

¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades

Mariana Amieva

Resumen

Centramos este trabajo en un estudio de las primeras ediciones del Festival de Cine del SODRE (1954-1962) analizando el marco institucional en el que surge y los vínculos con los ámbitos cinéfilos. El evento de Montevideo resulta un caso de estudio muy interesante por sus propias características institucionales a partir de su convocatoria por vía diplomática. Este origen permite el acceso a un corpus muy amplio de materiales que excede los posteriores relatos canonizados con los que pensamos las formas del documental previas a la llegada del cine directo, a la par que nos muestra una amplia red de relaciones transnacionales. El declarado recorte del evento en los márgenes del cine institucional y la amplitud de la muestra nos permite encontrar un campo interesante para repensar los distintos marcos conceptuales y categorizaciones, expresadas en voces y modalidades. Este Festival también nos permite revisar este período transicional del cine y estudiar los espacios de encuentro e intercambio entre realizadores de cine para la región.

Palabras clave

Festivales de cine; Cine documental; Cine Experimental; Cine Latinoamericano; Teorías del cine documental.

Abstract

We focus this work on a study of the first editions of the SODRE Film Festival (1954-1962) analyzing the institutional framework in which it arises and the links with cinephile domains. The Montevideo event is a very interesting case study due to its own institutional characteristics from its call through diplomatic channels. This origin allows access to a very wide corpus of

materials that exceeds the later canonized story with which we think the forms of the documentary prior to the arrival of direct cinema, while it shows us a wide network of transnational relations. The declared cut of the event in the margins of the institutional cinema and the extent of the sample allows us to find an interesting field to rethink the different conceptual frames and categorizations expressed in voices and modalities. This Festival also allows us to review this transitional period of cinema and study the spaces for meeting and exchange

Keywords

Film festivals; Documentary film; Experimental cinema; Latin American Cinema; Theories of documentary film.

Resumo

Enfocamos este trabalho em um estudo das primeiras edições do Festival de Cinema de SODRÉ (1954 -1962) analisando a filiação institucional no qual surge e os laços com o cinefilia. O evento de Montevideo é um caso de estudo muito interessante para suas próprias características institucionais a partir de sua convocação pelos canais diplomáticos. Esta fonte permite o acesso a um vasto corpus de materiais que excedem o raccontos depois canonizados, ao mesmo tempo que nos mostra uma larga rede de relações transnacionais. O corte declarado do evento nas margens do cinema institucional e a amplitude da amostra nos permitem encontrar um campo interessante para repensar os diferentes quadros conceituais e categorizações, expressos em vozes e modalidades. Este Festival também nos permite rever este período de transição do cinema e estudar os espaços de encontro e intercâmbio entre cineastas da região.

Palavras-chave

Festivais de cinema; Cinema documental; Cinema Experimental; Cinema latino-americano; Teorias do documentário.

Datos de la autora

Cine Documental

Mariana Amieva es Profesora en Historia (FHCE-UNLP), Doctoranda de Historia en dicha institución. Miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-UdelaR). Investiga la historia del cine uruguayo en la década del 50. Docente de Historia del Cine y Lenguaje cinematográfico en diversas instituciones.

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2018.

Fecha de aprobación: 4 de mayo de 2018.

La entrega de los diez grandes premios (...), puso fin a una muestra que por su extensión - en tiempo y en cantidad de films y de países participantes - no debe tener equivalente en ninguna parte del mundo. Este fue el Festival total, el Festival de los Festivales. Uno de los países menores del planeta quiso compensar tal vez su tamaño con esta muestra digna del gigantismo norteamericano o soviético. (Alfaro, *Marcha*, 15/06/1956)

El festival "total" al que se refiere el crítico uruguayo Hugo Alfaro, es la segunda edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental que organizó el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica del Uruguay (SODRE), un evento que tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971 y fue la actividad más significativa de su Departamento de Cine Arte. Para entender esta iniciativa que se presenta como excepcional es necesario contextualizarlo.

Cine arte del SODRE fue fundado por el crítico de cine Danilo Trelles a fines del año 1943 y desde sus inicios se presentó como una institución similar a los cineclubs y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial. En las primeras programaciones de ciclos se observa ese recorte legitimado en la "alta cultura", con vasta presencia de las vanguardias, retrospectivas y ciclos monográficos que eran acompañados de documentados programas impresos con una clara vocación de

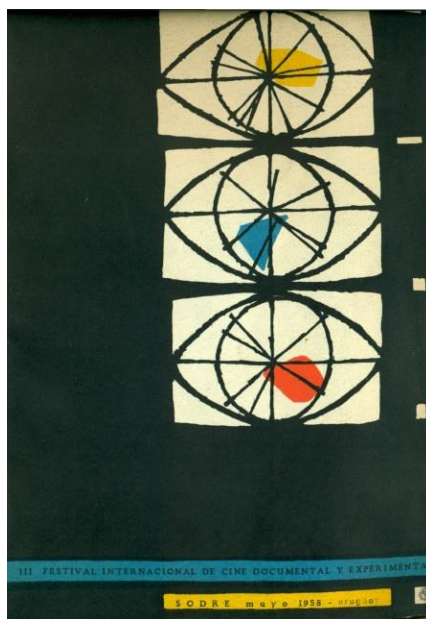
formación de públicos. El propio Alfaro comentando la primera temporada de 1944, escribe para *Cine Radio Actualidades*:

Para los que amamos el arte cinematográfico; para los que nos hemos puesto, absurdamente, contra una corriente que se aprovecha del cine y en el fondo lo desprecia; para los que nos hemos atrevido a decir a las gentes qué sucia y falsa mercadería suele dárselos a consumir bajo el nombre de 'cine'- (...), esta temporada del SODRE colma la medida de nuestras convicciones y exalta nuestro mejor entusiasmo. (Alfaro, 2001: 49)

El Departamento de Cine Arte del SODRE comparte algunos de los lineamientos generales del Servicio en esa búsqueda de distinción, y en su constitución se establece la misión de difundir a un público amplio el análogo de la "música culta" que se transmitía por sus radios y se ejecutaba en su sala Auditorio.¹ Lo interesante del Festival que comienzan a organizar en 1954 es que este sesgo de desplaza para reconocer en el cine algo más que una vocación artística/expresiva.

