

1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur

Cecilia Lacruz

Resumen

En sintonía con otros trabajos que rastrean los eventos y las ideas que nutrieron la institucionalización del Nuevo Cine Latinoamericano, en este artículo mostraré una coyuntura regional previa a ese hito de origen que fue el V Festival de Cine de Viña del Mar y el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de marzo de 1967. Focalizaré la atención en 1965 e intentaré contribuir a la historiografía del período con la recuperación del Primer Festival de Cine Independiente Americano -o "del Cono Sur"- de Montevideo y el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje de Buenos Aires. Mostraré un conjunto de películas latinoamericanas circulando en la región, incluyendo cine documental, y subrayaré el lugar que ocuparon en ambos encuentros los cortometrajes brasileños producidos por Thomaz Farkas: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba*, (Manuel Horacio Giménez, 1965) *Subterrâneos do futebol*, (Mauricie Capovilla, 1965) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunidos años más tarde en el film *Brasil verdade* (1968) y también conocidos por la bibliografía como "Primera Caravana Farkas".

Palabras clave

Festival Cine Independiente; Nuevo Cine Latinoamericano; cortometrajes; cine-verdad.

Abstract

In tune with other works that track the events and ideas that nurtured the institutionalization of the New Latin American Cinema, in this article I will show a regional conjuncture prior to that milestone of origin that was the V Festival of Cinema of Viña del Mar and the Meeting of Filmmakers Latin American of March of 1967. I will focus the attention in 1965 and contribute to the historiography of the period with the recovery of the



Cine Documental



First American Independent Film Festival - or "of the Southern Cone" - of Montevideo and the First Argentine-Brazilian Meeting of Directors of Short Film from Buenos Aires. I will show a set of Latin American films circulating in the region, including documentary film, and I will underline the role played by the Brazilian short films produced by Thomaz Farkas: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba*, (Manuel Horacio Giménez, 1965) *Subterrâneos do futebol*, (Mauricie Capovilla, 1965) and *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunited years later in the film *Brasil verdade* (1968) and also known by the bibliography as "Primera Caravana Farkas".

Keywords

Independent Cinema; New Latin American Cinema; short films; cinéma-verité

Resumo

Em sintonia com outros trabalhos que acompanham os eventos e idéias que alimentaram a institucionalização do Novo Cinema Latino-Americano, neste artigo mostrarei uma conjuntura regional anterior àquele marco de origem que foi o V Festival de Cinema de Viña del Mar e o Encontro de Cineastas Latino-Americanos de março de 1967. Vou focar a atenção em 1965 e contribuir para a historiografia do período com a recuperação do Primeiro Festival de Cinema Independente Americano - ou "do Cone Sul" - de Montevideú e da Primeira Argentina. Encontro Brasileiro de Diretores de Curta Metragem de Buenos Aires. Mostrarei um conjunto de filmes latino-americanos circulando na região, incluindo cinema documental, e destacarei o lugar onde aconteceram os dois curtas brasileiros produzidos por Thomas Farkas: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba*, (Manuel Horacio Giménez, 1965) *Subterrâneos do futebol*, e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunidos anos depois no filme *Brasil verdade* (1968) e também conhecido pela bibliografia como "Primera Caravana Farkas".

Cine Documental

Palabras-chave

Festival - Cinema Independente; Novo Cinema Latino-Americano; curtas-metragens: cinema-verdade

Datos de la autora

Cecilia Lacruz es M.Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD), actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA, Montevideo). Colaboró en volúmenes colectivos con los artículos "La pantalla presa en Libertad" (Montevideo: Trilce, 2015), "Uruguay: la comezón por el intercambio" (Buenos Aires: Akal, 2016) y "Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta" (Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018).

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2018.

Fecha de aprobación: 27 de abril de 2018.

