

ORG: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri

Por Pablo Klappenbach

Resumen

La película *ORG* (1979), de Fernando Birri, ha sido muy poco trabajada por la crítica especializada, probablemente porque casi no fue vista en su versión completa y en condiciones adecuadas. La consecuencia de esta falta es que no se intentó explicar cómo está construido este objeto -extraordinario pero pensable-, ni ubicarlo en relación con otras películas (del propio Birri, de otros). Sin embargo, el caso de *ORG* es el de una película con un alto grado de reflexividad, que explicita múltiples vínculos con otras películas. Vínculos en donde podemos leer, como punto de partida, posibles filiaciones y argumentos para comprender sus gestos y operaciones. Todo lo cual asegura reinsertar a *ORG* en distintas series y dejar de verla como una anomalía.

Palabras clave: Fernando Birri; *ORG*; Vanguardia; Underground; Cine latinoamericano

Resumo

O filme *ORG* (1979) de Fernando Birri, tem sido muito pouco comentado pela crítica especializada, provavelmente porque poucas vezes foi assistido em sua versão completa e nas condições adequadas. A consequência desse fato é que não se tentou explicar como está construído esse objeto -extraordinário embora pensável - nem relacioná-lo a outros filmes (do próprio Birri e de outros). No entanto, *ORG* possui alto grau de reflexividade e explicita numerosas ligações com outros filmes. Ligações nas quais podemos perceber, como ponto de partida, possíveis filiaciones e argumentos para compreender

seus gestos e operações. Tal raciocínio garante a reinserção de *ORG* nas diferentes séries e anula seu estereótipo de anomalia.

Palavras chaves: Fernando Birri; *ORG*; Vanguarda; Underground; Cinema latino-americano

Abstract

Specialized Cinema Critics have barely expressed opinion on Fernando Birri's film *ORG* (1979); probably because it was ever seen in its complete version, nor in the most suitable conditions. As a consequence, it hasn't yet been explained how this object - extraordinary, but thinkable - is constructed, nor related to other films (Birri's or other's). Notwithstanding in *ORG*'s case, a movie with a high degree of reflection, is explicitly filled with multiple links with other movies. As a starting point, to understand the director's gestures and operations, one must search for relationships and arguments through those multiple links. Only by doing all of this, the declassification of this film as an anomaly is guaranteed, should be instead, viewed as part of a series.

Keywords: Fernando Birri; *ORG*; Avant-garde; Underground; Latin American Cinema

Datos del autor: Pablo Klappenbach. Buenos Aires, 1978. Licenciado en Letras (UBA). Cursando Maestría en Documental Periodístico (UNTREF). Fue miembro del staff permanente de la revista digital *Otrocampo. Estudio de cine*. Fue miembro del colectivo Mil metros bajo tierra y cofundador del Festival Transterritorial de Cine Underground. Co-dirigió, junto a Alfredo García Reinoso, la película *Tripa corazón* (2008) y, junto a Emiliano Jelicié, la película *Ante la ley. El relato prohibido de Carlos Correas* (2012). En solitario, dirigió *Imitación de Jonas Mekas* (2017) y *Las voces* (2018).

Este texto no fue presentado en eventos académicos.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2018.

Fecha de aprobación: 14 de noviembre de 2018.

Introducción: desconociendo a *ORG*

La película *ORG*, de Fernando Birri, tuvo su estreno internacional en el Festival de Venecia de 1979. Encontró su lugar en la programación en una sección paralela que el director del festival -Carlo Lizzani, de quien Birri había sido asistente- le aseguró luego de una proyección privada en Roma. La película duraba 177' y no tuvo demasiada cobertura, salvo la de un crítico italiano especializado en el Futurismo, Mario Verdone, antiguo profesor de Birri en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma¹.

El hecho de que se haya producido el estreno en Venecia fue bastante fortuito, ya que en verdad uno de sus productores, el también actor Mario Girotti -más conocido por su nombre como actor de *spaghetti westerns*, Terrence Hill-, intentó frenar toda proyección de la película desde su primer visionado en una función privada². Aunque una vez que el director contó con el aval de Venecia, no pudo impedir el estreno, Girotti sí logró intervenir sobre el camino posterior de la película: primero, indicó una serie de cambios sobre el negativo original, que llevarán la película a una duración estándar -esto es, cercana a la hora y media-; luego, incautó las copias existentes -que, siguiendo el testimonio de Settimio Presutto, asistente del director y comontajista de *ORG*, no eran muchas porque la película estaba dando sus primeros y problemáticos pasos-, lo que concluyó en que la película prácticamente no circulara³.

ORG fue proyectada a posteriori en retrospectivas de Fernando Birri pero nunca logró saltar el cerco de los homenajes y las revisiones autorales. Así fue que sobrevivieron dos copias positivas: una en el Instituto Arsenal, de Berlín; otra en la ciudad de Santa Fe. A partir de la copia alemana se realizó una digitalización -con colaboración del propio Presutto, concedor

de la versión original- cuyo resultado fue proyectado durante el Festival de Berlín de 2017 y luego en el Festival Internacional de Buenos Aires del mismo año. A su vez, el INCAA se encuentra realizando una restauración a partir de la copia santafesina pero sin participación de ningún miembro del equipo original.

Alrededor de *ORG* persiste un silencio. Un silencio que señala dificultades en varios niveles. El primer obstáculo surge a la hora de hacer un análisis inmanente de la película. Como si no fuera posible describirla, es muy poco lo que se ha dicho sobre ella aunque más no sea para intentar definirla. Problema que se agranda a la hora de justificar la película dentro de la obra de Birri, donde parece primar la idea de que es una filmografía que oscila entre la inquietud por un cine socialmente comprometido y una superación de dicha inquietud hacia un cine que tradujera de la literatura a la pantalla la retórica del realismo mágico. En un tercer nivel nos encontramos con una negación a relacionar la estética experimental de *ORG* con lo que ocurría en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano pero también en el New American Cinema e, incluso, en la Nouvelle Vague. Rechazo que impide ver cierta sintonía en el manejo de los materiales cinematográficos, dominados por la idea de que a una teoría y praxis política revolucionaria era necesario darle una teoría y praxis cinematográfica revolucionaria.

Es posible que la mayor dificultad a la que se enfrente *ORG* es la de no haber sido vista, lo que impide que sea leída. A las escasísimas proyecciones que tuviera la película posterior a su estreno en Venecia, debemos agregar las pocas proyecciones actuales, en Alemania y en Argentina, donde su paso por el BAFICI no tuvo casi cobertura de prensa especializada. A su vez, es muy pobre la producción sobre la película de investigadores e historiadores del cine: encontramos un texto monográfico de Hermann Herlinghaus leído en 1989, "Exilio - resistencia - vanguardia. La película *ORG* (1968-1978) de Fernando Birri" (Herlinghaus, 2011) (único texto íntegramente dedicado a la

película); la mención de *ORG* en libros sobre la obra del director, como el *Fernando Birri*, de Paraná Sendrós (Paraná Sendrós, 1994), o *Fernando Birri. La Primavera del patriarca*, compilado por María Vieytes (Vieytes, 2004); y la referencia a la película en libros del propio Birri como *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford* (Birri, 2007) y *Fernando Birri. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano. 1956-1991* (Birri, 1996)⁴. Fuera de ello, pocas relaciones se han trazado, casi ninguna lectura se produjo, poco y nada se ha dicho. Es posible que por eso se considere a *ORG* como una película inabordable, imposible de serializar o de ubicar en un corpus que la contenga, como podría haber sido el campo de lo experimental, zona comúnmente habilitada para indexar los objetos cinematográficos inaprensibles. Se trata, en suma, de una película extraterrestre.

Intentaremos demostrar que, contrario a este lugar común, *ORG* es un film que establece claras relaciones con su contexto de producción y que, además, quiere tornar explícita su conciencia sobre esas relaciones. Por eso, vamos a concentrarnos casi exclusivamente en las relaciones que la propia película establece con otros materiales audiovisuales, con otros realizadores y con otros movimientos cinematográficos. De esa manera, creemos, quedará clara la existencia de una filiación que reinserte a *ORG* dentro de alguna de las historias posibles del cine. Probada dicha filiación, seguirá, por supuesto, abierto el campo para nuevas polémicas pero ya no será posible tratarla como una anomalía o un alienígena.

¿Qué es *ORG*?

ORG es una película rodada en tres meses y editada durante diez años entre 1968 y 1978. La película está inspirada en una novela corta de Thomas Mann, *Las cabezas trocadas*, que a su vez se inspira en una antigua leyenda hindú, "El dilema de la lavandera". Birri escribe una tercera versión del relato que es el que va a servir como guión para el rodaje.

La trama y los materiales cinematográficos

En esta versión la historia transcurre en un presente postnuclear, dándole un marco que remite de una manera muy laxa a los códigos narrativos de la Ciencia Ficción, mezclándolos con elementos del melodrama. Tres seres conviven en este universo postapocalíptico: Zohomm, alias Laser-en-los-ojos (interpretado por Mario Girotti / Terrence Hill), Shuick, alias Pétalo-radioactivo (interpretada por la yugoslava Lidija Juracik) y Grrr (interpretado por Isaak Twen Obu, un estudiante de Economía camerunés). Zohomm es blanco y Grrr es negro. Al principio Grrr ayuda a Zohom a conquistar a la blonda Shuick pero luego Grrr termina enredado afectivamente con la chica, por lo que Zohomm se corta la cabeza. Al descubrirlo, su amigo Grrr también se decapita. Cuando Shuick descubre la muerte de ambos quiere suicidarse pero el oráculo la detiene y le permite devolverles la vida. Sin embargo Shuick comete una equivocación y junta las cabezas a los cuerpos equivocados. Así es que la cabeza y el cuerpo de Zohomm entran en disputa y, llevado ante Toda la memoria del mundo (interpretado por Pietro Santalamazza, un artista callejero que, según Birri (Birri, 2007: 98), inspiró a Fellini para el personaje de Zampanó en *La strada*), el viejo sabio falla a favor de la cabeza de Zohomm. Es así que la cabeza de Grrr y el cuerpo de Zohomm parten al exilio. Luego de un tiempo, nace un niño y Shuick vuelve a encontrarse con Grrr. Tras una nueva escena de celos los tres deciden autodestruirse y dejar al niño, Primo Piano -primer plano, es decir, metonímicamente: cine-, como esperanza para un futuro sin antagonismos.