El inicio de los festivales coincide con un fin de ciclo muy particular en la historia del Uruguay que se suele caracterizar como "el Uruguay próspero" o el "Uruguay Feliz" (Ruiz, 2007). Este proceso se denomina neo-batllismo, debido a la centralidad de la figura de Luis Batlle Berres, sobrino de José Batlle y Ordoñez, que tuvo importante injerencia en la vida política local desde fines de la década del 1940. Cine Arte desarrolla sus actividades en ese contexto de crecimiento por sustitución de importaciones y ampliación del estado de bienestar. El proyecto del Festival parece estar imbuido de esa confianza y lo cierto es que cualquier intento de presentación parece terminar abonando la idea de Alfaro de un evento sin equivalentes.

Cine Documental



Tapa Catálogo 1958

Tanto por sus dimensiones (cientos de películas, decenas de países participantes, varias semanas de duración...), como por su sesgo temático abocado a los márgenes del cine más institucionalizado, y a su procedencia ("uno de los países menores del planeta"), el festival termina resultando un objeto excepcional. Esta identificación con el proceso es muy notoria y no dejan de resonar las palabras del propio Luis Batlle Berres cuando pensaba al Uruguay como el "pequeño pero gran país", oasis de libertades que se pensaba como "un país de excepción" (Espeche, 2016:41). Este imaginario comenzaba a entrar en crisis y pocos años más tarde el realizador Ugo Ulive le va a dedicar el filme irónico *Como el Uruguay no hay* (1960) al que aludo en el título.

No busco negar alguna de las cualidades que vuelven a este Festival un caso particular, y reconozco que parte de mi interés en este objeto surge de esta misma circunstancia. La presencia latinoamericana en el concurso, así como la importancia que obtienen los países del bloque soviético son una muestra más de estos elementos destacables. Sin embargo, creo que es necesario salir de ese relato que participa de los propios discursos celebratorios y mirar el contexto. Es pertinente relacionar el caso del SODRE con una de las particularidades más notorias que

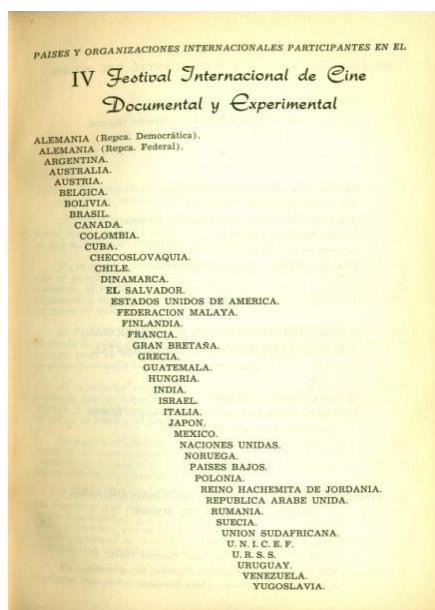


Cine Documental

mantienen los festivales de cine: la tendencia a generar redes y comportarse siguiendo ciertos patrones. Desde esta perspectiva, el festival comparte muchas de las características que pertenecen a la primera etapa de los festivales de cine, vinculados a las iniciativas de los estados nacionales y con una marcada función diplomática tal como lo desarrolla Aida Vallejo (2014: 27).

Como anticipé, el festival genera un planteo diferente al que se venía legitimando en los circuitos del cineclubismo y mantiene un perfil particular bajo un paraguas muy amplio que a partir de los términos "documental y experimental" recibe todo el cine que queda por fuera del largometraje de ficción que se exhibe en el circuito comercial. A pesar de esa diversidad, oficialmente se convalida con posturas bien precisas, y junto con el declarado valor "diplomático" que se le otorga al evento, en los discursos de las autoridades se enuncia la pertinencia de un cine que eduque, que sea un puente entre los distintos pueblos, una ventana al mundo, etc. En este punto la referencia es explícita y el nombre de John Grierson una cita constante. Grierson no solo ofrecía las palabras que legitimaban el cine documental, sino que también marcaba la línea sobre la relación que se debía establecer entre las políticas públicas y el cine (Amieva 2010, 2018). Bajo ese "mandato" se estableció este festival con la particularidad de estar dirigido a *todas las naciones* con las que Uruguay mantiene vínculos diplomáticos, ofreciéndoles la posibilidad de presentar materiales periféricos que encuentran en estos eventos un gran espacio para su difusión.

Cine Documental



Países participantes

La participación en las redes que conforman los festivales de este período está presente en los catálogos de los festivales y la cobertura de la prensa, fuentes en donde encontrar las referencias a otros festivales y muestras de cine. En las presentaciones de las películas proyectadas aparecen en muchas ocasiones las menciones a esos circuitos compartidos, siguiendo un recorrido principalmente europeo que va marcando el mapa de esos cruces. Durante los primeros años de la década de 1950 era común encontrarse en las publicaciones cinéfilas rioplatenses con referencias festivas, y muestras dedicados a cortometrajes, que reunían todos los ítems que luego encontramos en Montevideo.² Dentro de todo ese circuito reconocido, me interesa resaltar dos eventos particulares que considero posibles antecedentes del Festival del SODRE y que aparecen mencionados en los comentarios de dos filmes proyectados en la edición de 1954.

El primero es el Festival de Filmes Documentales de Edimburgo que comenzó a realizarse en 1947 en esa ciudad bajo el amparo de John Grierson (McArthur, 1990). Este fue un importante festival que compartió algunas afinidades con el caso uruguayo. Los propios organizadores admiten esta filiación en un comentario a los cronistas de *Marcha* donde se explicita el referente y en el camino no dejan de pasar la ocasión de refrendar la



Cine Documental



excepcionalidad local. En una breve reseña que presenta el III Festival se comenta:

Por el abultado número de films a exhibirse en las distintas categorías y la presencia de tantos países productores, es casi seguro que el Festival se extienda durante un mes y medio, por lo menos. Ello ha hecho pensar a uno de sus organizadores que la empresa que ha encarado el SODRE es posiblemente única en el mundo, ya que sus dimensiones sobrepasan al de Edimburgo, uno de los Festivales mayores (*Marcha*, 9/05/58).

Del vínculo con este evento me interesa destacar dos elementos. El primero es el énfasis en el cine de lo real vinculado a las necesidades de comunicación específicas surgidas en la posguerra y la relación de esta situación con las políticas surgidas de la esfera pública estatal. La segunda es la rápida ampliación hacia otros cines que no se definían como documentales, como los largometrajes italianos del neorrealismo, situación que explica que a las pocas ediciones pierda el término documental del título.