Se ve más cine latinoamericano en París que en cualquier ciudad lat-am. Los cineastas lat-am se conocen en Europa. Muchos viven de lo que consiguen exportar. Pero desde hace un tiempo algo cambia. Aquí se pudo conocer y aplaudir a Birri y Pereira dos Santos, (traídos por Danilo Trelles para los Festivales del Sodre), cuando recién iniciaban sus ciclos creativos, lo que es mucho más importante que la tan cacareada erudición rioplatense sobre Bergman o Antonioni. Pero de vez en cuando, sobre todo últimamente, es posible ver algo lat-atm, hasta en Lat-am, y conocerse" (Handler, "Encontrando documentales, *Marcha*, 27/11/65).

A mediados de la década del 60, como sabemos, al igual que en otros campos de la cultura latinoamericana, y en particular, el de la crítica literaria, la conciencia de la necesidad del intercambio y de contrarrestar el aislamiento y desconocimiento

Cine Documental

recíproco del cine en la región está a la orden del día. Este trabajo propone rastrear los vínculos materiales que sustentan esta percepción. Como ya lo ha subrayado la bibliografía, los festivales, reuniones, conferencias, permiten trazar momentos de socialización e intercambio de ideas. Se trata de un abordaje arqueológico bien transitado -aunque no agotado- que revisa los caminos y procesos que nutrieron la institucionalización del Nuevo Cine Latinoamericano. Comparto con esta perspectiva el interés de desarmar los discursos que se cristalizaron en una agenda común con el objetivo, en mi caso, de visibilizar los eventos regionales transnacionales que contrarrestan la idea de un hito de origen en el V Festival de Cine de Viña del Mar y el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de marzo de 1967. Dentro del temario de este último, por ejemplo, el tópico del desconocimiento de la cinematografía fue central y por ello, cuando finalizó el Festival, los organizadores y críticos señalaron como un gran triunfo haber concretado el conocimiento de una "realidad cinematográfica latinoamericana" con las películas de los 9 países participantes (Francia, 1990).

En este artículo, mi intención es mostrar una parte de esa programación circulando años antes entre Montevideo y Buenos Aires. Revisaré el contexto institucional del Primer Festival de Cine Independiente Americano -o "del Cono Sur"- de Montevideo y exploraré el encuentro de la crítica con un cine-verdad latinoamericano materializado en el conjunto de cortometrajes brasileños producidos por Thomaz Farkas: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba*, (Manuel Horacio Giménez, 1965) *Subterrâneos do futebol*, (Mauricie Capovilla, 1965) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunidos años más tarde en el film *Brasil verdade* (1968) y también conocidos por la bibliografía como "Primera Caravana Farkas". Acompañaré el viaje de estas películas hacia el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje al otro lado del Río de la Plata y revisaré el lugar que ocuparon en esta reunión. Mi propuesta central consiste en trascender los marcos nacionales



Cine Documental

de los Festivales y encuentros a la hora de interpretarlos, haciendo hincapié en su dimensión regional-transnacional.

I

El Primer Festival de Cine Independiente Americano se llevó a cabo en Montevideo, desde el 25 al 30 octubre de 1965, en las respectivas localidades de sus dos instituciones organizadoras, Cine Club del Uruguay (CCU) y el Instituto General Electric del Uruguay (IGE). Mientras Cine Club era un pilar fundacional de la cultura cinematográfica uruguaya nacida a fines de los años 40s, su nuevo asociado tenía apenas dos años. Dirigido y creado en 1963 por Ángel Kalenberg, el IGE era uno de los espacios más representativo del arte moderno en Uruguay que reunía a la vanguardia local –las artes plásticas, el diseño, la música, la danza la fotografía, el *happening*– en un ambiente que aspiraba a estar al día con lo contemporáneo (Peluffo, 1997). Como muchos de su generación, durante los años cincuenta, Kalenberg había participado activamente de la cultura cineclubística de Montevideo como socio de Cine Universitario del que fue hasta boleterero. Cuando creó el IGE, sostuvo un sólido vínculo con Cinemateca Uruguaya, cuya oficina administrativa llegó a alojar en las instalaciones del Instituto, y concretó varias actividades especiales con Cine Club (Kalenberg, 2011). Con sus salones de pintura, conciertos de música electrónica y concreta, certámenes de literatura y de fotografía periodística, el IGE era un espacio legitimador del experimentalismo que, parafraseando a Kalenberg, sacudía “el mundo del arte nacional en múltiples direcciones”.¹ A pesar de los intereses comunes de ambos organizadores, el imperativo de “lo nuevo” distinguía a la agenda del IGE más que a la de Cine Club. A nivel local, el Instituto había desplegado ese espíritu transgresor de la época con eventos como el del concurso relámpago “Actualidad General Electric” que reunió en 1964 a periodistas, fotógrafos, cineastas, músicos y artistas en una fiesta caótica de diez horas (Peluffo:119). Aunque, como explica Gabriel Peluffo, “el experimentalismo transgresor y a veces snob realizado en