Hasta este punto nos encontramos con una narración que transporta un mito a un futuro más o menos cercano (para el contexto de los sesenta y setenta el horizonte de un conflicto nuclear mundial no era nada descabellado) y lo mixtura con elementos de la ciencia ficción y el melodrama, teñidos de una puesta en escena que remite al tratamiento del cine underground.



Cine Documental

Lo que para Mann era un dilema entre corazón y cerebro, para Birri se convirtió en un dilema entre "cerebro, corazón y sexo" (Birri, 2007: 95), aprovechando el viejo mito para efectuar una celebración del amor libre acorde a las décadas y los movimientos contraculturales que dan vida a la película.

Sin embargo, *ORG* es mucho más que esto. Hasta podría decirse que *ORG* es la puesta en escena de cómo el relato se va desmembrando en tanto sus materiales (las imágenes, los sonidos, los textos, los efectos, los registros ficcional y documental, la continuidad diegética del montaje, etc.) comienzan a valer no tanto por su función narrativa como por su existencia a lo largo del film. Es decir, los materiales que componen la película comienzan, en cierta medida, a boicotear a lo largo del film la idea de que su presencia está justificada por una finalidad narrativa y pasan a exigir del espectador una percepción cada vez más consciente de su condición material, lo que también significa más distante del universo diegético. Vale decir, si en toda película el espectador se enfrenta a una historia pero también a cómo se organiza la narración de esa historia, aquí cabría agregar que el espectador se ve obligado a reconocer la existencia de un sonido como tal, de un corte como tal, de una placa negra como tal, al punto de verse obligado a reconocer el valor semántico de un fotograma:

Un ojo puede ver un fotograma, lo que pasa es que hay que prepararlo. De hecho, al comienzo de la película ustedes ven un fotograma, y no es el único caso. Para verlo, el fotograma está precedido por una secuencia de fotogramas negros, y seguido por otra igual. Por eso cuando llega el fotograma con imagen, un primer plano del viejo, se puede ver. Todo el mundo lo ha visto. (Birri, 2007: 95-96)

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 relato⁵. 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. Lo mismo ocurre con el uso del silencio que de forma sistemática reaparece en la película con una doble función: la que produce el efecto de hiperconciencia del espectador y la que, al mismo tiempo, limpia la percepción y la prepara para la secuencia siguiente.

Es interesante cotejar esta exaltación materialista de la película con la definición del propio Birri: "un film que no es un film ni quiere serlo, sino que elige ser una experiencia que se destruye al mismo tiempo que se afirma para dar paso a otros valores que todavía pueden inventarse." (Birri, 2007: 90) Es decir, nos enfrentamos a una película que, aunque posea una fábula e, inclusive, una moral que se desprende de esa fábula, juega a extraviarse en el terreno de la experimentación sensorial, la hibridación entre ficción y documental y, finalmente, la inscripción de una instancia reflexiva sobre el quehacer cinematográfico. Como deja anotado Birri en su diario el 3 de enero de 1971:

- el cine es cosa mental

ÉSTE ES TODO EL

DILEMA

- el cine es cosa material

(Birri, 1996: 136)

El no-film es un concepto que Birri retoma en muchos de sus textos, incluido el diario de *ORG* (disponible en italiano en el DVD editado por Arsenal pero solo editado en español fragmentariamente⁶) y que suele quedar ligado a la idea de un visionado de la película que a su vez sea una experiencia, término nunca definido del todo pero que supone un exceso, un

plus de sentido que desborde las formas convencionales de lo cinematográfico. De allí la cita de William Blake que aparece al comienzo de *ORG*: "El exceso conduce a la sabiduría".

Un Birri expandido

¿Cómo imaginaba Birri una proyección ideal de *ORG*? Podemos hacernos una idea a partir de un telegrama fechado entre el 31-8 y el 1-9 de 1979 que envía a Carlo Lizzani y Enzo Ungari, responsables de la proyección en el Festival de Venecia. En el telegrama dice:

Más allá del cine más allá del no-cine todavía el cine Stop Metacine Stop Para llegar a la pantalla donde se proyecta *ORG*: diafragmas sésamo laberintos Stop Recorrido iniciático y desestabilizador Stop Pasos: en el *foyer* del *Palazzo* alt delante de una membrana-himen-pantalla hecha con sábanas (como la sábana-pantalla de nuestra infancia donde proyectábamos Harold Lloyd con la Pathé-Baby) que cierra la arcada de ingreso a la sala Conte Volpi Stop En esta pantalla proyectada por transparencia la diapositiva gigante con el caligrama *ORG* de Rafael Alberti Stop El espectador atravesará esta pantalla a través de un corte (...) Más allá de la pantalla dentro de la pantalla el espectador encontrará en la penumbra lunar del minúsculo *foyer* de la Sala Conte Volpi el-mundo-al-revés-Venecia-al-revés Stop (Birri, 1996: 121-122)

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. Lo cierto es que esta propuesta de cine expandido solo llegó a realizarse en las proyecciones de Venecia del 79, tal como atestigua, entre otros, Settimio Presutto. De acuerdo con el asistente y montajista de *ORG* Birri pretendía que la película estuviera integrada con una obra de teatro que la

englobara y la superara en extensión⁷. ¿Qué perseguía Birri con esta manera de proyectar la película? Probablemente se tratara de un intento por quitar solemnidad al hecho artístico, bajarlo de la torre de marfil: “Lo que yo rescato de esa experiencia es la idea de la destrucción de la obra de arte como algo sagrado. *ORG* se enfrenta a la idea de la obra de arte como algo intocable, inmóvil, congelado en el tiempo y el espacio, dado de una vez y para siempre.” (Birri, 2007: 92) Se trata de uno de los gestos vanguardistas por excelencia: la unión entre arte y vida. Gesto que atravesó buena parte de los movimientos de las llamadas “vanguardias históricas” y que encontró un nuevo eco en la contracultura de los sesenta en la que Birri se referencia para pensar *ORG*⁸.

Entre el collage y el cut up

El montaje es un procedimiento por el cual las vanguardias suelen mostrar afinidad. No es difícil entender por qué: el montaje es una suerte de atajo en el que el sentido se revela. Poniendo uno junto a otro elementos que no están “naturalmente” contiguos, se accede a una versión inesperada de la realidad. El montaje, así pensado, es un camino de acceso a lo nuevo.

Desde las operaciones de montaje de la vanguardia soviética (el efecto Kuleschov o la noción de conflicto dialéctico entre imágenes de Einsestein, por ejemplo⁹), pasando por el desarrollo del collage en el dadaísmo alemán¹⁰ hasta la técnica del cut up en la versión desarrollada por William Burroughs¹¹, lo cierto es que el montaje juega un rol clave en *ORG* por cuanto es el procedimiento *per se* para lograr el “desacomodamiento del modo habitual ‘ver/escuchar’” (Birri, 1996: 128), norte último que la película-experiencia persigue¹².

Detengámonos sobre la apertura de *ORG* ya que brinda claras señales acerca de cómo va a funcionar el montaje a lo largo de la película. Veamos:



Cine Documental



Comienza en negro. Se escucha a un técnico "cantar" una toma, la "5-75". Una voz fuera de campo -es probable que se trate del personaje Toda la memoria del mundo, o del actor que lo interpreta, Pietro Santalamazza, personaje que por momentos parece ocupar el lugar del narrador e, inclusive, el de la voz del realizador: se trata de una existencia que atraviesa varias dimensiones de la película- enumera: "cobardes", "reaccionarios", "viejos", "imbéciles", "tarados", "cagones". Siempre en negro, concluye la voz y se sucede un silencio de unos veinte segundos. La narración se suspende. Vuelve a hablar -esta vez, sí, es el actor que dialoga en el estudio de grabación con un técnico- y retoma la interpretación del personaje: "Sombras... ¡Vade retro!" Más frases, entre chistosas e incomprensibles. Un plano muy breve del personaje, de unos pocos fotogramas. Vuelve a negro. Sigue la voz con efecto de *delay* y acentuación de la reverberancia. Vuelve a aparecer el personaje, esta vez por uno o dos segundos. Corta a una ilustración de un mago. Va a negro. El personaje ahora es narrador e introduce la historia del trío en el contexto apocalíptico. Imágenes que corresponden a la diégesis ficcional se ven interrumpidas por imágenes que remiten al comienzo del rollo de película, también vemos planos muy breves del equipo de rodaje. Color, blanco y negro, foto fija, placas negras: todo se sucede de una manera muy vertiginosa. Luego, una pausa en negro. Vuelve a comenzar, se repiten las series. Se intensifica la serie del equipo técnico y los actores en medio del rodaje. En el plano sonoro una música de origen indio es cortada abruptamente para dar paso al silencio. Vuelve la música. Es interrumpida: reingresa la voz de Santalamazza. Una imagen de un cómic aparece como una interferencia muy breve, menor a un segundo. Representa un estallido: "Whom!". Cada tanto el personaje Toda la memoria del mundo reaparece mirando a cámara. Es también la mirada del mago, que luego se traducirá en las referencias explícitas a Méliès. Más imágenes de comics se interpolan; planos seductores de Lidija Juracik mirando a cámara. La imagen va a negro. Se reformula la serie y se introduce una imagen de un títere que representa un arlequín o un payaso.

Luego, imágenes documentales: la llegada a la luna, un hombre negro con el torso desnudo, una explosión atómica. Todo en fracciones de segundo. La secuencia se acelera hasta decantar en un plano que se cierra en iris sobre Terrence Hill a quien una lágrima le cae por la mejilla. Placa dibujada con el nombre del personaje: "Zohommm!!!"

