



Revista

**OBSERVATORIO LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO**

Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe · IEALC

**ISSN 1853-2713**

<https://publicaciones.sociales.uba.ar/observatoriolatinoamericano/>

**Volúmen 8 • Número 2 (diciembre 2024) • Dossier**

América Latina-China: un diálogo para el desarrollo integral

---

## **Fernando Birri y el coSmunismo: una resignificación maoísta en el Nuevo Cine Latinoamericano**

**Nathalie Goldwaser Yankelevich y Diego Fiscarelli**

---

RECIBIDO: 7 de agosto de 2024

APROBADO: 21 de octubre de 2024

## Fernando Birri y el coSmunismo: una resignificación maoísta en el Nuevo Cine Latinoamericano

Nathalie Goldwaser Yankelevich  
CONICET | CEHP-DADU-UNDAV  
ngoldwaser@undav.edu.ar

Diego Fiscarelli  
CONICET | CEHP-DADU-UNDAV | FAU-UNLP  
dfiscarelli@undav.edu.ar

### Resumen

En el marco del Convenio entre el CONICET, el CEHP-DADU-UNDAV y el Ministerio de Cultura de Santa Fe (para la puesta en valor del archivo personal de Fernando Birri), se inició una reflexión en torno a las obras emblemáticas del máximo exponente del “Nuevo Cine Latinoamericano”. Consideramos que uno de los hallazgos es el de haber podido conjugar dos tipos de producciones: por un lado, aquella vinculada con Birri -centrándonos particularmente en el film “ORG” (y su manifiesto)- en donde creatividad, cultura y política confluyen para diagnosticar los efectos vigentes del ethos capitalista. Por el otro, la promoción china de la “teoría de los tres mundos” que obedeció a la incipiente ruptura sino-soviética que sirvió para identificarse, no al segundo mundo sino al tercer. Con la producción de Birri verificamos el aporte de su obra a la construcción de una cosmología que profundizaba la cultura maoísta hasta llegar al paroxismo.

*Palabras clave: Fernando Birri; Maoísmo; Arte; Contracultura; Revolución*

### Abstract

Within the framework of the Agreement between CONICET, CEHP-DADU-UNDAV and the Ministry of Culture of Santa Fe (for the enhancement of Fernando Birri's personal archive), a reflection on the emblematic works of the greatest exponent of the ‘New Latin American Cinema’ was initiated. We consider that one of the findings is that we have been able to combine two types of productions: on the one hand, those linked to Birri -focusing particularly on the film ‘ORG’ (and its manifesto)- in which creativity, culture and politics converge to diagnose the current effects of the capitalist ethos. On the other hand, the Chinese promotion of the ‘theory of the three worlds’, which responded to the incipient Sino-Soviet rupture that served to identify itself, not with the second world, but with the third. With Birri's production we verify the contribution of his work to the construction of a cosmology that deepened Maoist culture to the point of paroxysm.

*Keywords: Fernando Birri; Maoism; Art; Counterculture; Revolution*

---

### Introducción: crónica de un archivo anunciado

En el año 2021 “Sapukay, la Casa de Fernando Birri” recibe en donación -para su resguardo- un nuevo material de archivo denominado “fondo documental Container” perteneciente al cineasta santafesino Fernando Birri. El contenedor ha sido guardado por más de 20 años en diversos depósitos de la ciudad capital, y por sus inadecuadas condiciones de conservación, estuvo a punto de malograrse. En este escenario, el espacio Sapukay se puso al servicio de su preservación como patrimonio cultural.

Cuando el patrimonio documental tiene un peso histórico para, en este caso, la “historia del cine” pero también logra no pasar de moda o, mejor dicho, ser siempre actual, se dice que conlleva tanto valor conmemorativo/valor histórico como valor de contemporaneidad/valor artístico (Cfr. Riegl, [1903] 2017).

Este acervo artístico e intelectual de Fernando Birri (Santa Fe, 1925 - Roma, 2017), por su cantidad y volumen, se alojó en el subsuelo del “El Molino, Fábrica Cultural” bajo la cartería del Ministerio de Cultura del gobierno de la provincia de Santa Fe. Este novedoso, y aún poco indagado, archivo personal está compuesto por 366 cajas de cartón, 6 valijas, 12 contenedores de tela y metal, 501 afiches (84 modelos) y 11 dispositivos cinematográficos / video. Se pueden encontrar obras de diversa índole -literaria, obras fílmicas, pictóricas y objetos varios- como así también materiales de estudio que el artista santafesino hizo traer en un contenedor a la ciudad de Santa Fe, desde Italia, a fines de la década del noventa. Reúne documentos que dan cuenta de las relaciones interpersonales -tales como epistolarios-, de los procesos creativos, de los análisis sociales y pedagógicos que Birri desarrolló en países como Argentina, Venezuela, Italia, Cuba y resto del mundo. En este sentido, en 1964 China fue uno de sus destinos.

Cuando se precipita una mudanza solemos encontrar muchos objetos que en su momento tenían alguna importancia según el contexto en el que fue guardado. En ocasiones nos sucede que por desidia, por no recordar motivos o por la simple razón de economía del espacio, se puede decidir descartar algunas de esas cosas preservadas. Con cada traslado, si la urgencia así lo demanda, se suelen desechar algunos valores: una especie de depuración. No siempre se piensa que en el futuro alguien los recogerá para reconstruir un *espectro* de la propia vida (quizás Birri tuvo esa visión) que va más allá de una línea biográfica, sino el espíritu que recorrió el trayecto vital de cualquier persona.

