

Artículos

FERNANDO BIRRI: LA POESÍA, RAÍZ DE
TODAS LAS FLORES

Gramma

Franzoso, Marco

Marco Franzoso mrc.franzoso@gmail.com
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Gramma

Universidad del Salvador, Argentina

ISSN: 1850-0153

ISSN-e: 1850-0161

Periodicidad: Bianaual

núm. Esp.09, 2020

revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 31 Marzo 2018

Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676016/index.html>

Resumen: Fernando Birri (1925-2017) fue titiritero, escritor, artista plástico, director, teórico del cine y profesor. El intelectual santafesino hizo de la *sincretis* y de la heterogeneidad la marca distintiva de su arte. Al terminar sus estudios en Italia, en 1956, volvió a su Santa Fe natal, donde fundó el Instituto de Cinematografía, primera escuela de cine del país. A través de su obra y de su actividad académica, Birri redefinió la función del arte cinematográfico, que se convirtió en un medio educativo para la creación de una conciencia social latinoamericana. De hecho, Birri revolucionó el mundo del cine del continente, tanto que se le atribuye el título de «padre del nuevo cine latinoamericano». El reconocimiento internacional, sin embargo, no se corresponde con una adecuada investigación sobre su obra, cuyos estudios resultan fragmentarios y poco exhaustivos. Su actividad poética despertó aún menos interés por parte de la crítica, a pesar de la importancia de la palabra escrita en la carrera del autor. Este trabajo no pretende ser un análisis exhaustivo de la poesía de Fernando Birri, sino un acercamiento para despertar interés en esta faceta del artista que quedó a la sombra de su actividad cinematográfica y que, a su vez, es la clave para entender su producción.

Palabras clave: Fernando Birri, Cine, Poesía.

Abstract: *Fernando Birri (1925-2017) was puppeteer, writer, artist, director, cinema theorist and teacher. This intellectual from Santa Fe has made syncretism and eclecticism the trademarks of his art. After completing his studies in Italy in 1956, he went back to his birthplace Santa Fe where he founded the Instituto de Cinematografía, the first cinema academy of the country. With his work and academic activity Birri redefined the function of Cinema, transforming it into an educational instrument for the creation of a Latin-American social self-awareness. Birri has revolutionised South-American Cinema, to the extent that he has been named "Padre del nuevo cine latinoamericano" ["Father of the new Latin-American Cinema"]. The international recognition of his status notwithstanding, research about his work is insufficient, fragmented and not exhaustive. His poetry has attracted even less the interest of the critics, despite the importance of the written word in his production. This paper does not claim to be an exhaustive analysis of Birri's poetry. It aims instead to offer an entry point to awake the interest about this aspect of his production, long overshadowed by Birri's cinematography but actually crucial to understand his art.*

Keywords: *Fernando Birri, Cinema, Poetry.*

*Ya no se más dónde empieza la palabra cine
y dónde termina la palabra vida,
tampoco sé más dónde termina la palabra poesía
y dónde empieza la palabra revolución.*

FERNANDO BIRRI

Dice Lawrence Grossberg que los intereses de un investigador siempre están movidos por motivaciones personales y/o políticas.

De niño, en la biblioteca de mis padres, junto a Pasolini, a Fenoglio, a Gramsci, encontré a G. G. Márquez, a Borges, a Octavio Paz, a Carpentier, a Neruda y a Sepúlveda. Empecé a viajar con los libros desde chico: desde mi pequeño pueblo de playa en Italia, conocía espacios inmensos, mágicos y lejanos; pueblos distantes e incomprensibles. Después vino la universidad, la literatura hispanoamericana como objeto de estudio. Literatura argentina de migración: sobre todo historias de familias italianas trasplantadas a la Argentina, el viaje en barco, el hotel de inmigrantes, la nueva tierra, la nostalgia y la ilusión de una nueva vida, los hijos (ni argentinos ni italianos), sus ganas de sacarse de encima la etiqueta de «gringo pata sucia» y esa sensación de que les faltaba algo que todavía no conocían. Creo que lo que más me llegó de los textos de Dal Masetto, de Raschella, de Giardinelli fue eso: la añoranza de algo conocido solo a través del relato. ¿Se puede extrañar lo desconocido?