Cine Documental

Montevideo no alcanzó el clima de euforia y despilfarro que campeó muchas veces en el Instituto Di Tella" (1997:127), pensando ahora en el momento del Festival, ese imperativo de estar al día con un tipo de producciones culturales en torno a lo nuevo, probablemente moldeó expectativas y atravesó con su narrativa la experiencia del evento y el sentido adquirido por las cinematografías latinoamericanas allí presentes.



Afiche del 1er Festival de Cine Independiente Americano

La categoría de cine "independiente" del Festival pretendió promover "la producción cinematográfica que, por su forma experimental o su contenido insólito, escapa a la exhibición en las pantallas comerciales". Un cine realizado "con el esfuerzo personal o en forma cooperativa" prometía ser ejemplo de la libertad de expresión y creación en el ámbito cinematográfico que mostraría un continente "joven y libre" (*Marcha*, 22/10/65). De todos modos, reconociendo la ambigüedad del término -o previendo quizá, la dificultad de encontrar un cine "insólito" en la región- el Festival también abriría sus puertas "a los films no experimentales ni de contenido osado" pero realizados fuera de la industria y el espectáculo. Como "un primer certamen", el encuentro serviría "de bosquejo a los venideros": si bien en esa ocasión se limitaba a los países del Cono Sur - Chile, Argentina, Brasil y Uruguay- en el futuro contaría con la participación de México, EE.UU, Venezuela, Bolivia, Perú, etc.

Cine Documental

La intención era convertirlo "en una contrapartida de los Festivales Europeos, integrando progresivamente a todo el continente americano" (*La mañana*, 24/10/65). El crítico y directivo de Cine Club, José Carlos Álvarez, explicaba:

Paradójicamente, en nuestro país y en general en las demás naciones de América Latina, poco o nada se conoce de los films realizados fuera de los grandes circuitos de producción comercial, sean éstos norteamericanos, mexicanos o argentinos. Esa situación de aislamiento afecta especialmente a la producción independiente, al punto de ser casi ignorada fuera de los medios cineclubísticos, y determina que aún dentro de éstos se mueva con dificultades [...] Signos de ese hecho a la vez sociológico y comercial, se dan en todos los campos de la cultura. No debe sorprender entonces que del cine independiente latinoamericano se sepa más en Europa (en buena medida por la acción del 'Columbianum') que en Buenos Aires, Río, México o Montevideo. (*La mañana*, 24/10/65)

La competencia comprendió tres categorías: narrativa, experimental y documental sin importar su metraje (un cortometraje competía con un largo en la misma categoría) y los premios consistieron en objetos de arte realizados por el artista argentino radicado en Montevideo, Áyax Pachó Barnes. El jurado estuvo integrado por el brasileño Rudá de Andrade, de la Cinemateca Brasileña, el crítico Hans Ehrmann, presidente del círculo de críticos de arte de Chile, y los críticos uruguayos Hugo R. Alfaro y Lucien Mercier. Simón Feldman y Ricardo Alventosa no lograron estar presentes en el Festival pero habían sido designados como los representantes de Argentina para formar parte del jurado. En la categoría narrativa, el primer premio lo obtuvo *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) "por la riqueza de su tema y la fuerza expresiva de su realización", mientras que en la documental se premió, como

