



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

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

Ana Daniela Nahmad Rodríguez

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

anahmad@politicas.unam.mx

Francisco Ramírez Miranda

Escuela Nacional de Estudios Superiores (UNAM)

Morelia, México

jramirez@enesmorelia.unam.mx

49

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

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

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

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

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

Keywords: experimental cinema, Fernando Birri, Central American cinema, cinema and poetry, reassembly cinema.

Fernando Birri y los caminos previos a Nicaragua

50

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

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

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

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

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

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

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

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

En 1963, los acontecimientos políticos en la Argentina prepararon el exilio de Birri, quien antes de salir desarrolló la publicación de las experiencias que había tenido en la formación cinematográfica en el libro *La Escuela documental de Santa Fe. Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en América Latina*.² Este libro fue censurado por la dictadura de 1964.³ Perseguido por la oleada dictatorial en Sudamérica, continuó su camino por México y llegó a Cuba; sin embargo, terminó su peregrinaje en Italia. Trabajó como guionista en varios proyectos. Entre 1967 y 1968 realizó *ORG*, una

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

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

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

3 Paraná Sendrós, Fernando Birri (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994): 24.

4 Sendrós, *Fernando Birri*, 25.

5 Sendrós, *Fernando Birri*, 29.

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

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

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

53

La revolución sandinista y el cine

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

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

⁶ Sendrós, *Fernando Birri*, 29.

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

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

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

54

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

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

8 John Hess. "Nicaragua and El Salvador: Origins of Revolutionary National Cinemas", ed. Michael T. Martin. *New Latin American Cinema: Theory, Practices and Transcontinental Articulations* (Detroit, MI: Wayne State University Press, 1997): 194.

9 María Lourdes Cortés. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas): 302.

10 Cortés, *La pantalla rota*, 320.

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

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

11 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, "Mexicans in Nicaragua: Revolution and propaganda in Sandinista documentaries of the University Center for Cinematographic Studies (CUEC-UNAM)" *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, N.º 2 (2020): 233-251.

12 Nahmad Rodríguez, "Mexicans in Nicaragua", 238-239.

13 Karly Gaitán Morales. *A la conquista de un sueño. Historia del cine en Nicaragua* (Managua: FUCINE, 2014): 218.

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

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

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

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

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

14 Hess, "Nicaragua and El Salvador", 198.

15 Gaitán Morales, *A la conquista de un sueño*, 218.

16 INCINE. "Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine" en *Nicaragua. No interrumpáis que coman su naranja*, coord. Settimio Presutto (Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1985): 11.

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

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

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

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

57

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

17 Sendrós, *Fernando Birri*, 30.

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

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

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

58

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

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

²⁰ "Laboratorios de Poéticas", 48.

²¹ "Laboratorios de Poéticas", 48.

²² "Laboratorios de Poéticas", 49.

²³ Karly Gaitán Morales, "El legado de Fernando Birri en el cine de Nicaragua", *Casiliteral* (13 de enero de 2018). Disponible en: <https://casiliteral.com/la-ventana-discreta/el-legado-de-fernando-birri-en-el-cine-de-nicaragua/>

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

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

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

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

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

Cine Latinoamericano, tal vez el teórico más importante del cine latinoamericano de los años 80.²⁵

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

60

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

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

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

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

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

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

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

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

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

62

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Klappenbach, "ORG".

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

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

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

65

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

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

³⁰ Cortázar, "Apocalipsis de Solentiname", 14.

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

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

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

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

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

32 Birri, "Cine e imaginación poética", 3

33 Birri, "Cine e imaginación poética", 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

35 Birri, "Dos palabras", 7.

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

Conclusiones. Ruinas y apropiación

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

69

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

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

³⁶ Birri, “Brindo”, 64.

³⁷ Hess, “Nicaragua”, 193.

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

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

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

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

38 INCINE, "Declaración", 11.

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

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

71

Referencias bibliográficas

- Birri, Fernando. "Brindo a los dioses del futuro. De un block de notas sobre cultura, represión, resistencia" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 49-57. Madrid: Cátedra, 1996.
- . "Cine e imaginación poética", *Cine Cubano*, 102 (1982).
- . "El Tercer Mundo necesita del Primer Mundo, cuanto el Primero necesita del Tercero (Algunas reflexiones sugeridas por mi experiencia con escuelas del cine del Tercer Mundo)" en *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 49-57. Madrid: Cátedra, 1996.
- Cortázar, Julio. *Nicaragua violentamente dulce*. Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.
- Cortés Pacheco, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2005.
- Fasoli, Doriano. "La biografía" en Fernando Birri *El alquimista poético-político: por un nuevo cine latinoamericano: 1956-1991*. 319-321. Madrid: Cátedra, 1996.

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

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

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

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

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

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

72

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

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

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

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

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