Mi acercamiento a Fernando Birri (1925-2017) llegó través del texto *Mal d'America*, guion de una película que nunca se hizo. Este trabajo, escrito a dos manos por Birri y por Vasco Pratolini —otro gran marginado de la literatura mundial— en 1964, quedó en un cajón hasta 2010, cuando, gracias al rescate de Goffredo De Pascale, se pudo publicar. Esta epopeya de una familia de colonos italianos en la Pampa gringa debía transformarse en una película ficcional con base documental y una raíz autobiográfica (el abuelo de Birri fue un campesino anarquista que, por hambre y por política, se escapó de Italia para transferirse a una colonia de la Pampa argentina). Sin embargo, el guion nunca vio la luz del camarógrafo debido al golpe de estado de 1966, que prolongó el exilio italiano de Fernando Birri, empezado en 1963. Destino extraño sufrió este texto, pensaba cuando lo leía: una película cuyo título se podría traducir como «Melancolía de América» no puede ser realizada, y el director sigue alejado de su país por cuestiones políticas, situación igual e inversa a la que sufre el protagonista. Me acerqué a Birri a través de la temática migratoria; sabía de su formación y de su trabajo en Italia; de su vuelta a Santa Fe y de su inspiración neorrealista en la creación de una nueva manera de hacer cine en la Argentina; sin embargo, cuando empecé a «excavar» en el trabajo de Birri, me di cuenta de que tenía en las manos mucho más de lo que podía imaginar.

Como creo que nos pasa a todos al enfrentarnos a un objeto de estudio, las ideas y la seguridad que teníamos al principio se hacen primero borrosas, después desaparecen por completo dejando un vacío que, en mi caso, sirvió para mirar desde otra perspectiva el material que tenía a disposición. Me di cuenta de que estaba pisando las huellas de los pocos que me habían adelantado en el estudio del autor; que estaba cayendo en el error de reducir una persona, un artista completo

y complejo, a un aspecto de su arte, a un movimiento o, peor, a una obra: el Fernando Birri del *Tiré Dié*.

Cancelé de mi mente lo que se escribió de Birri. Descubrí al Fernando viajero, exiliado y autoexiliado; a Fernando y la identidad nacional, regional, universal; patriótico sin patria; al Fernando poeta, titiritero, pintor, actor, director, profesor; al Fernando realista, neorrealista, alucinado, utópico, delirante; al Fernando lumpen, marginado, padre del nuevo cine latinoamericano; marxista, anárquico, coSmunista, latinoamericanista, tercermundista; al Fernando ortodoxo, cambiante, incoherente, radical, libertario.

Hasta mi enfoque empezó a cambiar. Consciente de que la cuestión autoral en la crítica literaria siempre fue una problemática central, me aferraba fuertemente a las ideas «antibiograficistas» de Bourdieu. No consideraba importante o funcional relatar la historia de vida o considerar la noción de autor porque eso me concedía la libertad de trabajar directamente con el texto. Con Birri esto no fue posible porque, como declaró Humberto Ríos en un documental, «[l]a obra mejor de Fernando Birri es, sin dudas alguna, su propia vida».

Me preguntaba y me sigo preguntando: ¿por qué una vida tan intensa e interesante no se estudia en profundidad?, ¿cómo es que a gente con una trayectoria de vida mucho más breve y mucho menos productiva se le dedicó tanto espacio en la crítica?, ¿por qué, de las múltiples facetas de esta personalidad, se estudió solo una y de forma reductiva y redundante?

La primera respuesta que pude contestar está en las mismas preguntas: Fernando Birri era un tipo complicado. No entra en ningún esquema o definición. Su arte es declaradamente contaminado, híbrido; trabaja en los intersticios entre los géneros; refleja, a decir del autor, el sincretismo (sociocultural o ideológico-político) que caracteriza a América Latina. El cine-poesía de Birri nace y se desarrolla a través de lo que él mismo define como «pensamiento aluvional», o sea, la idea de que...

En el latinoamericano se conjugan una serie de dimensiones del pensamiento que son el resultado de nuestra propia historia. [...]. Por un lado tenemos las raíces que [...] corrieron por debajo de la tierra y ahora han vuelto a brotar. [...]. Por el otro lado tenemos el pensamiento inmigratorio [...] guerrero, con la cruz y la espada y la sífilis coloniales, o del pensamiento inmigratorio pacífico que [...] vino con arados pero también con una filosofía del hambre y una libido revolucionaria de justicia y, contradictoriamente, una libido conservadora de ahorros pequeño-burgueses. Todo se junta en nosotros (2007, p. 19).

Este fragmento es parte de las clases que Birri dictó en Stanford (EE. UU.), en 2002. *El texto Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford* es publicado por Aguilar en 2007. En tres capítulos, titulados «La semilla», «El humus», «La flor y el fruto», se recorre casi un siglo de historia del arte latinoamericana. Birri usa el cine como disparador para hablar de poesía, arte plástico, arquitectura y ensayística. Las clases nos hablan de su experiencia, que es única y, al mismo tiempo, colectiva, dado que en su historia se pueden leer muchas historias de intelectuales que conformaron (quizás por primera vez) un movimiento artístico continental.

