (belonging to the two of them, to all of them)

19 Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 12.
20 Youssef Ishaghpour and Jean-Luc Godard, *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century*. Trans. John Howe (New York: Oxford University Press, 2005): 10-11. See also Pier Paolo Pasolini, "The Cinema of Poetry", in *Heretical Empiricism*, eds. Ben Lawton and Louise Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988): 167-186. For an analysis of Pasolini's essay, see John David Rhodes, "Pasolini's Exquisite Flowers: The 'Cinema of Poetry' as a Theory of Art Cinema" in *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, eds. Rosalind Galt and Karl Schoonover (Oxford University Press, Oxford, 2010): 142-163.
21 Ishaghpour and Godard, *Cinema...*, 11.

images (no longer an author-master and spectator-slave of the images): a creative, free, vital, participating, collective, community act".[22]

By 1968, Birri had already encountered a remarkable synthesis and transformation of many of the fundamental features of the new cinema —not in European cinema, but rather in the earliest version of Fernando Solanas' and Octavio Getino's *La hora de los hornos* (1968).[23] Ideologically comprehensive and politically explicit, the cinema of urgent political action developed by Solanas and Getino assumes that audiences have the capacity to recognize, interpret, and reflect upon the version of reality that the film offers them through its various channels of information. The filmmakers do not renounce the illustrative image-text relationship that Godard disparages, but all the same, the sheer quantity and heterogeneity of their shots opens up the possibility of variable and subjective spectatorial responses. This would still amount to a secondary effect within *La hora de los hornos*, however, because its visual diversity is not designed to lead the viewer to a state of individual distraction; through its multiple strategies of linguistic exposition and rhetoric, the film asks viewers to follow (and debate) a coherent political polemic that is structured around various forms of intellectual and emotional entreaty. With its pronounced reliance on compact slogans (such as Julio García Espinosa's "'perfect' cinema = reactionary cinema") and a rapid accumulation of images and sounds, *ORG* can be seen as an extension and continuation of the features of *La hora de los hornos* that demand a highly-engaged spectator. But if Solanas and Getino base their film in an ambitious conception of the purposes and effects of montage, ample enough to encompass reasoned discourse and sensational agitprop, Birri's film makes manifest another tendency within the utopian cinemas of the moment: through editing strategies designed for direct psychophysiological impact, the filmmaker strives to produce a viewer who might discover "at a stroke", as Godard put it, not only ideas "never thought of before", but also effects felt on a level beyond that of conscious awareness. The

22 Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 12.

23 For an account of Birri's early, appreciative responses to Solanas's and Getino's film, see Laura E. Ruberto and Kristi M. Wilson, "The Hour of the Furnaces, May 68, and the Pesaro International Film Festival", in *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*, eds. Javier Campo and Humberto Pérez-Blanco (Bristol: Intellect, 2019): 124, 128-129.

search for more open and unconscious forms of spectatorial receptivity leads Birri in the direction of some of the most critical ideas, practices, and effects of experimental cinema of the sixties.

As it combines fictional, narrative scenes with essayistic monologues and documentary sequences, Birri's film continually interrupts itself, destabilizing its modes of address and disrupting its sequences through shots of very brief duration and an extensive use of discontinuity-editing techniques such as jump cuts and flash frames. In the previously cited diary entry from July 8, 1970, the filmmaker expounds the effects of such techniques:

> [...] free association: spontaneous association, uncontrollable "uncontrolled" reply (cheers for speed!) which keeps the eye answering "without thinking twice", without thinking even once: a link, reaction, not only between two thoughts, ideas, opinions, but between two imperatives: between a million imperatives, a billion imperatives, pure metaphor, eye metaphor, METAPHOR *IN* THE EYE. (eye!: anti-symbolic function of this cinema, sensorial, sensual, material, biological metaphor and poetics of this cinema).[24]

In the same entry, Birri also writes that this "process of *free metaphorization*" must be triggered by sequences dominated by many short shots: "only a rapidly cut film, a film which shows the eye an image before the eye —not the brain or the cerebral cortex— has time to forget what it no longer sees, can create this *eye association* (free or full of significance)".[25] Presumably, the spectator's mental associations would begin to link together liberated sexuality and revolutionary political thought in previously unforeseen and inconceivable ways, once freed from the resistances and repressive tendencies of both the conscious mind and Western social structures. This diary entry is one of Birri's earliest and most impassioned accounts of the type of spectatorial experience he was pursuing through *ORG*, and some of its language echoes that of Stan Brakhage's landmark statement *Metaphors on Vision*, which had been published in April of that same year in translation in Italy. The translation also included *A Moving Picture Giving and*

24 Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 9-10.
25 Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 8.

Taking Book, the American experimental filmmaker's unique version of an instructional text about filmmaking, wherein Brakhage makes brief mention of his interest in Wilhelm Reich's "orgone" energies as visual phenomena.[26]

In *ORG*, Birri acknowledges his debt to Brakhage by including an excerpt from *Song 16* (1966), a film from Brakhage's *Songs* series (1964-1969) that is thematically concerned with sexuality, biology, and nature. As Guy Davenport noted, in his short film "Brakhage takes the fact that flowers are sexual organs and includes the human among them", but *Song 16* is more than a lyrical celebration of "fore-play, love, orgasm" because it also includes natural imagery —of undersea phenomena, for example— that evokes the biological state of pregnancy.[27] Davenport also claims that "Brakhage's moral concepts are whole", a comment which intimates that an ecologically-minded ethics informs the film's threading together of different forms and stages of life. Viewers can participate in the moral, organicist vision of the world that Brakhage puts forward in *Song 16* if they accept the challenges posed by his larger restorative project, which aims to overcome or ameliorate our modern condition of alienation and estrangement from the diversity of nature, largely through a repurposing and rethinking of the cinema as a visual experience. Interpreted in this manner, as Brakhage often was, the experimental filmmaker can be placed on common ground with the art cinema auteur, insofar as both figures are committed to a visionary reconstruction of the world as they see it.

Despite Birri's use of phrases that resemble the language of Brakhage's writings, including "eye metaphor, metaphor in the eye", and notwithstanding each filmmaker's mobilization of montage to help viewers leave behind their preconditioned perceptions and ideas, they diverge in their views regarding whether such a liberation could be accomplished using the cinema's physiological triggers or through the intentional efforts of willful spectators. In *Metaphors on Vision*, Brakhage describes his self-conscious visual experiences as individual, voluntary exercises in seeing differently, through which he

26 Stan Brakhage, *Metafore della visione e manuale per riprendere e ridare i film*, trans. Massimo Bacigalupo (Milano: Feltrinelli, 1970): 202.
27 Guy Davenport, "Two Essays on Brakhage and his Songs", *Film Culture*, 40 (Spring 1966): 12.

is able to generate "illuminations possible for any viewer capable of understanding his very vision as a metaphoric creation", as a subjective construction that can be expanded or restricted, "either directly inspired by nature or watered down by the cliché sights of others".[28] Rapid montage sequences are certainly a significant feature of many of Brakhage's films, but generally speaking, the filmmaker does not place any special emphasis on the type of visual effect to which Birri refers when he writes about presenting "an image before the eye [...] has time to forget what it no longer sees". Birri is referring to the optical afterimage that is caused by the delayed perception of a very fleeting image: because the viewer cannot see the image in the precise moment of its appearance before the eye, this inability can create a commingling in the perceptual system, a mental joining of two images, with the earlier one being perceived slightly late and possibly in conjunction with the next image (roughly similar to when a spot of bright light lingers as an imprint in the field of vision). Brakhage and Birri understand the potential of montage to lead the viewer to make semantic associations, to discover or invent meanings suggested by the representational content of different shots and scenes; but in contrast to Brakhage, in Birri's writings the visual device of the afterimage is made to occupy a privileged position as a catalyst, producing "spontaneous [...] uncontrollable" chains of ideas and even unclassifiable affective responses.

This combination of filmic imagery and the afterimages that are generated by "the eye - not the brain or the cerebral cortex" holds the promise, for Birri, of founding a collaboratively intersubjective cinema, one whose qualities as a visual experience cannot be fully understood by merely looking at the frames on the filmstrip or the moving images that appear on the theater screen. Birri speculates that the authorship of *ORG* could be shared by filmmaker and viewer, "both owners of 'their' [...] images", perhaps in a manner analogous to modern musical compositions that explore the psychoacoustic effects of auditory illusions. Thinking along such lines, Birri wrote of his editing as a search for a "microtonality of film images", formulating a type of analogy between film editing and musical composition that can be

28 Stan Brakhage, "My Eye" in *Metaphors on Vision*, *Film Culture*, 30 (Fall 1963): n.p. For the Italian translation of the passage, see Stan Brakhage, *Metafore della visione...*, 67.

found throughout the history of experimental film discourse.[29] In an article published in the Italian film magazine *Filmcritica* in 1966, for example, Gregory Markopolous champions the importance of the single film frame, and in the area of montage, he advocates for a play of repetition and variation ("a complex of differing frames being repeated") within "short film phrases which evoke thought-images" and "are similar to the harmonic units found in musical composition".[30] Furthermore, Markopolous invokes his own version of the rhetoric of co-participation when he claims that "any discontinuity introduced in the structure of the motion picture" might provoke "the arrest of the spectator's attention, as the filmmaker gradually convinces the spectator not only to see and hear, but to participate in what is being created on the screen, on both the narrative and introspective levels".[31] Notwithstanding these overlapping formal pursuits and theoretical claims, however, Birri would likely have differentiated his own palimpsest of projected and perceived images from Markopolous's work (or what he might have seen of it, possibly at screenings of the New American Cinema in Italy in the sixties). In Markopolous's *Twice a Man* (1963), for instance, one of the film's predominant formal features is its extensive use of onscreen superimposition, a technique that the Argentine filmmaker regarded as less direct and forceful than a montage method of optical afterimages that can be directed at the spectator's neurophysiology.[32]

Birri does not mention Markopoulos in his writings or public statements, and the only New American Cinema filmmakers whose

29 See the entry dated May 29, 1973 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg…*, 170.
30 Gregory Markopoulos, "Verso una nuova forma narrativa del film", *Filmcritica*, 169-170 (agosto-settembre 1966): 415. I am citing the original English-language text reprinted in Gregory Markopoulos, "Towards a New Narrative Film Form", *Film as Film: The Collected Writings of Gregory Markopoulos*, ed. Mark Webber (London: The Visible Press, 2014): 207.
31 Markopoulos, "Towards a New Narrative Film Form…", 416. For an analysis of Markopoulos's theories of montage, see François Bovier, "Collage, montage et assemblage: l'instantanéité des photogrammes dans le cinéma de Gregory J. Markopoulos", *Retour d'y voir*, 6-8 (2013): 198-239.
32 According to editor Settimio Presutto, "We wanted to achieve the superimposition of images in the eye, and not on the screen…". Settimio Presutto, "The rediscovery of ORG", in *Berlinale Forum Programme* (Berlin: Berlin International Film Festival, 2017): 93. Available: https://www.berlinale.de/external/programme/archive/pdf/201703093_en.pdf

footage appears in *ORG* are Brakhage and Jonas Mekas.[33] The issue of Birri's knowledge of experimental cinema becomes particularly relevant when considering his sustained interest in the afterimage throughout his long period of editing *ORG* in the seventies. One of his editors, Settimio Presutto, has made the credible claim that it was through a trial-and-error process that Birri discovered how different numbers of frames could produce different afterimage effects, but he has also asserted, incorrectly, that the experimental use of the afterimage was Birri's invention.[34] What remains an open question is whether Birri was at all aware of the flicker film, one of the most prominent types of experimental films of the second half of the sixties and the best-known vehicle for afterimage experimentation, or whether he had seen flicker or stroboscopic effects in film sequences, expanded cinema performances, or light shows. Despite the lack of any references to flicker-associated filmmakers such as Peter Kubelka, Tony Conrad, or Paul Sharits, even a cursory comparison of Birri's and Sharits's discussions of the afterimage reveals that they share some important ideas and at least one critical influence. Also, the points of connection with Sharits throw into relief the centrality, for *ORG*, of a particular conception of the spectator as a conditioned subject.

Both Birri and Sharits mention the importance for their work of the cut-up method devised by William S. Burroughs, which, as the writer explained in 1963, "brings to writers the collage which has been used by painters for fifty years. And used by the moving and still camera".[35] But one crucial difference between those earlier modernist and popular-industrial versions of collage techniques and Burroughs's literary cut-up can be located in the broader context of ideas that the

33 Birri does refer to Andy Warhol's filmmaking in a few entries from the diary that was not transcribed. Most tellingly, he declares in a July 8, 1971 entry that "the erotic cinema of Warhol is not a cinema for sexual liberation but instead for social sexual oppression", ironically claiming to "prefer a Danish porno film to the entire Warhol filmography". Birri does not elaborate his criticism, but he might have been objecting to the sadistic psychosexual dynamics of films such as *Chelsea Girls* (1966) and *Mario Banana #1* and #2 (1964). Fernando Birri, *Diario inútil 4-VII-71 7-VIII-71*, unpaginated, Box 58, Folder 24, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008.
34 Settimio Presutto, *Recording of the Q&A with Settimio Presutto* (June 29, 2013), in *ORG*. DVD. Directed by Fernando Birri. Berlin: Filmgalerie 451/Arsenal – Institut für Film und Videokunst, 2017.
35 William Burroughs, "The Cut-Up Method", in *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, ed. Leroi Jones (London: MacGibbon & Kee, 1965): 345.

writer offers about language and the body, specifically in his theory that language is a virus that infects the human body. First developed in the early to mid-1960s, Burroughs's ideas about the alterity of language and our susceptibility to its viral effects offer a deterministic vision of social control and a utopian promise of corporeal and mental release. As Birri noted in a letter from 1977, the goal of Burroughs's method, whether in literature or other media such as magnetic audiotape, was "to achieve the cutting of the associations of conventional thinking", and it is through these linguistic and conceptual "association lines," as Burroughs describes them, that viral habits of thought and parasitic ideologies take hold within the subject's mind and body.[36] In keeping with Burroughs's belief that deprogramming was possible through certain neurophysiological effects in art, media, and technology, Birri deployed the cinema to bypass the conscious mind and disrupt the viewer's nervous system, an objective also expressed by Sharits. In a statement about his short *Ray Gun Virus* (1966), Sharits writes of the intended impact of flickering sequences of monochromatic color frames: "the projector is an audio-visual pistol; the screen looks at the audience; the retina screen is a target. Goal: the temporary assassination of the viewers' normative consciousness".[37] In another text, which refers explicitly to Burroughs's cut-up method, the filmmaker expresses his desire "to have total nonunderstanding and its consequence - involvement", a "mental orgasm" for the spectator that "is over when you are finally able to (mis) understand it".[38] Birri also sexualizes this mental-somatic response in his writings, and like Sharits, he pursues a Burroughs-inspired cinema of "*eye association* (free or full of significance)", capable of not just constructively, imaginatively disorienting and confusing his audience, but possibly dissolving each viewer's sense of a stable identity as well.