Según quienes conocieron a Fernando Birri, su deseo era evitar que este material sea tratado de forma museológica; más bien lo contrario, su intención era que pudiera volverse a “montar” para formular producciones creativas alternativas y suposiciones reversionadas sobre su propia obra.

Artífice de una vida excepcional, guiada en forma permanente por la utopía como horizonte, este poeta-cineasta santafesino, que en el 2025 cumplirá 100 años, nos ofrece hoy una red de conexiones singulares. Por la amplitud disciplinar de su obra, resulta por demás difícil ajustarlo a una categoría: artista plástico, pedagogo, titiritero, cineasta, escritor pero, fundamentalmente, revolucionario. No sólo porque verificó empíricamente el potencial rupturista de las películas bajo su creación sino porque concebía, como premisa, aquel mundo de igualdad de oportunidades que los modelos socialistas pregonaban.

El poder redentor de la imagen se puede indagar sobre las potencialidades histórico-políticas del arte en general y del cine en particular. Nos preguntamos, ¿por qué situar la obra cinematográfica de Birri como representación histórica de las problemáticas sociales y políticas de nuestra realidad actual? Se presume que existen invariantes que describen -paradójicamente- el tiempo presente en el marco de su producción. Y aquí tal vez se sitúa el primer encuentro ideológico de Birri con la China de la década de 1960.

Sin embargo, no es objeto de este trabajo ensayar una nueva biografía del mentor del Nuevo Cine Latinoamericano. Nos interesa fundamentalmente establecer algunos hitos en relación con el mundo de las ideas que lo circundaba. Siguiendo la metodología propuesta por Terán (2008) en torno a la historia de las ideas en contexto, es preciso tener algunos conocimientos acerca del pasado en el que se imprimieron aquellas ideas para vislumbrar un contexto histórico en tanto escenario del protagonista de este escrito. Si bien a Birri se lo asocia a la ideología de izquierda, no es del todo clara su posición respecto al peronismo de la década del '50. En este sentido,

Los sectores de izquierda sobre todo juveniles que habían militado intensamente en la oposición al gobierno encabezado por el presidente Perón comenzaron prontamente a desconfiar de sus sucesores cuando éstos revelaron una actitud dispuesta a cegar autoritariamente hasta las fuentes simbólicas de la identidad peronista. (Terán, 2008, p. 70).

Ya a mediados de la década del 60 se dio una “dialéctica en ascenso” (Terán, dixit) en torno a la modernización cultural y radicalización política, junto con la intervención de fuerzas conservadoras y reaccionarias desde el Estado y la sociedad. En esta última, el grupo militar implantará nociones y valores nacionalistas, de la tradición familiar con fuertes dosis antimodernistas como la apelación a la Iglesia. La polarización era un hecho ineludible. El eje estaba conformado por comunismo - anticomunismo.

El año 1966<sup>1</sup> será un punto de inflexión ante el shock autoritario que desencadena el golpe de Estado por parte de militares encabezados por el general Onganía “(...) cuya gravitación sobre el campo cultural fue de serias consecuencias (...) incapaz de discriminar entre el modernismo experimentalista y las actitudes políticas expresamente orientadas al cambio revolucionario” (Terán, 2008, p. 76). Al decir del autor recién citado, Lennon y “el Che” Guevara, el pelo largo, los músicos de rock, la minifalda, los libros y films junto con sus cineastas eran motivo de secuestro, censura y prohibición ocupando el mismo flanco de impugnación. Tal es el caso de El silencio de Bergman, Blow-up de Antonioni o las películas, en clave latinoamericanas, por ejemplo La hora de los hornos, de Solanas y

---

1 No obstante, Birri ya se encontraba exiliado desde 1963.

Gettino (este último seguidor de Birri). Esta película -acogida por un amplio público- solo pudo ser exhibida de manera clandestina.

Birri, por ello, viajó al exterior en tanto exiliado. Era innovador, renovador, reformador, transformador, inventor, creador entre otros adjetivos de los que podemos valernos para caracterizar su personalidad, así fue Fernando Birri. El lenguaje -en sus múltiples versiones- fue su bastión de resistencia, al punto de descreer en las ataduras idiomáticas. Se permitió transgredir la lengua, tal vez porque desde la condición del destierro, se vio obligado a convocar la comunión de las almas valiéndose de un registro discursivo común y por momentos universal.

Tomando por caso, su poema “solo” -que definió como “ el tango del exiliado”- Birri apeló a la construcción imaginaria de una tierra de la nostalgia que en su registro evocador, recuperó pasajes del maestro Discépolo en acción de lucha. Es decir, supo pasar del “Discepoleando, al Discepeleando”. (Birri, 1996).

En 1971 se encuentra con un treintañero Enrico Rava -eximio trompetista de jazz de nacionalidad italiana- para darle forma a este soneto musical que al modo del “Cambalache”, presenta a un Mao paternal y arrabalero. En su tercera estrofa y de esta manera, Birri nos canta:

Solo,  
revolcao en la katrera  
con insomnio, mal de testa,  
kukuxklandes, fedayines,  
Tata Mao  
¡y yo que sé! (Birri, 1996, p. 88)

Entre otras de sus obras, que llevan la forma de espejismos de una quimera universal, nos ejemplifica una constante: cada tramo en el que se puede diseccionar cualquiera de sus escritos, films, dibujos siempre ofrece un plus de sentido. Cada parte es muchas partes, y uno mismo es el que debe bucear entre ellas. Es decir, en Birri la palabra se vale del artificio de su poética, para expresar aún más de lo que se quiere decir. Franzoso (2018, p. 228) lo plantea en estos términos: “Quizá la lengua no es un código apto para describir a Birri, quizá sería más fácil intentar hacerlo con la música o con la pintura”. Aquí uno de los más inquietantes horizontes en el arsenal de utopías de Birri.