Una biografía intelectual se hace, en el caso de Birri, necesaria. No tanto para reposicionar su figura en el campo intelectual (creo que a él no le importaría mucho), cuanto para reconstruir, a través de casi un siglo de vida, las redes

culturales, artísticas e intelectuales que se tejieron alrededor de él. Como recuerda François Dosse: «La biografía puede ser una introducción privilegiada a la reconstrucción de una época con sus sueños y sus angustias» (2007, p. 11).

Sin embargo, en este trabajo, mi intención es acercarme, por primera vez, al Birri escritor. O, mejor dicho, acercarme a la literatura de Birri como objeto de investigación autónomo. Uso el término «autónomo» consciente de la imposibilidad de separar una u otra expresión artística y de que, inevitablemente, poesía, cine, ensayo, arte plástica se compensan y se complementan. El propósito es de posicionar el estudio de la obra literaria de Birri en el campo al que debería pertenecer: el de la literatura.

Revisando ciento veintiséis trabajos sobre Birri (artículos, reseñas, tesis, libros, ponencias), se puede notar que solo dos se acercan a su obra literaria, pero siempre en relación con la fílmica. Se considera, erróneamente para mí, la literatura del autor como paratexto de las películas, cuando, a una primera mirada, podemos ver que la poesía sigue caminos a veces paralelos y a veces opuestos a las películas. Además se nota un desbalance importante de las investigaciones, dirigidas, principalmente, hacia el principio de la actividad del artista con laconia importante con respecto a periodos de actividad intensa^[1].

Se hará una aproximación —ineludiblemente descriptiva y superficial— a la producción literaria de Fernando Birri, tratando de recorrer las principales etapas de esta inmensa obra que fue la vida de Fernando Birri.

Pero volvamos un pasito atrás y, si tenemos que ficcionalizar la historia de vida del autor, hagámoslo bien.

Descendiente de inmigrantes italianos del Friuli, Birri nació en Santa Fe de la Vera Cruz en 1925. El padre se diplomó como doctor en Ciencias Políticas y Sociales y, a pesar de su ascendencia de clase, no renegó de las ideas del padre: fue uno de los primeros radicales libertarios de Santa Fe.

Ya desde niño, Birri manifestaba su habilidad artística y su necesidad de movimiento. A los quince años, creó *El retabillo de Maese Pedro*, un teatro de títeres itinerante que recorría Santa Fe y la zona del Litoral. El retabillo fue una institución en la que se podría definir la intelectualidad *underground* de Santa Fe. Las obras de títeres para adultos convocaban a un público vasto y variado; además, junto a Birri, participaban muchos artistas e intelectuales de la zona. A los veintidós, fue director del primer Teatro de la Universidad Nacional del Litoral, rol que le permitió viajar a diversos puntos del país. Durante los años cuarenta, formó parte del grupo poético *Espadalirio*, un conjunto de amigos, personalidades heterogéneas de Santa Fe, que querían dar a conocer y publicar sus obras poéticas sin tener que pasar por los circuitos editoriales de la capital. Sobre este periodo de la vida intelectual santafesina, hay pocas investigaciones. El relato que dibuja la Argentina como un enano con cabeza de gigante (Buenos Aires) no me parece argumento suficiente para entender completamente las redes de relaciones y las (im)posibilidades efectivas de desarrollar actividades artísticas en la provincia. Habría que preguntarse lo siguiente: ¿qué relaciones había entre los intelectuales de la provincia?, ¿qué redes conectaban las provincias entre sí?, ¿qué redes conectaban las provincias con la capital?, ¿qué obras o autores llegaban a Buenos Aires?, ¿por qué?

Tanto con el Retabillo como con su función de director del teatro, la preocupación principal de Birri fue la descentralización del arte: sacar expresiones

artísticas de los lugares tradicionales —«centro»— para llevarlas a lugares no tradicionales y alcanzar a un público popular. El cine fue el paso inevitable para saciar la necesidad de llegar a comunicar con la mayor cantidad de gente posible: solo a través del cine, podía lograr unificar sus inquietudes y sus capacidades.