In his scholarship on Sharits and, more extensively, his fellow flicker filmmaker Tony Conrad, the art historian Branden Joseph submits that films such as the former's *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) and the latter's *The Flicker* (1966) endeavored to fundamentally alter spectatorial

36 Fernando Birri, "Carta al pintor escenógrafo portugués Henrique Ruivo, en Lisboa, 1977", in *Birri: el alquimista democrático...*, 108.
37 Paul Sharits, "Notes on Films/1966-68", *Film Culture*, 47 (Summer 1969): 14.
38 Paul Sharits, "Movie Cookbook", *Film Culture*, 47 (Summer 1969): 111.

experience.[39] Through *The Flicker*, for example, Conrad attempted "to induce an experience that was not only antinormative, but characterized by multiplicity and differentiation", offering "a transgressive, heterotopic encounter with the outside, an instance of positive feedback that induces wild perceptual oscillations".[40] Situating certain flicker films in a lineage of art from the sixties that includes Brion Gysin's Dream Machine and the performances of The Theatre of Eternal Music, Joseph argues that such projects are directed against more than just customary ways of thinking or perceiving —they resist and dissipate the perceived limits and borders of the body and the supposed autonomy and sovereignty of the human subject. Through his own encounters with and knowledge of the counterculture, Birri seems to have arrived at a roughly similar set of ideas and objectives, albeit without forswearing his exploration of alternative narrative forms. As he declares in the 1977 letter:

> In order to get the most from this *EXPERIENCE*, the spectator should be brought back to a *zero point* in film experience, to a demolition of the old, the acquired and the partial within him, to an ideal *tabula rasa* receptive state: which is the same as wishing his palingenesis.[41]

Such a spectator is far removed from the discerning subject being addressed by *La hora de los hornos*, for example, a film of considered arguments, emotional appeals, and historical narratives.[42] By contrast, *ORG* works to strip its spectators down, in a sense, and their rebirth and reconstruction is predicated less upon any one, correct interpretation of the film's pseudo-Reichian parable (its "ideological fable for perverse and polymorphic adults", in Birri's words) than on their receptiveness to corporeal and psychological liberation.[43] In his dia-

39 See Branden Joseph, "A Crystal Web Image of Horror: Paul Sharits's Early Structural and Substructural Cinema," in *Paul Sharits*, ed. Susanne Pfeffer (London: Koenig, 2015): 204-221; Branden Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. New York: Zone Books, 2008.
40 Joseph, *Beyond the Dream Syndicate…*, 313, 340.
41 Birri, "Carta al pintor escenógrafo portugués…", 109.
42 The multiple formal and rhetorical strategies of *La hora de los hornos* are reviewed in Javier Campo, "To Invent Our Revolution: An Aesthetic-Political Analysis of *The Hour of the Furnaces*", in *A Trail of Fire for Political Cinema…*, 23-46.
43 See the entry dated October 18, 1971 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg…*, 108.

ry Birri considers whether "sensory experience (sensory response) is much more universal —common— than intellectual response",[44] and proposes that in his film the "critical spectator [has been] changed for [the] sensorial spectator",[45] ideas he explores when, for example, the soundtrack to *ORG* distorts the words spoken by other filmmakers in their interviews and offers instead an indecipherable audio collage. But even though Birri's film frequently courts incoherence, it also undertakes to direct or guide the spectator's process of "free metaphorization" toward the filmmaker's Reichian concerns through its thematically-consistent emphasis on metaphysical, political, and sexual freedom. In this way, through its discursive explicitness, the film retains its ties to the modern cinemas of Europe and Latin America, even as it makes manifest various other affinities with the recent artistic paradigm of transgressive self-dissolution.

The topic of Birri's commitment to Reich's most widely-discussed theories brings us, briefly, to a final historical comparison, one that reflects Reich's prominence within countercultural spheres — and reveals either an unacknowledged influence or a curious historical parallel. Reich's ideas play a central role in another film made in Italy in the late 1960s: shot by the Italian experimental filmmaker Alberto Grifi in 1968 and edited in 1971, *Argonauti, Evviva!* is an 18-minute short that uses a science-fiction premise mostly as a pretext for promoting Reichian theses through its spoken narration (in keeping with the late-sixties turn toward intensified verbalization that Kovács observes). The film's space-traveling characters are said to be "distant descendants of certain dangerous subversives, minorities and partisans and shirkers", and they pilot a spaceship whose "fuel is love", as manifested in the energy of the orgasm. In their orgasms, they are "freed smilingly from the anguish of history", and the lovers declare that in "exploring the universe we have traveled back in time towards the primordial eye [...] exploring the biological unconscious of vision", thereby introducing one of Brakhage's most recognizable tropes and recasting it within an absurd pulp-genre narrative.

As in *ORG*, the deliverance from corporeal-sexual-ideological preconditioning is linked to vision, with seeing serving as a thematic

44 See the entry dated July 8, 1970 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 10.
45 See the entry dated January 3, 1973 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 169.

element referenced in spoken text, as the film's imagery seeks to activate or intensify the visual experience of the spectator. In *Argonauti, Evviva!*, during a sequence in which one of the lovers, with electrodes attached to his temples, is subjected to colored, stroboscopic lights, it is explained in a voice-over that,

> [...] with low frequency luminous pulses, the traumatic breakdown of light provokes, in the eye of the spectators, abnormal vision. Hallucinatory phenomena. Photogenic epilepsy can cause discomfort. Brief suspension of conscious vigilance. Survey of the unconscious. Brief hypnosis. Unity of feelings and emotions.

Grifi's images also contain what he refers to as "chromatic aberration prisms and specular image deformations", produced by the lighting devices he devised in order "to reproduce all that series of illusory and hallucinatory phenomena in which several systems simultaneously perceive two or more contradictory realities".[46] In a formulation analogous to Birri's discussion of his search for a visually-triggered "link, reaction, not only between two thoughts, ideas, opinions, but between two imperatives", Grifi states that his images —mostly medium shots and close-ups of his actors, set against a black backdrop, their bodies covered by intermittently-flickering colors and frequently distorted as if reflected in a funhouse mirror— are designed to break down or suspend for the spectator the "binomial" of "introjection and projection".[47] Grifi further explains this assumed binary opposition when he asserts that his film situates "the viewer in the astronaut's conditions in front of a new dimension (the future external environment), and at the same time a very old dimension (his internal biological environment)", "conditions" that resonate with Birri's mention of the first moon landing and more generally

46 Annamaria Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi* (Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2017): 55. Grifi also claims that his shots were distorted by an "artificial eye, oriented by an electronic libido", a self-invented, "complex structure of servomechanisms that 'points' a camera, adjusting itself to the emotional state of the actors. In essence, the direction is conducted by the unconscious pulsations of the person being filmed". Alberto Grifi, "ORGONAUTI, EVVIVA! (1968-70)", in *Cinema underground oggi*, ed. Sirio Luginbühl (Padova: Mastrogiacomo Editore-Images 70, 1974): 38.
47 Licciardello, *Il cinema laboratorio...*, 53.

with sixties-era techno-utopianism.[48] Not mentioned in any of the existing literature on *ORG* or *Argonauti, Evviva!*, these correspondences and similarities between Grifi's and Birri's projects are profound enough to hint at the possible existence of an Italian "school" of Reichian-inspired experimentalism in the cinema —but perhaps one that is entirely comprised of those two films.[49]

***

We can begin to conclude this survey by reviewing the larger arc of ideas about the cinema that have brought Birri and *ORG* into dialogue with the ideas and practices of various new-cinema filmmakers of the sixties. The point of departure for our discussion was the current of late-sixties art cinema in which European and Latin American filmmakers explore purportedly-novel forms of montage. Their search for new editing structures is motivated by a shared belief in the cinema's capacity to reorder or uncover fundamental, perhaps hidden aspects of reality, in accordance with specific ideologies and beliefs, including those of the cinematic auteur. In keeping with the cultural premium placed on discursive, political, and disputative directness, the new montage of ideologically-committed representation includes a strong reliance on language and verbalization within the film itself. For filmmakers who reject the notion that, in the relation between language and image, the icon should be reduced to the role of illustrating the word, a more productive and challenging set of image-language (or image-sound) relationships can be generated through contrast and dissimilarity. Imbricated in their valorization (and idealization) of desynchronized images and sounds is a view of the spectator as a subject whose necessary participation in the process of making meaning and responding imaginatively can be seen as a collaboration with the filmmaker.

48 Licciardello, *Il cinema laboratorio...*, 54.
49 A more global discussion of Reich's impact on experimental cinema would have to consider Carolee Schneemann's film *Fuses* (1964-67). She discusses her interest in Reich in various texts, including Carolee Schneemann, "Notes from First Viewing of a Film by Dusan Makavejev: W.R. Mysteries of the Organism" (1971), *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002): 98-103.

Another aspect of the challenges offered by such new cinemas is the expectation that the spectator will develop the capacity to respond to various modes of address, often simultaneously, as the increased density of montage structures opens up multiple channels of communication and transmission within a given film. Here we arrive at Birri's most significant point of divergence from this model of montage practice, and it relates directly to the spectator's intellectual capacities and critical-interpretative reactions. Within experimental cinema, filmmakers can certainly continue to explore and expand the aforementioned version of montage as a cognitive instrument, but it is also possible to use editing to move cinematic spectatorship deeper into the realm of unconscious, even biological response. Montage structures directed at the spectator's nervous system can be directed against the norms and habits of associative thinking, thereby realizing another method by which ideology can be undone, overridden, or short-circuited through the cinema. This model of montage is also expected to facilitate a collaborative, non-hierarchical filmmaker-spectator relationship, one in which the spectator has the liberty to see more than the filmmaker intended to show in a given film. But this particular conception of spectatorship is crucially different in that it focuses on an embodied subject whose corporeal reactions —to optical afterimages, especially— cannot be contained within predetermined intellectual parameters. At its most utopian or extreme, the experimental montage of neurophysiological response responds to the ideological conditioning of the modern subject by seeking, even if only fleetingly, to dissolve the self altogether.

My conceptual summary is intended suggest at least one critical and unresolved paradox in the ideas that motivate *ORG*, and it can be posed as a series of questions: How can a montage method whose impact is primarily sensorial and highly open-ended be utilized in a film with a premise as essential as Birri's reading of Reich? Put another way, is the political modernist's imperative to verbalize, to communicate ideas linguistically, at odds with the experimental filmmaker's cinema of corporeal intensity and physiological infection? If the former assumes an autonomous subject while the latter works to dismantle the myth of an atomized self, how can *ORG* coherently incorporate both of their

approaches? For Birri's part, he indicates in a diary entry from 1971 that if *ORG* is to constitute "myself in my most radical experience", if it can function at all "as a meaningful / operative [...] conceptual / practical synthesis - in this moment", then it must do so "(without forcing, models, parameters) imposed / mandatory / authoritative-repressive".[50] If the resistance to "forcing" concepts onto the subject whom Birri terms, later that year, the "sperimentatore-spettatore" (experimental spectator) results in a radically indeterminate film, he seems willing to accept this possibility —and, indeed, throughout his diary he names the composer generally associated with indeterminacy, John Cage, as an influence who is as important as Burroughs.[51]

We can consider, briefly and in conclusion, a more tentative periodization. The paradox described above is very much a problem of its era, just as Birri's film is a countercultural artifact of "the long sixties" (arriving fairly "late", ideologically speaking, to its premiere in 1979). In a diary entry from 1969, Birri wrote, "everything that I imagined two years ago has become trendy and a mode of consumption: *via!*", and years later, in his typed version he added, "(this, written in 1969, would authorize me today, 1977, as I transcribe these lines, to throw away the entire film)".[52] But it seems likely that Birri recognized that part of what was keeping his film vital and relevant was its open-endedness. Reiterated throughout Birri's diary are thoughts about what has commonly been called "the open work", a term that acquired increasing importance throughout the sixties and whose intellectual popularizers included Umberto Eco. In a foreword to a 1992 study of the neo-baroque, Eco returns to a canonical text he had written thirty years earlier about the open work, and he proposes that, in the early sixties, "openness was a phenomenon found in the avant-garde, but extraneous to messages circulating in the universe of the mass media".[53] Because "the distance between these two spheres has been greatly reduced" in the ensuing decades, it may be easily forgotten that the reader of the past was typically "confront-

50 See the entry dated January 31, 1971 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 50.
51 See the entry dated July 9, 1971 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 113.
52 See the entry dated June 22, 1970 in Birri, *ORG: un Film de Fermaghorg...*, 1-2.
53 Umberto Eco, "Foreword", in Omar Calabrese, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*, trans. Charles Lambert (Princeton: Princeton University Press 1992): ix.

ed by an author who proposed a message, and then had to make his own decisions" as an interpreter of that message. Accompanying the rise of the neo-baroque work has been the more widespread exercise of the reader's freedom to become a creator "by taking excerpts from the infinite messages that assail him from every direction".[54] *ORG* has been productively labeled a neo-baroque film since its initial screening, but perhaps its hybrid of different models of cinematic montage reflects a more intermediary, transitional position in cultural history: Birri's project was initiated during the waning dominance of the discrete encounter with a decipherable message and completed during the broader consolidation of our contemporary condition of continual receptiveness, invention, and appropriation.[55] Irrespective of the persuasiveness of this final, speculative periodization, however, I hope to have demonstrated in this essay the extent to which this film of "a thousand films" exhibits, engages with, and contributes to some of the most important conceptual concerns of its particular moment in film and media history.

Referencias bibliográficas

Birri, Fernando. "Carta al pintor escenógrafo portugués Henrique Ruivo, en Lisboa, 1977". In *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano.*

—. *Diario inútil 4-VII-71 7-VIII-71*, unpaginated, Box 58, Folder 24, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008 (bulk 1944-2008), Ms.2010.050 John Hay Library University Archives and Manuscripts, Brown University.

—. *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (Santa Fe, Argentina: Ediciones Sudamérica Santa Fe, 1999).

—. "Manifiesto de *ORG* (Manifiesto del Cosmunismo o Comunismo Cósmico)". In *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano.*

54 Eco, "Foreword" ..., x.

55 On *ORG* as a neo-baroque film, see Paul A. Schroeder Rodríguez, *Latin American Cinema: A Comparative History* (Oakland: University of California Press, 2016): 231-234.

—. *ORG - Dossier inglés I*, Box 1, Folder 31, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008 (bulk 1944-2008), Ms.2010.050 John Hay Library University Archives and Manuscripts, Brown University.

—. *ORG: un Film de Fermaghorg: "Il Libro di ORG I: Immagineria Visiva"*, Box 2, Folder 13-18, Fernando Birri Archive of Multimedia Arts - Escritos 1933-2008 (bulk 1944-2008), Ms.2010.050, John Hay Library University Archives and Manuscripts, Brown University.

—. "Revolución en la revolución del Nuevo Cine Latinoamericano". In *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano.*

—. "Soggettiva Libera Indiretta, Liberissima, Addirittura Libertina". In *Fernando Birri: el alquimista democrático: por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano.*

—. "3a Lección 22/3/94 Polivalencia y Fotografía y Cámara: ORG", In Fernando Birri, *"DOCFIC" Como se filma un film / Taller de dirección de Fernando Birri / EICTV / Fernando Birri*. Córdoba, España: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano; La Habana, Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

Bovier, François. "Collage, montage et assemblage: l'instantanéité des photogrammes dans le cinéma de Gregory J. Markopoulos", *Retour d'y voir*, n.° 6-8 (2013): 198-239.

Brakhage, Stan. *Metafore della visione e manuale per riprendere e ridare i film.* Trans. Massimo Bacigalupo. Milano: Feltrinelli, 1970.

—. "My Eye" in *Metaphors on Vision*, Film Culture, n.° 30 (Fall 1963): n.p.

Burroughs, William. "The Cut-Up Method". In *The Moderns: An Anthology of New Writing in America.* Ed. Leroi Jones. London: MacGibbon & Kee, 1965.

Campo, Javier. "To Invent Our Revolution: An Aesthetic-Political Analysis of *the Hour of the Furnaces*", in *A Trail of Fire for Political Cinema...*, 23-46.

Davenport, Guy. "Two Essays on Brakhage and his Songs", *Film Culture*, n.° 40 (Spring 1966): 12.

Eco, Umberto. "Foreword", in Omar Calabrese, *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Trans. Charles Lambert. Princeton: Princeton University Press 1992.

Ganeshan, V. "The Transposed Heads by Thomas Mann: An Indian Legend or a Metaphysical Jest?" *JSL: The Journal of the School of Languages*, 5, n.° 1-2 (Monsoon 1977 & Winter 1978): 1-13.

Grifi, Alberto. "ORGONAUTI, EVVIVA! (1968-70)", in *Cinema underground oggi*. Ed. Sirio Luginbühl, 37-38. Padova: Mastrogiacomo Editore-Images 70, 1974.

Heilbut, Anthony. *Thomas Mann: Eros and Literature*. New York: Alfred. A. Knopf, 1995.

Herlinghaus, Hermann. "Exilio-Resistencia-Vanguardia. La película 'ORG' de Fernando Birri", in: *Europäische Avantgarde im latein-amerikanischen Kontext.* Ed. Harald Wentzlaff-Eggebert, 571-590. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut, 1991.