Aplicó a su vida y a su trabajo valores de carácter universal, intentando acortar distancias, descreyendo de los límites artificiales de la cultura. Es por esto que sin lugar a dudas, su contacto con los ideales revolucionarios del comunismo en China ha dejado huella. No

sólo por los argumentos en favor de un nuevo hombre, sino por la pregnancia de su visita al país asiático.



*Foto N° 1. Fernando Birri en China, 1964. Fuente: Birri, F. (1996). El alquimista democrático. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano, 1956 - 1991. Santa Fe: Ed. Sudamérica.*

Si bien la experiencia en aquel territorio le sucedió a un Birri poeta de 39 años, su imaginario creativo se vio interpelado durante toda su trayectoria por las oportunidades concretas del comunismo como filosofía de transformación social.

Resulta evidente entonces que recién en los años de creación de una de sus últimas películas, el manifiesto que la acompaña introdujera la noción de “coSmunismo”, una especie de sincretismo resultado de los años invertidos en definir su propio ser y estar en el mundo. Es decir, en términos heideggerianos, este coSmunismo representa el intento de un cineasta maduro por definir un dasein.



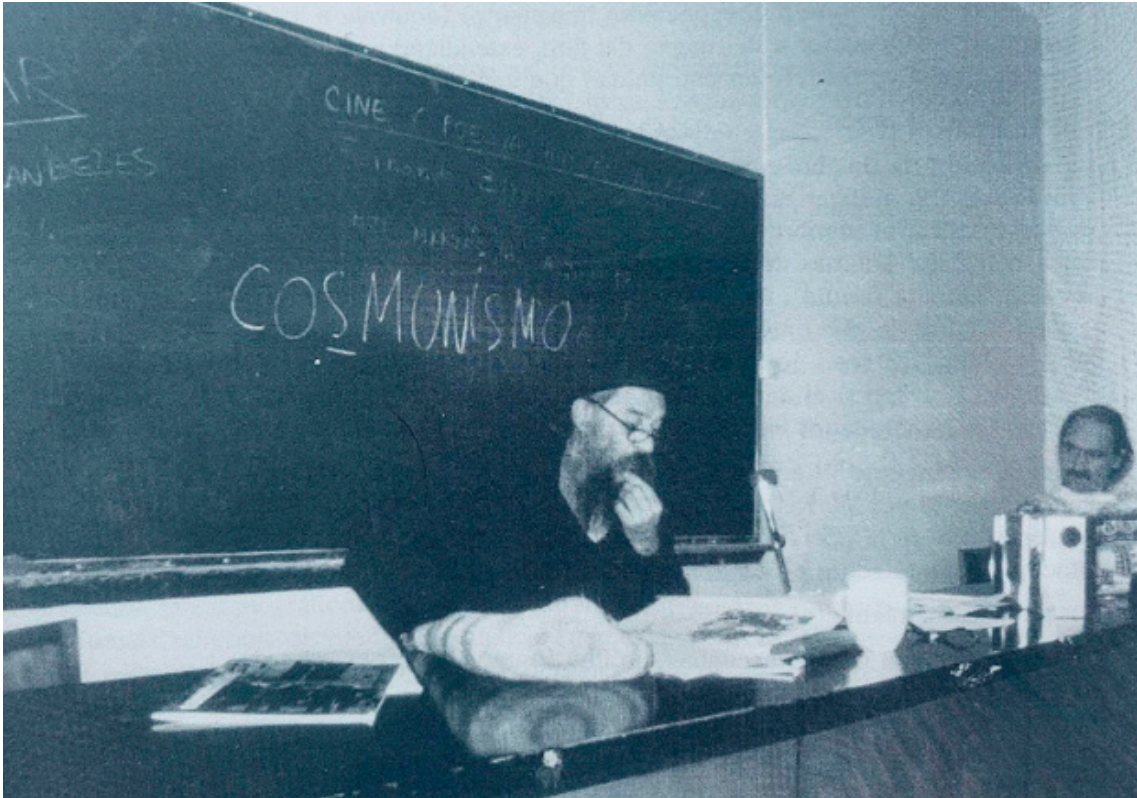


Foto N° 2. Un seminario de Birri en el Instituto Ibero-latinoamericano de la Universidad de Estocolmo, 1984. Fuente: Birri, F. (1996). *El alquimista democrático. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano, 1956 - 1991*. Santa Fe: Ed. Sudamérica.

Este término vio la luz luego de la travesía latinoamericana de Birri, iniciada con su exilio de 1963 tras el golpe de Estado en Argentina (que derrocó al entonces presidente Arturo Frondizi, teniendo como presidente de facto a Guido). Ya radicado en Italia, se sumergió durante diez años en la producción de uno de sus últimos films denominado *ORG*. Esta obra-montaje resultó provocadora incluso porque revolucionó los medios tradicionales de producción cinematográfica. Pero fundamentalmente, representa una nueva versión de los exilios de Birri. En palabras de Franzoso (2018), una especie de exilio interior (ostracismo), un modo de replegarse ante el mundo circundante.