La secuencia descrita es una típica secuencia de los 177' de *ORG*. En ella nos encontramos con una pluralidad de niveles del film que no solo no están jerarquizados sino que ni siquiera están claramente delimitados, como es el caso de la voz de Santalamazza. No es tanto que el universo de la ficción esté rodeado por otras series que la comentan sino más bien lo que ocurre es que se produce una yuxtaposición de tal intensidad que el espectador se ve forzado a resignar su capacidad de catalogación de lo que ve y escucha.

Para Birri, el secreto de esta suerte de "desmontaje" (así lo llama) está en la velocidad con que trabaja y que, según su teoría, libera al ojo de la racionalidad, conformando un sentido que surge de la percepción pura, lo más despojada posible de una conciencia receptora:

la velocidad -la vitalidad- es la única llave para tentar (es la única posibilidad de que el ojo vincule, relacione una imagen con la precedente y con la consiguiente y desencadene -ya sea estimulado, incitado, provocado- un proceso de libre metaforización, atribuya o distribuya significados de acuerdo con la respuesta que explota dialécticamente en el fondo del ojo). (...) En otras palabras: se trata de excitar la capacidad perceptiva del ojo (acelerándola) hasta inhibir los mecanismos de la memoria analítica (...) sustituyéndola con una libre asociación (...) asociación espontánea, respuesta 'incontrolada' imposible de controlar (¡viva la velocidad!) que obliga al ojo a responder 'sin pensarlo dos veces' (...) metáfora pura,

metáfora de ojo, metáfora en el ojo. (Birri, 1996: 133-134)¹³

Es un proceso que remite al trabajo con el lenguaje que se desarrolla en el género poético, en el que el sentido convencional, el de las frases hechas y lugares comunes del habla cotidiana, entra en pugna con la potencia del lenguaje en tanto material (sonoro, gráfico, espacial)¹⁴. Así, se vislumbra acá la presencia de un cine poético.

Ficción + documental: ensayo

El carácter experimental de *ORG* puede pensarse en la forma de cohesionar materiales que pertenecen a órdenes distintos, esto es, que responden a lógicas cinematográficas diferentes. La película produce un tipo de cohesión que sin igualar da unidad al conjunto. De esta manera genera la coexistencia de materiales que pertenecen a la serie ficcional con otros contruidos según una lógica documental sin que se resienta la estructura general.

Son muchos los recursos audiovisuales a los que la película recurre para lograr este efecto de unidad pero vale la pena mencionar algunos. En el plano visual, ya hemos mencionado el armado de secuencias a partir de cadenas de 1, 3, 6 y 9 fotogramas, muchas veces a partir de intervenir la toma y sustraer elementos intermedios. Otro recurso largamente utilizado es el de la sobreimpresión, en el que los elementos mixturados son varios: imágenes de la serie ficcional, imágenes abstractas, archivos de foto fija obtenidos de la prensa, animaciones, etc. El uso de materiales de historieta también es significativo ya que cumple una función de puntuación de las secuencias en tanto sus apariciones suelen ser disruptivas. En el plano sonoro, es notable el trabajo sobre la discontinuidad en el que las pistas utilizadas parecen cortarse casi siempre *in media res* y haciendo intervenir al silencio como elemento productor de sentido en vez de mero soporte¹⁵. La yuxtaposición de pistas sonoras es otro recurso al que se recurre para la

homogeneización del material¹⁶, el cual se apoya a su vez en el asincronismo casi total que posee la película entre imagen y sonido y que sirve para que el espectador trabaje, por momentos, en un nivel de máxima disociación de los sentidos:

-QUE TU OJO DERECHO NO SEPA LO QUE HACE TU OREJA IZQUIERDA
(Regla de oro del montaje/Mix)

2.9.72 (Birri, 1996: 144)

Ahora, *ORG* es una película que, si hubiera que vincularla con una tipología discursiva, diríamos que se acerca al ensayo. Son la utilización de elementos ficcionales junto a recursos del repertorio documental, así como la explícita intención de que la película establezca un diálogo con su contexto inmediato, dos de los motivos por los cuales puede otorgársele el mote de ensayo audiovisual. Y el ensayo audiovisual debería pensárselo como un discurso que, en última instancia, se pretende verdadero respecto a la realidad¹⁷.

Es decir, al presentarse como discurso verdadero, *ORG* puede ser pensada como una película del campo documental. Dentro de ese universo, es posible caracterizarla como un documental de tono ensayístico puesto que, además de verdadero, es propositivo respecto a la realidad¹⁸¹⁹. ¿Qué proposición se advierte en *ORG*? La urgencia por un proceso revolucionario que afecte a la política, a la vida privada y a la práctica artística. Y ello a partir de un trabajo radical en el campo formal: "la eficacia de la intervención ensayística radica menos en los datos recopilados, o en la índole del saber expuesto, que en la forma en que ese saber es interpretado, organizado y sistematizado" (Saitta, 2004: 108).

Si en un primer momento *ORG* parece consistir en una ficción experimental, a medida que avanza el film esta conformación va siendo cada vez más interrumpida por los materiales documentales que van acentuando la presencia de una intención más conceptual

que narrativa. Así, el final de la película constituye el clímax de esta operación de "desnarrativización". Cuando nos enfrentemos a la voz ronca y alcoholizada de Pietro Santalamazza canturrear fragmentos de "La Internacional", el himno obrero escrito por Eugène Pottier, alternado con fragmentos de una versión clásica mientras la pantalla se mantiene entre el blanco y el rojo y las luces de la sala estén encendidas, para entonces ya no será la revelación final de la narración lo que más estaremos esperando de *ORG*. Por el contrario, lo que ahí leeremos será un gesto.

Hay distintos usos que hace la película de los recursos documentales. Uno de ellos, quizás el primero en aparecer de manera evidente, es el del archivo como cita. Su primera aparición en *ORG* es con un cortometraje de Stan Brakhage de 1965, *Song nº 16*. Se trata de un uso fundamental para la película dado que le permitirá ir conformando una suerte de canon contracultural, como si el film nos diera indicaciones acerca de cuál es la filmoteca en la que le gustaría ser inscripto. O también, cuál es la filmografía con la que cree que debe ser leída. Así, Georges Méliès, Charles Chaplin, Roberto Rossellini, Jonas Mekas, Jean-Luc Godard, Octavio Getino y Pino Solanas, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha son algunos de los directores que la película cita a través de sus producciones o a través de sus dichos. En el caso de los realizadores que testimonian frente a cámara, la referencia, además, tiene la intención de abrir una dimensión de reflexión teórica en el film.

Otra forma de utilizar el archivo que propone *ORG* está relacionada con las imágenes de actualidades. Por un lado, nos encontramos con secuencias de fotos fijas como las que hacen referencia a la China maoísta. En este caso es un uso que resulta celebratorio pero que rehúsa la solemnidad al rematar la secuencia con una imagen caleidoscópica de Mao. Además, la secuencia que reivindica la revolución da paso, de inmediato, a



Cine Documental

una secuencia de la historia del trío postapocalíptico: un cine que opera a partir del choque de las series. Volveremos a encontrar este uso múltiples veces, por ejemplo a la hora de referir los sucesos del mayo francés o para pensar sucesos políticos que eran contemporáneos al montaje como la muerte de Allende (a través de un monóculo vemos una serie de imágenes que culminan en un afiche en el que se lee, en italiano: "El presidente Allende - Mártir del socialismo y de la democracia").

Por otro lado hay un uso del material de archivo que opera en función de un trabajo de alegorización cuyo sentido simbólico no se evidencia nunca. Tal es el caso de la secuencia en la que se destripa y descuartiza un elefante. La misma está inserta en el fragmento final de la película en el que la voz cantante del borracho va ocupando la banda sonora. Sin referencia contextual evidente (no podemos decir con precisión dónde ocurrió ese hecho ni en qué momento), debemos decidir entre dejarnos invadir por el impacto de las imágenes o vincularlo con la deconstrucción de "La Internacional" que hace la voz ebria. Y de hacer esto, no es seguro qué sentido obtendríamos.

ORG echa mano a cuanto registro documental necesite para incorporarlo al gran collage-film. Un ejemplo es el uso de la encuesta callejera sobre la amenaza de una guerra atómica. La escena está fechada en el 1600, la imagen está montada en negativo y los entrevistados parecen molestos ante la presencia de la cámara. Un *cinema verité* al revés, parodiado, se incorpora a la película río: *ORG* parece no dejar nada afuera y armarse inclusive con los deshechos. La definición de Paulo Antonio Paranaguá parece ajustarse a la perfección al modo en que se organizan las imágenes en *ORG*:

Proponeos considerar al *collage* documental como un procedimiento compositivo en el que el montaje trasciende su dimensión meramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética en la que subyace una

voluntad evidente de enfatizar la heterogeneidad de los materiales utilizados, de hacerlos entrar en conflicto, de establecer entre ellos una relación dialéctica introduciendo, para emplear las palabras de Didi-Huberman, 'una duda estable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea, sin embargo, cuestionado'.

(Paranaguá, 2003: 25-26)

Ya hemos mencionado la presencia de imágenes del rodaje de las secuencias ficcionales de *ORG*. Cabe mencionar este uso una vez más ya que acompaña al desarrollo de la película hasta el final en el que vemos a los actores retirarse, abrigados y con la valija en mano, de un decorado natural junto al mar. Una evidencia del artificio de la representación que nos impide tomar el camino de la identificación con los personajes.

Orgasmo y organización. Orgggggrrrrrrrrr...

Y es que *ORG* es eso y más, es todo significativo que se pueda construir con esos tres fonemas, incluida la forma onomatopéyica. Y quizás en el título está el enigma que el presente tiene que resolver, o al menos eso creía Birri. De lo que el espectador asocie depende el futuro. De la cultura, del grupo, de la política. Después de ver la película entera, claro. Eso piensa Birri cuando elige el título.

Lo lúdico y lo erótico, conjugados. Lo lúcido.