Ishaghpour, Youssef, and Jean-Luc Godard. *Cinema: The Archaeology of Film and the Memory of a Century*. Trans. John Howe. New York: Oxford University Press, 2005.

Joseph, Branden. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. New York: Zone Books, 2008.

—. "A Crystal Web Image of Horror: Paul Sharits's Early Structural and Substructural Cinema," in *Paul Sharits*. Ed. Susanne Pfeffer, 204-221. London: Koenig, 2015.

King, Geoff. *Positioning Art Cinema: Film and Cultural Value.* London: I.B. Tauris, 2019.

Klappenbach, Pablo. "ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri", *Cine Documental* 19 (2019). http://revista.cinedocumental.com.ar/org-ni-alienigena-ni-meteorito-continuidad-y-ruptura-en-la-pelicula-maldita-de-fernando-birri/

Kovács, András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980.* Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.

Licciardello, Annamaria. *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi.* Alessandria: Edizioni Falsopiano, 2017.

Mann, Thomas. *The Transposed Heads: An Indian Legend*. London: Secker & Warburg, 1941.

Markopoulos, Gregory. "Towards a New Narrative Film Form", *Film as Film: The Collected Writings of Gregory Markopoulos*. Ed. Mark Webber, 207-208. London: The Visible Press, 2014.

—. "Verso una nuova forma narrativa del film", *Filmcritica*, n.° 169-170 (agosto-settembre 1966): 415.

ORG. DVD booklet. Berlin: Filmgalerie 451/Arsenal – Institut für Film und Videokunst, 2017.

Pasolini, Pier Paolo. "The Cinema of Poetry", in *Heretical Empiricism*. Eds. Ben Lawton and Louise Barnett, 167-186. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Presutto, Settimio. *Recording of the Q&A with Settimio Presutto* (June 29, 2013), in *ORG*. DVD booklet. Berlin: Filmgalerie 451/Arsenal – Institut für Film und Videokunst, 2017.

—. "The rediscovery of ORG", in *Berlinale Forum Programme.* Berlin: Berlin International Film Festival, 2017. https://www.berlinale.de/external/programme/archive/pdf/201703093_en.pdf

Reich, Wilhelm. *The Sexual Revolution: Toward a Self-governing Character Structure*. Trans. Theodore Wolfe. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.

Rhodes, John David. "Pasolini's Exquisite Flowers: The 'Cinema of Poetry' as a Theory of Art Cinema" in *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Eds. Rosalind Galt and Karl Schoonover, 142-163. Oxford University Press, Oxford, 2010.

Ruberto, Laura E., and Kristi M. Wilson, "The Hour of the Furnaces, May 68, and the Pesaro International Film Festival", in *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Eds. Javier Campo and Humberto Pérez-Blanco. Bristol: Intellect, 2019.

Schneemann, Carolee. *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History.* Oakland: University of California Press, 2016.

Sharits, Paul. "Movie Cookbook", *Film Culture*, n.° 47 (Summer 1969): 111.

--. "Notes on Films/1966-68", *Film Culture*, n.° 47 (Summer 1969): 14.

Stam, Robert, with Richard Porton and Leo Goldsmith. *Keywords in Subversive Film / Media Aesthetics*. Malden, MA; Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2015.

Fotograma de *Rte.: Nicaragua (Carta al mundo)* (Fernando Birri, 1984)

La palingenesia de las imágenes: reempleo y revolución en el corto *Rte.: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984) de Fernando Birri

Ana Daniela Nahmad Rodríguez
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM
anahmad@politicas.unam.mx
Francisco Ramírez Miranda
Escuela Nacional de Estudios Superiores (UNAM)
Morelia, México
jramirez@enesmorelia.unam.mx

TÍTULO: La palingenesia de las imágenes: reempleo y revolución en el corto *Rte.: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984) de Fernando Birri

Resumen: En 1984 Fernando Birri realizó en Nicaragua un cortometraje experimental titulado *Rte.: Nicaragua (Carta al mundo).* Con esta cinta cristalizó su cercanía con la revolución en marcha en aquel país centroamericano al tiempo que, al utilizar el formato epistolar, la película intenta hablar al mundo, dar a conocer lo que está sucediendo ahí. La película es también la concreción de las búsquedas estéticas del cineasta argentino en esa etapa de su obra: por un lado, la apropiación del cine experimental que había desarrollado en sus filmes previos y, por otro, de un cine poético, un discurso fragmentario y abierto que apela al espectador desde la sensibilidad y obligándolo a completar la propuesta desde su propio pensamiento. Es también un momento de transformación del Nuevo Cine Latinoamericano que en los años ochenta deriva hacia nuevas poéticas y nuevas coordenadas. Este artículo analiza la película desde la obra de Birri y las influencias que la constituyeron.

Palabras claves: cine experimental, Fernando Birri, cine centroamericano, cine y poesía, reensamblaje.

RECIBIDO: 12 de enero de 2021 ACEPTADO: 10 de marzo de 2021

TITLE: The palengenesia of images: reuse and revolution in Fernando Birri's short film *Rte.: Nicaragua (Carta al mundo)* (1984)

Abstract: In 1984 Fernando Birri made an experimental short documentary film in Nicaragua entitled *Rte.: Nicaragua: carta al mundo*. With this film he crystallized his close and empathic relation with the Sandinista Revolution underway, while using the epistolary format to speak to the world, shedding light and communicating what was happening in that Central American country at that time. The film also represents Argentine filmmaker's approximations to new aesthetic approaches: on the one hand, the appropriation of experimental cinema that he developed in his previous films, while on the other, the use of a poetic cinema based on fragmentary and open discourses appealing to the viewer's creativity to complete the proposal from their own thought and subjectivity. *Rte.: Nicaragua* also represents a transformation of the New Latin American Cinema that towards the eighties drifted in direction of new poetics and new coordinates. This article analyzes the film from the work of Birri and the influences that constituted it.
Keywords: experimental cinema, Fernando Birri, Central American cinema, cinema and poetry, reassembly cinema.

Fernando Birri y los caminos previos a Nicaragua

Pensar hoy en la trayectoria de Fernando Birri nos conduce necesariamente a los orígenes del documental social en América Latina, a la conformación de la noción de Nuevo Cine Latinoamericano, a las posibles aproximaciones y apropiaciones del neorrealismo en la región y también a toda una veta de experimentación y poética en el cine latinoamericano que, a pesar de no ser tan conocida ni estudiada, es parte sustancial y esencial de la obra de nuestro autor. Así mismo, su compleja trayectoria nos sitúa en el proceso de formación de cineastas latinoamericanos y de la profesionalización de la práctica fílmica en el continente, pues para Birri «en América Latina, nuestros films se transforman en films-escuelas».[1] Esta vocación centrada en los filmes pedagógicos lo llevó, primero a la creación de la Escuela de Cine de Santa Fe, posteriormente a la creación del Laboratorio de Poéticas Ambulantes del que poco se ha hablado, y finalmente a la construcción y puesta en marcha de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba.

1 Fernando Birri. "El Tercer Mundo necesita del Primer Mundo, cuanto el Primero necesita del Tercero (Algunas reflexiones sugeridas por mi experiencia con escuelas del cine del Tercer Mundo)" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991* (Madrid: Cátedra, 1996): 54.

Fernando Birri nació en la provincia de Santa Fe en Argentina y muy joven, como muchos cineastas latinoamericanos de su generación, salió a estudiar cinematografía en Europa, primero en el Instituto d'Hautes Etudes Cinematographiques de París y más adelante en el Centro Sperimentale de Roma. Ahí se impregnó de la fuerza del neorrealismo y compartió estudios con una generación de cineastas fundamentales para América Latina, como Nelson Pereira dos Santos, Gabriel García Márquez, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, por mencionar algunos.

La caída del régimen de Perón en 1955 coincidió con su regreso a Argentina, donde comenzó a laborar en la Universidad Nacional del Litoral, fundando el Instituto de Cinematografía que más adelante llevaría por nombre la Escuela de Cine Documental de Santa Fe. Este retorno de Birri a su tierra natal es profundamente revelador y fructífero en términos del desarrollo del cine argentino del siglo XX, ya que significó una profunda renovación de las formas tradicionales en que se había desarrollado la industria cinematográfica en ese país. En los balances que el propio Birri realizó sobre la industria cinematográfica, comenzó su caracterización del cine argentino de la época como un cine 'anquilosado', después de una profunda revisión que lo llevaría a delinear y a apropiar la noción de subdesarrollo no solo en términos económicos sino culturales, donde el cine cobra un lugar preponderante.

Frente a la crisis política y a la condición subdesarrollada sobre la cual estaba entendiendo Birri el cine argentino de aquellos años, no había otra alternativa que oponer un cine de crítica social; de ahí surgió la experiencia-escuela en Santa Fe y los inicios del cine crítico en Argentina. Más adelante, muchos de lo alumnos de esta escuela serán los renovadores del cine militante y de distintos caminos de producción cinematográfica que romperán con la tradición del cine hasta entonces hegemónica.

Junto con sus alumnos filmó la primera encuesta de tema social *Tire Die* (1956-1958) donde retrató lo que hasta ese momento no había aparecido en pantallas: rostros negados de los jóvenes, mujeres y niños habitantes de las barriadas de Santa Fe. Con este documental se renovó la práctica del cine al hacerse de forma colectiva con los estudiantes, quienes subvirtieron el papel de los sujetos encuestados, dándoles cierta agencia y control sobre su propia imagen.

Más adelante filmó el largometraje de ficción *Los inundados* (1961), con el cual recuperó el fuerte vínculo del cine con la realidad

social, sumando la picaresca y apropiándose del neorrealismo en una lógica nacional, argentina y latinoamericana.

En 1963, los acontecimientos políticos en la Argentina prepararon el exilio de Birri, quien antes de salir desarrolló la publicación de las experiencias que había tenido en la formación cinematográfica en el libro *La Escuela documental de Santa Fe. Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina*.[2] Este libro fue censurado por la dictadura de 1964.[3] Perseguido por la oleada dictatorial en Sudamérica, continuó su camino por México y llegó a Cuba; sin embargo, terminó su peregrinaje en Italia. Trabajó como guionista en varios proyectos. Entre 1967 y 1968 realizó *ORG*, una

> [...] fantasía post-atómica libremente inspirada en la versión de Tomas Mann de una leyenda hindú, y en las teorías de Whilhem Reich sobre la construcción/constricción social sexual, el orgasmo, el fascismo negro y el fascismo rojo.[4]

Es relevante la experiencia de *ORG*, porque el filme se volvió un preludio del trabajo experimental de *Rte.: Nicaragua*. Al igual que en el filme collage que nos ocupa en este artículo, Birri experimentó sobre una base poética y el reempleo de archivo fílmico. En Italia también filmó el documental *Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri* (1983). En este país contactó al cineasta Tarik Souki, que lo llevó a instalarse como «asesor del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes». Ahí inicia dos proyectos, *Los últimos fabuladores* que quedó inconcluso y *Un señor muy viejo con alas enormes* (1988). En esa búsqueda consolidó la creación del Laboratorio Ambulante de poéticas Cinematográficas que resultó ser una «curiosa reunión de docencia colectiva con creación personal».[5] La idea del laboratorio fue renovadora, ya que con esta propuesta Birri comenzó a tensionar la autocrítica de lo que hasta el momento se llamó Nuevo Cine Latinoamericano, profundizando en la reflexión

2 Doriano Fasoli. "La biografía" en Fernando Birri, *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991* (Madrid: Cátedra, 1996): 319.
3 Paraná Sendrós, Fernando Birri (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994): 24.
4 Sendrós, *Fernando Birri*, 25.
5 Sendrós, *Fernando Birri*, 29.

teórica y en la propia noción poética de la creación. Según refirió el propio Birri:

> Así como se puede revelar el material cinematográfico, así es posible también revelar el material de cine: lo que yo llamo la intuición cinematográfica. Creo que podemos acceder a ella a través de un profundo trabajo sobre nosotros mismos, y en ese sentido uso la palabra Laboratorio. Es sobre todo un momento de elaboración teórica, de análisis, o si lo prefieres de autoanálisis; de crítica, o si lo prefieres de autocrítica. Un momento de autorreflexión colectiva sobre el estado actual del Nuevo Cine Latinoamericano.[6]

Fue con la creación de este espacio-escuela, que no tenía bien a bien un lugar fijo, que Birri inició un nuevo proceso en su carrera y una etapa desde donde pensaría y reelaboraría los preceptos del NCL, que ya tenían casi 20 años de haber sido planteados. Este momento coincidió con la llegada de Birri a Nicaragua y con un proceso de efervescencia político cultural que se desarrolló con el triunfo de la revolución sandinista en julio de 1979.

La revolución sandinista y el cine

En 1983, Birri organizó un ciclo de películas sobre Nicaragua que se llevó a cabo en Roma, en el marco de las Jornadas de Estudio Pueblo y Cultura en Nicaragua. El material que ahí se presentó le serviría posteriormente como inspiración del filme *Rte.: Nicaragua*. En el dossier que acompañó el evento, un texto de Gérard Guillemot contextualizó la situación del país con las siguientes palabras:

> En julio de 1979, tras veintitrés años de lucha, el Frente Sandinista de Liberación Nacional libró al país de esa dictadura. Tras ella quedaban ruinas de una economía destrozada y estructuras totalmente deficientes, tanto en materia de sanidad como de educación (un 85 % de analfabetos).[7]

6 Sendrós, *Fernando Birri*, 29.

7 Gérard Guillemot. "Nicaragua" en *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja*, coord. Settimio Presutto (Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985): 9.

Al triunfo de la revolución, los sandinistas se dieron a la tarea de reconstruir el tejido nacional desde las ruinas que había dejado el somocismo y una larga guerra civil. Uno de los ejes de esta apuesta fue la creación de un poderoso proyecto cultural de escala nacional que tenía en su centro a la literatura, las artes plásticas y el cine.

> La violencia militar que acompañó la convulsión social —barricadas, guerrilla armada llenando la selva, la lucha en la calle y el encuentro de las masas— representó el aspecto más dramático de las revoluciones en el Tercer Mundo. Menos obvio (porque generalmente ha sido suprimido de los medios occidentales dominantes) pero igualmente importante son los aspectos culturales de estas revoluciones, su reclamo por las largas historias suprimidas, la creciente identidad cultural, nuevas imágenes, lenguajes, formas y experiencias culturales. Aquí las nuevas revoluciones culturales toman forma y tienden el camino para un desarrollo del futuro nacional.[8]

Desde el 19 de julio de 1979 que los sandinistas tomaron Managua estuvieron acompañados por las imágenes en movimiento. Sergio Ramírez y Gioconda Belli recuerdan que ese día «a través de la pantalla televisiva se reiteraba una vieja imagen cinematográfica: Sandino poniéndose y quitándose su sombrero».[9] Esta imagen sería retomada cinco años después en el homenaje que Birri le hizo a Nicaragua por medio de su *Carta abierta al mundo*. Inmediatamente después de la toma de Managua se creó el Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). Al igual que los demás países centroamericanos, Nicaragua carecía de una tradición cinematográfica consolidada, y fue dentro del contexto de la insurrección,

> [...] en el fragor de la guerra, [cuando] nació el cine sandinista, por la necesidad de recoger el testimonio cinematográfico de los más significativos momentos de esa lucha para contrarrestar la desinformación promovida por agencias noticiosas enemigas y mantener viva la solidaridad internacional.[10]

8 John Hess. "Nicaragua and El Salvador: Origins of Revolutionary National Cinemas", ed. Michael T Martin. *New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (Detroit, MI: Wayne State University Press,1997): 194.
9 María Lourdes Cortés. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas): 302.
10 Cortés, *La pantalla rota*, 320.