La realidad lo había desilusionado y buscó refugio en los mundos oníricos que el cine permite construir. Birri decidió alejarse, alienarse de la realidad social, cultural, política. De esta experiencia nació la idea de coSmunismo, de comunismo cósmico, explicitada en el manifiesto que acompañó la salida de la película. (Franzoso, 2018, p. 232).

Expresa el manifiesto para la película *ORG*:

cosmism comunismo cósmico y mágico  
por un cine cósmico, delirante y lumpen  
totalmente discutible por sus métodos  
y tiempos de rodaje y de montaje  
(pero toda la operación es una  
demostración que se puede poner en  
práctica la Utopía) locura y rigor  
tomados de la mano no habrá revolución  
duradera sin revolución del lenguaje. (Birri, 1996, p. 58).

Franzoso (2018) nos advierte que las ideas de este manifiesto representan una ampliación de aquellas con las que Birri acompañó tanto el cortometraje “Tire dié” como el documento “Por un Cine Nacional, Realista y Crítico” (1958). A partir de aquí, esta dimensión “cósmica” en la obra de Birri, escapa a los nacionalismos ya que las peculiaridades del país no harían a la diferencia. Por el contrario, colaboraría con una condición común a todos los países de América Latina e, inclusive, a todos los “subdesarrollados del mundo”, calificación ampliamente cuestionada con la denominada “Teoría de los Tres Mundos”. Esta concepción planteada por Mao Zedong, determinaba preferencias territoriales para los vínculos de China con otros países; y ofrecía una guía ideológica fundamental para el posicionamiento del país respecto de la cooperación Sur-Sur.

Con esta “utopía cósmica” como horizonte, Birri emprendió un peregrinaje a lo largo de América Latina, donde no encontró situaciones favorables para la realización de su obra fílmica. Regresó a Italia donde cayó en una crisis que lo llevó a trabajar por una década en el montaje de la película *ORG*, película-experimento, «un no-film», «un cine de loco para locos» (Franzoso, 2018, p. 6), provocativo trabajo de collage que juega con la percepción y los sentidos del espectador.

Ensayaremos entonces una posible caracterización de *ORG* del cineasta santafesino, la cual representa el experimento maduro de un alquimista. Las referencias a la China del comunismo aparecen en el marco de los ideales con los que se pretende instruir al espectador. Es decir, con su obra *ORG*, y a través de los múltiples planos fijos que presentan libros -y párrafos destacados- Fernando Birri propone formatear los imaginarios políticos, ideológicos y estéticos de su público.

Birri concibió este film a lo largo de sus años de exilio en Italia, hasta finalmente concluirlo en 1978 y estrenarla un año después con motivo del Festival de Venecia. Lepori (2018, s/p) define este collage de infinitas imágenes contenidas en 26.000 segmentos acompañadas



por 700 tracks de sonido como una “(...) joya o rareza o vómito o cataclismo o monstruosidad o delirio o cachetada o patada directa al sistema nervioso central” (Lepori, 2018, s/p). Ciertamente, en términos de innovación, *ORG*<sup>2</sup> representa una obra revolucionaria en el marco de las experimentaciones cinematográficas de los directores coetáneos.

Por su parte, Klappenbach (2019) señala que lejos de ver este film como una anomalía en la obra de Birri, sería conveniente reconocerlo como un interesante producto reflexivo sobre su propia praxis cinematográfica. En este sentido, con *ORG*, Fernando Birri demuestra que tanto una teoría como la praxis política revolucionaria necesitan fundamentalmente la reconstrucción de una teoría y praxis cinematográfica revolucionaria.

La película *ORG* lleva por destino lo inabordable, incomprensible e imposible de ubicar en un corpus que la contenga. Klappenbach (2019) justifica esta condición con las escasísimas proyecciones que tuvo la película luego de su estreno en Venecia. Y además a los pocos análisis sobre el film por parte de investigadores e historiadores del cine.

Sin renegar de sus raíces en aquel cine político que consolidó la carrera de Birri en los años '60, *ORG* resulta -en múltiples aspectos- un film de superposiciones, de entrelazamientos, de articulaciones intencionadas. Lepori (2018) señala que *ORG* pasa de sugerir la narración de una historia futurista de un amor homosexual con fuente en un texto de Thomas Mann, a exponer el posicionamiento estético-ideológico de Jean-Luc Godard, Rossellini, Mekas, Glauber Rocha, Getino, “Pino” Solanas, Maruce. Y además las marcas iconográficas del Che Guevara, Fidel Castro y fundamentalmente de Mao. Tengamos en cuenta la complejidad en la estructura de este film, considerando que fue rodada en tres meses y editada durante diez años. La película está inspirada en “Las cabezas trocadas” (Thomas Mann) que a su vez se inspira en una antigua leyenda hindú, “El dilema de la lavandera”. A partir de estos antecedentes, Birri escribe una tercera versión del relato que es el que va a servir como guión para el rodaje.

En la versión de Birri, la historia sucede en un escenario postnuclear, donde aparecen códigos narrativos de la Ciencia Ficción. Tres personajes conviven en este mundo del post-apocalipsis. Se trata de “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 de tez blanca y Grrr es “negro”. Al principio Grrr ayuda a Zohomm a conquistar a la blonda Shuick pero luego Grrr termina enredado afectivamente con la

---

2 Tal como nos señaló María Emilia Cortés y Amiel Rodríguez (Ministerio de Cultura de Santa Fe, en intercambio personal), Fernando Birri admitió que: “Aunque sale de todo ese trasfondo Latinoamericano, creo que *ORG*, no entra en lo que yo llamo ‘mi ciclo latinoamericano’, sino que es una película hecha por un latinoamericano en Italia (cfr. Fernando Birri, Pionero y Peregrino, editorial Contrapunto, 1987, p. 75)”.