Cine Documental

anticipé en la introducción, a *Viramundo*, "por el rigor con que conjuga sus valores de investigación y los cinematográficos" (*Clarín*, 4/11/65). La película uruguaya *Carlos Cine -retrato de un caminante en Montevideo* (Handler, 1965) se llevó el premio en la categoría experimental "por la originalidad con que maneja su testimonio humano". El jurado otorgó tres menciones: al cortometraje brasileño, *Rodas & outras estórias* (Sérgio Muniz, 1963), a la animación chilena *Érase una vez* (Pedro Chaskel, Héctor Ríos, 1965) y a "la brillante calidad del conjunto de films brasileños" que ya adelanté y que detallaré más adelante. Por su parte, por méritos del libreto y realización, Cine Club otorgó una distinción a *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965), "atendiendo a su sentido independiente frente a los mecanismos usuales de la producción cinematográfica argentina" (*Tiempo de Cine*, 1965).

La programación se armó de forma colectiva. Cada institución y los llamados "seleccionadores" -críticos o curadores- de los países invitados, actuaron como un primer jurado local (en cada país) de los títulos que representarían a Chile, Argentina, Brasil o Uruguay en el Festival. Según el reglamento publicado en prensa, la plataforma de vínculos del encuentro continuaría haciéndolo en sus próximas ediciones cuya sede, según lo planeado, rotaría de país en país (*La Mañana*, 24/10/65). De Argentina se proyectaron dos películas de Manuel Antín, *Los venerables todos* (1962) y *Circe* (1963), *Un lugar al sol* de Dino Minitti (1965) y la ya mencionada, *Pajarito Gómez* y los cortometrajes *Imágenes del pasado* (Guillermo F. Jurado, 1961), *Grabado Argentino* (Simón Feldman, 1962), *Parlamento* (Rodolfo Corral, 1963) y *Carlitos* (Carlos Gdansky Orgambide, 1963).² De Chile se mostró el cortometraje de Cinep, *Tejidos Chilenos* (Fernando Balmaceda, 1965), las producciones de cine experimental de la Universidad de Chile: *Por la tierra ajena* (Miguel Littin, 1965), *Viva la libertad*, (Patricio Guzmán, 1965) y la premiada, *Érase una vez*. De Uruguay se mostraron los cortometrajes de Mario Handler, *En Praga* (1964), *Variaciones*

Cine Documental

Cine-danza cine 1 y 2 (1962) y *Carlos...*, que sería el único film uruguayo estrenado para el Festival. Se exhibieron otros títulos que ya habían sido distinguidos en el Concurso Nacional del SODRE de Montevideo de ese mismo año, como *Ecco Homo* (Jorge Blanco, 1965) y *El encuentro* (Oribe Irigoyen, 1965) donde obtuvieron el primer y segundo premio respectivamente.³ Rudá de Andrade presentó al cine de Brasil. Además de los premiados *Dios y el diablo en la tierra del sol* y *Rodas & outras estórias*, se proyectó *Maioria Absoluta* (León Hirszman, 1964) y los cortometrajes documentales mencionados en la introducción; *Memória do cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do futebol*, y el título ganador, *Viramundo*. Fuera de concurso se exhibió *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963).



Junto con el contexto institucional del Festival, el reconocimiento que ya habían recibido las películas anunciadas construyó un denso marco de paratextos que despertarían expectativas y suposiciones. El único exponente del nuevo cine de Brasil que hasta ese momento había llegado a Montevideo había sido *Asalto al tren pagador* (Roberto Farías 1963), "que no hizo sino aumentar los deseos del espectador exigente por conocerlo más a fondo, como lo ha hecho, paradójicamente antes que la misma Latinoamérica, Europa en los últimos años" (*El popular*, 28/10/65). *Memória do cangaço*, por ejemplo, se anunció con su entones reciente premiación en el I Festival Internacional do