El surgimiento del cine en este proceso insurreccional tenía como principios registrar la lucha y la organización, reafirmar la identidad nacional y la intención de «dar a conocer el mensaje revolucionario a través del testimonio popular».[4] Por un lado se tenía la función de documentar al interior para educar y fomentar la lucha, mientras que por otro lado se construía una imagen para el exterior con el fin de fomentar la solidaridad internacional. Esto condujo a una nueva emergencia de los internacionalismos fílmicos, proceso que podría equipararse con el desarrollado por cineastas como Joris Ivens y Chris Marker en los procesos revolucionarios del siglo XX. El internacionalismo fílmico en Centroamérica fue alimentado por el ICAIC de Cuba, pero también por muchos de los cineastas sudamericanos que estaban en el exilio y por una singular militancia fílmica que se desarrollaba en México y Costa Rica; desde luego, también estuvieron presentes en esta región cineastas estadounidenses y europeos.[11]

Sin embargo, el cine sandinista no inició con la toma de Managua y el triunfo de la revolución. Durante los últimos años de la guerra previos a la Ofensiva Final, en los distintos frentes guerrilleros del Frente Sandinista ubicados en puntos estratégicos del territorio nacional, se empezó a desarrollar el manejo de cámaras y capacitación cinematográfica de ciertos combatientes, así como la recepción de cineastas que registraban las operaciones militares del movimiento armado. Estos procesos previos de capacitación dieron como fruto algunos filmes y la semilla de lo que más adelante sería el INCINE, inaugurado el 5 de diciembre de 1979. El principal antecedente fue la Brigada de Prensa y Propaganda Leonel Rugama que funcionaba fundamentalmente en el Frente Sur del Departamento de Rivas.[12] Una de las primeras acciones después de la toma de Managua fue «la confiscación de la empresa privada PRODUCINE, S.A. La toma se le encomendó a Emilio Rodríguez, junto a Frank Pineda, Ramiro Lacayo, Adrián Carrasco, Álvaro Jiménez».[13] Todo este equipo formaría más adelante los organismo de producción de imágenes en Nicaragua. Así lo describió John Hess:

11 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, "Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)" *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, N.o 2 (2020): 233-251.
12 Nahmad Rodríguez, "Mexicans in Nicaragua", 238-239.
13 Karly Gaitán Morales. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua* (Managua: FUCINE, 2014): 218.

> Cuando los cineastas acompañaban al ejército revolucionario hacia la toma de Managua, el 19 de julio de 1979, inmediatamente pensaron en formar un comité para comenzar el proceso de establecimiento de un cine nacional. Eligieron a Emilio Rodríguez como director del comité y requisaron las oficinas de PRODUCINE, reclamando el equipo que Somoza y su socio mexicano trataban de sacar del país.[14]

Lo más valioso de lo que se confiscó era el archivo fílmico, material que correspondía a los noticieros somocistas.[15] Esta parte de la historia es relevante para nuestro análisis porque ese material sirvió como insumo, reinterpretándose y reeditándose para las posteriores producciones de los cineastas nicaragüenses, específicamente para los noticieros fílmicos que funcionan como medio de comunicación interna y externamente para difundir la perspectiva y el proyecto sandinista. Fue sobre los descartes de los noticiarios del INCINE que Birri construyó su imagen de la técnica de los innovadores en su filme sobre Nicaragua.

Junto con la creación del órgano de cine estatal, se realizó la "Declaración de principios y fines del INCINE", que fue un texto programático donde se sintetizó el motivo de la lucha sandinista y el papel que tendría el cine en la construcción del nuevo proyecto nacional. Un elemento destacable de esta Declaración fue el reconocimiento del internacionalismo fílmico, como motor de las producciones, de la siguiente manera:

> Contamos, por lo pronto, con la singular experiencia cinematográfica obtenida durante la guerra de liberación y con el aporte valioso y necesario de compañeros internacionalistas latinoamericanos que, a nuestro lado, enfrentarán el gran desafío que nos espera.[16]

Evidentemente, entre los 'compañeros internacionalistas' se encontraban los viejos militantes cinematográficos que una década atrás habían nombrado y practicado el Nuevo Cine Latinoamericano. Birri sería el mayor veterano que mostraría su solidaridad con el proceso

14 Hess, "Nicaragua and El Salvador", 198.
15 Gaitán Morales, *A la conquista de un sueño*, 218.
16 INCINE. "Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine" en *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja*, coord. Settimio Presutto (Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985): 11.

nicaragüense algunos años después de que el FSLN tomara Managua en julio de 1979.

El Laboratorio Ambulante de Poéticas cinematográficas, otra experiencia de formación cinematográfica

Birri dirigió *Rte: Nicaragua (Carta al mundo)* bajo la coproducción del INCINE, el ICAIC y del Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas. Dos años antes, se había presentado oficialmente el Laboratorio en su sede de Mérida, Venezuela, como un espacio creativo que se proponía «investigar, experimentar y producir material fílmico teórico y práctico».[17] Según Birri, el Laboratorio tenía la característica de ser ambulante porque:

> [...] estaba calzado en mis zapatos. El laboratorio iba donde yo iba, esa era la idea. Estuve en muchas partes del mundo. Desde Suecia a Angola, o Mozambique, pasando por Alemania, claro que también viajé dentro de América Latina, por Nicaragua, México, Colombia, Brasil, Argentina, medio mundo y un poquito más. Y era una manera de ir difundiendo, de ir plantando las semillas del nuevo cine latinoamericano.[18]

Conformándose así como «un centro para el estudio, la producción y la transmisión de la experiencia de la imagen audiovisual (strip, cine, televisión: fílmica y electrónica)».[19] Como refiere el texto *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja* (1985), editado por el propio Laboratorio, los fines de esta propuesta eran muy variados y se basaban en la investigación, sobre todo en la investigación teórico práctica del cine, donde la experimentación tenía un lugar importante. Lo interesante de los filmes del Laboratorio era que giraban en torno al «análisis y reflexión crítica sobre el actual momento del Nuevo Cine Lati-

17 Sendrós, *Fernando Birri*, 30.
18 Moura, Mariluce. "Entrevista Fernando Birri: Un constructor de utopías". *Pesquisa* 127 (septiembre 2006). Disponible en: https://revistapesquisa.fapesp.br/es/fernando-birri/
19 "Laboratorios de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri" en *Nicaragua. No interrumpais que coman su naranja*, coord. Settimio Presutto (Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985) 48.

noamericano y del Tercer Mundo».[20] Este espacio de creación constaba de varias áreas: el Área Estudio (Cátedra Glober Rocha), donde se hacían talleres de formación, conferencias y debates. Este espacio realizó 'formación propedéutica' en la Universidad de los Andes de Venezuela y en el INCINE, donde se hicieron «sesiones abiertas de análisis estructural e intercambio» en Managua.[21] Por otra parte, estaba el Área Producción, que tenía entre sus objetivos la realización de filmes, cortos y largometrajes, documental y ficciones, así como la edición de libros; actividades múltiples que se desarrollaban en forma autónoma o en coproducción. Bajo este esquema se realizó el filme *Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri* (1983), *Rte: Nicaragua (Carta al mundo)* y *Mi hijo el Che, un retrato de familia de don Ernesto Guevara* (1985). Por último estaba el Área Difusión, que tenía entre sus objetivos la «propuesta y coordinación de ciclos cinematográficos, acompañados por dossiers de documentación (textos teóricos, aparato filológico crítico, fichas técnicas».[22]

Gran parte de las actividades realizadas por el Laboratorio centraron su energía en Nicaragua de la que derivaron el filme que nos ocupa en este trabajo, un libro titulado *Mittente Nicaragua (lettera al mondo)*, un poema guion editado en Roma. Unas proyecciones de cine nicaragüense realizadas, también en Roma, en julio de 1983, tituladas "Urgenza e Sperimentazione nel Nuevo Cine de Nicaragua" y una noche dedicada a Nicaragua en julio de 1984 donde se presentaría *Rte.: Nicaragua.* Finalmente se publicaron bajo el sello del laboratorio los dossiers "Urgenza e Sperimentazione nel Nuevo Cine de Nicaragua" y "Quando la política è poesía". Este último estaba dedicado específicamente a *Rte.: Nicaragua*.

Fue gracias al Laboratorio que Birri viajó a Nicaragua para «impartir voluntariamente un curso de producción cinematográfica a los cineastas del INCINE».[23] De acuerdo con la narración de Karly Gaitán, el proceso de formación que realizó Birri en Nicaragua fue fundamental para que despegara el cine de ficción en el país. Pues,

20 "Laboratorios de Poéticas", 48.
21 "Laboratorios de Poéticas", 48.
22 "Laboratorios de Poéticas", 49.
23 Karly Gaitán Morales, "El legado de Fernando Birri en el cine de Nicaragua", *CasiLiteral* (13 de enero de 2018). Disponible en: https://casiliteral.com/la-ventana-discreta/el-legado-de-fernando-birri-en-el-cine-de-nicaragua/

aunque había una tradición importante de cine de no ficción dentro de las producciones previas al INCINE, que después se reforzaron con la producción y realización de noticiarios y documentales, no fue sino hasta la llegada de Birri que esta práctica despegó y se pudieron realizar las primeras aproximaciones a la ficción por parte de los cineastas nicaragüenses.

Rte.: Nicaragua (Carta al mundo): Filme-poema sobre la revolución

Rte.: Nicaragua es un filme producido en un momento de cambio en el trabajo de Fernando Birri. Había sido pionero del documental social en América Latina, adaptando el neorrealismo en sus primeros filmes y, en los años ochenta, produce un cambio radical por la vía de la experimentación. Ya en *ORG* (1979) dejó totalmente de lado el realismo social que lo había caracterizado, optando por sumergirse en un cine no narrativo, onírico, que se movía en el nivel del inconsciente y, principalmente, en un discurso fuertemente poético, en una dimensión nueva que se le reveló a través del cine de reempleo, en particular aquel que surgía en su experiencia con el archivo de los noticieros del INCINE. Definido por el propio Birri como un *filme-collage*, *filme-poema* sobre Nicaragua, su gente, su cultura, su vida cotidiana y, al mismo tiempo, un llamado al mundo a sostener la lucha cotidiana.[24]

La efervescencia revolucionaria nicaragüense dotó de nuevos sentidos la práctica estética de muchos intelectuales y creadores latinoamericanos que, como nuestro realizador, venían de la resaca que había dejado la ola insurreccional posterior a 1968 y los sucesivos golpes de estado y violencia política que se habían exacerbado en América Latina. Nicaragua significó una bocanada de aire fresco, una probadita de la utopía que podía tener potencia histórica real. Para muchos de los cineastas que venían de la disputa histórica que significó el Nuevo Cine Latinoamericano, Nicaragua era la posibilidad de concretar un cine verdaderamente revolucionario. Es por ello que para Birri el cineasta fundador del INCINE, Ramiro Lacayo, era un revitalizador del Nuevo

24 Presutto, *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja*, 40.

Cine Latinoamericano, tal vez el teórico más importante del cine latinoamericano de los años 80.[25]

Sobre música de guitarras y sonido de ganado que remite a un ambiente campesino, un texto anuncia la forma en que se plantea la realización de la película, basada en la "técnica de innovadores" que, no es es sino la posibilidad de construir algo nuevo a partir de lo ya existente. Hay un principio de economizar que la situación impone, la necesidad de hacer funcionar a un país entero sobre los restos que ha dejado el régimen anterior. Así, los restos de un viejo tren permiten construir un nuevo vagón. Birri, inspirado en esta idea, decide construir su película con los restos de la producción fílmica anterior. En un caso y otro, es una respuesta a la imposibilidad de 'conseguir repuestos', a la falta de capital. Según se dice en esos textos, tres días después de su encuentro con el vagón nuevo, pide los descartes de los primeros noticieros de la revolución, filmados entre 1979 y 1980 y, a partir de ellos, intenta hacer un documental con la técnica de innovadores.

Birri se pregunta ¿cuál es, en síntesis, la innovación, el esclarecimiento del aporte propuesto del cine nicaragüense? La respuesta la encuentra en la conexión de lo antiguo que cobra vida en lo nuevo, en lo que también conecta la resistencia con una larga tradición que en América Latina se vincula con las comunidades indígenas y con sus siglos de resistencia. Por eso Birri, en *Rte.: Nicaragua*, hace uso de una imagen prehispánica que se convierte en el puente narrativo de su filme collage. Aún más, esta noción de novedad de lo antiguo, que tiene un carácter de suyo marxista y eisensteniano, donde la premisa de que lo nuevo surgirá de los escombros de lo viejo (Serguei Eisenstein, *Lo viejo y lo nuevo*, 1929), con lo cual nos permite entender el profundo sentido que Birri le estaba dando al reempleo de imágenes en su cinta sobre Nicaragua.

Retomar un material antiguo para resignificarlo a través del montaje no es una novedad, ya Resnais y Maerker habían formulado en *Nuit et Brouillard* (Francia, 1955) una relectura del material filmado por el ejército nazi, y con ello habían establecido un parteaguas en la forma documental. A diferencia de ellos, Birri decide trabajar con los

25 Fernando Birri, "Brindo a los dioses del futuro. De un block de notas sobre cultura, represión, resistencia" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991* (Madrid: Cátedra, 1996): 63.

descartes, con aquello que no había sido tomado en un montaje anterior, y quizá con aquello cuya calidad técnica o expresiva era menor que los fragmentos utilizados. Orson Welles unos años atrás, en *F for fake*, había trabajado con los descartes de una película anterior para reelaborar un discurso nuevo que, aunque trabaja sobre el mismo tema del original, encuentra enfoques muy distintos en el tratamiento del material. Es evidente que Birri está elaborando su propuesta a partir de un diálogo intenso con el cine más revolucionario de la época, por ejemplo, la influencia directa de Jonas Mekas: «Como vemos, lo que Birri tenía en mente se acercaba —y mucho— a las experiencias de cine expandido que Jonas Mekas recoge en sus crónicas cinematográficas y que puede ser uno de los motivos que justifican la presencia del director lituano en un fragmento de la película [*ORG*]».[26]

Música de percusiones y una flauta acompañan los créditos iniciales, la primera imagen es un camarógrafo falso, un niño con una cámara de cartón que mientras sonríe hace sus tomas, en su espalda una cartulina lo anuncia como 'periodista cubano informando'. El tono que se establece desde este momento es de carácter lúdico, la Revolución que se quiere dar a conocer es un lugar para el optimismo, para el juego, para la alegría. Aparece el título *Rte.: Nicaragua. Carta al mundo*. Birri concibe su documental como una carta, el espacio para difundir un mensaje. Apenas un año atrás, Chris Maerker, en *Sans soleil* (Francia 1983), había construido una película que no era exactamente un documental, a partir de un fuerte vínculo entre discurso epistolar y cine, que Birri parece retomar aquí.

«Managua, enero de 1984. Queridos amigos: cartas son, a veces, semillas voladoras [...]», la voz del cineasta aparece refrendando el discurso epistolar; mientras sus palabras se escuchan, vemos la imagen de un grupo de niños corriendo, alejándose de la cámara, portando una bandera por la calle de un barrio humilde, de casas de madera, mientras algunas mujeres barren. La carta semilla que anuncia el cineasta muestra otras semillas, la de los niños, los niños que, con urgencia, con prisa, llevan la buena nueva de la revolución

26 Pablo Klappenbach, "ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri", *Cine Documental* Número 19 (2019). Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/org-ni-alienigena-ni-meteorito-continuidad-y-ruptura-en-la-pelicula-maldita-de-fernando-birri/

también. La revolución, el cambio posible, es el de los niños que son centrales en la película.

Una toma de las Huellas de Acahualinca, evidencia más antigua de la presencia humana en el territorio de lo que hoy es Nicaragua, significa el inicio de una serie de tomas que funcionan como cortinillas a lo largo de la película, fragmentos de esculturas, objetos, creaciones de antiguas culturas prehispánicas que ponen a cuadro la presencia de una cultura milenaria, que dialogan con tomas contemporáneas y que recuerdan constantemente que esas ruinas sobre las que teje su película Birri son también vestigios, remanentes de una fuerte cultura que están en la base de la reconstrucción del país que se plantea en ese tiempo. El tema de la representación de la figura prehispánica está alegorizando, para Birri, la resistencia antigua de los pueblos indígenas.