La otra referencia es el Festival Internacional de Películas Experimentales y Poéticas de Knokke-le-Zoute que se inserta de lleno en el campo cinéfilo cineclubista (Bottani, 2015). Organizado por Jacques Ledoux, este festival cuya primera edición fue en 1949, plantea relaciones entre las vanguardias históricas de los 'años 20 con las derivas contemporáneas de ese cine que ya se reconoce bajo el término de experimental.

A partir de la segunda posguerra se consolidan en relación a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), instituciones especializadas dedicadas a los estos recortes en las márgenes o géneros menores. Surge el Comité internacional de Cine Etnográfico, la Federación Internacional de Filmes de Arte, así como numerosas cinematecas especializadas (Correa Jr., 2012: 44-48) Hubo una preocupación específica por dar espacio y

Cine Documental

proteger esos ámbitos al interior de los movimientos que mantenían relaciones con los grupos cineclubistas. Cine Arte del SODRE, que fue la primera institución latinoamericana que participó de la FIAF,³ fue un protagonista importante de este proceso. En los congresos e intercambios con la Federación que describe Correa Jr. están presentes estos intereses describiendo una contracara importante frente a los circuitos de los grandes festivales generalistas. En Uruguay hubo un intento claro de formar parte de este circuito con la creación del Festival Internacional Cinematográfico de Punta del Este en 1951, por parte de la Comisión Nacional de Turismo. Si bien el SODRE tuvo estrechas relaciones con los festivales de Punta del Este, se destacan los pronunciamientos de diferenciación entre estos espacios, ya sea declarando que el sesgo documental que define su propuesta corresponde al "auténtico destino del cine" (*Revista del SODRE*, 1958), ya en referencias como las del Alfaro cuando alude despectivamente a las características de los "festivales de bikini" (*Marcha*, 27/4/56).

El sesgo temático y su origen diplomático no son elementos excepcionales. Tampoco se destaca por su surgimiento temprano y ni siquiera se puede plantear que sea el primer evento de este tipo en la región, ya que contamos con el antecedente del Primer Festival Internacional de Películas de Arte, en Caracas en 1952.⁴

Sin embargo, no podemos negar algunas singularidades que hacen de este evento un objeto peculiar. Una de sus características más notorias tiene que ver con su dimensión. Este es un elemento interesante porque le da su identidad, su desmesura y también su debilidad y tiene que ver con su particular organización. Tal como se desprenden de las bases que aparecen publicadas en los primeros números de la Revista SODRE y en las notas de prensa de todas sus ediciones hasta 1960,⁵ para su convocatoria, se mandaban por vía diplomática, ofrecimientos de participación a todas las naciones con las que Uruguay mantenía relaciones. La

Cine Documental

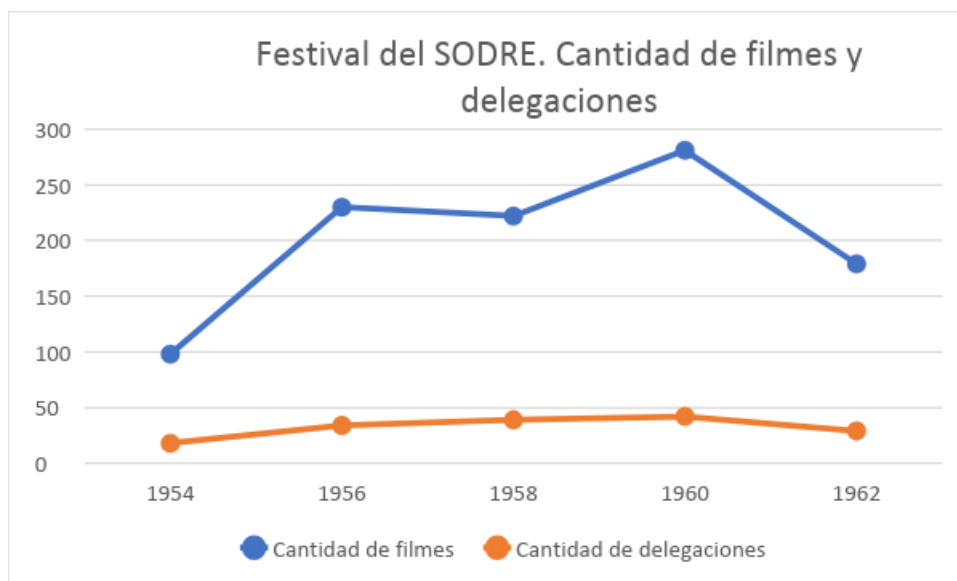
programación luego se organizaba con "todos" los filmes recibidos, sin realizar ninguna selección previa.⁶ La propia organización del festival era consciente de lo que esta circunstancia generaba. En el primer número de la *Revista del SODRE* como balance de la primera edición encontramos el siguiente comentario: "Como testimonio de la falta de oportunidades que se ofrecen para la exhibición de esa clase de películas, los países participantes respondieron a la convocatoria del SODRE con entusiasmo a veces excesivo, abrumando al público y al jurado con un alud de películas de las más dispares calidades." (1955)



Los filmes llegaban con muy poca antelación sin respetar los plazos que se estipulaban en las bases, por lo cual el trabajo de los programadores resultaba muy complejo, ya que la mayoría de las cintas no contaban con subtítulos en castellano y era escasa la información sobre las mismas. A esta situación se le debe agregar la gran diversidad de materiales, tanto por sus temas, como por las duraciones y los formatos. Es oportuno señalar que la organización del Festival en las primeras ediciones estuvo compuesta por el director del departamento, Danilo Trelles, Jorge Ángel Arteaga en la programación, una secretaria y otras tres personas trabajando en la exhibición⁷. El origen diplomático de la convocatoria es lo que explica la

Cine Documental

gran cantidad de películas que se proyectaban cada año, pero más aún la gran cantidad de países participantes. En este trabajo me enfocaré en las primeras cuatro ediciones del festival y una breve mención al festival de 1962, ya que planteo que se puede considerar a estas ediciones que se realizaron bajo la dirección de Trelles en el Departamento como un ciclo particular. Estos son los números de las primeras ediciones:

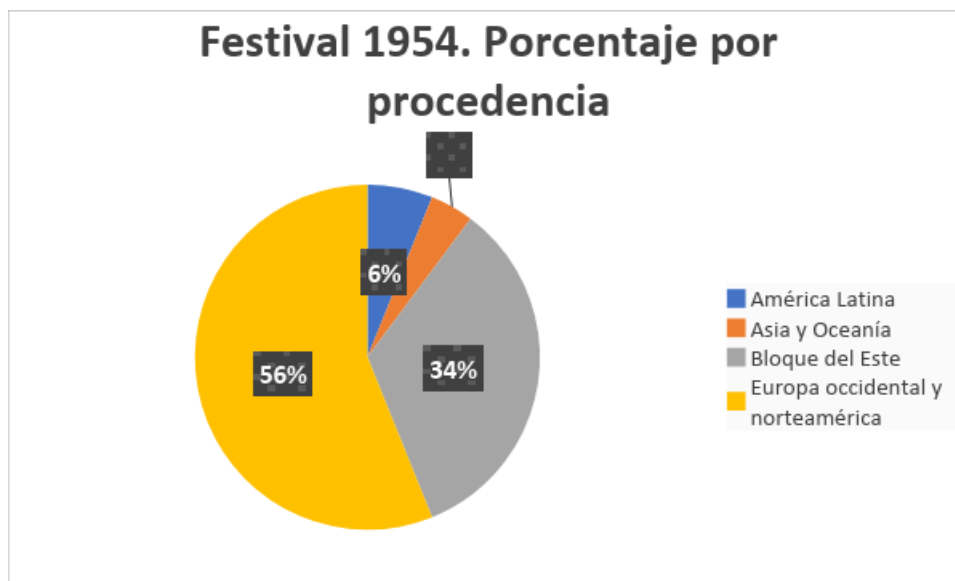


El Festival se presenta entonces como un muestreo que nos permite observar las reglas y las rutinas, nos descubre los filmes que se pierden en las miradas retrospectivas que reiteran un recorte canónico. Más que el número de piezas proyectadas, la particularidad de la no existencia de selección previa nos permite encontrarnos con una diversidad que se pierde en los relatos.

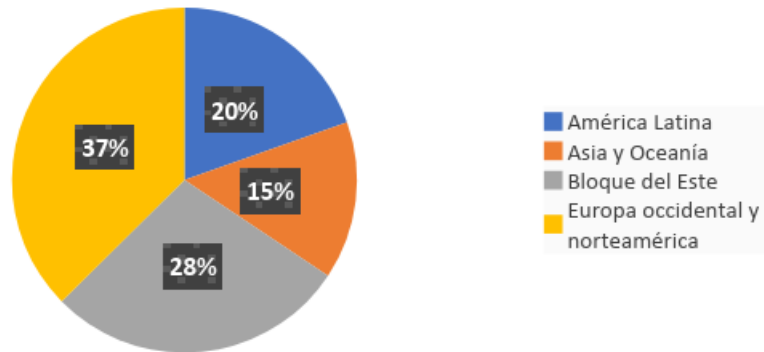
Dentro de este universo, y desde la primera edición, pronto se perciben algunas particularidades. Como balance preliminar encontramos algunos elementos interesantes. Es notorio el peso de las películas de los países del bloque del Este, que representan casi un tercio del total en las primeras tres ediciones; y derivado de esto la gran cantidad de materiales que tienen su origen en alguna agencia estatal. Esta presencia no debe ser leída como un respaldo oficial al bloque, y de hecho

Cine Documental

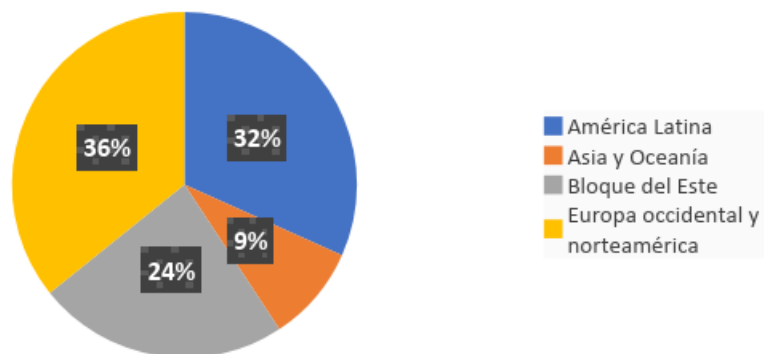
Uruguay no mantuvo una postura neutral durante la guerra fría, apoyando explícitamente a EEUU. Esta circunstancia parece mostrar cierto margen de independencia a la hora de generar políticas públicas, por parte de estas pequeñas dependencias que operan en los intersticios de esas estructuras de poder. En el festival del 58 se vuelven notorias las tensiones que esta mirada inclusiva genera a partir del intento de censura de un filme de Alemania Democrática y es probable que este problema esté en el origen del alejamiento de Trelles años más tarde (Trelles, 1999: 162). Para entender parte de la relevancia que tiene este festival como espacio de encuentro entre los países de los dos bloques, podemos recordar que no podían presentarse filmes soviéticos en alguno de esos espacios convalidados como el Festival de Berlín (de Valck, 2007: 74)



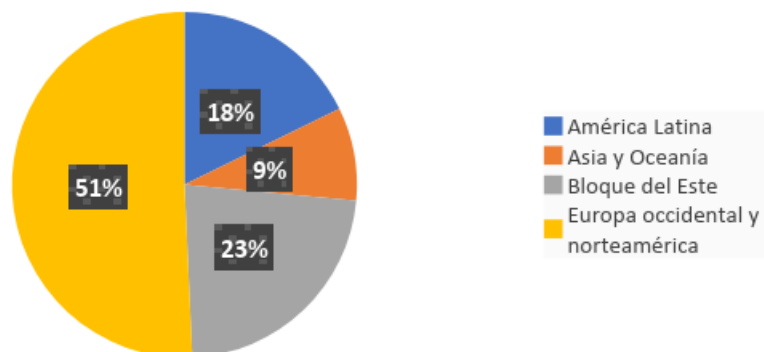
Festival 1956. Porcentaje por procedencia



Festival 1958. Porcentaje por procedencia



Festival 1960. Porcentaje por procedencia



Las películas que procedían de agencias públicas no solo eran

las del bloque del este. También se encuentra esta filiación en los materiales de Canadá y la esperada presencia del National Film Board (NFB), pero también de la India, de Brasil o Argentina. La participación del Estado en la producción de cines se muestra plural en este muestreo, con filmes de divulgación científica, promoción turística, panoramas del acervo artístico del país, así como registros más "etnográficos" y costumbristas o filmes de animación. Se siente el eco del ideario Griersoniano citado en el discurso inaugural de la edición de 1956: el cine es un medio tan versátil como la imprenta y puede expresarse de "mil maneras".⁸ Pero más que en la diversidad, la presencia de Grierson se encuentra mucho más representada en cierta parte del corpus que consigue la legitimación de las premiaciones y de las miradas críticas. Está presente por ejemplo en todos los filmes con producción de la Shell Film Unit, que, siguiendo el modelo de la unidad de filmación de la británica GPO, presentó filmes en todas las primeras ediciones, y consiguió varios premios con sus títulos dedicados a la "naturaleza".