Cine Documental

Filme (FIF) de Rio de Janeiro y el antecedente de su director, Gil Suárez, como asistente y co-libretista de Glauber Rocha. Y Rocha, tras su éxito en Cannes (1964) y en el Columbianum de Génova (1965), era una figura cuya película, se pensaba, superaría a todas las de la programación. Pero la copia de *Dios y el diablo en la tierra del sol* que llegó a Montevideo no era buena, estaba mal sincronizada en la segunda parte del film y la carencia de subtítulos del portugués nordestino, dificultó el entendimiento de la trama. Aun así, la crítica la consideró uno de los impactos del Festival. Para José Wainer, crítico del semanario *Marcha*, películas como la de Rocha poseían "la suficiente dosis detonante [...] como para que su presentación tenga aristas de conmoción tan intensas como no se recuerdan desde la aparición del cine japonés" (*Marcha*: 5/11/65). Carlos Álvarez, dando cuenta de una mirada más conservadora que la de Wainer, y recordando al lector la participación del uruguayo Danilo Trelles en la producción de *Vidas Secas*, enfatizó la preferencia de ésta última "frente al loco y desafortunado empaque romántico de *Dios y el diablo en la tierra del sol*". La película de Pereira dos Santos era "la más importante, más clásica, más cabal del certamen, y quizás, de todo el cine de América Latina" (*La Mañana* 7/11/65). Asimismo, el crítico Osvaldo Saratsola señaló que *Vidas Secas* era "una película militante e importante [...] que quiere a toda costa mostrar a brasileños y extranjeros la miseria absoluta de partes del vecino país" (*El Popular*, 29/10/65).

II

Durante los días del Festival, la prensa divulgó una serie de títulos que habían sido invitados a participar pero no llegarían a tiempo. Entre ellos estaban *Intimidad de los parques* (Manuel Antín, 1964), *Así o de otra manera* (David José Kohon, 1964), *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965), *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1962). También se había frustrado la llegada de las brasileñas *São Paulo Sociedade Anônima* (Luis Sérgio Person, 1965) y *Los fusiles* (Ruy Guerra, 1963). Hoy podemos

Cine Documental

pensar que estas películas mostraban el intento de una programación más amplia, que hubiera desplazado la que finalmente tuvo lugar y determinó la singularidad histórica del festival como el evento del cinema novo en Montevideo. En más de una ocasión, la prensa publicó reseñas de films cuyas proyecciones se cancelaban definitivamente o reprogramaban para el día siguiente. Al igual que *Dios y el diablo*, *Los fusiles*, por ejemplo, participaría fuera de concurso y su proyección acumuló gran expectativa hasta el día mismo día en que debía exhibirse. El crítico Osvaldo Saratsola, para no solamente evocar el reconocimiento internacional que había alcanzado en Berlín en 1964, incluyó un fragmento de la crítica aparecida meses atrás en *El País*, escrita por Emir Rodríguez Monegal, quien la había visto a comienzos del año destacando la narración al estilo Kurosawa o Francesco Rosi, y "la maravilla visual que había logrado el fotógrafo Ricardo Aronovich" (*El popular*, 28/09/65). Con este caso en particular, se reprodujo una suerte de espiral crítico en el que se revisitaron las películas y sus directores para reforzar su valor artístico y su legitimidad, y aunque no se proyectó, no podríamos decir que, por ejemplo, *Los fusiles*, estuvo totalmente ausente del Festival.