> En América contra la penetración y la pérdida de su identidad regional, nacional y continental, hace quinientos años que resisten (cito y extiendo de memoria): las pirámides de Teotihuacán y sus dioses sedientos, y Machu Pichu y sus espejos de oro, y caracoles y quenas en las que gime prisionero el viento, y tambores donde chilla negro macho cabrío, y la tinta negra y roja de la sabiduría, y el tabaco y el cacao y el café, y los ponchos más fieles que una casa, y los oráculos mascando cenizas de la Tierra del Fuego, y los cantos de flores, y las comunidades ejemplares y la sonriente Madre de la mazorca de maíz con su faldellín de verdes estrellas de rocío. "Cuatrocientos años de resistencia guardados en una botija polícroma en el patio de una casa de Diorimo (Lacayo)".[27]

El montaje provee entonces tomas que hacen evidente la situación geográfica del país junto a aquellas que muestran a la sociedad organizada. Así, un plano nos ubica en una región montañosa donde un caserío salta a la vista; al acercarnos más vemos a los hombres trabajando en el campo, en el cultivo del plátano, tan conflictivo históricamente. Los pies de una mujer en un plano cercano anteceden otro, donde vemos un pequeño grupo y a la mujer que mira firmemente al cuadro, sonriente también, con su bebé en brazos. «Quien siembra luto recoge

27 Birri, "Brindo a los dioses del futuro", 64.

tempestades», dice la voz de Birri en *off*. El cuadro nos muestra grupos de campesinos en actividades de organización: en asamblea, en formación, en debate. La voz continúa denunciando la actitud de los Estados Unidos hacia Nicaragua,

A lo largo del montaje, un juego con los colores va apareciendo, imágenes registradas a color mezcladas con otras que, aunque con emulsión en blanco y negro, son viradas para hacerlas aparecer en diferentes tonalidades: azul, verde, naranja. Continúa Birri: «Les escribo, está claro, desde un país que siembra el arcoíris». Nuevamente niños, ahora dibujando en las paredes de una fábrica, imágenes de la resistencia de los trabajadores, desde el optimismo y desde el trabajo. En una pared aparecen las siglas del Frente Sandinista de Liberación Nacional, al lado de un pintor que con su pincel hace su labor en las paredes de madera de la fábrica. «Va el rojo que es vida y el negro que es muerte», dice Birri mientras aparecen en las respectivas tonalidades la cara de un bebé y la marcha con un féretro, pero uno no niega al otro sino que se complementan, según el cineasta, su suma forma 'liberación', vida y muerte, rojo y negro, contrastes que la película no niega, sino que muestra como la realidad de la lucha armada. Al optimismo que muchas imágenes proveen, se le contrapone de muchas formas la imagen de la guerra, los helicópteros, los soldados, los muertos. El rojo y el negro, la guerra y el trabajo.

El arcoíris en el cielo acompañará la voz de Birri que describe los colores en la película y en la Nicaragua de la revolución sandinista: el verde del Quetzal, el pájaro que muere si lo enjaulan, si muere la libertad; amarillo por el sol; índigo por los lagos. Imágenes de hombres y niños en el campo, en el trabajo, en las barcas sobre los lagos. «Y las semillas van de pan y dignidad», los hombres a bordo de una barcaza con la bandera del FSLN se abrazan y celebran. Sobre el uso de colores ya había experimentado en *ORG* con estos sentidos:

> Vale decir que *ORG* es, además, un ejercicio de desnaturalización de la percepción del espectador quien debe acomodarse a estos experimentos con series de 3, 6 y 9 fotogramas cuya aceleración vertiginosa reformula el vínculo con las imágenes, siendo imposible ya pensarlas como mero soporte técnico para un relato. Por eso es que en la película el uso de placas negras, rojas o blancas de manera sistemática cobra una función

> central ya que son fragmentos de film que devuelven al espectador la conciencia de sí en tanto espectador.[28]

La frase irrumpe con su autor, «Nicaragua, tierra violentamente tierna», a la imagen del volcán le acompaña la de Cortázar, el poeta recientemente fallecido que tuvo esa especial relación con este país centroamericano. *Rte.: Nicaragua* se filmó el mismo año de la muerte de Cortázar y tangencialmente también sería un homenaje a su presencia y a su profundo amor por el país centroamericano. Otro elemento que caracterizó la producción cultural en y desde Nicaragua fue, no solo la mezcla de formatos de registro audiovisual, sino el encuentro de distintas técnicas culturales como la crónica, la fotografía, el testimonio como género y, desde luego, el documental y la poesía. Todos estos ejercicios pusieron en tensión el vértigo del movimiento que produce una insurrección popular como la de Nicaragua.

Algunos años atrás, Julio Cortázar había publicado la crónica "Apocalipsis de Solentiname", que más tarde aparecería en el texto titulado *Nicaragua, violentamente dulce* (1984). En ella narró el revelado de unas fotografías sobre su viaje a Nicaragua. En su departamento de París aparecen proyectadas las imágenes de las famosas pinturas de Solentiname, de los niños, de las misas de Ernesto Cardenal, y más adelante, como pesadilla, aparece el vívido retrato del asesinato de Roque Dalton y la represión dictatorial en Argentina:

> Pasaron las fotos de la misa, más bien malas por errores de exposición, los niños en cambio jugaban a plena luz y dientes tan blancos. Apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano, clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia adelante, el agujero metido en mitad de la frente, la pistola del oficial, marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles.[29]

28 Klappenbach, "ORG".
29 Julio Cortázar. "Apocalipsis de Solentiname", en *Nicaragua violentamente dulce* (Buenos Aires: Muchnik Editores, 1984): 13.

El diálogo que establece la película con Cortázar, más allá de la cita, tiene que ver con una serie intensa de vasos comunicantes: los niños, el registro visual, la guerra. El texto de Cortázar en el archipiélago nicaragüense continúa:

> Sé que seguí; frente a eso que se resistía a toda cordura lo único posible era seguir apretando el botón [...] Nunca supe si seguía apretando o no el botón, vi un claro de selva, una cabaña con techo de paja y árboles en primer plano, contra el tronco del más próximo un muchacho flaco mirando hacia la izquierda donde un grupo confuso, cinco o seis muy juntos le apuntaban con fusiles y pistolas; el muchacho de cara larga y un mechón cayéndole en la frente morena los miraba, una mano alzada a medias, la otra a lo mejor en el bolsillo del pantalón era como si les estuviera diciendo algo sin apuro, casi displicentemente, y aunque la foto era borrosa yo sentí y supe y vi que el muchacho era Roque Dalton, y entonces sí apreté el botón como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte y alcancé a ver un auto que volaba en pedazos en pleno centro de una ciudad que podía ser Buenos Aires o Sao Paulo, seguí apretando y apretando entre ráfagas de caras ensangrentadas y pedazos de cuerpos y carreras de mujeres y de niños por una ladera boliviana o guatemalteca, de golpe la pantalla se llenó de mercurio, y de nada.[30]

Cortázar es episódico, espasmódico, con una narración muy cercana al lenguaje del cine, sus visiones son imágenes que se despliegan en un movimiento histórico y al mismo tiempo nos permiten conectar las controversias que persiguieron a las nociones de revolución construidas desde la larga década de los años sesenta, los encuentros y desencuentros entre vanguardia estética y política. El signo más grande de ese desencuentro se presenta en el asesinato del poeta salvadoreño Roque Dalton. Es en esa forma espasmódica que se encuentran ambos discursos, el narrativo de Cortázar, el fílmico de Birri, ambos construyendo desde el choque y la fragmentación, en la forma de una denuncia que complejiza sus formas también.

Escenas fabriles abren un episodio que se cierra pronto, le siguen otras imágenes de organización campesina. La carta continúa en

30 Cortázar, "Apocalipsis de Solentiname", 14.

la voz de Birri, «las hormiguitas que anunciaron el triunfo de la Revolución a Sandino, lleven a ustedes atravesando el fuego, cada una un fotograma». Hablar de la esperanza, para pasar a las urgencias de un país devastado en el que hace falta todo. El sentido del filme no se construye tanto desde un argumento narrativo como desde una construcción poética, fragmentaria. El montaje de segmentos, ideas, colores, sonrisas. La película avanza proponiendo al espectador que concluya su construcción, arme el todo desde su pensamiento.

En el número 102 de la revista *Cine Cubano* (1982) se publicó el texto "Fragmento de la intervención no escrita de Fernando Birri, en el seminario Cine e imaginación poética". Como su nombre lo indica, dentro de dicho texto Birri reflexionaba sobre la noción de poesía y sus relaciones con el cine, apelando a una noción amplia de lo poético, remitiéndose en su sentido general a los conceptos de creación y creatividad, asociándose con el quehacer humano y un sentido primigenio denominado por el cineasta 'intuición poética'.[31]

Este texto resulta relevante, porque al igual que la película que nos ocupa, surgió de una reflexión a propósito de la poética en el cine. En el año 1982, se realizó el seminario "Cine e imaginación poética" en el que participaron varios cineastas que reflexionaron sobre la relación entre la poesía y el cine. El seminario se realizó dos años antes de la filmación de *Rte.: Nicaragua* y representó un giro de las formas de un realismo militante contenidas en el Nuevo Cine Latinoamericano, configurándose como un indicio del quiebre de los cines que habían politizado sus formas al calor insurreccional y vanguardista de los años sesenta. Estos cines políticos que reivindicaban a Birri como pionero, habían desconfiado de la poética y de la artisticidad, porque, según Birri, también había «sido un concepto usado de la otra parte de la barricada».[32] Tal y como lo afirmó el autor, «si por un momento, nosotros pensamos en la palabra poesía, simplemente, muy simplemente, como creatividad, creo que esa palabra nos permite colocarnos en este proceso del Nuevo Cine Latinoamericano».[33]

En un nuevo montaje de choque, periódicos de los años veinte, que anuncian triunfos del ejército de Sandino, se contraponen con

31 Fernando Birri, "Cine e imaginación poética", *Cine Cubano*, 102 (1982): 3
32 Birri, "Cine e imaginación poética", 3
33 Birri, "Cine e imaginación poética", 3.

jóvenes combatientes nicaragüenses que más parecen jugar que prepararse para el combate. Un plano cercano, con *slow motion*, da inicio a una secuencia que puede condensar el sentido de la cinta. Un muy joven soldado come una naranja mientras suena la música de Satie. «No interrumpáis, que coman su naranja». El plano se abre un poco y vemos a otro niño-soldado a su lado mientras pela su propia fruta. La cámara pasea y vemos soldados aún más jóvenes con sus naranjas. El plano se prolonga sobre los rostros de los niños mientras comen, la voz de Birri exige a los yanquis que se vayan, que no interrumpan, la música continúa. Imágenes fuertemente contradictorias, niños en edad de estar jugando, comen sus frutas, pero portan uniformes militares y armas que no son de juego. «Váyanse, váyanse, váyanse, váyanse» repite con urgencia la narración. Y entonces apela al espectador «Y tú, Juan, y todas las Marías...», para hacerlo parte de lo que ve, para que, en suma, todos quienes reciben esta carta se hagan cargo del hecho de que estos niños puedan continuar comiendo su naranja, que nadie lo impida, que nadie lo interrumpa, que, al fin, la tierra es muy ancha.

Así, en *Rte.: Nicaragua* aparecen dos conceptos fundamentales de la práctica cinematográfica de tintes políticos tanto en América Latina, como en Nicaragua: experimentación y urgencia. Serán esos sentidos los que marcarán las producciones y les darán tintes de originalidad, así como de registro histórico.

En el texto titulado "Dos palabras para iniciar: urgencia y experimentación en el Nuevo Cine de Nicaragua", la presentación al programa sobre el cine nicaragüense presentado en el XXVI Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Fernando Birri explicará la «urgencia histórica, urgencia revolucionaria de la liberación nacional, continental, respecto del hambre y del imperio».[34] Es decir, reconocía la necesidad de la realización cinematográfica como un elemento necesario para la lucha revolucionaria frente a las condiciones de miseria y subdesarrollo en América Latina. Con este sentido histórico, la urgencia también representa una necesidad de actualizar los preceptos puestos sobre la mesa desde su construcción de cine y subdesarrollo construidos al calor de la fundación del proyecto pedagógico de la escuela de Santa Fe.

34 Fernando Birri, "Dos palabras para iniciar: urgencia y experimentación en el Nuevo Cine de Nicaragua", en Presutto, *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja*, 7.

Por otra parte, el sentido de experimentación renovó, en los planteamientos de Birri, la aportación del NCL al cine nuevo de Nicaragua. 'Experimentación' es una palabra, pero también fue un gesto, es un decir y un hacer. Experimentación fue dotar de nuevos sentidos las viejas prácticas del cine. Según Birri, «esto es evidente en la reinvención de un género degradado en todas partes, como son los noticiarios, en cambio, constituyen una "reflexión emotiva" en el caso de los "Noticieros" de Nicaragua».[35]

«Repito, les escribo desde el centro de la corola de una flor». Se trata de una flor de «sensuales pétalos roji-negros», una flor que no niega la relación de lo terrenal con lo espiritual sino, antes bien, parte de un nuevo acuerdo entre Dios y los hombres. «De pistilos marxistas, de pólenes cristianos». Como en el movimiento neorrealista en el que se formó unas décadas atrás, el cambio es la suma del pensamiento católico-cristiano y marxismo. El rojo y el negro que incluyen la sangre y la muerte de Cristo.

'Sandino vive', una gran manifestación en el centro de Managua, la catedral a cuadro, los cientos de manifestantes al centro, da pie a la secuencia final. Nuevamente la fábrica recuerda que esta es la revolución de un país en construcción. El movimiento de grupos numerosos se contrapone a los planos cercanos de rostros jóvenes, «se trata de una flor apenas inventada». Otra vez los niños corren, esta vez a cuadro, los rostros sonrientes, la cámara se entretiene en esos rostros que juegan y ondean banderitas. Al final, Sandino aparece como el referente de esa revolución en marcha.

«Les escribo —decía— desde el centro de una gota de agua, de una lágrima, de alegría». Últimos paisajes en diferentes colores: el volcán, el mar, la montaña. Un último rostro, esta vez el de una anciana, da paso a los créditos finales, a la rúbrica con la que acaba la carta/película.

«P.D.: Patria, Revolución, poesía o muerte: venceremos». A Birri le 'golpea' la noción de resistencia que está planteando Ramiro Lacayo, fundador del INCINE, para caracterizar el naciente cine nicaragüense. Esta palabra le permite vincular lo que está surgiendo en la Nicaragua sandinista que derrocó a Somoza, con una larga tradición

35 Birri, "Dos palabras", 7.

de lucha, pues «Lacayo expande el significado del término 'resistencia'. Resistencia, se sabe, es una palabra, y una actitud prestigiada en el moderno lenguaje político».[36] Birri ve en esta palabra las imágenes de los partisanos italiano, de los maquis franceses, los republicanos españoles, los argelinos, así como a todo el tercer mundo, quienes han luchado por la liberación.

Conclusiones. Ruinas y apropiación

Según John Hess, «La construcción de un cine nacional en Nicaragua forma parte de la reconstrucción de una nueva nación sobre las ruinas del somocismo».[37] Así, *Rte.: Nicaragua* se construye con los descartes que el INCINE generó de sus noticieros fílmicos, a través de fragmentos de material 'muerto'. Birri se empecinó sobre lo nuevo. La vida que pueden cobrar estas imágenes a través del montaje y la potente significación construida con las imágenes de la realidad social. Los descartes son material que sobra después de un montaje, que en términos estrictos no tienen vida por no estar integrados en una forma narrativa.