Resulta mucho más complejo tratar de encuadrar el corpus experimental. Tadeo Fuica y Caravelli (2015) le dedicaron a este tema un artículo concentrándose en las argumentaciones de las premiaciones y los discursos oficiales y trabajando con algunos filmes argentinos que se presentaron en la siguiente etapa del festival. A partir de la edición de 1960 los filmes experimentales nos suenan conocidos y se nota el impacto de la llegada de muchos filmes norteamericanos, país que casi no había estado representado en las ediciones anteriores. Sorprende la inclusión tan temprana de nombres como los de Shirley Clarke, Jane Belson o los primeros trabajos de Peter Kubelka, así como más tarde el de Stan Brakhage, referencias que claramente asociamos con el movimiento underground y el cine estructuralista que van a predominar la escena de la década del 60. En esos tiempos tan tempranos no sorprende tanto el desdén de la crítica local que llega a dedicarles el mote de "esnobobismos" a estas obras.⁹

Sin embargo, durante las tres ediciones de la década del '50, el cine experimental no tiene una identificación tan clara. Es una etiqueta compleja, tal como se observa en las notas personales de Walter Dassori que participó como jurado en los concursos de cine nacional que antecedían al festival. Las descripciones de los filmes y las premiaciones también son algo ambiguas en el uso que le dan al término "experimental". Como ejemplo podemos ver el caso de dos filmes que se proyectaron en la edición de 1958, el primero es el filme yugoslavo *Balada Fantástica* (Bostjan Hladnik, 1957) y el segundo *Miércoles en Harlem* (John Hubley y Faith Elliott, 1957). Los dos cortos están compuestos por animaciones a partir de obras de artistas plásticos reconocidos, y en las dos hay un leve hilo narrativo. La primera obtuvo una mención como Filme Experimental y la segunda una mención como Documental Artístico.

Algunos referentes como Maya Deren, que pueden generar una identificación más precisa con el término experimental, tienen una presencia lateral o están ausentes de esta muestra. El caso de Norman McLaren es interesante porque si bien se le dedica una suerte de retrospectiva fuera de concurso en la edición de 1954, sus obras solo consiguen una mención por *Blinkity Blank* (1955) en 1956 y no parecen generar en este período mucho entusiasmo. Las obras tempranas del futuro dramaturgo Peter Weiss son claros ejemplos reconocidos del cine experimental pero tampoco atraen a un público que se siente medio desconcertado por esos "experimentos".¹⁰

Documental artístico, film cultural, documental de arte, experimental, animación. Estos son los términos en los que se encuadran una parte importante de los filmes proyectados, dando cuenta de una frontera difusa. En ese territorio hay espacio para los filmes documentales de carácter más expositivos que resaltan su vocación meramente informativa, pero no son un porcentaje que se imponga al resto y por sobre todo no son los

filmes más valorados. Por sobre las cualidades de los filmes documentales prevalece el ideario del "tratamiento creativo de la realidad" griersoniano, y hay cierto consenso en que las películas que merecen la pena ser rescatadas son las que hacen gala de sus valores expresivos y originales.

Las primeras cuatro ediciones

Anteriormente planteé la necesidad de periodizar el festival y dar cuenta de los cambios que tuvo a lo largo de estas ediciones. En otro texto (Amieva, 2010) desarrollé una descripción de todas sus ediciones, me interesa en este trabajo resaltar sólo algunas líneas generales.

La primera edición en 1954 tuvo una impronta un tanto burocrática, y si bien presentó una escala más acotada que los siguientes, ya va marcando algunas características del conjunto. Nos encontramos con la presencia significativa y diversa de los filmes de animación, de instituciones como la NFB de Canadá o la Shell Film Unit. Se destacó la importancia del cine checoslovaco dentro del conjunto obteniendo los cuatro grandes premios, y el reconocimiento de unos nombres que serán las figuras de mayor prestigio en esta primera etapa: Arne Sucksdorff, Bert Haanstra, Herman van der Horst, y Jirí Trnka, quien gana dos grandes premios y dos menciones.

En la siguiente edición en 1956, nos encontramos con la cualidad un tanto excesiva del evento del que dan cuenta las reseñas críticas. Los 230 filmes proyectados le otorgan ese carácter de muestreo al que aludía. Se agregaron más categorías para abordar la variedad de las propuestas, elemento que no logra evitar lo que se percibe como cierta arbitrariedad a la hora de clasificar los filmes¹¹. La gran presencia de este festival fue Bert Haanstra, visita especial a la cual se le dedicó una retrospectiva y se lo reconoció con dos grandes premios, al documental artístico y al filme cultural. Haanstra quedó sorprendido por la cultura cinematográfica local e instó a los

realizadores nacionales a producir.¹²

CINE ★ ESTRENOS · REPOSICIONES · GIRA

AUGE DEL FESTIVAL.
EL ARTE DE SUCKSDORFF
"LA PLAUTA Y LA FLECHA"

REVISTA DE ESTRENO:
"EL BAILARIN DE JAZZ"

ALGO MAS QUE UN CINEISTA
JOHN GRIERSON VINO, VIO Y OJALA VENZA

EL ENBAJADOR DEL JAZZ

Un Confesionario

El Festival del año 1958 es el más comentado por la bibliografía por la visita de John Grierson, y por la importancia retrospectiva que se le otorga al Primer Encuentro Latinoamericano de Cineastas Independientes que pasa a ser leído como un antecedente de los encuentros de realizadores en la década del 60 vinculados con el cine de intervención política (Mestran y Ortega 2014). Tuvo un reconocimiento más discreto, tanto para la crítica contemporánea como para los posteriores relatos, la visita del director sueco Arne Sucksdorff, quien según los cronistas tuvo un paso breve y frío, o la conferencia que dio el argentino Simón Feldman sobre la producción de cine independiente. Las reseñas también nos muestran un evento consolidado que comienza a tener una importante aceptación y asistencia del público. Ese año también tuvo una importante presencia numérica los filmes del bloque soviético, pero por primera vez obtuvieron sólo unas pocas menciones en la premiación y apareció un significativo párrafo de parte del jurado en el que destacó a "la República Federal de Alemania, Francia, Gran Bretaña y los Países Bajos. Por el elevado nivel de sus aportes al Festival." (Catálogo del Festival, 1958)

El catálogo del festival de 1960 contiene el conjunto más

Cine Documental

interesante de filmes y a pesar de la gran cantidad de materiales presentados en esta ocasión, parece que sí hubo una preselección de materiales. Otra de las novedades fue la importante delegación de EEUU que en las anteriores ediciones había tenido una presencia muy discreta y con ella los cambios en relación al corpus experimental que comentábamos. También rescato la importante presencia de filmes latinoamericanos y la inclusión de dos largometrajes ficcionales como *Pointe Courte* (Agnes Varda, 1955) y *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957), que marcan una apertura hacia un recorte más amplio de filmes parecido al que tuvo el Festival de Edimburgo.