En esta instancia, sin embargo, no quiero ocuparme del Birri cineasta. No hablaré de su experiencia en el neorrealismo italiano, de la fundación del Instituto de Cine de Santa Fe, de *Tire Dié*, de *Los Inundados*, del nuevo cine latinoamericano, de su trabajo con García Márquez, con Galeano, de las escuelas de cine fundadas en Venezuela y en Cuba, de las innumerables películas en las que participó como actor, codirector, coguionista, de su labor docente.

Birri, en *Soñar con los ojos abiertos*, habla de la poesía en estos términos:

Cuando digo que la poesía es la raíz de todas las flores, hablo de la poesía con la P mayúscula. Hablo [...] de poesis, creación en el sentido más amplio. Pero si esta es la poesía con mayúscula, que se manifiesta en todas las formas de la creación [...] también está la poesía con p minúscula, el delicado arte de hacer versos. [...] En toda la concepción de mi cine y en mi manera de ver la obra de arte, creo que ha sido predominante esta visión poética de la creación artística [...]. Muchas veces me he preguntado también qué es lo que caracteriza a la poesía con P mayúscula y con p minúscula. No tengo una respuesta, no sabría atribuirle una razón a la poesía. El poema escrito responde al latido del corazón. Desde el punto de vista formal, se traduce en el ritmo, que llamaré la diástole y la sístole de la inteligencia: inteligencia que tiene el ritmo de un corazón que late (2007, p. 344).

Desde joven, Fernando Birri lee mucha poesía. En la adolescencia, *descubre* a Federico García Lorca, que, junto a Neruda, a Alberti y a Whitman, se pueden considerar sus padres poéticos. Poetas que supieron, cada uno a su manera, conjugar poesía y política, regional y universal, íntima y pública. Birri se nutre de la poesía de los tres, la digiere y conforma su fórmula alquímico-poética: *arte-sociedad-locura*.

La naturaleza santafesina es la protagonista de los poemas juveniles de Birri.

El río es una presencia constante, fluye silencioso a lo largo de los versos, que enmarcan ya algunos temas constantes en la obra de Birri: el hombre como dueño de su propio destino, el sueño, la utopía. Leemos en *El horizonte está en la mano del hombre* (1945):

*Navegando los tiempos. Llegando desde las
submarinas eras
en que aferrabas tu raíz de alga, surgiendo de la
primera piedra
pasando por la escamada aleta. Creciendo hasta
cerrarte en
garra
Con tu frustrada vocación de ala.
Aquí estás mano del hombre.
Dejando de ti misma caer estas palabras.
Por el espejo de tu carne
magias, remotas magias,
intentaron entrar a la noche del Destino con su
pueblo de ecos.
El destino del hombre está en sus manos. Sí (Birri y
Gori, 1997, pp. 8-9).*

Y en *La húmeda orilla* (1946):

*Son otros golpes y otros ritmos los que atraviesan tus
arterias de húmedas arenas.
Son el ritmo y el golpe del combate de la sangre del
hombre y del agua en el río
[...].
Es mi nuevo grito que canto de pie frente a tus costas
mientras tú, húmedo hermano río perpetuo,
me saludas con tus tres brazos abiertos (Birri y Gori,
1997, p. 10).*

El río se convierte en compañero obligado cuando el joven Birri, en plena crisis existencial-adolescencial, deja los estudios de abogacía para embarcarse como cocinero en una barcaza que subía el Paraná. Esta experiencia está documentada en los textos *Memorias del andarín* y *Cuaderno de bitácora. Autorretrato del otro*. Leyendo el subtítulo no se puede no pensar en el «yo soy el otro» de Rimbaud. Este periodo es, de hecho, el más existencialista de la poética de Birri, que busca encontrarse a sí mismo en la naturaleza santafesina. El río es metáfora de vida cambiante y que cambia. El viaje contracorriente del joven poeta se transforma en una búsqueda de identidad atrapada entre pasado y futuro que encuentra descanso en la seguridad del presente, «Sé que estoy»:

*¿Qué sordo, que duro, que no se rinde territorio
intento penetrar por las últimas puertas?
Solo sé que quiero desollar mapamundis
y apagar linternas.
Son demasiadas voces
desembocando los gritos
para huir rumbo al sueño con mi laúd perdido
[...].
Todo en mi fue cumplido
los antiguos destinos me empujan a esta orilla
y desde aquí, he de ascender al río
he de seguir subiendo
mientras llega la hora del descenso
pe los puertos del cielo
[...]
ya no soy
otra cosa
que un rumor,
que una barca
desprendida en el tiempo
[...]
sé que estoy (Birri y Gori, 1997, pp. 12-13; «Los
llamados» [1947]).*

El viaje real e introspectivo culmina con el hundimiento del barco; la vuelta de Birri a Santa Fe y el primer viaje a Italia en 1950 para estudiar en el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma. Ahí Birri no encuentra la locura típica de la poesía latinoamericana, pero descubre la poesía en la vida cotidiana, la poesía de lo real, la poesía en el cine. El neorrealismo, en la Italia de la posguerra, no se impone solo con sus ideas estéticas, sino, sobre todo, con sus posicionamientos morales.