En la "Declaración de Principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine" hay elementos que permiten someter a interpretación *Rte.: Nicaragua*. Uno de ellos y el más importante desde la óptica de este artículo es la noción de 'ruinas' presente, no solo en la declaración, sino en el espectro político-ideológico posrevolucionario. La noción de ruinas involucra lo vetusto que del régimen anterior veía su fin con la insurrección, pero también la posibilidad de construcción de lo nuevo como en cualquier irrupción revolucionaria. Al respecto, en la declaración de principios se leería lo siguiente:

> Al iniciar la tarea, que, como Instituto Nicaragüense de Cine, nos hemos propuesto, somos conscientes de que en Nicaragua no existe tradición alguna en lo que a cinematografía se refiere. Crear el cine nacional desde la herencia de ruinas que la dictadura nos deja es todo un reto. Con la total destrucción económica y material, disponemos de

36 Birri, "Brindo", 64.
37 Hess, "Nicaragua", 193.

> insuficientes recursos para alcanzar los objetivos señalados, pero estamos seguros de poder cumplir porque nos anima el mismo espíritu que nos llevó a la victoria".[38]

Rte.: Nicaragua fue un homenaje en todo sentido a la lucha del pueblo nicaragüense y su hechura puede pensarse como una alegoría de la propia empresa que tenían por delante los sandinistas de reconstruir un país sobre las ruinas que había dejado la dictadura de Somoza. De manera que la propia factura o realización de este filme se construyó con la técnica que Birri había observado en términos sociales en Nicaragua; es decir, una técnica de innovadores donde, con los pedazos y los fragmentos de lo viejo, se construía algo nuevo. Así se refiere a su propio trabajo, evocando una locomotora revolucionaria construida con los pedazos de otras locomotoras. A esa técnica se le llamó de 'innovadores'. El documental está realizado de la misma forma. Fernando Birri pidió al INCINE los descartes de sus materiales cinematográficos, especialmente de los noticieros y a partir de ellos creó su *Carta al mundo*.

Sin embargo, Birri lleva al extremo el sentido de la palingenesia al dotar de una nueva vida a través del reempleo a esas imágenes que se encontraban en el archivo. Este procedimiento se convirtió en una gran metáfora de la noción de revolución en Nicaragua y en América Latina. A fin de cuentas, lo que estaban intentado hacer los sandinistas era construir un mundo nuevo sobre las ruinas del pasado somocista. La articulación de la idea de reempleo con el gran concepto de revolución tiene una densa trayectoria en la historia del cine latinoamericano. Esta tradición hunde sus raíces en toda una propuesta sobre el montaje que generaron los cineastas cubanos al calor del periodo posrevolucionario en esa isla. Vale recordar que la teoría del montaje desarrollada por Santiago Álvarez y ejercitada en los noticiarios del ICAIC se basaba más o menos en la misma premisa de dotar de nueva vida a imágenes que habían sido creadas en otro contexto.[39]

En *Rte.: Nicaragua* se realizó la operación de reapropiación y resignificación del archivo sandinista. La película nos lleva a recorrer la

38 INCINE, "Declaración", 11.

39 Ortega Gálvez, María Luisa. "De la certeza a la incertidumbre: 'collage', documental y discurso político en América Latina". En *Piedra, papel y tijera: El collage en el cine documental*. Ocho y Medio, (2009): 101-138.

multiplicidad de tiempos que aparecen confrontados en la realidad nicaragüense, comenzando con el tiempo geológico de los volcanes que custodian el territorio, pasando por el tiempo nativo simbolizado en las imágenes prehispánicas y culminando con un tiempo que parece lejano por el desgaste de los fotogramas de la vieja imagen de Sandino quitándose y poniéndose el sombrero, que es reactualizado por la vigencia de la revolución. Aún más, Birri nos ofrece el tiempo utópico de la vida cotidiana, el tiempo de las mujeres en el mercado y de la vida en las plazas. Nos regala las imágenes de la vida como posibilidad de lo nuevo. A la par, nos entrega con una violenta calma la imagen del asedio. Los *yankees* nunca aparecen a cuadro, pero su presencia se confronta con la imagen de unos jóvenes milicianos, casi niños, que comen una naranja. La frase retumba: «Dejad que coman su naranja». Esta exigencia se repite en un tono político que al mismo tiempo es emocional y poético. De esta manera, la cinta sobre Nicaragua de Fernando Birri intenta un desplazamiento fundamental: trasladar el panfleto político hacia la construcción de un panfleto poético. Así lo demuestra la contundente frase que cierra el filme «poesía o muerte, venceremos».

Referencias bibliográficas

Birri, Fernando. "Brindo a los dioses del futuro. De un block de notas sobre cultura, represión, resistencia" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 49-57. Madrid: Cátedra, 1996.

—. "Cine e imaginación poética", *Cine Cubano*, 102 (1982).

—. "El Tercer Mundo necesita del Primer Mundo, cuanto el Primero necesita del Tercero (Algunas reflexiones sugeridas por mi experiencia con escuelas del cine del Tercer Mundo)" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 49-57. Madrid: Cátedra, 1996.

Cortázar, Julio. *Nicaragua violentamente dulce.* Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.

Cortés Pacheco, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.

Fasoli, Doriano. "La biografía" en Fernando Birri *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 319-321. Madrid: Cátedra, 1996.

Gaitán Morales, Karly. A la conquista de un sueño. *Historia del cine en Nicaragua. Managua: FUCINE*, 2014.

—. "El legado de Fernando Birri en el cine de Nicaragua", CasiLiteral (13 de enero de 2018). https://casiliteral.com/la-ventana-discreta/el-legado-de-fernando-birri-en-el-cine-de-nicaragua/

Guillemot, Gerard. "Nicaragua" en *Nicaragua. No interrumpais que coman su naranja.* Coordinación de Settimio Presutto, 9-12. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985.

Hess, John. "Nicaragua and El Salvador: Origins of Revolutionary National Cinemas" Edición de Michael T Martin. *New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations*. Vol. 2, p. 193-208. Detroit, MI: Wayne State University Press,1997.

INCINE. "Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine" Edición de la Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

—. "Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine" "Nicaragua" en *Nicaragua. No interrumpais que coman su naranja.* Coordinación de Settimio Presutto, 9-12. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985.

Klappenbach, Pablo. "ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri", *Cine Documental* Número 19 (2019) http://revista.cinedocumental.com.ar/org-ni-alienigena-ni-meteorito-continuidad-y-ruptura-en-la-pelicula-maldita-de-fernando-birri/

Moura, Mariluce. " Entrevista Fernando Birri: Un constructor de utopías" *Pesquisa* 127 *(septiembre 2006)*, https://revistapesquisa.fapesp.br/es/fernando-birri/

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela. "Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)" *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2020, vol. 17, no 2, p. 233-251.

Ortega Gálvez, María Luisa. De la certeza a la incertidumbre:" collage", documental y discurso político en América Latina. En *Piedra, papel y tijera: El collage en el cine documental*. Ocho y Medio, (2009): 101-138. SENDRÓS, Paraná. *Fernando Birri*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

Presutto, Settimio (coord.). "Laboratorios de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri" en *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja.* 48-50. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985.

Ventrílocuas de sí mismas. Sobre el documental autobiográfico *A media voz* (2019) como herramienta para la superación del duelo migratorio

Libia Pérez Rodón
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
libia.perez@uartes.edu.ec

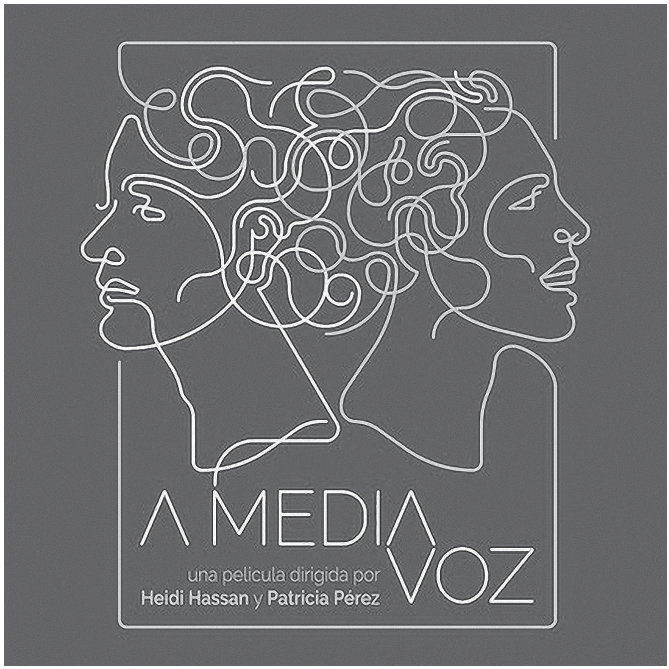
TÍTULO: Ventrílocuas de sí mismas. Sobre el documental autobiográfico *A media voz* (2019) como herramienta para la superación del duelo migratorio
Resumen: En el presente artículo se analiza el documental *A media voz* (2019), escrito y dirigido por las cubanas Patricia Pérez y Heidi Hassan, como ejemplo de película epistolar y autobiográfica sobre la experiencia migratoria y su correspondiente duelo. A partir de las lecturas de Butler, Anzaldúa y Mignolo, se establece un paralelismo entre los conceptos de precariedad, frontera y colonialidad y las historias de vida narradas en el documental.
Palabras claves: duelo migratorio, herida colonial, ventrilocuación, documental epistolar, escritura autobiográfica.

TITLE: Ventriloquists of themselves. On the autobiographical documentary *In a whisper* (2019) as a tool to overcome migratory grief.
Abstract: This article analyzes the documentary *In a whisper* (2019), written and directed by the Cuban Patricia Pérez and Heidi Hassan. The purpose is to show that this film is an example of an epistolary and autobiographical film about the migratory experience and its

RECIBIDO: 10 de octubre de 2020 ACEPTADO: 21 de enero de 2021

corresponding mourning. From the readings of Butler, Anzaldúa and Mignolo, a parallel is established between the concepts of precariousness, border and coloniality and the life stories narrated in the documentary.
Keywords: migratory grief, colonial wound, ventrilocuation, epistolary documentary, autobiographical writing.

A media voz[1] es una película documental cubana realizada casi en su totalidad fuera de Cuba y, sin embargo, es una de las películas de los últimos años que mejor retrata la realidad de la isla y de su gente. Porque la población cubana se divide entre los que migran y los que no, los que envían remesas a casa y los que las reciben. Los que habitan la isla desde dentro y los que la miran desde fuera. Y quizás la forma más certera de mirarla (y de mirarse) sea saliendo de ella.



Cartel oficial de A media voz (2019)

1 *A media voz / In a whisper*. Patricia Pérez y Heidi Hassan (directoras). Largometraje documental autoetnográfico. España, Francia, Suiza, Cuba. HD. 80 min. 2019. El tráiler puede verse aquí: https://vimeo.com/368750642.

Salir de Cuba, más que de ningún otro país, es un umbral en la vida de cualquier cubano. El que sale de Cuba, por lo general, lo hace a escondidas y lo hace para siempre. «Si te fuiste, perdiste», dice la canción, y esa pérdida se convierte en una herida que permanece abierta, aunque la cosan. El duelo migratorio de los cubanos que salen de la isla tiene unas características propias que lo diferencian del resto de migrantes. El cubano que se va nunca vuelve (aunque regrese).

Patricia Pérez y Heidi Hassan son cubanas fuera de Cuba. Salieron y nunca más volvieron (a excepción de visitas fugaces mucho tiempo después). Primero salió Patricia y, como sabía que el que se va no vuelve, se fue a escondidas. Un festival de cine la invitó a pasar una semana en Ámsterdam y ella no le dijo a nadie que esa semana sería un para siempre.

> Esa mañana habían llamado por teléfono al rodaje, la embajada de Holanda había invitado a una de nosotras a Ámsterdam para representar con nuestros cortos al nuevo cine cubano, pidieron hablar contigo o conmigo, pero fui yo quien respondió [...] Lo siento, por primera vez pensé solo en mí, ese viaje era la única oportunidad para dejar por fin el país y no la podía desaprovechar.[2]

Ni siquiera Heidi, su mejor amiga, sabía que Patricia no iba a volver. Pasó una semana y después varios años y de Patricia no había noticias en la isla. No es una excepción, así funciona la migración cubana, tan ilegal y clandestina que una acaba mintiéndose a sí misma.

Años más tarde salió Heidi y se instaló en Ginebra. Patricia vivía en España, pero las dos llevaban demasiado tiempo sin saber la una de la otra. Las dos compartían una herida común y así, más lejos de Cuba que la una de la otra, comenzaron a mandarse cartas para evitar fundirse en el olvido. Con la primera carta que Heidi le mandó a Patricia comienza *A media voz*, una película estrenada en 2019 pero con más de una década detrás de vidas filmadas y voces grabadas.

A media voz es, por tanto, una película epistolar estructurada a partir de las cartas que se enviaban Patricia y Heidi como forma de narrar (y construir) sus nuevas identidades de cubanas fuera de Cuba,

2 Transcripción de la (media) voz de Patricia Pérez en *A media voz*. Min. 12:30.

de mujeres migrantes. La relación entre el género epistolar y la condición migratoria se hace aquí más que evidente. Para el que se va, y para el que se queda, la correspondencia, ya sean cartas, videocartas, mails o llamadas telefónicas, es el lazo que une pasado y presente. Es la cuerda que evita que el desarraigo sea un pozo sin fondo. Puede resultar interesante recordar aquí que la red vial de carreteras y el sistema unificado de correos fueron inventados al mismo tiempo por los romanos hace una veintena de siglos. Los viajes y las cartas siempre han estado juntos.

Son muchos los ejemplos que podemos encontrar de películas epistolares, por tratarse de una referencia clara para *A media voz*, citaré *News from home*[3] de Chantal Akerman. En esta película, la voz en *off* lee las cartas de mamá que recibía la directora durante su estancia en Nueva York, sobre imágenes de la ciudad, ora desierta, ora atestada de desconocidos. El candor familiar de las cartas contrasta con las imágenes que, si bien son extremadamente poéticas, no reflejan, en ningún caso, un espacio acogedor. En todas las cartas que se leen en la película, la madre de la cineasta le pide que mande noticias de su nueva vida, que escriba más y pronto, que no se pierda. Las imágenes, por el contrario, nos muestran a una Akerman perdida. Nunca sabemos quién está detrás de la cámara, pero presuponemos que es la destinataria de esas cartas luchando entre el desarraigo y la aventura.

No hay noticias de vuelta, en *News from home* solo escuchamos las cartas que fueron recibidas, pero nunca las que fueron enviadas. En *A media voz*, en cambio, contamos con las dos partes de la relación epistolar, por eso hay dos directoras. Tenemos preguntas y también tenemos respuestas, tenemos dos mujeres que se hablan y además tenemos dos cuerpos. Lo que hace especial a esta película dentro del grueso de películas epistolares es que las directoras no se escribían cartas que luego lean en el filme, se enviaban imágenes y sonidos, se grababan a sí mismas y a su entorno para luego enviar los videos y esperar una respuesta. No parece, además, que ninguna de las dos estuviera pensando en hacer un largometraje con el conjunto de sus cartas en el momento de grabarlas, parece más bien que lo hacían, simplemente, para no desaparecer. Que esta correspondencia íntima se haya convertido por fin en una película para exhibición pública

3 *News from home*. Chantal Akerman. Largometraje Documental. Francia. 1977.

convierte, una vez más, lo personal en político y al espectador en una suerte de *voyeur*.

A lo largo de los 80 minutos que dura el documental vamos descubriendo, entre carta y carta, los recorridos y vicisitudes de las dos protagonistas en su habitar fuera de la isla. Si hay algo que diferencia *A media voz* de *News from home*, además de las cartas de vuelta, es la condición identitaria de sus personajes. Si bien Akerman también habla como mujer fuera de casa, su realidad como belga perdida en Nueva York nada tiene que ver con la de dos migrantes cubanas en territorio europeo. La falta de reconocimiento legal de su nuevo estatus, y la ausencia de un estado de acogida que garantice algún punto de anclaje donde sentirse seguras para sobrellevar la pérdida implícita en cualquier viaje migratorio, convierte a estas dos mujeres en la ilustración más gráfica posible de lo que Judith Butler llama 'vulnerabilidad' en su libro *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*.[4]

> Era invisible en Madrid, no existía. Era una sensación muy rara la de estar ilegal, lo peor no era el miedo a que me pidieran la documentación, me ayudaba ser blanca y ser de Cuba porque no me podían deportar. Lo peor era sentirme al margen de todo, el día a día y las estaciones que se sucedían sin solución a la vista. Para legalizar mi situación necesitaba un contrato de trabajo y para que me hicieran un contrato necesitaba estar legal, lo peor eran los pensamientos recurrentes, sentía rabia. No entendía, y es algo que sigo sin entender, que la diferencia estuviera marcada por un simple ser geográfico, tan simple como dejar caer una semilla en un pedazo de tierra o en el de al lado.[5]

Para Butler, no obstante, la vulnerabilidad es una condición *sine qua non* de lo humano, todas las vidas contienen una porción de vulnerabilidad y la conciencia de ella, así como de nuestra dependencia social es lo que puede llevarnos a construir un régimen político más democrático y, sobre todo, menos violento. Convertir la vulnerabilidad en un arma, ese es el nuevo paradigma que propone *Vidas precarias* y el secreto del éxito de *A media voz*.