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. De este modo, la cabeza y el cuerpo de Zohomm entran en conflicto, situación que resuelve el viejo sabio fallando a favor de la primera. Al tiempo nace un niño, y Switch vuelve a encontrarse con Grrr. Tras una nueva escena de celos los tres deciden autodestruirse y dejar al niño. Su nombre es “Primo Piano” -primer plano, es decir metonímicamente: cine. Klappenbach (2019) interpreta este gesto narrativo como la esperanza para un futuro sin antagonismos, sin enfrentamientos, sin oposiciones. Sin embargo, es válido destacar que el cine entonces surge de un profundo conflicto de intereses, de una colisión de ideas contrapuestas, motivadas por pulsiones viscerales. Este encuentra el conflicto en el origen, y en *ORG* se convierte en la posibilidad de una reconciliación ante las diferencias.

### **Presunciones: Mao y el impacto cultural en el pensamiento de Birri**

La recepción del pensamiento de Mao (1893-1976) en Argentina surge a partir del efecto que produjo la ruptura del Partido Comunista (PC) en 1968 convirtiéndose en Partido Comunista Revolucionario (PCR). Este se va a mancomunar al maoísmo en 1972 convirtiéndose en la segunda fuerza política de esta tendencia en la Argentina. Sin embargo, a diferencia de los demás grupos que adherían en América Latina a los postulados de Mao (cercando las ciudades desde el campo y que hacían, por ende, del campesinado el sujeto social del cambio); el PCR va a tener una estrategia de poder con centro en las ciudades. Este proceso fue llevado adelante en China mediante la movilización de millones de obreros, estudiantes y campesinos que cuestionaban y criticaban al aparato estatal chino y al propio Partido Comunista Chino (PCCh). (Andrade, 2007).

Pero, ¿qué ha hecho el maoísmo para instalarse como fuerza ante el PC? Denunciar que éste intentaba volver al capitalismo y practicar el “revisionismo”. Así, se inaugura una segunda “secuencia” comunista, con la que se cerraría el ciclo iniciado por la secuencia leninista (Celentano, 2014).

El momento de recepción rioplatense del maoísmo se da desde mediados de los años ‘60 hasta el golpe de 1976. Un alto nivel de circulación de los materiales maoístas se fue integrando a la compleja formación ideológica del activismo político y cultural argentino. Lo que se llamó “nueva izquierda rioplatense”. Según Celentano (2014), la circulación del maoísmo se dio en diferentes etapas. Modelado por la estructura de prensa del Partido Comunista Argentino (PCA) desde 1949: muchos militantes habían comenzado a viajar a China. Se sistematizó la recepción de este político oriental en 1959, en el marco de la ce-

lebración del décimo aniversario de la revolución china. Así, el PCA inicia la campaña de difusión del comunismo chino. Sin embargo, estas acciones tuvieron un quiebre en 1963 cuando en el marco de la polémica entre el comunismo soviético y el chino, la sección argentina se posicionó por Moscú.

Es en este clima de época, que Birri (a mediados de 1960) comienza a pergeñar lo que estrenará en 1979 en tanto “film maldito” como lo fue *ORG* (de más de 3 horas de duración) en cuyas imágenes pudo verse un retrato de Mao.

Pues bien, para poder comprender el universo de ideas que Birri pudo haber absorbido del pensamiento de Mao Zedong -transliterado también como Mao Tse-tung-, y en función de poder pensar aquella ocurrencia del cineasta al proclamar el coSmunismo, mezcla creativa como intrigante, consideramos algunos textos del filósofo e ideólogo del comunismo en China.

En “Sobre la contradicción” (agosto, 1937) asevera que a lo largo de la historia del conocimiento humano, siempre han existido dos concepciones acerca de las leyes del desarrollo del universo: la concepción metafísica y la concepción dialéctica, que constituyen dos proyectos del mundo opuestos (Tse-Tung, 1968, p. 334).

El modo de pensar metafísico (una concepción idealista del mundo) fue dominante en el pensamiento humano. En efecto “En Europa, el materialismo de la burguesía en sus primeros tiempos fue también metafísico” (op. cit., p. 335). Considera todas las cosas del universo, sus formas y sus especies, como eternamente aisladas unas de otras y eternamente inmutables.

En las primeras décadas de la República Popular China, Mao fue el promotor de las dos iniciativas más renombradas: “El Gran salto adelante” y la “Revolución cultural”. Ambas produjeron cambios profundos en el sistema económico pero en particular cuestionamientos al partido comunista de la Unión Soviética. Se dice que la gran influencia de Mao se dio en el periodo que va de 1935-1949 y entre 1958 y 1969.

Pero dado que la interrelación entre el pensamiento del cineasta Birri y el de Mao estaría ligada a la cultura, nos centraremos en el discurso del 30 de octubre de 1944 denominado “El frente único en el trabajo cultural”, en el contexto hitleriano y de invasión japonesa. La diacronía de sus objetivos tenía por prioridad la guerra, luego la producción y, por último la cultura. “Un ejército sin cultura es un ejército ignorante, y un ejército ignorante no puede vencer al enemigo” (Tse-Tung, 1972, p. 186).