Del mismo modo sucedió con los invitados. Si bien Antín nunca llegó a tiempo, el anuncio de su presencia provocó gran expectativa y la aparición de reseñas sobre su carrera ocupó espacio en la prensa. Meses atrás, en ese mismo año y con motivo del "Festival retrospectivo de Cine Argentino", el SODRE había dado a conocer por primera vez en Montevideo una película suya, *La cifra impar* (1961), y este viaje de octubre suponía la oportunidad de no solo conocer toda su obra sino de concretar el intercambio con la crítica tras el ritual de la presentación de la película por su director. Otros que tampoco llegaron fueron los realizadores Feldman y Alventosa, este último iba a presentar *La herencia*, David José Kohon haría lo mismo con *Así o de otra manera*. Tampoco lograron asistir los chilenos Miguel Littín, Chaskel, Guzmán y Balmaceda (*La Mañana*, 22/10/65). Con

todos estos cambios, la prensa ironizó sobre el "misterio ante los títulos y realizadores que van a estar presentes o no" (*El Popular*, 29/10/65). Estas modificaciones permearon el grado de improvisación del Festival que incluso, por razones de agenda del jurado, finalizó dos días antes de lo previsto.⁴ Fueron tantos los obstáculos que para Wainer, no era "arriesgado poner expresamente en los logros del certamen la mera circunstancia de haber pasado del terreno de los proyectos a los hechos consumados" (*Marcha*, 5/11/65). Si bien cuando finalizó el Festival, nadie vaciló en afirmar que el evento había colmado las expectativas, recuperar estas dificultades, a veces opacadas en la literatura académica, permite dimensionar el rol que jugó el azar y el nivel de audacia que implicó llevar a cabo un encuentro de este tipo. "Ese Festival de cine fue una osadía que solo a cierta edad se puede emprender", recuerda Kalenberg. A diferencia del Digital Cinema Package de hoy, 1965 era "un momento particularmente complejo para circular películas". Los tambores de latas tenían unos 4 centímetros de alto y cada película eran 5 o 6 latas; venían en rollos de unos 50-60 cm de diámetro que además de ser incómodos para transportarlos "había que dar múltiples explicaciones en las aduanas".⁵

SE CLAUSURA HOY EL FESTIVAL

Con las exhibiciones siguientes termina hoy el Primer Festival de Cine Independiente Americano:
* CINE CLUB DEL URUGUAY. A las 16 y a las 20 horas: "Pajarito Gómez", de Rodolfo Kuhn, Argentina, con asistencia a las 20 horas, del realizador y los libretistas; a las 18, y a las 22 horas, presentación de "Carlos", de Mario Handler, Uruguay, clausurando el festival; previamente, "Los ojos del monte" de Omero Capozzoli y "El encuentro", de Oribe Irigoyen.
* Instituto GENERAL ELECTRIC. A las 20.30 horas, estreno de "Carlos", Uruguay, acompañada por "Delito", de Eduardo Darino, Uruguay, y "Mis carnavales", de Alberto Miller, Uruguay. A las 22.30 horas, clausura del festival, con una Mesa Redonda, en la cual han de participar Rodolfo Kuhn, Carlos del Peral y Francisco Urondo (Argentina), Hans Ehrmann (Chile) y Rudá de Andrade (Brasil).



Una escena de "Carlos" de Mario Handler, película que, con "Pajarito Gómez" clausura el Festival.

En la función de clausura se proyectó *Pajarito Gómez* y *Carlos* y se organizó una mesa redonda en la que participaron Ehrmann, Rudá y los argentinos Rodolfo Khun junto con los libretistas de *Pajarito Gómez*, Carlos del Peral y Francisco Paco Urondo. Rudá se refirió al estado del cine de su país subrayando su

Cine Documental

condicionamiento a la situación política y aclaró "que este fenómeno no era privativo de Brasil, sino que correspondía a toda esta zona" (*Clarín*, 4/11/65). Para el brasileño, el festival concretó un intento de contrarrestar el aislamiento de los países de la región que "tienen comunicación más fácil con Europa o Estados Unidos, que entre ellos". Por su parte, cuando Ehrmann se refirió a los estudios en Chile Films señaló que "no sirven para mucho, ya que, prácticamente, no se filma; es un gran elefante blanco". La esperanza estaba puesta en los cambios que podía traer la gestión de Patricio Kaulen y la elaboración de una ley cinematográfica que se esperaba para el próximo año. Al finalizar, los organizadores confiaban ampliar en un próximo encuentro los países participantes y "lograr con este crecimiento progresivo promover el desarrollo de un cine que larvalmente en algunos casos, constreñido por la producción de los grandes centros, en otros, o por el cine llamado "comercial", intenta acercarse a la realidad latinoamericana y expresarla" (*Clarín*, 4/11/65). A través de artículos y entrevistas, tanto Rudá en Brasil como Ehrmann en Chile, divulgaron el Festival y celebraron la filmografía latinoamericana allí reunida.⁶