4 Judith Butler. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

5 Transcripción de la (media) voz de Patricia en *A media voz*. Min 37:56.

Sospecho que la buena acogida que está teniendo el documental entre el público tiene que ver precisamente con el carácter vulnerable de las protagonistas y directoras. Es inevitable identificarse con ellas, sentirse reflejada en esa precariedad frágil, ese estar expuestas al mundo y saber que, si hay alguien que puede salvarte de la más profunda de las soledades, es una amiga. Y es que, más que una película sobre el duelo migratorio o sobre el devenir europeas de dos cubanas migrantes, *A media voz* es, sobre todo, una película sobre la amistad entre mujeres.

Fotograma de la película *A media voz* (2019)

Las historias de vida de Patricia y de Heidi, las que nos narran en el documental, tienen puntos de encuentro y lugares distantes. Las dos cuentan sus problemas legales para conseguir un visado permanente, sus angustias vitales, sus travesías por distintos espacios laborales y sus historias de amor más o menos románticas. Pero el vínculo amoroso no supera en ninguno de los dos casos el vínculo entre ellas. Cuando aquel se rompe, este continua y sostiene, siempre sostiene.

Hay un aspecto interesante en estos relatos vitales compartidos, que se repite en las dos historias. Tanto Patricia como Heidi cuentan en cierto momento de la película su relación con la maternidad, sus deseos de ser madre y sus intentos frustrados por conseguirlo. Pareciera que, en la vida de toda mujer, hay un momento en el que se reflexiona

sobre la maternidad, en el que se ejerce, se padece o se rechaza, en el que, a fin de cuentas, se debe responder a la pregunta de por qué ser madre. Por qué si o por qué no.

Patricia afirma en el documental que se obsesionó con la idea de tener un hijo. Tras intentarlo de forma natural, se sometió a todo el proceso de inseminación artificial y finalmente no lo consiguió. Esta frustración queda reflejada en *A media voz* y constituye, a mi entender, uno de los momentos más emotivos del filme. En su esfuerzo por documentarlo todo, Patricia se graba el vientre amoratado por las inyecciones y deposita en ese plano todas sus esperanzas. En una entrevista para el *Diario de Cuba*, Patricia habla precisamente de esa imagen:

> El plano de la barriga fue algo que surgió mientras vivía el proceso de la inseminación artificial. Quise dejar registrado los moratones que me causaron los pinchazos a la misma vez que me preguntaba si alguna vez esa barriga albergaría otro ser. Creo que en el momento en que la filmaba ya me habían inseminado así que, conociéndome, debía estar queriendo dejar registro también de la barriga antes de que creciera, se llenara de estrías. etc.[6]

Se trata de una imagen del vientre de una mujer. Una imagen que habla de la maternidad, del deseo de la maternidad, de la esperanza de ser más de una voz —en ese mismo vientre— para dejar de sentirse media. Media voz.

En esa misma entrevista, Patricia comenta que a partir de ese plano la película se vuelve íntima, silenciosa. El plano de la barriga no tiene sonido, no tiene voz, pero habla. Patricia es una ventrílocua en el sentido más etimológico del término. En latín, ventriloquía es hablar con el vientre.[7]

En la psicología contemporánea se emplea el término ventrilocuación para referirse a los procesos narrativos de configuración de la identidad a partir de la apropiación de múltiples voces. Una voz no

6 Entrevista a Patricia Pérez para el *Diario de Cuba*. Publicada el 07 de junio de 2020. https://diariodecuba.com/cultura/1591546043_22894.html.

7 El diccionario de la Real Academia Española, en su última actualización de 2019, define ventrílocuo como: «Del lat. *venter*, *-tris* 'vientre' y *-lŏquus* 'que habla', der. de loqui 'hablar'. Dicho de una persona: Que tiene el arte de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, y que imita las de otras personas o diversos sonidos.

basta para configurar a un sujeto, una va robando y haciendo suyas las voces de su entorno.

Ya a principios del siglo XX, Mijaíl Bajtín[8] analizaba precisamente la configuración de la identidad mediante la apropiación de múltiples voces, a partir de la poética de las obras de Dostoievski. Según Bajtín, cada persona es como una de estas novelas interminables, con tantos personajes como capítulos y cada uno con su propia voz. Identidades múltiples rozando lo esquizoide.

Patricia, en cambio, habla con el vientre, pero solo tiene media voz. Esta paradoja resulta reveladora. El sujeto hegemónico del que habla Bajtín, el propio Dostoievski si queremos ponerle cara, configura su identidad de forma ortodoxa, como dicen los manuales de psicología de principios del siglo XX que ha de hacerse, ventrílocuos profesionales que hablan por sí mismos y por todos los demás. Por todos y sobre todo por todas y hasta por todes. Un solo sujeto para todas las voces. Resulta evidente que, si hay algunos que roban voces, existen muchas que se quedan sin voz. Que hablan en un susurro, *in a whisper*, como debajo del agua.

Fotograma de *A media voz* (2019)

En la propia filmografía de Heidi Hassan, la otra directora, junto a Patricia Pérez de *A media voz*, hay un cortometraje de 2008 llamado

8 Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

Tierra Roja[9] que, por género y tema, se sitúa como antecedente directo del largo que nos ocupa. *Tierra Roja* es también una película epistolar sobre el duelo en la que Heidi pone voz a una mujer cubana, migrante y madre. No es ella, es su madre y Heidi es su ventrílocua. Sobre planos de una actriz filmada desde lejos —una actriz negra en alguna ciudad europea— Heidi va leyendo las cartas que recibió de su madre cuando era niña, cuando aún vivía en Cuba y su madre estaba lejos. Las imágenes de la mujer tratando de salir adelante están filmadas como quien espía, como quien imagina más bien, sin intervenir ni escuchar, solo mirando. Además de la voz que lee las cartas, el cortometraje cuenta con otra voz, que también es la de Heidi y también la de su madre, pero esta vez en un susurro, *in a whisper*, como un diálogo interior. ¿Cuántas voces caben en media voz?

En este susurro de *Tierra Roja*, Heidi dice:

> Se trata solo de prolongar el juego el mayor tiempo posible, para no sentirte responsable de haber elegido vivir una u otra vida. Dilatar el instante en que te das cuenta que una semana de vacaciones cada dos o tres años es lo más cerca que estarás de la idea de regresar a tu país. Has escogido dejar de ser aquella mujer que vive en esa ciudad donde el tiempo no pasa, cuyos hijos crecen revueltos con los hijos de sus amigos de infancia en una tierra agridulce mezcla de carencia y despreocupación, que se conduce cómodamente y bromea sin proponérselo, que conoce cada canción, cada refrán y dice lo primero que le viene a la cabeza sin pensarlo dos veces, que sabe qué hacer en cada situación, que no tiene faltas de ortografía, que hace el trabajo que le gusta pero que no le da para comer, que nunca se ha sentido sola.[10]

En este parlamento de menos de un minuto susurrado por la voz interior de la protagonista, Heidi sintetiza de manera magistral las características del duelo migratorio. En *Tierra Roja* es su madre y no ella la que habla, pero bien podría extrapolarse ese fragmento susurrado a *A media voz* o a cualquier discurso autobiográfico de cualquier otro migrante.

9 Heidi Hassan. *Tierra Roja*. Cortometraje. 2008 (Disponible aquí: https://vimeo.com/255200200).

10 Transcripción del susurro de la protagonista en el cortometraje *Tierra Roja*. Min 13:21.

En 1917 Freud[11] definió el duelo como «la reacción habitual a la pérdida de una persona amada o una abstracción puesta en su lugar: la patria, un ideal, la libertad, etcétera». En su propia definición se incluye ya el duelo migratorio, pues Freud menciona la patria como objeto posible de pérdida. Desde 1917 muchos son los que han abordado y ampliado el estudio del duelo desde el psicoanálisis, pero también desde las demás áreas de las humanidades, sociólogos y antropólogos de la cultura han concretado las fases y consecuencias de los distintos tipos de duelos con el fin de comprenderlo mejor y ayudar a las personas que lo padecen. En su tesis doctoral sobre la construcción de identidades en los migrantes en la frontera de Europa, el italiano Francesco Bruno[12] sostiene que esta identidad, atravesada por el duelo migratorio, se debate entre el 'no ser todavía' y el 'no ser más'. Un espacio entre dos aguas, un querer y no poder, tal como lo describe el susurro de la protagonista de *Tierra Roja*.

El duelo, en general, se define como un estado transitorio, como un proceso que las personas deben vivir tras la pérdida y que se completa al superarlo adquiriendo nuevas herramientas para futuras pérdidas y duelos. Sin embargo, el duelo migratorio puede llegar a tener un carácter permanente, porque mientras el migrante viva fuera de su patria sentirá esta pérdida en distintas situaciones. Además, el objeto del duelo no se pierde para siempre, el país de origen sigue ahí, no desaparece del mapa con la salida del migrante, no es una pérdida absoluta como en la muerte de un ser querido sino más bien parcial, lo que otorga características diferentes al duelo migratorio. Y, finalmente, se trata también de un duelo múltiple, ya que se pierden muchas cosas. Se pierde la patria como abstracción, pero sobre todo se pierde la familia, las amigas, la casa, las costumbres, en muchos casos la lengua y hasta la memoria. El duelo migratorio, por tanto, no es una etapa transitoria sino un estado mental, una forma de vida, un sentimiento que acompaña al migrante para el resto de su vida. Una herida que Patricia y Heidi conocen bien.

En una de sus cartas, Heidi hace referencia a este sentimiento que no la abandona:

11 Sigmund Freud. "Duelo y Melancolía". 1917. *Obras completas* 1 (Buenos Aires: Amorrortu, 1989).

12 Francesco Bruno. "Construcción identitaria de los inmigrantes en los lugares frontera de Europa". En Garcia, J y Kressova, N (eds.) *Diversidad cultural y migraciones* (35-48) (Granada: Comares, 2013).

> Llegué a Ginebra hace tres años. Nunca imaginé hasta qué punto el nuevo entorno afecta a la confianza que se tiene en una misma. Al desaparecer las cosas que me son familiares desaparezco yo también con ellas. Aquí me siento como una página en blanco.[13]

A este duelo migratorio y a la vulnerabilidad butleriana de la que hablaba antes, habría que sumar, en este diagnóstico no intencionado de Pérez y Hassan, la herida colonial. El origen latinoamericano de las protagonistas de *A media voz* y su ruta migratoria desde la (ex)colonia hasta la (ex)metrópoli, las sitúa como ejemplo paradigmático de este malestar descrito por Walter Mignolo en particular y los estudios descoloniales en general. En su libro *Habitar la Frontera*,[14] Mignolo describe la herida colonial como una forma de racismo que se desprende de la idea misma de modernidad. Para la constitución del estado moderno europeo fue necesaria la creación del 'otro'. El sujeto hegemónico se construye por negación del otro. Latinoamérica es en sí un invento colonial europeo para su reafirmación como entidad moderna. El sujeto latinoamericano sufre de la herida colonial, según Mignolo, cuando viaja a Europa y se da cuenta de que no pertenece allí. Cuando entiende que su país de origen está en desventaja y subordinación con respecto a su país de acogida y, en consecuencia, deviene un sujeto subalterno, se asume como tal y se comporta como se espera de él. Heidi Hassan, instalada en Ginebra, dice: «Siento que si no corro no conseguiré salvar la brecha que me separa de los que llevan toda una vida aquí».[15] La herida colonial es un racismo patriarcal, de género, de clase, de raza..., construido desde fuera, pero ejercido desde dentro del propio sujeto.

En una de las cartas que envía Patricia a Heidi en *A media voz* le cuenta su lista de trabajos precarios como migrante en España, uno de ellos, que le duró varios años, fue como vendedora de mojitos en un puesto ambulante que armó con otra cubana en una furgoneta y con el que recorrieron toda la península ibérica de fiesta en fiesta. En este deambular disfrazada de cubana, Patricia se enfrenta a su propia identidad.

---

13 Transcripción de la (media) voz de Heidi en *A media voz*. Min 19:50.
14 Walter Mignolo. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad. Antología 1999-2014*. Barcelona: CIDOB, 2015.
15 Transcripción de la (media) voz de Heidi en *A media voz*. Min 31:14.

> Descubrí que los españoles tienen una conexión muy fuerte con Cuba, como si aún no se recuperaran de haberla perdido hace más de un siglo. Se pasaban horas en la barra disertando sobre el impacto de la revolución cubana. Es innegable, 60 años después Cuba sigue siendo una utopía necesaria para muchos. A veces prefería decir que era canaria para no tener que explicar por qué me fui, si estaba con Miami o con la Revolución. Y que hablar del estereotipo no satisfecho de la cubana que esperaban encontrar detrás de la barra. Era demasiado blanquita, sin caderas y no sabía bailar. Tú intentaste muchas veces enseñarme, pero es a Silvia a quien debo mis avances, aquí empecé a soltarme poco a poco porque no me sentía la peor.[16]

A la herida colonial prosigue necesariamente la sanación colonial, el pensamiento descolonial o la 'conciencia mestiza', que diría Anzaldúa.

Para Gloria Anzaldúa,[17] feminista chicana, la mujer migrante se encuentra entre dos tierras, entre dos lenguas, entre dos culturas, es un sujeto fronterizo y por tanto inclasificable, no encaja en las definiciones clásicas de mujer del feminismo blanco ni encaja tampoco en el concepto de 'subalterno' de las teorías de Spivak.[18] El sujeto fronterizo debe, según Anzaldúa, autonarrarse, identificar su lugar de enunciación a partir de su propia escritura autobiográfica y usando, además, su propia lengua, atendiendo a las normas que la configuran para sí y no necesariamente a las normas oficiales y académicas de la lengua. Es lo que ella llama el *lenguajeo*, esa manera bastarda de expresarse en la frontera.

Si Spivak dice que el subalterno no puede hablar, que es un 'objeto mudo', Anzaldúa la contradice, y con ella Pérez y Hassan. La mujer subalterna sí habla, a su manera, a media voz, en un susurro o a gritos, en su propia lengua y sobre su propia vida y, de hecho, ese hablar de sí misma es lo que la salva.

> Hace ya casi 20 años que lo que les da sentido a nuestros días es mirar la realidad a través de una cámara. Esta certeza es un tesoro al que podemos volver si nos extraviamos [...] Necesito componer, batallar con la

16 Transcripción de la (media) voz de Patricia en *A media voz*. Min 46:50.
17 Gloria Azaldúa. *Borderlands / la frontera* (San Francisco: Aunt Lute Books, 2007).
18 Gayatri Spivak. *¿Puede hablar el subalterno?* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011).

> luz hasta doblegarla, pues cuando mis ojos vuelven a su oficio ancestral de predadores, cuando mi cuerpo se tensa como si en ello me fuera la vida [...] es que yo consigo la sensación de sentirme como en casa. Tengo que lograr que filmar vuelva a ser mi día a día. Regresar a mi elemento.[19]

Patricia y Heidi, casi sin proponérselo, conquistan con su documental autobiográfico un lugar de enunciación para dejar de ser ese 'objeto mudo' de las teorías subalternas. *A media voz* constituye un ejemplo precioso de eso que algunos psicólogos como Tizón[20] llaman 'olvidar recordando' y que se sitúa como herramienta imprescindible para superar el duelo, no solo el migratorio, sino cualquier duelo. Una vez pasada la etapa de impacto y crisis, la de aflicción y turbulencias afectivas, y la de la desesperanza, llega el proceso de duelo propiamente dicho, la recuperación y el desapego. Para ello, dice Tizón, la creatividad y la contención son armas muy valiosas para la tarea fundamental del sujeto en duelo, esto es, 'olvidar recordando'.