La mirada bifronte sobre la cultura (un lado progresista; otro de espectro atrasado) lo llevan a concebir una nueva cultura: la del pueblo. Y es aquí donde se podría articular con las ideas de Birri. Ambos repararon en el analfabetismo (en el caso de Birri demostrado en el film *Los inundados*). Mao se sorprende de la cantidad de “(...) profesionales de la hechicería y la superstición”, grandes influyentes de las masas (op. cit.).

Decimos que ambos se encuentran preocupados por la mente y las ideas del pueblo. En particular, su formación en el ámbito de la cultura. E incluso comparan la lucha contra este enemigo común frente a aquella que implica oponerse al imperialismo capitalista. Quizás, el “amplio frente único” que proclamaba Mao se pueda asemejar al Manifiesto de ORG (Manifiesto del Cosmismo o Comunismo Cósmico) “Por un cine cósmico, delirante y lumpen” (Birri, [1978] 1996, p. 234) en la medida en que este último pretendía “(...) (público no como masa sino como re-unión de espectadores individuales)”. La identidad nacional se convertirá en un problema estético y ético sustancial y transversal a la escena cultural de los '60 y que se expresó en distintas manifestaciones artísticas, plásticas, literarias y cinematográficas, tanto en la Argentina como en el resto de Latinoamérica.

Hay quizás una posición cristalizada sobre Birri, que lo ubica en una relación fundacional con respecto a la emergencia del cine político latinoamericano de aquella década, que a la postre tendrá el sustantivo propio de Nuevo Cine Latinoamericano. En esta totalización, cabe una diversidad de propuestas que atraviesan orígenes geográficos y lingüísticos distintos, modalidades y circuitos de producción, distribución y exhibición también desiguales y dentro de los contenidos de cada filmografía nos encontramos con propuestas disímiles tanto en lo temático, lo discursivo y lo estético.

La pregunta es: ¿cuáles son entonces, los denominadores comunes que justifican la reunión de este paisaje heterogéneo bajo un mismo nombre? Al respecto, podemos afirmar que más allá de compartir un espacio continental y de época, los denominadores comunes se dan en su esfera “cultural” en el plano de lo discursivo, de las necesidades y de voluntades compartidas, es decir por dentro pero también por fuera de la textualidad de las obras cinematográficas. Tanto el Cinema Novo, como el Nuevo cine chileno, el cine en Bolivia, en Colombia, el tercer cine en Argentina o el cine de la Cuba revolucionaria son también experiencias extra-cinematográficas, muchas veces literarias, que materializan (en imágenes y palabras) debates político-culturales de la contingencia. Todas ellas comparten territorios comunes, como la imagen de lo latinoamericano construida en diálogo con la figura política y cultural de EEUU.

Por su parte, el déficit en la instrucción pública también era una preocupación. En el caso de Birri demostrado en lo que se llamó la primera encuesta social, *Tiré Die*. Para Mao, la modernidad es una problemática que debe ser abordada: “(...) hay que utilizar, a la vez

que transformar, las escuelas de aldea de tipo antiguo. En la esfera del arte, no sólo debe representarse el drama moderno, sino también la ópera de Shensí y la danza yangko” (Tse-Tung, [1944] 1972: 186). Para el líder chino, hay “(...) dos principios para el frente único: el primero, unidad, y el segundo, crítica, educación y reeducación”, algo que seguramente compartiría Birri al ser uno de los fundadores de la Escuela del Cine en la provincia de Santa Fe (Argentina) y en la Escuela de los Baños (Cuba).

Ambos entienden que es tarea obligada el unirse con todos los intelectuales, artistas que pudieran entablar una relación productiva. No es menor, en el caso de Birri su acercamiento, por ejemplo, a Gabriel García Márquez (Colombia), Fernando Solanas, Humberto Ríos, Raymundo Gleyzer, Jorge Cedrón (Argentina), Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés (Bolivia), Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Arnaldo Jabôr, Walter Lima, Jr., Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni (Brasil), Helvio Soto, Miguel Littin, Pedro Chaskel, Patricio Guzmán (Chile), Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Alvarez y Sara Gómez (Cuba), entre muchos/as otros y otras.

Birri se sentía parte de los trabajadores de la cultura y debía servir, parafraseando a Mao, al pueblo con gran entusiasmo y devoción (así al menos se nota en sus logradas películas antes mencionadas). “En todo trabajo que se realice para las masas, se requiere partir de sus necesidades y no del buen deseo de un individuo”. (Tse-Tung, [1944] 1972, p. 187).

El cambio o la revolución en la cultura eran ideales compartidos. Pero ambos lo intentan con grados de paciencia llevados hasta el extremo. De hecho, Birri -como ya se mencionó- pasó diez años antes de estrenar la película *ORG* donde hay una clara alusión a Mao.

El dicho "La prisa no conduce al éxito" no significa que no debemos darnos prisa, sino que debemos evitar la precipitación, la cual lleva inevitablemente al fracaso. Esto rige para cualquier clase de trabajo y, en particular, para el trabajo cultural y educativo orientado a la reeducación ideológica de las masas. He aquí dos principios: uno, las necesidades reales de las masas, y no necesidades imaginadas por nosotros, y el otro, los deseos de las masas y las decisiones que toman ellas mismas, y no las que tomemos nosotros en su lugar. (Tse-Tung, op. cit., p. 187).