ORG es un film cuya progresión es notable para el espectador. De la ficción al documental, al ensayo más bien, al arte conceptual también. Los 177' operan sobre una acumulación cuya intensidad explota en la secuencia del borracho y "La Internacional" pero que se juega a nivel discursivo minutos antes. Es el trabajo de apropiación y resignificación de la cita.



Cine Documental

La escena es así: los personajes del trío amoroso, Zohomm, Grrr y Shuick, posan con sus rostros en un cartón pintado de un cielo. Zohomm y Grrr representan los rostros de los personajes que viajan en avión, Shuick el de un ángel. Esta suerte de trampantojo turístico es visto cuando la cámara retrocede y podemos ver a todo el equipo técnico trabajar en la toma y, luego, jugar con los actores. Mientras tanto, los actores recitan varias veces la siguiente frase de Lenin: "El comunismo no significa ascetismo sino placer y adhesión a la vida en un goce amoroso completo." Es una frase reveladora de Lenin quien la dijo en una entrevista a Clara Zetkin en 1924. Lenin hacía una salvedad que Birri eligió quitar: "Pero, a mi parecer, esa hipertrofia de lo sexual que hoy se observa a cada paso, lejos de infundir goce y fuerza a la vida, se los quita. Y en momentos revolucionarios, esto es grave, muy grave." La operación no deja de ser significativa por cuanto recorta la exaltación del amor libre (de tradición anarquista) de la reserva moral que Lenin hace para preservar la prioridad de la lucha revolucionaria. Es elocuente respecto a la posición que ocupa la película en un contexto donde lo que primaba -y es una frase presente en la película- es el rechazo del modelo norteamericano, pero también del ruso. Así lo plantea Godard en una entrevista incluida en *ORG* al señalar el eje Hollywood-Mosfilm.

Birri habla de "microutopía" para referirse al planteo que redunda en *ORG*. Probablemente de eso se trate su relectura del mito socialista. No porque no deba suceder sino porque debe ocurrir hoy. De ahí que una de las canciones que suenan hacia el final del film sea "Stornelli d'esilio", del anarquista Pietro Gori: "Nuestra patria es el mundo entero / nuestra ley la libertad / y un pensamiento / y un pensamiento / rebelde que anida en el corazón".

Pensar la serie: *ORG* y la filmografía de Birri

Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo

Rubén Darío

La consideración sobre *ORG* como una anomalía que acontece en el cuerpo de la obra de Birri es casi un lugar común. Suele explicársela como consecuencia del exilio al que se vio forzado el director santafesino durante la dictadura de Onganía, el cual terminó depositándolo en Roma. Así lo describe Paraná Sendrós:

Los años setenta son de larga crisis política y personal. Los ángeles malignos le hacen daño, y él se refugia en las locuras de un juego solitario, que llama Cosmunismo, o comunismo cósmico, y se expresa en *Org*, donde solo lo ayudan tres personas (desde entonces Settimio Presutto será otra mano derecha). ¿Qué es *Org*? Film-no film, excusa-razón, rodado en dos meses y montado, desmontado, remontado en 10 años, 8 meses y 14 días, a la sombra aflictiva del desarraigo, las ilusiones perdidas, la marginación partidaria y el cine experimental. (Paraná Sendrós, 1994: 26)²⁰

Vista así, la película parece ser un paso en falso como consecuencia de los conflictos personales de su autor. Quien advierte con perspicacia que la película fue enviada en la dirección de lo no sistematizable es Settimio Presutto, para quien Birri “después de haber hecho esta enorme operación extraterrestre -entre comillas y muy irónicamente- tiene que volver al ciclo convencional.”

Sin embargo, la lógica que organiza buena parte de la obra de Birri está definida por dos elementos que justifican perfectamente una producción como *ORG*: la experimentación con los recursos audiovisuales y la constante modificación de los modos de producción: “lo mío es un muestrario de posibilidades

fílmicas, de posibilidades cinematográficas.” (Birri, 2007: 104)

Consideremos el comienzo de su producción. *La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires* (1959)²¹ y *La pampa gringa* (1963) son dos cortometrajes que investigan el tratamiento de imágenes fijas. En el primer caso se trata de capturar los múltiples detalles del cuadro realizado por Oski. El cuadro representa a más de quinientos personajes para narrar cómo fue la llegada del hombre europeo al Río de la Plata. Para ello, Oski se inspiró en las crónicas de Ulrico Schimdl y creó un relato cómico. En el corto Birri anima el cuadro a partir de movimientos de cámara e introduce una voz narradora (Raúl de Lange) que pone en escena el relato de Schimdl. El resultado es el de una humanización del relato fundacional de la ciudad que aleja a los personajes del bronce estatuario.

La pampa gringa realiza un movimiento, si se quiere, contrario al trabajar con fotografías de inmigrantes y contar la historia de una colonia suiza fundada en 1856 cerca de Santa Fe. Las imágenes, acompañadas por una voz over que lee textos de los poetas José Pedroni y Carlos Carlino, van tejiendo un homenaje a los inmigrantes anónimos que poblaron la pampa húmeda.

En ambos casos se nota el afán por poner a prueba el uso de la imagen fija en el relato cinematográfico, explotando sus posibilidades al máximo.

Luego con *Tire dié* (1960), un cortometraje de creación colectiva pero que en definitiva estaba producido a partir de las directivas y la experiencia que Birri había acumulado en Italia y que lleva su firma como Director del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral²². Es un cortometraje con una voluntad de denuncia que, no obstante, se apoya, al menos en principio, en el discurso sociológico. Se autodenomina “encuesta social filmada” y comienza con una voz over que pretende tener el rigor del discurso científico. A esto se suma el uso de la estadística que aportaría la especificidad

sociológica anunciada al comienzo. Así, por ejemplo, dice: “200 mil habitantes hasta hoy, año 1958, con 5133 nacimientos el año pasado.” Una precisión estadística llevada al paroxismo y que resulta parodiada en su acumulación asistemática: “Con 50 ??? de títeres, 2 molinos harineros, 4767 focos de alumbrado.” Lo que ocurre, en verdad, es que aunque se presente como sociología filmada, la película sabe que su intención es otra. No describir, interpelar: “Al llegar a las orillas de esta ciudad organizada, como en tantas otras, la estadística se hace incierta. Hay muchos. ¿Cuántos? Demasiados ranchos en los que viven centenares de familias santafesinas”.

El gesto central del cortometraje es darle rostro a esos márgenes de la ciudad sobre los que no se produjeron datos. A la estadística entonces le opone los casos, los testimonios, los relatos y los cuerpos de los chicos que persiguen al tren. Es la escena icónica del cortometraje, en la que la puesta de cámara todavía reproduce los puntos de vista de los viajeros y de los mendigantes de manera simétrica, tal vez porque es una cámara que se asume como objetiva, posición que va ir abandonando en *Los inundados* (1962)²³ cuyo punto de partida va a mezclar la investigación social con la literatura (la película se inspira en un cuento homónimo de Mateo Booz).

Porque *Tire dié* y *Los inundados* son anverso y reverso de un mismo proceso que tiene por objetivo la conformación de un cine de temática social. Temática que en *Los inundados* va a estar definida como hija del neorrealismo italiano en su búsqueda de un arte popular, opuesta a la ficción de teléfonos blancos e interpretada por actores populares en decorados naturales. Y que, no obstante, no cede a la tentación de la mirada compasiva sino que se mantiene siempre en una tensión mordaz e incisiva que hace del tono irónico su aparato de lectura principal²⁴.

Si consideramos las producciones anteriores a *ORG* como antecedentes de esta, lo que podemos encontrar es una suma de

intereses que van a estar en la película realizada en Italia aunque reformulados. En el plano temático persiste una preocupación de orden social que va a profundizar su tenor político en pos de una exaltación del momento revolucionario de la Historia y una mirada internacionalista (Birri dirá que es una mirada cósmica y hablará de "cosmunismo"). En el plano formal nos encontraremos con un uso de la imagen fija que va a extender sus posibilidades gracias a la influencia del cine experimental, la continuación del registro directo y la vinculación de escenas de ficción en un marco de tono documental. Como puede verse, buena parte de las operaciones que Birri realiza en *ORG* ya las había practicado en otras realizaciones previas, lo que establece una continuidad -no lineal ni total, por supuesto- entre este film y su obra previa.

Esto no significa que debemos considerar que *ORG* sea una película que confirma una propuesta estética previa, al contrario, su excepcionalidad es evidente para cualquier espectador. Lo que importa acá es dar cuenta de una progresión en la búsqueda cinematográfica que, visto en perspectiva, nos ayuda a comprender las motivaciones que dan lugar a una película de tal tenor.

Así lo plantea Octavio Getino en "Apuntes sobre memorias y utopías":

"El problema ahora es el lenguaje -dice Birri en alguno de sus poemas-. Una revolución que no revoluciona (permanentemente) sus lenguajes, alfabetos, gestos, miradas, involuciona o muere". (...) *ORG*, frustrada o no, como cualquier aventura experimental en ese sentido, es un claro ejemplo de esa manifiesta vocación por la innovación y el cambio. Particularmente los lenguajes de la mirada, aquello que tienen que ver con la utopía y para los que, el proceso tensionante de la búsqueda y la experimentación, puede valer tanto o más que los productos logrados. (2004: 27)

Diálogos I: *ORG* en el contexto del cine argentino

El cine argentino de los años sesenta está signado por una tendencia a la experimentación formal. Es una época en la que el concepto de realismo cinematográfico se complejiza²⁵, quedando debilitada la noción de un cine que es mero reflejo de la realidad para dar lugar a una mayor presencia de elementos que evidencian el artificio de la representación: es un cine que pierde la inocencia respecto a los materiales cinematográficos.