Este festival que parece estar dando cuenta del apogeo del proyecto del SODRE con la consolidación del perfil propuesto y cierta legitimidad ganada, encuentra en este momento también su punto de crisis. Esta circunstancia se expresa en el grave acto de censura del filme uruguayo *Como el Uruguay no hay* de Ugo Ulive. Es la Comisión directiva del SODRE la que decide la exclusión de esta película bajo el pretexto de violar las bases del concurso (Lacruz, 2015). En las notas personales de Walter Dassori evaluando los filmes nacionales presentados ese año expresa que a su juicio (que parece compartido por el resto del jurado) esta es la mejor película uruguaya, y se reconoce en la exclusión los motivos políticos de la censura a los cuestionamientos a la clase dirigente que se expresan en el filme. Este hecho cobró relevancia pública y hubo notas muy críticas en el semanario *Marcha* y una carta firmada por muchas personalidades solicitando la proyección del filme.

Este no fue el primer acto de censura en el marco del Festival. En la edición anterior la Comisión directiva ya había intentado dejar de lado dos filmes que tuvieron un pase privado para que los jurados pudieran opinar. En este caso se trató del filme de la República Democrática Alemana *Tu y mis camaradas*, de Annelie y Andrew Thorndike (1955), cuestionado por considerarse propaganda comunista, y el cortometraje del argentino Rodolfo

Cine Documental

Kuhn *Sinfonía de no bemol* (1957), por lo que entiendo fue una evocación al sexo no tan implícita como se acostumbraba. Finalmente, el filme alemán fue exhibido y el jurado en actitud desafiante, decidió darle una mención especial abriendo una airada protesta. La película de Kunh también contó con el respaldo del jurado, pero no tuvo suerte y quedó eliminada. Ese mismo año recibió una mención especial en el Festival de cine Experimental de Bruselas, el sucesor del festival de Knokke-le-Zoute, en una edición que legitimó el cine underground y experimental que se iba a consolidar en los 60 (*Marcha*, 28/6/1958). Todo un símbolo..

Estas circunstancias muestran que comienza a notarse un conflicto entre la organización del Festival y sus propósitos, con la mirada de la institución que se distancia de estas búsquedas marginales y comienza a ejercer el control para encuadrar unas políticas públicas hacia el audiovisual que no parecen acompañar las limitadas intenciones del Servicio¹³. Los discursos oficiales en los actos de apertura y clausura se cierran con palabras auto celebratorias y las apelaciones a un cine que ayuda a conocer, comunicar, a lo sumo expresar, pero no a criticar.

En ese contexto conflictivo se puede entender las particularidades de la edición de 1962, evento en el que se presentaron muchas menos películas (179) y países (29). Fue notorio el declive a pesar de algunas notas de interés que mantuvieron la línea de apertura a los largometrajes de ficción, como la presentación y lugar destacado que recibieron *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), el reconocido filme checo *La Paloma blanca* (Frantisek Vlácil, 1959), la retrospectiva de Carl Dreyer y varios filmes documentales y experimentales destacables. Para coronar la sensación de fin de ciclo se proyectaron retrospectivas de todos los grandes premios de las ediciones anteriores a manera de balance del período. Luego de esta edición Danilo Trelles dejó el cargo y a partir de ese momento

Cine Documental

se discontinuó la periodización del evento.



Caracterizando a ese cine documental

Como planteaba anteriormente, el carácter de muestreo de este festival y la diversidad de materiales exhibidos, son elementos que nos ayudan a problematizar un proceso que comenzó a pensarse en forma dicotómica en la bibliografía clásica sobre el tema. Siguiendo el sugerente texto de María Luisa Ortega (2004) sobre las continuidades y discontinuidades del documental social y el cine de intervención política, considero que es necesario revisar o matizar la idea de que el cine que comienza a emerger a fines de la década del '50 pueda ser considerado como un claro quiebre respecto a un cine documental previo que se asume como mayoritariamente expositivo y cuyo recurso más representativo es la *voice over* caracterizada como la "voz de dios". En este planteo el nuevo cine emergente surge como una fuerza democratizadora frente al carácter autoritario de la modalidad expositiva, y en ese quiebre se vincula con la vocación más expresiva y poética ligada al cine que comienza a reconocerse como documental en la década del 20.

El temprano texto de Julianne Burton sintetiza esta idea con las siguientes palabras:

Desde el inicio del movimiento del documental social a

Cine Documental

mediados de la década de los cincuenta, los cineastas latinoamericanos comenzaron a experimentar con una amplia gama de estrategias diseñadas para eliminar, suplantar o subvertir el modo de enunciación del documental estándar: la "voz de Dios" anónima, omnisciente y ahistórica. Los realizadores de cine social estaban decididos a desafiar lo que percibían como las características autoritarias de este modo de enunciación particular, ya que lo equiparaba con un orden sociopolítico injusto, jerárquico y cerrado que estaban igualmente determinados a exponer y transformar. (...)

En su impulso para subvertir o eliminar al narrador autoritario, algunos cineastas sustituyeron los intertítulos; otros llegaron a extirpar completamente los razonamientos expresados con palabras - escuchadas y escritas- en películas cuya práctica de "vanguardia" resucitó las estrategias formales de la época del cine mudo. (1990:49-50)¹⁴

Resulta complejo hacer un análisis a partir del conjunto total de los filmes presentados en las primeras ediciones porque habría que dar cuenta de las características formales de cientos de filmes proyectados y de los que tenemos pocas informaciones. En una mirada general a partir de la lectura del catálogo, surge una diversidad de propuestas que no logran encuadrarse en las características de la modalidad expositiva y mucho menos en el sesgo autoritario que Burton le otorga a la misma. Como mencionamos anteriormente son muchos los filmes que resultan difíciles de ubicar en las diferentes categorías, y sus vocaciones expresivas acompañan a las informativas. En este contexto aparece un uso de recursos mucho más variado en el cual la "narración autoritaria" no juega un papel preponderante en un importante número de filmes premiados.