Respecto al arte, ambos personajes representaron de forma discursiva (en el caso de Mao) y de forma visual (Birri) la pertenencia por parte de la clase alta de la cultura, la literatura y el arte en su totalidad. Estas están subordinadas a una línea política vinculada al elitismo y la aristocracia.



Proclamaban el arte por el arte. Ni por encima de las clases ni en paralelo a la política (no hay arte independiente). De allí que Birri como Mao han tomado partido solo que el primero fue ambiguo respecto del peronismo, lo que le costó el exilio, pero una vez que observó los avances de aquel movimiento, su tendencia, ante el advenimiento de la dictadura militar (tanto de 1966 como de la de 1976), viró.

Comunismo y CoSmunismo: ambos prepararon ideológicamente el terreno para una revolución, o al menos para reflexionar sobre ella. Así, creyeron en la necesidad de pararse al lado de los obreros, los campesinos y a la gente de la clase económicamente más desfavorecida con el fin de que accedieran a aquella cultura cercenada.

*Quizás*, y esta es una presunción, para Birri la política no equivalía al arte aunque en ambos casos la abstracción no es una medida favorable para la transmisión cultural del arte.

*Quizás*, -segunda presunción-, Birri al igual que Mao, exigían la unidad de la política y el arte, la unidad del contenido y de la forma. El valor artístico que daba Birri a su obra (tanto fílmica, pictórica como publicitaria y literaria) era el andamiaje político que le dio fuerza y que hoy implica que su archivo personal cobre relevancia en la medida en que es posible hilar fino en esa postura. No pasaba por expresar consignas políticas vacías de potencia transformadora, sino de abordar los problemas sociales. Esos eran los dos frentes que mencionaba Mao y que Birri supo poner en práctica.

Es ya conocida la frase de Mao: “Que se abran cien flores y compitan cien escuelas de pensamiento es la orientación para promover el desarrollo del arte y el progreso de la ciencia, para hacer florecer la cultura socialista de nuestro país”. (Tse-Tung, 27 de febrero de 1957).

## **Conclusiones**

En primer lugar, podemos afirmar que *ORG* fue concebido como un caleidoscopio. En su metraje circulan más de 300 protagonistas hipotéticos. Entre ellos, Mao Zedong.

¿En qué medida esta figura adquiere un rol fundamental en el film? Comprendemos que valiéndose de un nuevo lenguaje experimental -colectivo- y que intenta alcanzar a todos los estratos sociales, en *ORG* y con la figura de Mao, Fernando Birri apela a un “nosotros”. La película plagada de diversidades incluye a todas las pasiones humanas, en un intento por maximizar el efecto de identificación del público con la realidad que se pretende mostrar. Aquí encontramos el impulso vital de este coSmunismo. Una filosofía que nos adopta como habitantes de un cosmos que nos iguala, al punto de que permite descubrirnos sin necesidad de recurrir directamente a los códigos de la lengua. Una visión que nos incluye

por las similitudes al comprender la producción estética, las problemáticas que se abordan y los colectivos humanos a los que se hace referencia. Birri habla de “microutopía” para referirse al planteo que redundaba en *ORG*. Probablemente de eso se trate su relectura del mito socialista. No porque no deba suceder sino porque propone una alternativa.

Por otro lado, sus obras anteriores fueron herederas de esta cuestión. Al menos, sucedió en *Tire dié* y en *Los inundados*. En este sentido, resulta muy difícil permanecer al margen de las realidades que allí se describen, siendo conscientes de las situaciones deficitarias que atravesaban los argentinos por aquellos años. Vulnerabilidades que resultan aún vigentes, en el marco de las condiciones de desigualdad socio-económica del tiempo presente. Este es el “espacio-tiempo” en el que se consagran y culminan las expectativas de un pasado trunco u originario que está en condiciones de que el horizonte de expectativas lo redima.

Partimos de un posicionamiento teórico en el que el cine incluye una serie de procedimientos para desintegrar el presente que, según Kracauer (1989) implica la experiencia de las cosas en su concreción como modo de romper la petrificación del presente: esa eternización del ahora ocasionada por la abstracción moderna. El presente, tanto para Benjamin (2016) como para Kracauer es la forma de lo siempre dado/lo siempre igual y, por ende, la transitoriedad es reprimida y lo nuevo, obturado.

Kracauer (1989) aborda el medio cinematográfico como encarnadura tanto de las formas de totalización y opresión como las de emancipación, resulta pertinente en relación con el análisis de nuestro objeto de estudio.

Al igual que aquello que se proyecta sobre el archivo personal de Birri como legado, el cine genera un “extrañamiento”, es decir que posibilita la reorientación del presente del mundo social. Un universo que reencanta a los individuos como si se tratase de un “proceso natural”, no histórico ni creado por ellos. En este sentido, el cine no sólo tiene un carácter representacional limitado, sino que además no es un espejo neutral. Un film registra el mundo físico pero a través de recortes a veces invisibilizados en la cotidianeidad. Gracias a ello posibilita la representación transfigurada por haber convertido en cuestión maleable.

Situamos entonces la obra de Birri como la representación histórica de una modernidad que reveló realidades que hoy son del pasado, pero que siguen interpelando el horizonte del presente y del futuro. En la idea de proyecto moderno habermasiano, los films seleccionados como casos de estudio se presentan en este trabajo como interrupciones en la historiografía. Es por esto por lo que la razón de ser de las obras de Birri se construye de cuestionamientos a la condición dada. Por esto resultan vanguardistas, en tanto contribuyen a desarmar el andamiaje de preconceptos con los que uno se expone a transitar un filme. Esto ha sido ciertamente revolucionario.