Birri, antes de volver a Santa Fe, entra en contacto con intelectuales y con artistas de todo el mundo. Comparte tiempo, estudios e ideas con quienes serán,

en los respectivos países, los referentes del nuevo cine latinoamericano (G. G. Márquez, Glauber Rocha, Dos Santos, Santiago Álvarez, J. G. Espinoza, etc.).

Irrumpen en Birri el materialismo y el realismo. Esto se refleja no solo en su arte, sino también, y sobre todo, en su discurso, que se hace cada vez más crítico y agresivo hacia las injusticias sociales, el mercado del arte y la industria cinematográfica. Inspirado por Marx, Birri replantea la función de los artistas y de los intelectuales en general: no hay solo que representar el mundo, se debe cambiarlo. Se lee en el manifiesto de *Tire Dié* (1958):

Se quiere utilizar el cine a servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación pública. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas, nacionales, hoy y aquí (1996, p. 231).

La dimensión nacional se supera poco después y alcanza un nivel continental. En el *Manifiesto de los Inundados. Por un cine nacional, realista, crítico y popular* de 1962, se agrega:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica. [...]. Consecuencia y motivación del documental social: conocimiento, conciencia, toma de la conciencia de la realidad. Problematización: cambio de la subvida a la vida. Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo es subcine (1996, p. 233).

Los manifiestos, además de ejercicios literarios, son normalmente declaraciones estético-morales de un grupo de artistas que proclaman un cambio en la relación arte-sociedad. Son, en efecto, un documento colectivo dirigido a la colectividad. Birri cultiva este género (escribirá cinco a lo largo de su vida) haciéndose, a menudo, portavoz de grupos y demostrando que, para él, el arte es siempre una producción colectiva. Los manifiestos, sin embargo, marcan etapas clave en la vida-obra de Birri que, en 1978, escribe *Para un cine cósmico, delirante y lumpen. Manifiesto del comunismo*. Este documento, que acompaña el estreno de *ORG*, cumple una función explicativa de la película, pero, más que nada, trata de justificar —frente al público y frente a sí mismo— diez años de trabajo dedicados a esta película.

Pero volvemos un paso atrás. De 1956 a 1963, Birri es director del Instituto de Cine de la U. N. L, primera escuela de cine de Argentina y una de las primeras de América Latina. Gracias a esta experiencia, Birri puede dar a conocer sus ideas sobre el arte y su función en la sociedad. El instituto se convierte en un polo central para el cine latinoamericano y para la cultura en general. Alrededor de 1963, algo empieza a quebrarse, y el clima en torno al instituto se hace pesado. La censura de la película producida por el Instituto de Cine *Los 40 cuartos*, de J. F. Oliva, es el punto de ruptura que hace que Birri deje Santa Fe para empezar un peregrinaje a lo largo de América Latina y terminar de vuelta en Italia. Desde 1963, empieza entonces lo que él mismo Birri llama su segundo exilio en Roma.

Acá se inserta en el vibrante mundo cinematográfico italiano colaborando con diferentes funciones en películas y en proyectos (como el ya mencionado *Mal d'America*). Además, continúa escribiendo poemas, recopilados después en *Inmóvil dure el alba: Diario di una stagione amorosa: Roma 1965/66*.

En estos poemas amorosos —publicados solo en 1995—, Birri deja de lado, aparentemente, el materialismo y el realismo históricos para dejar libre salida a los

sentimientos. Es una escritura íntima (el título Diario lo dice todo), que equilibra la figura y la imagen pública de Birri.

*Olas contra las piedras
espumas ebrias
tu pecho contra el mío
antes, después: tinieblas (Birri y Gori, 1997, p. 35;
«Quiero que dure»).*

En la poesía de Birri, sale a la luz la constante búsqueda de equilibrio entre dos polos aparentemente contrastantes: por un lado, la representación racional de la realidad y, por otro, el sueño, del delirio a la utopía. En los poemas de 1965/66, encontramos imágenes que se harán recurrentes en la poética y en el discurso de Birri desde ese momento en adelante.