En el campo de la ficción encontramos a lo largo de la década vastas muestras de realizaciones con gestos de autoconciencia de la representación. Un ejemplo de principio de la década puede ser *Tres veces Ana* (1961), de David José Kohon, película que narra tres episodios independientes pero interpretados por la misma actriz, María Vaner²⁶. A mitad de los sesenta nos encontramos con otro ejemplo paradigmático: *Pajarito Gómez* (1964), de Rodolfo Kuhn, que trabaja sobre la manera en la que la industria cultural produce estrellas y que, entre otras escenas destacables, presenta un desenlace en el que el personaje femenino grita a cámara mientras todos bailan el último éxito comercial del difunto en medio del velorio (recurso que, por otra parte, remite al huevazo a cámara de *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel: personajes para los que el universo diegético al que pertenecen les resulta intolerable). Hacia el final de la década encontramos en *The Players vs Ángeles Caídos* (1969), de Alberto Fischerman, tal vez uno de los experimentos más radicales de la época, cuya única premisa argumental es el enfrentamiento entre dos bandos por un espacio que es el de un estudio de filmación, es decir que la película hace objeto de disputa narrativa el espacio predilecto de la realización cinematográfica²⁷. Como vemos, el cine de ficción argentino de los sesenta estaba atravesado por un tipo de experimentación que implicara una actitud de distanciamiento respecto al cine como mimesis y, en consecuencia, una tendencia a hacer explícitos los materiales cinematográficos.

A esta idea del trabajo desnaturalizado sobre la forma se le agrega otra problemática que vincula la producción cinematográfica con su contexto histórico: es la discusión sobre cómo lograr un cine que revolucione o sirva para revolucionar el campo político. Tres experiencias son las que en este campo marcan la época de manera pronunciada. Se realizan en años consecutivos y discuten entre ellas criterios de producción, operaciones sobre el lenguaje cinematográfico y, sobre todo, la cuestión de la autonomía de la esfera cinematográfica respecto a la de la política.

En 1968 se estrena *La hora de los hornos* en el Festival de Pesaro. Es una película hecha por dos jóvenes argentinos, Octavio Getino y Pino Solanas, admiradores de Birri, de su cine y de su propuesta de realización: “ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar el subdesarrollo. / El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine.” (Birri, 2008: 30) *La hora de los hornos* es claramente deudora de esa tradición para la que “el film debe empezar en la realidad y terminar en la realidad (...) apoyándose como punto de partida en la realidad que nos rodea, el film se cumple sólo al proyectarse nuevamente sobre la realidad de los espectadores reunidos frente a la pantalla, para mejorarlos con respecto a lo que eran antes que entraran a ver ese film.” (2008: 56-57) La película recoge el guante y lleva la fórmula más allá, subordinando la representación cinematográfica a la lucha política inspirada en la archicitada frase de Franz Fanon, leitmotiv de *La hora de los hornos*: “todo espectador es un cobarde o un traidor”. Tomemos en cuenta que ya el título del film refiere a un texto de Martí que el Che Guevara incluyera en un discurso: “Es la hora de los hornos y no se ha de ver más que la luz”. Es decir, desde el comienzo está claro cómo se jerarquizan ambas lógicas, la cinematográfica y la política, y es posible pensar que para Birri, sumido en el exilio italiano, la fórmula tuviera un alto nivel de seducción, a punto tal de, como cuenta Getino, “alzarme

sobre uno de sus hombros tras la exhibición bulliciosa de *La hora...* en Pesaro, para trasladarme en andas, junto con Pino Solanas, sobre la multitud de jóvenes cinéfilos y militantes.” (Getino, 2004: 22)

Además, visto en perspectiva, está claro lo que pudo haber significado *La hora de los hornos* para un Birri que estaba recién empezando su odisea con *ORG*. En términos de ruptura formal ambas películas provocan una alteración de la percepción convencional del fenómeno cinematográfico que las emparenta. Así, la caracterización que hace Ana Laura Lusnich para *La hora de los hornos* bien puede aplicarse a *ORG*:

un documental de características modernas que entre otras novedades combina la polifonía visual, gráfica y auditiva, la multiplicación de las voces narrativas y un original y hasta entonces inédito sistema de citas y referencias históricas y cinematográficas a partir del cual es posible reconstruir el panorama ideológico que imperaba en la época (Lusnich, 2009: 34)

Es decir, hay un mutuo reconocimiento que hace que se establezca una filiación más o menos expresa entre las dos generaciones de realizadores. De ahí la presencia de Getino y Solanas en el segmento que *ORG* dedica a otros directores de cine (Mekas, Godard, Rocha, etc.). Se trata de un fragmento filmado por Gerardo Vallejos en el que los directores trazan un vínculo entre la práctica cinematográfica y la teoría de la liberación política.

Y, sin embargo, al analizar la inserción de los testimonios de Getino y Solanas en la película, nos encontramos a simple vista con una fragmentación del discurso que no nos permite más que rescatar palabras o frases sueltas. La interrupción de la linealidad del discurso por medio del montaje está puesta en primer plano, generando inclusive asociaciones semánticas. Así,



Cine Documental



reconocemos expresiones como: "ideológico y político", "protagonista", "histórico", "no son categorías", "condicionamiento", "este cine rechaza", "liberación", "un cine revolución...", "nuestra realidad", "realidad", "nuestro compromiso". Se trata de una apropiación del discurso del otro que pone en cuestión un principio que para la propuesta de *La hora de los hornos* era central: la subordinación del arte a la política.

La secuencia se completa con la intervención gráfica de las imágenes. Puede leerse:

200 millones de habitantes / que no poseen ni su tierra ni sus ideas / Realidad cotidiana = violencia / Cine de clase / Cine-acto / Cine-acción / Cine-liberación / Todo espectador / La hora de los hornos / Todo espectador es un cobarde o un traidor / Franz Fanon / Cine de descolonización / Contra una imaginación alienada / Una creatividad subversiva / Tercer mundo / Tercer cine / Muera el imperialismo yanqui". Se trata de un uso del texto que es comparable al trabajo de shock de *La hora de los hornos* y que es afín en términos ideológicos. No obstante, la fragmentación y yuxtaposición por medio del montaje que provoca *ORG* en el material de Vallejos permite vislumbrar una distancia conceptual entre una propuesta (la de Cine Liberación) y la de *ORG*. Distancia que es fruto de una polémica en torno a la función del cine en el proceso revolucionario. Incluso si no es una tensión que se haya explicitado, podemos encontrarla al revisar el "Manifiesto de *ORG...*": "no habrá revolución duradera sin revolución del lenguaje tabula rasa: cine desde cero (...) 'montaje de atracciones' nueva dimensión lúdico-mental (...) comunismo sensual hedonista erótico (Birri, 1996: 19)

Está dicho: rehuir a la solemnidad por medio de un trabajo de montaje que reinvente el lenguaje, que recupere el poder

subversivo de la función lúdica y que, también, incorpore a la experiencia revolucionaria la dimensión hedonista y erótica de la vida²⁸. Tal parece ser, para Birri, la función del cine en tiempos de revolución. Bastante lejana de la concepción concientizadora y formadora de cuadros que Getino y Solanas proponían en *La hora de los hornos*. Incluso cuando en ambos casos hay un uso desmitificado del cine, hecho que puede comprobarse, por ejemplo, en la posibilidad, varias veces mencionada en uno y otro caso, de que las películas se proyecten fragmentadas o alterando el orden de los rollos, incluso en este punto parecen responder a dos ideas de vanguardia alejadas: en *La hora de los hornos*, una vanguardia política (que desmitifica para hacer del cine una herramienta²⁹); en *ORG*, una vanguardia artística (que busca borrar los límites entre arte y vida).

Contrario a la univocidad de *La hora de los hornos* podemos ubicar a *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1970). Se trata de una película colectiva en la que cada director debía producir una pieza tomando como punto de partida los sucesos del Cordobazo de mayo de 1969. Así, bajo el nombre de Realizadores de Mayo (obviamente, los materiales no estaban firmados y se proyectaban de manera clandestina) se aglutinó un grupo de realizadores con distinta formación y práctica profesional pero motivados por la posibilidad de enunciarse políticamente³⁰. Lo novedoso del proyecto es, por un lado, la variedad de acercamientos al tema, lo que permitió que coexistieran materiales tan diversos como la enseñanza didáctica para armar una bomba molotov, de Eliseo Subiela³¹, con el relato irónico sobre las sumisas palomas de Plaza de Mayo, de Rodolfo Kuhn, hasta el montaje de material fotográfico de Humberto Ríos, por mencionar algunos. A la heterogeneidad de procedimientos se sumaba también la multiplicidad de miradas: "fue un film colectivo revolucionario en las dos esferas que habitual y falsamente se conciben por separado, la política (el contenido) y el arte (la forma) (...) Por otra parte, también negó una 'máxima' del cine militante: el film debe ser homogéneo en su

ideología.” (Campo, 2012: 129)

Dentro del abanico de producciones con las que nos interesa referir *ORG* se encuentra una de la cual casi no han quedado restos fílmicos, a excepción de un fragmento hallado hace unos años en el fondo de un placard. Quedan los relatos, recogidos por Beatriz Sarlo en su ensayo “La noche de las cámaras despiertas” (1998). Fue en 1970 y, con el fin de conseguir apoyos para un acto público en contra del cierre del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (que había sido fundado por Birri), Raúl Beceyro les propuso a Rafael Filippelli y Alberto Fischerman que realizaran alguna colaboración. Se comprometieron a colaborar con imágenes. De ahí salió este grupo de entre 6 y 8 cortos que fue realizado y proyectado en el plazo de dos días.