Un dato indicativo de la relativa importancia que el uso de la *voice over* tiene en estos momentos, resulta el hecho de que



Cine Documental



muchos de los materiales presentados no cuentan con subtítulos y sin bien esto en algunos casos era reparado con una narración impresa en el catálogo o una descripción detallada, en muchos otros no se contaba con este recurso. Si bien la crítica se quejaba de este asunto, en esos mismos comentarios se alude a que esto no es un problema para un número significativo de cintas en los que la palabra no era el medio principal para comunicar contenidos (*Marcha*, 23/5/58).

Es todavía más importante a la hora de valorar este cine, analizar las películas que fueron reconocidas tanto en las premiaciones como por la prensa. Muchas de estas películas formaron parte de ese circuito de festivales del que hablábamos y todavía tienen alguna circulación por lo que sí podemos hacer un breve análisis formal de los recursos utilizados y de las modalidades en las que se expresaban.

Si bien la cualidad pedagógica y edificante se encontraba en muchas de las categorías del concurso, los formatos más expositivos e informativos que recurren a la narración para llevar una argumentación clara y conclusiva se encuentran en las categorías de filmes científicos, culturales, y etnográficos, a los que se le suma en algunas ediciones los documentales de viajes. En estos rubros destacan principalmente filmes de filiación institucional, como los mencionados filmes de la Shell Film Unit, y, por lo que se deduce de los catálogos y las críticas, varios filmes soviéticos.

Del conjunto sobresalen, sin embargo, otros filmes en los que hallamos características que desafían los sentidos comunes con los que se piensa al documental como género previo al cine observacional de la década del '60. Nos encontramos con escenas plenamente intervenidas en donde los límites entre ficción y no ficción se asumen confusos. Con montajes que no se organizan bajo la lógica argumental, y filmes en los donde los relatos se distancian de las imágenes con un dejo irónico o en un diálogo



Cine Documental

abierto, pero sin imponer sentidos. Estamos hablando de las películas de Arne Sucksdorff, o de la escuela holandesa, pero también de los filmes polacos de Andrzej Munk, los italianos de Vittorio de Seta, o la obra de perfil más experimental de John Hubley, todos ellos ejemplos ya celebrados en el circuito de festivales pero que dejaron en estas costas una profunda impresión.

Volviendo al comentario de Burton sobre un modelo hegemónico que el cine social vendría a romper, considero que es más pertinente pensar este cine ya no bajo el paraguas de la modalidad expositiva y algunos de sus atributos más negativos tal como la hemos pensado a partir de una lectura esquemática del texto clásico de Bill Nichols (1997), sino como un cine que con distintos énfasis utiliza todas las funciones retóricas que desarrolla Michael Renov (2010). En estas programaciones comparten protagonismo, tanto las funciones que se proponen preservar, persuadir, analizar o cuestionar, como la función expresiva. Evitando hacer una lectura teleológica de las fuentes, en las que tratamos con una mirada anacrónica las fronteras entre la ficción y la no ficción, tal vez sea más adecuado pensar el problema dejando de lado la centralidad de la relación con el referente o mundo histórico, como el hecho que define al documental en su vocación por representar la realidad, para, siguiendo a Carl Plantinga (2014), considerar que nos encontramos con discursos sobre lo real que utilizan distintas voces.

Del balance preliminar de estos materiales surge que la voz abierta y la voz poética, están más presentes que la voz formal en el recorte de los filmes valorados en las premiaciones, aunque todos esos usos se mezclan en muchas de las producciones. Y creo que en estas voces se escuchan los ecos de las vanguardias históricas, elementos tan presentes en este cine de los años 40 y 50 como en las fracturas formales que luego Burton le va a otorgar al cine político-social.

El festival del SODRE en perspectiva

Paulo Antonio Paranaguá (2003), ubica al festival del SODRE en el centro de las expectativas generadas por el cine documental en un período de transición entre los cines clásicos industriales y la radicalización del cine político. Esta identificación es válida para esta primera etapa analizada y es significativo que el notorio declive del festival en las siguientes tres ediciones se debe a la imposibilidad de hacerse eco de ese nuevo cine que encuentra rápidamente espacio en ámbitos enfrentados con las esferas estatales. Pero, así como considero que hay que matizar el carácter excepcional con el que los mismos protagonistas construían los primeros relatos del evento, creo que también es pertinente correrse del foco que sólo lo resalta como antecedente para otra cosa, como un caldo de cultivo un tanto anodino, donde se leen los orígenes de otros procesos que sí son dignos de ser contados. Esta apelación al SODRE todavía se encuentra en una numerosa bibliografía académica que reitera la función de pionero en un itinerario de rupturas. Al centralizar esta lectura solemos dejar de lado las continuidades y los lazos transversales que establece dentro de ese período particular de la historia del cine.

Como vimos, estas citas en Montevideo tuvieron una importancia muy notoria dentro del medio, principalmente a nivel local y regional. En algunas de las ediciones algunos diarios argentinos mandaban corresponsales y el evento era cubierto por las agencias internacionales. En el centro de toda esta movida tan significativa ubico a la función de encuentro e intercambio que tuvo para los realizadores de cine. Es posible que más allá del valor diplomático o de la función de ventana que facilitaba el acceso a otros públicos, este espacio se haya destacado como lugar de diálogo y reconocimiento para la gente de cine, anticipando algunas funciones que serán luego centrales en los circuitos de festivales.

Cine Documental

Este espacio logra ser un ámbito oportuno para leer los complejos diálogos que se establecen entre las producciones de los distintos países. Estos encuentros con materiales tan diversos no pueden entenderse bajo una esfera de referencia jerárquica de cierta parte del corpus en relación con otra, que la reconoce como modelo a imitar. No hay un vínculos norte-sur / centro-periferia claros que organicen relaciones de dependencia y réplicas de los modelos validados, sino apropiaciones complejas y horizontales de distintos recursos y usos expresivos, relaciones dispares que parecen adoptar la forma de un rizoma y que vinculan las distintas voces en la que se expresa este cine marginal, con las prácticas precisas en que ese cine se produce. Pensar el festival en su sincronía, en las redes de las que participa, en los lazos con otros procesos contemporáneos, nos puede ayudar a iluminar este período y a pensar nuevos problemas.