Los astros:

*No te lo dije, todavía,
grito, canto, me muerdo las palabras.
Giran, trompos, los astros (Birri y Gori, 1997, p. 35;
« No te lo dije todavía»).*

El cielo y el vuelo:

*¿Sobre qué duna voy, sobre qué duna?
Nos cruzamos,
sí, y nos entrecruzamos
sin saberlo.
Donde estabas ayer
hoy ya no estás.
Ciego vuelo.
Dónde estaré,
dónde estarás
mañana? (Birri y Gori, 1997, p. 32; « Te busco y
vuelo»).*

La alquimia naturaleza-hombre:

No quieres decir la palabra 'siempre' (3-xii)

*Oscura
cita
La nieve hierve a cero grado.
(Nieves de ayer, crecientes de mañana.
Ojos: semillas.
Amor: enredaderas
Cantas o tiemblas?)
Nunca:
sí, solo sonido.
Y tú en mí.
Ahora es así,
ahora,
para siempre (Birri y Gori, 1997, p. 36; «Nunca»).*

1968 es un año de cambios radicales en la sociedad mundial y, en consecuencia, en la vida de Fernando Birri. En ese año, empieza un exilio interior del artista

santafesino, que se encierra a trabajar por diez años en la realización de ORG, que él define film-poema:

Es un film-poema. No un film de poesía que se apoya en la literatura o en el teatro, sino un film-poema que hace uso de un lenguaje específicamente cinematográfico. Es imposible de contar. Hay que verla y escucharla. Es un film que quiere colocarse en relación con el espectador a nivel de experiencia, en búsqueda de lenguaje y de significado no en un plano racional, sino en un plano visceral, más allá de la razón (1987, p. 75).

Durante el montaje de la película (1968-1978), Birri vive en clausura y aislado del mundo. Su trabajo está documentado a través de un diario que demuestra el nivel de introspección alcanzado por el autor (publicado posteriormente y parcialmente en el volumen *El alquimista democrático*). Desde las primeras entradas (de 1970), se puede notar la idea de romper con los cánones clásicos del cine y, sobre todo revolucionar el lenguaje interpelando a todas las vanguardias. Las fuentes de inspiración de Birri son bastante claras.

El futurismo:

- *moviola fuego (libro) pájaro*
- *las soluciones del film aparecieron como estratificaciones geológicas*
- *todo el film es arritmico: late, golpea: taquicárdico*
(;TAQUI! ;TAXI! VELOZ)
2-7-1970 (1996, p. 110).

Las vanguardias rusas:

La memoria del ojo es corta (el ojo tiene poca memoria) - El ojo mira siempre el presente (en esto se parece al cine que «hace ver» siempre el presente): si yo me miro la punta de la nariz ya olvidé (o me estoy olvidando) del pelo sobre la frente que ví un segundo antes; por esto solo un cine de corte rápido, un cine que me haga ver una imagen —al ojo— antes que el ojo —no el cerebro, no la corteza cerebral— tenga miedo de olvidarse de lo que acaba de ver, puede hacer nacer esta *asociación del ojo* (libre y llena de significados) que contrariamente a la memoria del cerebro (educada deseducada, determinada, deformada por superestructuras lógicas, unilateralmente racional) esta memoria del ojo, que contrariamente a la prosaica memoria del cerebro es una, su poética memoria (1996, p. 110; «Del Memojo al Metojo»).

El surrealismo:

El espectador, el infame voyeur, debe tener el aliento cortado y su deteriorada lógica-analítica en suspenso durante el film, termina (como cuando termina un sueño, una pesadilla, una catarsis, una enfermedad, una agonía, un parto- todos ellos procesos involuntarios) de darse cuenta (o no), percibir (o no), sospechar (o no), de todos los modos de manifestarse con un comportamiento distinto del precedente (comportamiento físico y/o imaginativo) liberado (o casi, o iniciado) y con esto no estoy cayendo en el error (sin embargo casi estoy cayendo) de llegar a considerar el film como una tisana pedagógica, más aún, simplemente como una Piedra filosofal (1996, p. 111).

Con el pasar de los años, la escritura se hace cada vez más esporádica y críptica. Birri se autoexilia y lo hace de forma consciente:

atomización de la imagen + bombardeo del ojo = desintegración de la imagen para reintegrarla en el ojo

- hasta ahora hice films sobre y con «marginales» (mejor aún «marginalizados»: nadie se marginaliza porque quiere); ahora hice un film «marginal» yo mismo como «marginalizado» (de los sistemas de producción, de cultura, de política).

- un film que (como el Necronomicón y otros libros de la biblioteca incendiada de Alejandría) contagie locura al verlo (a quien, a aquellos que, lo ve, lo ven).