En la prensa montevideana, Carlos Álvarez evaluó:

El hecho de que en Montevideo se conozcan obras como *Circe* de Manuel Antin, *Pajarito Gómez* de Rodolfo Khun, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos (varias veces premiada) o *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha (Premio del cine libre) constituye un notable acontecimiento para nuestra cultura cinematográfica, ya que se trata de películas que han obtenido un aura de leyenda para nuestros aficionados, a través del comentario de la crítica extranjera (*La Mañana*, 28/10/65).

Mientras que para la cultura cinéfila uruguaya el hecho de que ciertos títulos llegaran a Montevideo la ponía al día con respecto a la región, para el público local fue una luz verde para pensarse como parte de esa comunidad internacional de

Cine Documental

espectadores del cine latinoamericano propia de los circuitos europeos. Lo mismo podría decirse de los críticos uruguayos y la comunidad internacional de la crítica ya que, gracias al Festival, había sido posible dejar de citar los juicios ajenos para escribir los propios. Para Wainer, por ejemplo, el encuentro había mostrado que la cinematografía brasileña daba muestras de "un lúcida sincronización con la problemática de nuestro continente y marcan el rumbo más firme y decidido en el destino de la producción latinoamericana" (*Marcha*, 5/11/65). Cuando intentó generalizar la temática de los films brasileños vistos en el Festival, el crítico Carlos R. Oroño señaló que apuntaban "con señalable insistencia hacia una zona del Brasil, donde el desarraigo, la pauperización, controvertida realidad aparece enclavada en su verdadera magnitud [...] nos estamos refiriendo al nordeste, donde millones de seres arrastran una vida miserable, que linda con lo infrahumano" (*El Popular*, 6/11/65). Pero más allá del encuentro con ese paisaje de Brasil, el festival había mostrado la versión regional de un estilo moderno de cine documental.



Desde Montevideo, el corresponsal de *Clarín*, que muy probablemente fuera Paco Urondo, confirmó que "un grupo de realizaciones brasileñas exhibidas aquí ha sido considerado por la crítica internacional como 'el encuentro de un verdadero camino para el cine-verdad latinoamericano'" (*Clarín*, 1/11/65). De igual modo lo hizo Ehrmann, para la revista estadounidense

Cine Documental

Variety, cuando subrayó la excelencia de estos cortos para los estándares internacionales, destacando el exitoso uso de las técnicas del "cine-verite" y la forma en que los brasileños aprovechaban el color local no para mostrar lo bello o lo pintoresco sino para subrayar los problemas del país (nota publicada en *Variety* (s/f), gentileza de Ángel Kalenberg). Ese grupo de realizaciones era el de *Memória do cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do futebol* y *Viramundo*, que utilizaban sonido sincronizado y un registro más espontáneo y azaroso de la cámara. De hecho, cuando finalizó el Festival, Carlos Álvarez rápidamente lo formuló como un hito local: "Existe un notable movimiento de 'Cine Verdad' en Brasil, y el 1er Festival de cine independiente americano lo ha demostrado ampliamente" (*La Mañana*, 7/11/65). Mientras para algunos críticos *Memória do cangaço* era "un documento único sobre el bandolerismo en el Nordeste, con reportajes vividos y directos a quienes fueron actores de un saga fabulosa y bárbara" (*La Mañana*, 7/11/65), para otros, narraba la lucha del cangaçoero contra la policía y los terratenientes dueños del sertão; "reflejaba esa lucha por la tierra y por la tragedia de los humildes, que hoy con otras orientaciones ha cobrado mayor fuerza y sentido" (*El Popular*, 6/11/65). *Subterrâneos do futebol*, era una "encuesta sociológica sobre los hombres que viven del fútbol". Con entrevistas a espectadores, futbolistas y técnicos, el film lograba ser "un examen exhaustivo de las entrañas del fútbol y su función social en Brasil" que penetraba en los intereses del espectáculo a través de una "cámara nerviosa" y "comentario indagador" (*Marcha*, 05/11/65). *Nossa Escola* ilustraba los preparativos para el desfile del carnaval carioca del pueblo de la favela así como la vida cotidiana en el morro. Para Wainer, el más comprometido era *Viramundo* "porque no tiene el trampolín de los pintoresco para saltar hasta el interés de la platea" (*Marcha*, 29/10/65).