Hubo películas de Alberto Fischerman, Dodi Scheuer, Miguel Bejo, Luis Zanger, Marcos Arocena, Rafael Filippelli, Julio Ludueña, Jorge Cedrón y Alberto Yacellini. En comparación con Solanas y Getino, los miembros de este grupo formado *ad hoc* pertenecían a otra izquierda, más cercana a lo que había sido el Instituto Di Tella y a partir de la cual la política en el cine se jugaba, antes que nada, en una política de la forma. Es decir, buscaban ocupar posiciones rupturistas respecto a lo que ya era parte del sentido común de la época: el cine comprometido, por un lado, la estética realista, por otro. Eran enemigos acérrimos de la subordinación del cine a la política que proponían Solanas y Getino. Como muestra, baste mencionar que el corto de Cedrón - quien paradójicamente formaba parte “a su manera y con su estilo particular”³² de Cine Liberación- se llamaba “La hora de los trastornos”. Otro de los cortos, el de Miguel Bejo, se llamaba “Foco fijo a dos metros con el cincuenta milímetros o cómo el árbol oculta el bosque” y consistía en tomas con esa configuración óptica que demostraban cómo una determinación técnica construye la cosmovisión de una película (en este caso de manera literal, ya que podía verse en foco solo lo que

quedaba a 2 metros del punto focal). Un tercer ejemplo es el corto de Alberto Fischerman -el fragmento del filme rescatado recientemente- en el que el actor, Tito Ferreyro, se desnuda en cámara y luego es amordazado hasta quedar completamente inmóvil.

La proyección de estas películas provocó un escándalo en Santa Fe. Hubo gritos y hasta golpes de puño. Es que se trataba de una lógica muy distante de la idea de un cine cuya intervención sobre la realidad sea directa. Para este grupo la relación de lo cinematográfico con lo político se daba siempre al interior del campo cinematográfico. Es aplicable a este grupo lo que Gonzalo Aguilar señala para *La Chinoise* en "La salvación por la violencia": "El cine llevaba su lenguaje hasta los extremos pero jamás se salía de él: la forma le hablaba al espectador, lo impulsaba a la acción política, pero no se integraba o mezclaba con ella." (Aguilar, 2009: 106) Paradójicamente, a pesar de haber sido el fundador de la escuela de Santa Fe, Birri se encontrará, al menos al momento de estrenar *ORG*, mucho más cerca de esta manera de pensar la relación entre cine y política.

Así, lo que Sarlo dice para este grupo también le cabe al Birri de la época de *ORG*:

Hay un sentido común: alternativismo en la producción, la distribución y la exhibición de films; rechazo a los formatos cinematográficos convencionales; circuitos paralelos o clandestinos; repudio del mercado y de las instituciones estatales de financiación; ninguna consideración por el cine americano comercial, y, en consecuencia, atención puesta sobre la escuela de Nueva York, Godard, Antonioni, el cine polaco, Glauber Rocha. (Sarlo, 1998)

Diálogos II: segmento de metacine en *ORG*

El fragmento de *ORG* dedicado a presentar testimonios de realizadores dura unos 5'. En él nos encontramos con los

siguientes directores hablando a cámara, en registros tomados por otros directores: Rossellini, Godard, Jonas Mekas, Julio García Espinosa, Glauber Rocha, Pino Solanas y Octavio Getino. También se hace referencia al director checo Jan Němec aunque se lo señala como ausente. No es el único pasaje del film en el que se haga referencia a directores o películas (entre otros, nos encontramos con citas de George Méliès, Tomás Gutiérrez Alea, Stan Brakhage, etc.) pero es acá donde la película se posiciona de manera más definitiva en el campo cinematográfico. El tratamiento, como ya comentamos, interviene el material de archivo tanto desde el aspecto gráfico como el del montaje. De los testimonios solo logramos apreciar frases sueltas, astillas del discurso original. En cambio, las intervenciones gráficas, suerte de graffittis pintados sobre el material de archivo, sintetizan la importancia de estos directores, sus películas y sus desarrollos teóricos. Cada aparición de un director habilita una serie de postulados que van demarcando las características de este nuevo cine al que *ORG* adscribe.

En el caso de Roberto Rossellini el texto sobreimpreso subraya la voluntad de saber en medio de una realidad confusa, postulando la imagen como un posible método de orientación. Rossellini, según *ORG*, representa la introducción de una nueva dramaturgia capaz de leer la nueva realidad.

Jean-Luc Godard introduce la necesidad de romper con el cine hegemónico, representado en el eje Hollywood-Moscú³³ al tiempo que propone, como suele hacer en sus reflexiones, un concepto a contrapelo: reivindica la figura del traidor, tanto en cine como en política. Es el tiempo de un nuevo cine en el que trabajan tanto los que producen como los espectadores. Tomar el cine por asalto, esa es la consigna. Porque nadie debe hablar en nombre de otro, concepto central en Godard que lo desmarca del cine bienpensante³⁴.



Cine Documental



Jonas Mekas aparece para reivindicar el cine poético y el cine underground, a partir de un par de postulados: "es importante que no sea importante" y "la cámara apuntando a tus amigos, a las cosas amadas, sin someterse a producciones de mierda, gaita, gente de *S?!X;!#". La imagen posterior muestra a Mekas en el Central Park utilizando la cámara en una danza y unos movimientos que rechazan aquellos establecidos en la convención cinematográfica³⁵.

La presencia de Julio García Espinosa en este segmento queda ligada a su famosa fórmula del cine imperfecto. El cine nuevo, que en esta lógica es un cine revolucionario, es un cine que rechaza la búsqueda de lo bello y se preocupa por representar aquello que la realidad tenga de más conflictivo:

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que "ilustra bellamente" las ideas o conceptos que ya poseemos (García Espinosa, 1995: 28).

Así, García Espinosa preconiza en su manifiesto la desaparición del arte fundido en el todo (entiéndase: la vida, la realidad). Glauber Rocha sirve para que *ORG* introduzca una distancia respecto a los condicionamientos en los que podía quedar encerrado el cine bajo la lógica militante. La idea de un cine nuevo, en la intervención de Rocha, implica también la ruptura con las políticas culturales de los movimientos revolucionarios. En última instancia, se trata de un gesto de resguardo de la autonomía del arte respecto a las presiones y las urgencias de la política³⁶.

ORG se mueve así en un péndulo que busca equilibrar las fuerzas en tensión. De todos modos, más allá de las afinidades

emocionales con cierto cine militante (específicamente, el de Cine Liberación representado por Getino y Solanas), lo cierto es que lo que predomina en la organización formal de *ORG* es la postulación de un cine libre de ataduras respecto al deber ser de la militancia política. El texto sobreimpreso al testimonio de Glauber Rocha así lo expresa: "elegimos militar en el cine (expresión personal del autor)". La aclaración parentética que remata la inscripción da cuenta de la ambigüedad en la que se maneja Birri durante la realización de *ORG*.

Conclusión: un horizonte de expectativas para *ORG*

Es difícil seguir caracterizando a *ORG* a partir de su anomalía. Como vimos, la película misma se encarga en precisar cuál es el contexto que le da origen y en qué serie cinematográfica desea ser inscripta. Es probable que esto se deba a una actividad teórica que el propio Birri desarrolló a lo largo de toda su carrera como cineasta y que está en consonancia con lo que hacen otros directores de su generación. La producción textual es una constante en los directores de los sesenta y setenta que interactúan con Birri y su obra: Brakhage, Mekas, Pasolini, Gutiérrez Alea, García Espinosa, Rocha, Godard son algunos directores con producciones textuales que van desde una serie de artículos, un libro y hasta una obra vasta y compleja que funciona en paralelo a la cinematográfica (como es el caso de Pasolini).

En el caso de los escritos de Fernando Birri encontramos que son una fuente fundamental para entender los procesos y, sobre todo, las variaciones en los posicionamientos teóricos. Cambios de posición que, arriesgamos, muchas veces pasan inadvertidos para el propio realizador mientras que, en otros momentos, funcionan como espacio central para desarrollar un nuevo marco teórico que apoye el nuevo camino estético elegido. Tal es el caso de los dos diarios que Birri escribió durante los diez años de producción de *ORG*. Se trata de un material que ensaya, a la par que monta y desmonta la película, una nueva sintaxis que

reproduzca en el plano del discurso lo que estaba experimentando en el plano de las imágenes y sonidos. En este sentido, queda pendiente analizar los efectos de una escritura en otra lengua, la italiana, como si Birri se impusiera la extranjería como condición para la emergencia de lo nuevo.

Podemos concluir, entonces, que hay suficientes elementos para considerar a *ORG* como un material que, al tiempo que es de una singularidad manifiesta dentro de la obra de Birri, resulta una consecuencia lógica del camino estético que lo llevó hasta su concepción. Se trata de una continuidad en la búsqueda de un método de representación que muchas veces supuso saltos en las prácticas cinematográficas y cambios rotundos en los enfoques. Pero no por encontrarnos con un objeto singular significa que debemos aislarlo de los elementos que puedan ayudarnos a comprenderlo.

Lo mismo ocurre con otras películas y desarrollos teóricos contemporáneos a *ORG*. Señalamos aquellos que la película hace explícitos. Falta todavía investigar las influencias tácitas, los vínculos que *ORG* omite y que en toda realización existen. No tanto por el secreto que se esconde sino porque es probable que allí encontremos más argumentos para pensar la construcción de la película y sus vínculos con el contexto histórico y cinematográfico. Un camino posible para investigar dichas relaciones: la producción de directores latinoamericanos que durante los sesenta postularon un cine de carácter político y que en los setenta apuestan por narraciones alegóricas, con elementos míticos y propuestas formales de tono experimental, como es el caso de Octavio Gettino y Glauber Rocha. Queda demostrada, entonces, la existencia de múltiples filiaciones que describen a *ORG* en una red. Ahora lo que falta es discutirla y seguir pensando sus efectos.

Filmografía consultada

De Fernando Birri

"La verdadera historia de la primera fundación de Buenos Aires"
(1959)

"Tire dié" (1960)

Los inundados (1962)

"La pampa gringa" (1963)

ORG (1979)

Mi hijo el Che (1985)

Un señor muy viejo con unas alas enormes (1988)

De otros realizadores

À bout de Souffle (Jean-Luc Godard, 1960).

A Idade da Terra (Glauber Rocha, 1980).

Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación (varios directores, 1970).

Band à part (Jean-Luc Godard, 1964).

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964).

Diaries, Notes & Sketches - Also Known as Walden (Jonas Mekas, 1969).

Dog Star Man (Stan Brakhage, 1962-1964).

"Eye myth" (Stan Brakhage, 1967).