8-10-1976 (1996, p. 120).

Con el estreno de ORG, acompañado por el manifiesto mencionado anteriormente, Birri vuelve a ocupar su lugar de persona pública, después de años de experimentación y de aislamiento, dedicados a descubrir y a descubrirse. Birri vuelve a hacer cine, a hablar de cine; imparte clases y seminarios; funda escuelas; se constituye como referente de la cultura latinoamericana en el mundo y consagra también su imagen política. Después de diez años de gestación, ha vuelto a nacer Fernando Birri, ahora artista completo, adulto con alma de niño.

Birri ya no pertenece a ningún lugar: es argentino, italiano, ciudadano del mundo o del universo. Las fronteras entre lenguajes y discursos distintos se superan: cine, poesía, ensayo, tratado van de las manos y fluyen en un discurso que nunca fue más coherente. En la hibridez de géneros, en la sinéresis, sobresalen las claves de la poética de Birri: el arte (*poiesis*), la sociedad (representar la realidad para cambiarla), la locura (solo soñando se puede apuntar a la utopía).

La revolución destruye las tradiciones: la cultura clásica occidental se acerca a la cosmología maya, encontramos a Brecht en los Andes, Merlín es un cineasta alcohólico.

Birri escribe poemas-manifiestos en los que se hace portavoz del nuevo cine latinoamericano:

*Yo vi, yo vi
un lorito verde
en el zoo de Berlín.
Y pienso:
«El nuevo cine latinoamericano
es hoy una realidad
pero
pero
pero
hace veinticinco años
era una utopía.
¿Cuál la nueva utopía?»
[...]
Cine-poesía
anti-literario
anti-teatro.
Metáfora viva
haz de luz poético-político
revolución y orgasmo (Birri y Gori, 1997, p. 55;
«Poema en forma de Ficha Filmográfica» [1982]).*

En un poema-ensayo que homenajea el *Canto General*, de Neruda, busca encontrar una identidad continental latinoamericana en el cine:

*Hablo de cosas que vendrán
Quiero comerme el sol
A la vaca se le incendia el nido
Por debajo del continente películas corren como raíces*

*El árbol del pan de celuloide da sus frutos
Comed y bebed de mí —dijo el cóndor oscuro
Comed y bebed de mí —dijo el puma dorado
Comed y bebed de mí —dijo el renacuajo de húmedas
turquesas
Comed y bebed de mí —dijo el frailejón neblinoso
Comed y bebed de mí —dijo la laguna lunar
Repitieron la caléndula, el cebú, la papa andina
Los tambores mayores y menores de Palmarito
Comed
Las estrellas cercanas de Porlamar
Bebed
lo que querían decir
Era:
Comed y bebed mi fotograma
Dividid, compartid, comunicad
Mi imagen
Nuestra imagen.
Nuestro perfil que crece y multiplican
24 latidos por segundo
La identidad nacional empieza por casa (Birri y
Gori, 1997, p. 54; «Cine e Identidad Regional/
Continental» [1982]).*

En otro poema-ponencia, describe en verso sus ideas sobre la revolución de los lenguajes, en particular, el cinematográfico:

*«Hasta ahora hemos usado el cine casi
exclusivamente con la pretensión de
enseñar —decía en la última Mostra del Cinema
Novo de Pésaro, mi hermano
Nelson Pereira dos Santos— Usémoslo también para
aprender».
Otra mañana, otras mañanas,
ese Cinepoeta en Carne y Hueso incitado
por sus Homúnculus de Celuloide sublevados,
acompañado por
otros Cinepoetas en Carne y Hueso, incitados
por sus Homúnculus de Celuloide sublevados,
y en compañía
del compañero Juan-Ninguno-y-Todos, saldrá,
sale,
a las calles (también a los caminos por el monte), a
los sets, a los cines,
para romper con sus cámaras el cascarón del
Huevo de la Alquimia Social,
para aplicar en escala colectiva el
Experimento de la Gran Obra:
la transmutación del cuerpo social
de sombra oprimida
a luz rebelde.
Y liberada
(con las palabras más simples: liberada en la
inteligencia, en la belleza,
en la verdad, es decir: en la poesía) (Birri y Gori,
1997, p. 48).*

Además se involucra en los movimientos sociales en contra de las dictaduras que entre los años setenta y ochenta destrozan al continente latinoamericano. Este poema fue leído en Roma durante una manifestación en contra de los desaparecidos de la dictadura argentina:

*Madre de Rayos
Madres de mayo
manos de rayo
madres de mayo
ojos de rayo
madres de mayo
lenguas de rayo
madres de mayo
pañuelos blancos
carteles blancos
pañuelos blancos
celeste llanto
celeste llanto
que no pañuelos:
blancas banderas
y que no llanto:
dura memoria
contra el espanto (Birri y Gori, 1997, p. 61).*

Otro ejemplo de hibridez lingüística es el guion de *REMITENTE: NICARAGUA*, en el cual se canta, en versos, la revolución sandinista:

*4TO CARTÓN
REMITENTE: NICARAGUA
(CARTA AL MUNDO)
Voz (OFF)
Managua, enero de 1984
Queridos amigos:
cartas son, o veces, semillas
voladoras. [...]
Les escribo, está claro,
desde un país que
siembra el arcoíris
para monona.
Van dentro de esta carta
el rojo, que es la vida,
y va el negro, que es muerte,
y el uno junto al otro
son resurrección,
liberación
Va el verdeazul tornasol
de las plumas
del ancestral quetzal,
el pájaro que muere si
lo enjaulan, si
muere la libertad [...] (1987, pp. 87-89).*

En los años noventa y dos mil, Birri, ya consagrado, empieza a publicar sus poemas y sus textos escritos a lo largo de una larga vida. Se posiciona en el campo intelectual como artista polifacético y anticonvencional y, sobre todo, como

maestro. Funda escuela, dicta clases y seminarios, se convierte en un símbolo de lucha para la vida y para el arte que plantó semillas que crecen y siguen creciendo.

Birri es esencia de poeta en todo momento, en todo gesto. Como subraya su amigo Tarik Souki:

Fernando está dotado de esa visión capaz de unificar mundo interno y mundo exterior en una visión de totalidad —la propia del poeta— que impulsa a su particular comprensión y a su consecuente transformación creadora. Los instrumentos no son otros que la capacidad de conmoción, la imaginación, el conocimiento, el amor de la humanidad, conjunción de que brota la síntesis que surte la percepción poética del mundo (2011, p. 106).

Este trabajo, que sin duda amerita una ampliación y una profundización, quiso ser una simple aproximación a una de las miles de facetas de Fernando Birri. Además, es una invitación a la lectura y a la investigación de una vida y de una obra prácticamente inexploradas, que se mueven en los límites de los géneros y de los lenguajes artísticos ofreciendo una multiplicidad de lecturas posibles.

Referencias Bibliográficas

- Birri, F. (1987). *Fernando Birri - pionero y peregrino*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Birri, F. (1996). *Fernando Birri - El Alquimista democrático: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*. Buenos Aires: Sudamérica.
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos: las 30 lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Birri, F. y Gori, G. (2000). *Una vez la poesía*. Santa Fe: UNL.
- Birri, F. y Pratolini, V. (2010). *Mal d'America*. Torino: Add.
- Dosse, F. (2007). *La apuesta biográfica*. Escribir una vida. Valencia: PUV.
- Souki, T (2011). Una poética de la didáctica (Sobre Fernando Birri). *Doc On-line*, (10), 105-152. Recuperado el 15 de agosto de 2017, desde www.doc.ubi.pt

Notas

* *Laurea Triennale in Lingue, Arti, Storia e Civiltà y Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali* de la Università Ca'Foscari de Venecia. Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Correo electrónico: mrc.franzoso@gmail.com

[1] Birri publicó trece libros a lo largo de su vida. Seis antologías de poemas: *Horizonte de la mano* (1945); *Inmovil dure el alba: Diario di una stagione amorosa: Roma 1965/66* (1995); *Una vez la poesía* (1997), junto a Gastón Gori; *Condecoraciones del Otoño* (1998); *Hoy voy a las riberas de la lluvia... Antología poética* (2012); *Memoria del andarín: Diario de un viaje de ida y vuelta* (2005); *Cuaderno de bitácora: Autorretrato del Otro, artista adolescente con un barco al fondo, en 1948* (2008). A las antologías, se suman dos textos-archivo que recopilan poemas, conferencias, manifiestos filmicos, fotografías e ilustraciones: *Fernando Birri – pionero y peregrino* (1987) Idea y selección de materiales: Jorge Giannoni, y *Fernando Birri – El Alquimista democrático: Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano* (1996); las memorias de los primeros años del Instituto de Cine, con el manifiesto de la Escuela de Cine *La Escuela documental de Santa Fe: (una experiencia piloto contra el subdesarrollo)*; y los ya mencionados *Soñar con los ojos abiertos: las 30 lecciones de Stanford* (2007) y *Mal d'America* (2010).