Bibliografía

Alfaro, Hugo (2001), *De cine soy: memorias de un biógrafo*, Cauce / Brecha, Montevideo.

Amieva, Mariana (2010), "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971" en *33 cines*. N 2, 2010.

Amieva, Mariana (2018), "El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional" en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, Irrupciones. Montevideo.

Bottani, Alessia (2015), "Rendez-vous à Knokke-le-Zoute, 1949", en Frédéric Maire y Maria Tortajada (dir.), site Web *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, www.unil-cinematheque.ch . Fecha de acceso: 7 de mayo de 2018.

Burton, Julianne (1990), "Democratizing Documentary: modes of address in the New Latin American Cinema. 1958-1972", en Burton, Julianne (ed.), *The social Documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

Cine Documental

Correa Jr., Fausto (2012), *O CINEMA COMO INSTITUIÇÃO: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948 - 1960)*, Tesis de doctorado Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista.

De Torres, Inés (2015), "Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El Sodre de Uruguay: una propuesta innovadora en el contexto hispanoamericano" en *Question*, [S.l.], v. 1, n. 46, p. 97-110, jun. 2015. ISSN 1669-6581. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2489/2198>. Fecha de acceso: 26 jul. 2017.

De Valck, Marijke (2007), *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Espeche, Ximena (2016), *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.

Lacruz, Cecilia, (2015), "Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural", en: *IMAGOFAGIA*, Revista de ASAECA, 12.

McArthur, Colin (1990), "The Rises and Falls of the Edinburgh International Film Festival", en Eddie Dick (ed.) *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book*, Scottish Film Council and British Film Institute, Edinburgh.

Mestman, Mariano y María Luisa Ortega (2014), "Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies", en Z. Druik y D. Williams (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, Palgrave Macmillan, Londres.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Ortega, María Luisa (2004). "Rupturas y continuidades en el documental social". *Revista Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Universidad Autónoma de Madrid, 20 47-61

Ortega, María Luisa (2016), "Mérida 68. Las disyuntivas del documental" en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Akal, Buenos Aires.

Cine Documental

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), "Origen, evolución y problemas", en *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

Plantinga, Carl (2014), *Retórica y representación en el cine de no ficción*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Renov, Michael (2010), "Hacia una poética del documental", en *Revista Cine Documental*, Año 1, 2010. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traducciones.html>

Tadeo Fuica, Beatriz, y Clara Garavelli (2015), "Participación argentina en los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE", en Clara Garavelli y Andrea Torres (eds.), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones críticas al cine y video experimental argentino*, Librería, Buenos Aires.

Trelles, Danilo (1999), "El cine latinoamericano en la batalla de la cultura", en *ARCALT*, n 7.

Vallejo, Aida (2014), "Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica", en *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39.

Notas

¹ Desde su origen el SODRE trascendió a partir de sus transmisiones radiales de música académica y por la conformación de sus orquestas. Luego se agregan actividades vinculadas al ballet y al teatro. Por más información sobre este servicio ver de Torres, 2015.

² Ver por ejemplo la reseña del IV Congreso Internacional de Cortometrajes en *Gente de Cine* n 25, 1953, referido al "IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometrajes de París)

³ El SODRE entra oficialmente como miembro de la FIAF por resolución aprobada el 15/9/48 durante el Congreso de Copenhague Información obtenida por la correspondencia de la FIAF recopiladas por Fausto Correa Jr. - Correspondance de Jerzy Toeplitz a Danilo Trelles Cine Arte SODRE. Centro de documentación de la Cinemateca Uruguaya. Si bien en ese congreso también entra en la FIAF la Cinemateca de San Pablo, el SODRE ya venía participando previamente sin ser miembro pleno.

⁴ En este festival fue premiada la película *Reverón*, de Margot Benacerraf. Información obtenida de la cartilla de prensa del filme, disponible en la Biblioteca de la ENERC.

⁵ Revista SODRE n2 (1955: 86-87) y Revista SODRE n 5 (1957: 81-88), En estas bases se establece un máximo de 10 filmes a presentar por cada país. Pero este límite no se ve respetado en la cantidad que presentan algunas delegaciones que exceden esta cifra. En las bases también se deja constancia de que la organización puede hacer invitaciones particulares.

⁶ Para dar cuenta de este tema creo necesario compartir el relato de Hugo Alfaro sobre este problema: "Recibe una enorme cantidad de material como síntoma de la resonancia mundial del certamen, pero luego lo exhibe todo, sin discriminación alguna, dando una chance inmerecida a muchísimo bodrio que sólo debía ser exhibido entre familiares y amigos, en el país de origen. (...) El resultado se contabiliza en cantidades de irritación y bostezos. PRESELECCIÓ, es la voz de orden para otros festivales" (*Marcha*, 27-6-58). En la edición del 60 se les solicita a los países participantes que limiten ellos mismos la cantidad de filmes a exhibir. Ver comentario en *Marcha*, (1/7/1960).

⁷ Información obtenida en los catálogos de los festivales. Los mismos pueden consultarse en el CDC de Cinemateca Uruguay.

⁸ "El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográficas que interesan al Festival del SODRE", *Catálogo del Festival*, 1956.

⁹ Mario Benedetti, hablando de los pocos filmes destacables comenta: "Lo demás son bailarinas rumanas, y esas muestras de "esnobobismo" que han invadido el IV Festival y que algún desprevenido puede tomar aún por cine experimental o de vanguardia". (*Marcha*, 22/7/60)

¹⁰ "Y para los amantes de lo falsamente exquisito y poético ¿qué mayor desafío que contemplar los ejercicios eróticos del realizador sueco Peter Weiss, un hombre para quien la cámara y el montaje son medios para ventilar (o fijar) complejos? (*Marcha*, 25/5/56)

¹¹ Por ejemplo, el caso de un filme institucional de la British Petroleum Company realizado por John Halas en animación, obtiene una mención como Filme Cultural.

¹² En "Haanstra al natural", en *Marcha* (9/6/1956). En el n 5 de la *Revista del SODRE* (1957) le dedican un espacio considerable y publican

un artículo suyo.

¹³ En una carta a la Danilo Trelles a Henri Langlois del 10-5-59, a raíz de un conflicto por una denuncia de Rolando Fustiñana en el congreso de la FIAF de 1958, le explica que la organización del Festival corre por cuenta de la directiva del SODRE y que el equipo de Cine Arte solo realiza una tarea técnica. Correspondencia de la FIAF. CDC Cinemateca Uruguay.

¹⁴ Traducción de la autora.