Historia(s) de cine (Jean-Luc Godard, 1989-1999).

Invasión (Hugo Santiago, 1969).

La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación. (Octavio Getino y Pino Solanas, 1968).

La chinoise (Jean-Luc Godard, 1967).

La sociedad del espectáculo (Guy Debord, 1974).

Las aventuras de Juan Quin Quin (Julio García Espinosa, 1967).

Loin du Vietnam (varios directores, 1967).

"Los 40 cuartos" (Juan Oliva, 1962).

Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

Lost, lost, lost (Jonas Mekas, 1976).

Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968).

"Mothlight" (Stan Brakhage, 1964).



Cine Documental



Número Deux (Jean-Luc Godard, 1975).
Oktyabr (Sergei Eisenstein, 1928).
Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1964).
Perón: la revolución justicialista (Octavio Getino y Pino Solanas, 1971).
Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Octavio Getino y Pino Solanas, 1971).
Reminiscences of a Journey to Lithuania (Jonas Mekas, 1972).
"Song n° 16", (Stan Brakhage, 1965).
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967).
"The Act of Seeing with One's Own Eyes" (Stan Brakhage, 1971).
The Players vs Ángeles Caídos (Alberto Fischerman, 1968).
The Text of Light (Stan Brakhage, 1974).
Tiro de gracia (Ricardo Becher, 1969).
Tout va bien (Jean-Luc Godard, 1972).
Tres veces Ana (David José Kohon, 1961).
Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963).

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2009), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (2008), "Cine y narración" y "El montaje" en *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires.

Bernini, Emilio, "El documental. El fin de una ontología" en *Revista DocuDac*, Agosto de 2014. Disponible en <http://www.revistadocudac.com.ar/es/dossiers-el-documental-el-fin-de-una-ontologia> [Vista el 15-12-17]

Birri, Fernando (1996), *Fernando Birri. Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano. 1956-1991*. Cátedra, Madrid.

_____ (2008) *La Escuela Documental de Santa Fe*, Prohistoria ediciones - Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales de Santa Fe, Rosario.

_____ (2004) "Revolución y orgasmo", en AA.VV., *Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Malba,



Cine Documental



Buenos Aires.

_____ (2007) *Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford*, Aguilar, Buenos Aires.

Brakhage, Stan (2014), *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, EDUNTREF, Buenos Aires.

Briante, Miguel (2004), *Desde este mundo. Antología periodística*, Sudamericana, Buenos Aires.

Busto, Ximena; Cadús, Ma. Eugenia; Cossalter, Javier (2011), "La multiplicidad de estrategias de producción en el film "Operación Masacre". En *Revista Afuera*, Año IV, número 10, Mayo 2011. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=175&nro=10> [Vista el 13-11-18]

Campo, Javier (2012), *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Imago Mundi, Buenos Aires.

Daney, Serge (1998), *Perseverancia*, Ediciones El Amante, Buenos Aires.

Fogwill (2010), *Los libros de la guerra*, Mansalva, Buenos Aires.

García Espinosa, Julio (1995), *La doble moral del cine*, Editorial Voluntad, Bogotá.

Getino, Octavio (2004), "Apuntes sobre memorias y utopías" en Vieytes, María (comp.), *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Altamira, Buenos Aires.

Herlinghaus, Hermann (2017), "Exilio - resistencia - vanguardia. La película *ORG* (1969-1978) de Fernando Birri", *Revista de Crítica Latinoamericana*. # 73, pp.117-128. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/41407231?seq=1#page_scan_tab_contents [Vista el 17-12-2017].

Lusnich, Ana Laura (2009), "Introducción. Orígenes y desarrollo histórico del cine político y social en Argentina" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

Mekas, Jonas (2017), *Cuadernos de los sesenta. Escritos 1958-2010*, Caja Negra, Buenos Aires.

Ortega, María Luisa (2009), "De la certeza a la incertidumbre:

collage, documental y discurso político en América Latina". En García López, Sonia y Gómez Vaquero, Laura (Editoras), *Piedra, Papel y Tijera. El Collage en el Cine Documental*. Ocho y Medio, Madrid.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), "Orígenes, evolución y problemas". En Paranaguá, Paulo Antonio (Editor), *Cine Documental en América Latina*. Cátedra, Madrid.

Peña, Fernando M. (2012), *Cien años de cine argentino*, Biblos, Buenos Aires.

_____ (2004) "Pasos perdidos: Glauber Rocha en Argentina" en AA.VV., *Glauber Rocha, del hambre al sueño. Obra, política y pensamiento*, Malba, Buenos Aires.

Sala, Jorge (2009), "Las nociones de compromiso y de praxis en el cine de los años sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

Sáitta, Sylvia (2004), "Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965)" en Federico Belburg y Mariano Plotkin (editores), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Paidós, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz (1998), *La máquina cultural*, Ariel, Buenos Aires.

Sendrós, Paraná (1994), *Fernando Birri*, CEAL, Buenos Aires.

Trombetta, Jimena; Wolkowicz, Paula (2009), "Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del grupo Cine Liberación" en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

Truglio, Marcela (2003), "Fernando Birri" en Peña, Fernando M. (Ed.), *60/90 generaciones. Cine Argentino Independiente*, Malba, Buenos Aires.

Vieytes, María (comp.) (2004), *Fernando Birri. La primavera del patriarca*, Altamira, Buenos Aires.

Notas

¹ Buena parte de la información en torno a las circunstancias del estreno de *ORG* la brindó Settimio Presutto -asistente de Birri y uno de los montajistas de la película- en una entrevista inédita que realizáramos junto a María Stegmayer en el marco del #19 BAFICI.

² El investigador alemán Hermann Herlinghaus logró rescatar del Archivo Fernando Birri que se encuentra en la Universidad de Brown testimonios tomados durante esa primera proyección en Roma, el 9 de marzo de 1979, en los que se dice que es un film "excesivo, incomprensible, [que] perturba, trastorna, [en el que] no hay experiencia precedente". A su vez, Sandro Signetto, distribuidor, comenta: "Yo me sentí como uno de esos espectadores que en Cabaret Voltaire de Ginebra presenciaban los primeros espectáculos de los surrealistas... y afuera corría 1919" (Herlinghaus, 2011: 118-119).

³ Cuenta Settimio Presutto: "Después de Venecia se produce el parate de la película. Girotti pide una versión más comercial. Birri vuelve a la moviola cerca de dos meses y medio y hace una versión que es la que está en Youtube. Cuando le digo a Girotti que convendría salvaguardar el negativo original y hacer una copia para la versión corta, me dice: 'Vos cortás el negativo original para la versión corta'.

No la pudo quemar, la destruyo de otra manera."

⁴ El mismo libro parece haber sido editado bajo el título *El alquimista democrático* en 1999 por Ediciones Sudamérica Santa Fe. Al menos eso indica la comparación de ambos índices.

⁵ Por medio de estos experimentos *ORG* se aleja de la idea de cine clásico ya que obtura la posibilidad de ser un discurso disfrazado de historia, tal como propone Jacques Aumont en "Cine y narración" (Aumont et al., 2005).

⁶ El diario consta de dos partes: "I. Imganiería visual" y "II. Imaginería sonora. Viaje a bordo de una oreja en la oscuridad sonora".

⁷ Otra estructura que posiblemente imaginara Birri a medida que montaba y desmontaba la película la ofrece en una carta dirigida al pintor portugués, Enrique Ruivo, en 1977. Probablemente se tratara del proyecto para la construcción de un espacio de proyección. Allí, entre otras cosas, hace referencia a un espacio con "(6) pantallas: una (nro 1) maestra, delante y (5) cinco complementarias, de las cuales (1) detrás del espectador, (2) dos a cada lado, a derecha e izquierda del espectador y una (1) arriba, sobre la cabeza del espectador y por última una (1) abajo, debajo de los pies del espectador." (Birri, 1996: 127).

⁸ De hecho, en el "Manifiesto de *ORG*: (Manifiesto del cosmunismo o cosmunismo cósmico). Por un cine cósmico, delirante y lumpen", de 1978, Birri afirma que "así como, confieso, ya no sé más dónde empieza la palabra cine y dónde termina la palabra vida, tampoco sé más dónde termina la palabra poesía y dónde empieza la palabra revolución." (Birri, 1996; 22) El subrayado es mío.

⁹ Ver "El montaje" (Aumont, 2005).

¹⁰ “El procedimiento estético que permite presentar tal pluralidad es el principio del montaje-collage que, en sus raíces, se remonta al fotomontaje dadaísta que fue un invento berlinés (Grosz, Hausmann, Heartfield). Parafraseando a Benajmin, el que viene a hacerse mago, es el camarógrafo-montajista.” (Herlinghaus, 2011: 22)

¹¹ En su diario de *ORG* Birri deja asentado su interés por la técnica que reivindicaba el autor de *Naked lunch* luego de varias décadas en desuso: “ las técnicas de Burroughs sobre 'Corte de las asociaciones' pueden continuar a servirnos de enseñanza (para conseguir el corte de asociaciones de pensamiento convencional en su lector, Burroughs corta materialmente con la tijera, la cinta donde grabó su texto y después lo hilvana -es decir, lo recompone- de acuerdo con nuevas bases de armonía y de invención).” (Birri, 1996: 128)

¹² Al analizar el collage en el documental político latinoamericano, María Luisa Ortega señala una ligazón con el uso que las vanguardias históricas realizaron de esta técnica, especialmente en el campo de las artes plásticas, en el que la irrupción de lo real “apuntaría en primera instancia a la ruptura o desestabilización de la organicidad de la obra propia del arte clásico y burgués”. (Ortega, 2009: 103)

¹³ Esta entrada del diario de *ORG* está fechada el 8 de julio de 1970. Es indudable la influencia de un texto de Stan Brakhage publicado en el #30 de la revista *Film Culture* en 1963, “Metáforas sobre la visión”. En él podemos leer: “un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción. (...) Imaginen un mundo vivo con objetos incomprensibles y resplandeciente con una variedad infinita de movimientos e innumerables graduaciones cromáticas. Imaginen un mundo anterior a “en el comienzo fue la palabra”. (Brakhage, 2014: 51)

¹⁴ Así, Fogwill dice que la lengua poética es una “lengua que se desempeña bajo otra legalidad surgida de la eliminación de algunas reglas habituales de LO [la lengua ordinaria] y de la adopción de otras no habituales en ella.” (Fogwill, 2010: 161)

Por su parte, Miguel Briante relacionaba lo poético con la aparición de lo nuevo en el lenguaje: “en cada cruce, en cada cópula feliz de un adjetivo con un sustantivo, el lenguaje alumbraba una nueva verdad sobre sí mismo y por lo tanto sobre lo que nombra. (Briante, 2004: 234)

¹⁵ Birri menciona varias veces la influencia que tuvo el trabajo sobre el silencio que realizara John Cage en su obra: “Dos artistas norteamericanos determinantes en esto fueron William Burroughs y John Cage (...) John Cage con sus estructuras musicales y sus silencios.” (Birri, 2007: 92)

¹⁶ De acuerdo con el catálogo de la Berlinale 2017, la banda sonora se compuso a partir de 429 pistas de mezcla con una duración total de 57 horas y 51 minutos, 616 pistas de premezcla que alcanzaron unas 43 horas y 57 minutos, lo

que da un total de 1045 pistas cuya duración final alcanza las 101 horas con 48 minutos (*Berlinale 2017*).