Fotograma de *A media voz* (2019)

Una vez superado un duelo, dicen los psicólogos, se adquieren herramientas para los futuros duelos. Si la superación del primer duelo fue exitosa, los siguientes tendrán más posibilidades de serlo también y se-

19 Trascripción de la (media) voz de Heidi en *A media voz*. Min 52:05.
20 Jose Luis Tizón. *Psicoanálisis, procesos de duelo y psicosis* (Barcelona: Herder, 2007).

rán, además, superados con mayor facilidad. Si el resultado en cambio fue patológico, las siguientes pérdidas se vivirán con mayor frustración.

Patricia y Heidi, a mi entender y a modo de conclusión, demuestran con su documental *A media voz* que han superado con éxito sus respectivos duelos migratorios, que han transitado todas las etapas y han llegado airosas al 'olvidar recordando', usando como herramientas la creatividad y la escritura autobiográfica. Ahora cuentan con herramientas útiles para superar otras pérdidas y, además, cuentan también con una preciosa película que conmueve al público.

Quizás por eso, porque *A media voz* es una toma de poder, Patricia Pérez ha decidido encarar en su próximo proyecto cinematográfico otro duelo, en este caso, un duelo anterior por la muerte de un ser querido, que en su momento no supo enfrentar y que ahora, con las herramientas adquiridas, se siente capaz de revisitar y sanar.

> [Mi próximo proyecto] se titula *La extranjera*, trata de un duelo no hecho y de la necesidad de hacerlo. Fabio fue mi primer amor. Murió cuando yo era muy joven y estaba muy enamorada de él. Para poder avanzar evité recordar, y ahora cuando intento recuperar alguna sensación, me siento tan fría. [...] Quiero vivir el proceso, en agosto hará 20 años desde que Fabio murió, y solo ahora puedo escribirlo. Antes lo único que hice fue evitar pensar en ello, ahora quiero sumergirme allá dentro y ver qué encuentro. El inconsciente es muy misterioso.[21]

El cine, finalmente, se posiciona aquí como una herramienta necesaria y poderosa para sanar y para existir.

En el momento de firmar este artículo, la película *A media voz* está siendo proyectada dentro de la selección oficial del Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz, Francia 2020. Cuenta ya con varios galardones como la Biznaga de Plata a la mejor dirección de la sección documental del Festival de Málaga en su 23ª edición, el Premio al Mejor Largometraje en la 32ª edición del Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA), así como el premio coral al mejor largometraje documental del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba.

21 Entrevista a Patricia Pérez para el *Diario de Cuba* (ddc). Disponible en: https://diariodecuba.com/cultura/1591546043_22894.html.

A pesar de los retrocesos y cancelaciones por motivos sanitarios derivados de la pandemia por COVID-19, *A media voz* ha retomado su recorrido por festivales de todo el mundo donde seguro cosechará más reconocimientos, aplausos y, sobre todo, empatías de público diversos.

Referencias bibliográficas

Anzaldúa, Gloria. "Borderlands / la frontera". San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

Bajtín, Mijaíl. "Problemas de la poética de Dostoievski". México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bruno, Francesco. "Construcción identitaria de los inmigrantes en los lugares frontera de Europa". En García, J y Kressova, N (eds.) *Diversidad cultural y migraciones* (35-48) Granada: Comares, 2013.

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". 1917. *Obras completas 1*. Buenos Aires: Amorrortu, 1989.

Mignolo, Walter. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad. Antología 1999-2014*. Barcelona: CIDOB, 2015.

Spivak, Gayatri. *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

Tizón, José Luis. *Psicoanálisis, procesos de duelo y psicosis*. Barcelona: Herder, 2007.

Webgrafía

Diario de Cuba (DDC). Entrevista a Patricia Pérez. "Patricia Pérez Hernández filma como quien escribe un diario". Publicada el 07/06/2020. Disponible en: https://diariodecuba.com/cultura/1591546043_22894.html

Filmografía

Akerman, Chantal. *News from home*. Largometraje documental. Francia. 1977.

Hassan, Heidi y Pérez, Patricia. *A media voz*. Largometraje documental autoetnográfico. España, Francia, Suiza, Cuba. HD. 80 min. 2019.

Hassan, Heidi. *Tierra Roja*. Cortometraje. 2008.

FERNANDO BIRRI: ENTREVISTA

ABRIL, 2007

Jorge Flores Velasco
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
jorge.flores@uartes.edu.ec

Fernando Birri nació en 1925 en Santa Fe, Argentina. Director de cine y teórico. Antes de vincularse al cine, incursiona en el campo del teatro y la poesía. De 1950 a 1953 cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Italia. En 1956 regresa a la Argentina, donde fundó y dirigió el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Ha sido caminador, titiritero, artista plástico, fundador de escuelas y alentador de vocaciones. Sus primeras películas las hace en la Escuela Documental de Santa Fe, con una vocación de crítica social, muy evidente en títulos como Tire Dié, un cortometraje que marcó rumbos, como primera encuesta social filmada. Es autor de importantes textos acerca del cine argentino y latinoamericano. Por los aportes de su obra cinematográfica y teórica, se le reconoce como el pionero de un cine popular, nacional y crítico que marca los inicios del Nuevo Cine Argentino. En 1984 es elegido Miembro de Honor del Comité de Cineastas de América Latina. Es fundador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y miembro de su Consejo Superior. Fundador y director de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba (1986-1991). También trabaja junto a Gabriel García Márquez en el guion de una película de ficción basada en el cuento del colombiano: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*. En 1999 dirige una película para la conocida cadena alemana Arte; *El siglo del viento* es una película documental, basada en un libro de Eduardo Galeano. Para Birri esta película es su película póstuma, aunque en 1999 luego de *El siglo del viento* dirige su **última** película conocida hasta el momento, *Che: muerte de la utopía*.

Jorge Flores Velasco: ¿En qué aspectos considera que su obra fue influenciada por el neorrealismo italiano?

Fernando Birri: La influencia fundamentalmente en un sentido, en el propio sentido. En la época en que nace mi obra, todavía se hablaba de forma y contenido. El contenido era un poco el sentido y la forma la expresión de ese sentido. Fundamentalmente, el neorrealismo se propuso como un cine de contenidos, en oposición a un cine de forma. Lo cual es una oposición que ha quedado atrás, superada; entendemos que formas y contenidos son dos aspectos de la expresión que se complementan. Es imposible pensar el uno sin pensar en el otro. Pero a los fines didácticos, a los fines de comprensión de tu obra se podría pensar así. Entonces, dicho esto, te digo que hablamos de un cine de contenidos en Italia. Y creo que el neorrealismo influenció mucho en ese aspecto no solamente en mi cine, sino en el del mundo. Pero sería muy injusto simplemente reducir el neorrealismo italiano a los contenidos, eso también implica una forma. La forma del cine neorrealista era una forma abierta, sin todas las condiciones y los códigos del cine de Hollywood. Te digo solamente uno para no perdernos, la elección del actor que no era actor, era el famoso hombre, preso, prestado. Por un lado, están las estrellas de Hollywood, y, por otro, estos personajes prestados de la calle; tenés dos propuestas diversas, antitéticas, opuestas.

JFV: ¿Cómo describe su experiencia en el Centro Sperimentale di Roma?

FB: Considera que esa institución fue en cierto sentido el germen del Nuevo Cine Latinoamericano. No, no, para nada. Esa Escuela era una escuela muy prestigiosa, era una escuela que nació bajo la egea de grandes teóricos del cine italiano como Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, también hubo algunos directores de gran prestigio como: De Santis, Puchinni, como tantos otros. Después, esto fue reabsorbido por el sistema. Cuando yo llegué tuve la gran alegría de que el director fuera Luigi Chiarini, el último gran teórico. Luego, el instituto pasó a ser una cosa muy oficial. Toda esta gente era gente increíblemente de izquierda, que entró a este centro experimental con Mussollini. Victorio Mussollini, hijo del gran jerarca fascista, era una persona que quería mucho el cine y se rodeó de gente que sabía de cine; y esta gente era toda gente de izquierda, eran todos del partido comunista italiano. Entonces, el Centro Sperimentale nació bajo este impulso. Pero después que terminó la guerra,

que la ganó la famosa democracia cristiana italiana, el centro fue absorbido por la derecha y se transformó en un instituto que, desde este punto de vista, tuvo poco que hacer. Fue siempre un instituto prestigioso en el que la formación siempre fue buena, sería estúpido negarlo. Pero desde el punto de vista del neorrealismo era un cine que no compartía, ni la estética, ni la ideología del neorrealismo. Por lo tanto, mi cine y el de algunos de mis compañeros latinoamericanos, estuvo más influenciado por el ambiente que se respiraba en Roma, que del que había dentro de las aulas.

JFV: ¿Considera que existe un cine político contemporáneo, y si en este cine podemos encontrar una continuidad con el movimiento en los 50 y 60, con el cine de Solanas, Gutiérrez Alea?

FB: Eso déjalo para que te contesten los otros directores que nombraste, no me preguntes a mí. Yo lo que te puedo decir es que lo que proponíamos en los años cincuenta era absolutamente inédito para el país y de alguna manera fue contracorriente. Hoy se habla mucho de cine *out*, de cine *off*, también el nuestro, a su modo, era un cine *out*. Lo que pasa es que no le dábamos a esta palabra un sentido exclusivamente formal o expresivo, era fundamentalmente político. Entonces, ahí se inauguró una línea de trabajo, que después fue una línea que predomino en el cine latinoamericano y que predomina inclusive hoy en la Argentina. De alguna manera hay una coherencia. Me reconozco en el cine que vino después, no sé si me entiendes. (risas)

JFV: ¿Cuál es su opinión sobre el frente de izquierda latinoamericana?

FB: La alianza Castro, Chávez, Lula, Kichner. Yo no tengo una bola de cristal para saber lo que va a pasar. Pero no hay que tener más de dos dedos de frente para darse cuenta de que ha habido un vuelco importante a favor, positivo; que era casi impensable hasta pocos años. Vamos a esperar que todo esto dé realmente los frutos que todos esperamos, que tendría que dar. Vamos a esperar que el malo de la película, que ha sido el gigante del norte, no impida que se cumplan ciertas aspiraciones de estos gobiernos, que son aspiraciones de sus pueblos. Y que realmente se pueda desarrollar un proyecto de dimensión latinoamericana, para el cual desde ya me declaro a favor. Ahora también parece que se suma Chile, con la presidente Michelle Bachelet.

JFV: Considerando que su obra articula el vanguardismo estéti-

co con el vanguardismo político. ¿Cómo funciona ese frágil equilibrio?

FB: Yo no concibo vanguardia política que no suscriba a una vanguardia estética; yo no concibo una vanguardia estética que no participe de la vanguardia política de su **época.** Me parece que son dos fenómenos absolutamente complementarios, inseparables; te diría más que inseparable, te diría inexplicables uno sin el otro. ¿Cuál es el concepto de fondo de la palabra vanguardia? Es el cambio, es la renovación, es la propuesta y el descubrimiento de lo nuevo; es el cine como experimento, es la vida como experimento. Por lo tanto, también, es la política como una herramienta para ayudar a que ese experimento funcione. Y creo que el cine es un elemento sumamente **útil.** Pero me corrijo para decirte que son los medios audiovisuales, es la televisión, es la imagen virtual, no solo el cine. Hay gente que está metida en cine que menosprecia la televisión, esto es absurdo. Es impensable la obra de este medio exclusivo, desentendido de un cambio en lo político, pero que a su vez necesita un cambio en la forma.

JFV: Una pregunta detallista: ¿por qué decidió doblar las voces de *Tire Dié* por actores de teatro?

FB: La imagen se hizo con una cámara Bolex a cuerda y prestada. El sonido se hizo con un grabadorcito que yo traje de Italia, que es un juguete, un grabador no profesional. Entonces, como era un *film* encuesta de bajo presupuesto, cuando vimos la primera copia no se entendía una papa de lo que se decía. Ahí se produce un trauma en todos nosotros, empezado por mí; me parece una cosa absolutamente inaceptable. De todas las soluciones que había, como los subtítulos y otros, la única más accesible, la que permite la posibilidad de que la película siga llegando a un público más grande, era el doblaje. ¿Por qué eran actores de teatro? Porque eran dos actores, que, de alguna forma, estaban identificados con nuestra tarea. Eran actores que queríamos muchísimo, que habían tenido una vida coherente en toda su obra. Eran Rosa Gallo y Francisco Petrono, el último, un actor que amamos por toda su trayectoria. Te voy a contar un pequeño momento que te ayude a comprender cómo se trabajaba con problemas técnicos. Los actores no veían la película cuando grabaron la voz. Pero cuando vimos las dos partes juntas nos dimos cuenta de que encajaban bien y que se mantenían las entonaciones, pausas y silencios. Eso te hace ver el nivel de identificación que había por parte de los actores con los perso-

najes de la villa miseria que salen en pantalla.

JFV: ¿Por qué decidió estudiar cine y no teatro o poesía, artes que forman también parte de su obra?

FB: No los he dejado de estudiar nunca, no me he separado de ellos. Sí, pero ¿por qué entrar en una institución educativa para estudiar cine? Porque en ese momento para mí el cine era el lenguaje de la contemporaneidad; si tú ahora me preguntas qué estudiaría, te digo que estudiaría la imagen virtual.

Datos de los autores de los artículos

Federico Windhausen. Recibió su doctorado en Cinema Studies en New York University y luego fue profesor visitante en Stanford University, University of California, Berkeley y Sarah Lawrence College. Ha publicado ensayos en varias antologías y en revistas como October, Grey Room, The Moving Image y MIRAJ. Fue programador invitado en International Short Film Festival Oberhausen, London Film Festival, Ambulante (México), l'Age d'Or Festival (Bruselas) y Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, entre otros. Actualmente está escribiendo un libro sobre cine experimental argentino de la década de los setenta y compilando una antología, *A Companion to Experimental Cinema*, para la editorial Wiley.

Ana Daniela Nahmad Rodríguez. Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Maestra y doctora por el Posgrado de Estudios Latinoamericanos (UNAM). Realizó una estancia posdoctoral en el Posgrado en Historiografía de la UAM-Azcapotzalco, donde también se desempeñó como Profesora Visitante. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores como Candidata. Sus líneas de investigación se encuentran en los cruces interdisciplinarios de la historiografía del cine y los medios de comunicación en América Latina, los Estudios Visuales y la comunicación intercultural. Ha estudiado las representaciones y los discursos históricos en soportes audiovisuales, así como los medios colaborativos (cine y video indígena) y la interculturalidad audiovisual en América Latina y México. Ha dictado cursos a nivel licenciatura en la UAM-Azcapotzalco, así como en la FFyL y la FCPyS de la UNAM. Ha impartido seminarios en el Posgrado de Historia del Arte, en el Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la UNAM y en el Posgrado en Historiografía de la UAM-A. Se ha desempeñado como docente en las asignaturas de Estética en la Licenciatura de Estudios Latinoamericanos y en la UEA de México: Economía, Política y Sociedad III en la UAM-A. Imparte la asignatura de Comprensión de textos y expresión oral, la cual forma parte de las Asignaturas Básicas y Comunes de la FCPyS.

Francisco Javier Ramírez Miranda. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, maestro y doctor en Historia del Arte por la UNAM. Profesor titular de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia. Docente de las asignaturas de Historia del cine y Arte Moderno en América, tutor del Posgrado en Historia del Arte. Es autor de "Ibargüengoitia va al cine" y de diversos artículos en torno al fenómeno fílmico. Ha sido investigador para cine y otros productos audiovisuales. Es miembro fundador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico y dirige "Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico". Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Libia Pérez Rondón. Guionista y docente. En 2013 se graduó en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba. Pero antes ya había obtenido en Madrid dos licenciaturas en Historia del Arte y Periodismo y un máster en Cultura Visual por el Museo Reina Sofía. Actualmente trabaja en la Universidad de las Artes, Guayaquil, donde imparte clases de historia y teoría del arte e investiga sobre Arte y Migración en America Latina.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa ("") para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (') para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, "Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis", en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.[2]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en mayo de 2021.
Familias tipográficas: Merriweather y Uni Sans.

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Arturo Serrano
Director

Artes Ediciones · Ojo Loco · Fa Sol Latino