La idea de coSmunismo -es decir, comunismo cósmico- surge a la par de la creación de *ORG*. Con este film, Fernando Birri trasladó valores geo-locales a una dimensión galáctica, universal, planetaria. No sin antes advertir que para él: “(...) para hacer esto debemos por lo menos volar” (Birri, 1996, p. 237). Y para volar no son necesarias maquinarias complejas, sino simplemente las ganas de hacerlo, la voluntad de vivir la utopía. Es decir, habitar el mismo horizonte de transformación social que habilitaron aquellos años 60, donde el florecimiento de los colectivos organizados en favor de la paz y de la igualdad de oportunidades parecía estar muy cerca. Lógicamente, aquí China ha ocupado un rol central en la proliferación de estas ideas opuestas al capitalismo de la enajenación. Es este impulso revolucionario, proveniente de China y otras latitudes, el que Birri llevó de Italia a Santa Fe. Allí donde fundó el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

En este sentido, *ORG* es una película que establece evidentes relaciones con su contexto de producción ideológica. Tomando por caso, y en relación con aquellos revolucionarios años 60, 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, p. 95). Es decir, el cineasta recuperó en aquella película un viejo mito, para construir una proclama en favor del amor libre en sintonía con los movimientos contraculturales en los que se inscribe su producción.

Por otro lado, existe una filiación directa en *ORG* entre las operaciones de montaje de la vanguardia soviética, y la estrategia de superposición de fotogramas. Por mencionar un ejemplo, el “efecto Kuleschov” o la noción de conflicto dialéctico entre imágenes de Eisenstein, parecen indicarnos que es posible desmontar el cine con el objeto de desmontar la alienación capitalista.

Este es un trayecto que Birri ya había iniciado desde sus primeras obras. Nos referimos al hecho de documentar la vida cotidiana en términos de exponer la desigualdad social, la lucha por la subsistencia, visibilizar la importancia de las redes de reciprocidad en un tiempo narrativo signado por la obtención del “pan nuestro de cada día”.

Al igual que una utopía se mueve hacia adelante al intentar alcanzarla, lo expuesto evidencia que Birri no permite simples clasificaciones sobre su obra. En este sentido, resulta imposible catalogarlo, enjaularlo en palabras. Algunos lo intentaron: “director”, lo llamaron, “documentalista”, “cineasta”, “maestro”, “Padre del Nuevo Cine Latinoamericano”, y además “comunista”, “populista”, “alocado”, “revolucionario”.

Para *ORG* vale la misma condición en términos de complejidad. ¿Es entonces un film o más bien una filosofía política? Consideramos que los años 70 fueron de larga crisis política y personal. Siguiendo a Sendrós (1994) los ángeles malignos le hicieron daño, y él se refugió en las locuras de un juego solitario que llamó CoSmunismo o comunismo

cósmico. Esta obra resulta entonces un 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.

A esta idea del trabajo desnaturalizado sobre la forma se le agregó 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.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (2016). Libro de los pasajes, Akal.
- Birri, F. (1996). El alquimista democrático. Por un Nuevo Nuevo Nuevo Cine Latinoamericano. 1956-1991. Sudamérica.
- Birri, F. (2007). Soñar con los ojos abiertos. Las treinta lecciones de Stanford. Aguilar.
- Celentano, A. (2014). “El maoísmo argentino entre 1963 y 1976: Libros, revistas y periódicos para una práctica política”. En: Políticas de la memoria (14). 151-165.
- De Lucía, D. (2014). El cine militante y clandestino en la Argentina y la remodelación del imaginario. (Relecturas desde el fin de la dictadura hasta el presente). En: Pacarina del Sur [en línea], año 5, núm. 18, enero-marzo,.
- Franzoso, M. (2018). Fernando Birri: cine-poesía. En: Revista El hilo de la fábula, (18), pp. 227-234.
- Klappenbach, P. (2019). *ORG*: ni alienígena ni meteorito. Continuidad y ruptura en la película maldita de Fernando Birri. En: Revista Cine Documental, (19).
- Kracauer, S. (1989). Teoría del cine: la redención de la realidad física. Paidós.
- Lepori, R. (2018). *ORG* de Birri y la violencia estética. En: Revista Colofón, [en línea], agosto.
- Riegl, A. (2017). El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen, La balsa de la Medusa.
- Rupar, B. (2023). Los «chinos». La conformación del maoísmo en Argentina (1965-1974). Imago Mundi - Ediciones Centro de Estudios Históricos de los Trabajadores y las Izquierdas.
- Sendrós, P. (1994). Fernando Birri. CEAL.
- Terán, O. (2008). Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980. En: Terán, O. (coord.) Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano. 70-81. Siglo XXI Editores.
- Tse-tung, M., [1944] (1972). El frente único en el trabajo cultural. En: Obras Escogidas de Mao Tse-tung. En <https://www.marxists.org>. 185-187.
- \_\_\_ [1942] (1972). Intervenciones en el Foro de Yenán. Sobre arte y literatura. En: Obras Escogidas de Mao Tse-tung. <https://www.marxists.org>, 67-98.

## Filmografía

- ORG*, Fernando Birri, 1978, Italia.
- Los inundados, Fernando Birri, 1962, Argentina
- Tire Dié, Fernando Birri, 1960, Argentina