Disponible en https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2017/02_programm_2017/02_Film_datenblatt_2017_201703093.php#tab=video

¹⁷ Dicha pretensión es la que para Emilio Bernini caracteriza al cine documental: "Lo que intento sugerir es que el documental es una modalidad narrativa que ha tomado elementos de los géneros de la ficción, pero que a diferencia de éstos -y en esto el documental es único-, afirma su singularidad en un discurso que se postula como verdadero en relación con el mundo, o mejor, se postula como discurso de verdad sobre un objeto que define y un saber que elabora sobre ese objeto." (Bernini, 2014)

¹⁸ Para Sylvia Saïtta el ensayo es "un género altamente interpretativo, que no requiere de la comprobación y verificación científicas de una investigación sociológica o de un libro de historia (...) Se trata de un saber provisorio y tentativo que nunca se desprende de lo hipotético, de lo polémico y de lo subjetivo." (Saïtta, 2004: 107)

¹⁹ Algunos ejemplos de documentales ensayísticos: *La hora de los hornos* (1968), de Octavio Getino y Pino Solanas; *La sociedad del espectáculo* (1974), de Guy Debord; *Historia(s) de cine* (1989-1999), de Jean-Luc Godard.

²⁰ El subrayado es mío.

²¹ Además de utilizar la imagen de Oski, el equipo técnico del cortometraje estaba compuesto por lo que serían verdaderas figuras del cine y del arte: León Ferrari era el productor; Ricardo Aronovich y Enrique Walfisch, dos de los directores de fotografía; Antonio Ripoll, uno de los montajistas.

²² La creación del Instituto de Cinematografía de la UNL es señalado frecuentemente como un hito en la historia del cine argentino. Es que hasta entonces "hablar de cine en una universidad argentina (...) era prácticamente una herejía. El cine no era sólo considerado una mera diversión por muchos universitarios, sino también algo sospechoso." (Birri, 2007: 41-42) Allí Birri introdujo la estructura de formación cinematográfica que había aprendido en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma.

Con una formación teórico-práctica, el Instituto produjo una importante cantidad de fotonovelas y cortometrajes -además del largometraje de ficción *Los inundados*- entre los que se destaca "Los 40 cuartos", de Juan Oliva. El cortometraje cuenta la vida en un conventillo santafesino a partir de escenas ficcionadas, entrevistas e imágenes de observación. La potencia del relato logrado hacen que el 30 de enero de 1963, el por entonces presidente José María Guido firmara el decreto 4965/59 en el que prohibía su proyección y determinaba el secuestro de los negativos.

²³ A propósito de *Los inundados*, dice Marcela Truglio: "*Los inundados* resulta un film político (...) porque toma partido. Es subjetivo al mostrar la realidad, al denunciarla, al emplear personajes secundarios basados en estereotipos de

clases sociales, al reírse con y de ellos. Al no adoptar una mirada paternalista sobre el tema. Mediante la sátira y un grupo de pícaros, Fernando Birri da parte de la época que le toca vivir y, en ese hacer, subvierte los valores que definen la realidad: desde este punto de vista se puede criticar, se puede entender y llegar a justificar: conmovidos pero lúcidos.” (2003: 78).

²⁴ Breve contextualización: *Los inundados* ganó un premio especial en el festival checo de Karlovy Vary en 1962. Gracias a ese premio la película fue invitada a participar de la edición del Festival de Cannes de ese año pero las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía rechazan la invitación porque consideraban que la película era indigna de representar a la Argentina. Sin embargo, cuando se presentó en el Festival de Venecia, *Los inundados* ganó el premio a la mejor ópera prima. Las autoridades que habían criticado la película por su “inferioridad moral y artística” fueron las que recibieron el premio.

Según Birri, “las posibilidades de seguir filmando en Argentina estaban cerradas” y la Escuela Documental de Santa Fe “se había transformado en un centro subversivo” para las autoridades.

²⁵ “El deseo de expresar la realidad estuvo constantemente interpelado por la necesidad de construir narraciones en las que la idea de ‘documento’ se trocaba parcialmente por la de representación, con lo cual se abrieron las vías para las diversas modalidades de realismo. (...) Como complemento a las discusiones sobre el registro -las posibilidades del cine directo, el documental, el modo en que la ficción ‘construye’ la realidad-, se abrieron nuevos interrogantes. Los directores se debatieron entonces entre las posiciones que optaron por una ‘documentación testimonial’ -José Martínez Suárez, *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), el primer Kuhn- y quienes, como Fernando Birri o Lautaro Murúa, se ubicaron dentro de lo que concebían como ‘realismo crítico’.” (Sala, 2009: 96) El subrayado es mío.

²⁶ Dice David José Kohon: “Lo que nos unió en los 60 fue la rebeldía. Rebeldía contra toda la hipocresía, pacatería y mediocridad. Fue la eclosión espontánea, con diferencias estéticas e incluso ideológicas, de una juventud que venía de esa experiencia común de represión. No me refiero al peronismo en particular, sino a la represión latente en nuestras familias, en toda la sociedad.” (Peña, 2012: 155)

²⁷ Dice Fernando M. Peña: “En la larga lista de rupturas con las formas tradicionales que marcaron el cine de la década, *The players*.. es la más extrema en tanto se plantea no como un film sino como ‘un espacio a ser llenado’”. (Peña, 2012: 174).

²⁸ “No postergaremos, no subordinaremos, no opondremos ni el orgasmo a la revolución, ni la revolución al orgasmo”, dice Birri en “Revolución y orgasmo” (2004: 147)

²⁹ En su análisis de *La hora de los hornos* Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz caracterizan a esta película de acuerdo con las premisas de cine político

revolucionario de la Argentina sesentista: "De esta manera, el cine deja de ser un fin en sí mismo y pasa a ser un medio, quizás el más efectivo y potente para la transformación y difusión de ciertos contenidos ideológicos y políticos. *La hora de los hornos* es concebida como parte de un proyecto político más amplio (el peronismo de izquierda, revolucionario) que lo comprende y lo determina." (Trombetta y Wolkowicz, 2009: 403)

³⁰ El grupo estaba compuesto por: Mauricio Berú, Octavio Getino, Rodolfo Kuhn, Rubén Salguero, Jorge Martín (Catú), Humberto Ríos, Nemesio Juárez, Eliseo Subiela y Pablo Szir.

³¹ La banda sonora estaba musicalizada con "Gracias a Dios", de Palito Ortega, e "Hijo del diablo", de La Joven Guardia. En el primer caso se escucha: "Gracias a Dios / por la luz del nuevo día / por mi dicha, mi alegría / por la lluvia y por el sol"; en el segundo: "Hoy la alegría nos protege y nos da gran felicidad". La confrontación entre la incitación a la insurrección y la inocencia de las letras produce un efecto de disloque insoslayable. Cfr.: "Ortega en acción" (Peña, 2012: 198)

³² Según escribe Octavio Getino en un mail a los investigadores J. Cossalter, M.E. Cadús y X.P. Busto en 2009. (Busto, X; Cadús, Ma. E.; Cossalter, J., 2011)

³³ Tal como recuerda Aguilar, la proclama de Godard era más amplia: "debemos crear dos o tres Vietnam en el seno del inmenso imperio Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood, etc. tanto económica como estéticamente." (Aguilar, 2009: 106)

³⁴ "¿Qué otro sentido podría tener la frase de Godard, si no el de que no hay que ponerse nunca en donde no se está, ni hablar en el lugar de los demás?", se pregunta Serge Daney en su célebre "El travelling de *Kapo*" (1998). Nótese el recorrido conceptual de Birri al trabajar este concepto en *ORG*, muy distante de sus primeras prácticas de documental social.

³⁵ En sus *Diarios de cine*, la columna que tenía Mekas en el *Village Voice*, afirma: "Este es otro aspecto en el que el nuevo cine difiere del cine tradicional: en esa relación directa entre el artista, sus herramientas y sus materiales." (2017: 116) Al nuevo cine se opondría el cine académico, tal como expresa en "Notas luego de volver a ver las películas de Andy Warhol": "El arte académico, exhausto y cansado, estruja todos sus contenidos en formas gastadas, universalmente aceptadas y queribles. Ya no son formas estéticas: son moldes. (...) Pero el nuevo arte representa otro aspecto: da la impresión de que las cosas están colocadas en el borde del total desequilibrio." (2017: 342)

³⁶ "No hay que hacer films bien hechos, sino ligados a problemas latinoamericanos; no solo temas políticos sino de polémica total. Sólo así se llega a una forma original" Glauber Rocha citado por Fernando M. Peña (2004: 140) El subrayado es mío.