Desde una perspectiva contemporánea, Pessoa Ramos (2008), ha subrayado la forma en que estos cortometrajes nutrieron el

Cine Documental

imaginario nacional de Brasil con los gestos, la mirada y el habla popular. Como explica el autor, el estilo continuaba el modelo iniciado por *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) y *Maioria absoluta*, que también se mostró en el Festival y fue "recibida con calurosos aplausos del público" e "injustamente ignorada por el jurado" (*El Popular*, 6/11/65). Como exponentes latinoamericanos del documental moderno y las nuevas técnicas del directo, la programación de estos cortometrajes abrió en aquel momento una oportunidad pedagógica para la crítica que se esforzó en describir y explicar, con expresiones como "alto periodismo" o "perspectiva sociológica", los rasgos que distinguían el nuevo estilo del modelo más clásico. Wainer, por ejemplo, detalló que "nadie simula la presencia de la cámara, percibimos en la grabación sincronizada el ruido de su mecanismo, oímos las voces de los entrevistadores que conducen a el interrogatorio" (*Marcha*, 29/10/65). Tras explicar que el cine directo de estos cortometrajes era "la variante del 'cinéma vérité', que alarga a veces "los reportajes a las personas involucradas", Oroño resumió su impacto al comentar que "el alcance testimonial es como un latigazo para el espectador" (*El Popular*, 6/11/65). Para Wainer, "Mucha afinidad con estos testimonios guarda *Carlos*", el film de Handler, que con una cámara en mano sigue el deambular de un *bichicome - linyera*- en la ciudad mientras escuchamos su voz puesta en *over* narrando su vida y opinando sobre el país. En sintonía con este comentario, *Clarín* señaló que el uruguayo, "apoyado en las experiencias del 'cine-verdad'" reportó a su protagonista largamente: utilizó "una banda sonora ajustada y en función de un relato sin retóricas ni preciosismos y un montaje económico, que no abunda innecesariamente, favorecen la consistencia de este film que muestra cabalmente la realidad de un tipo de hombre latinoamericano" (4/11/65). Si bien la voz de Carlos no era resultado del sonido directo, mediante la experimentación con el uso de la imagen y el sonido asincrónico, la práctica del uruguayo sintonizó con la modernidad desplegada en este encuentro y el lugar que en ella tenía la voz testimonial y

popular (Lacruz, 2018).

III

Pocos días después del Festival de Montevideo se realizó en Buenos Aires el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje. El evento tuvo lugar entre los días 11 y 14 de noviembre en el Auditorium de la Subsecretaría de Cultura y celebró los diez años de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje de la República Argentina junto con la participación de la Asociación Brasileña de Autores de Films. Contó con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, el Fondo Nacional de las Artes, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de Buenos Aires. Los participantes, en su mayor parte cineastas, conocieron una gran cantidad de títulos y discutieron "la realización y distribución de films de ambos países, el intercambio y desenvolvimiento de mutuas relaciones y la organización de un festival anual latinoamericano" (*Revista de Cine*, marzo, 1966). La asociación brasileña envió una delegación conformada por Luis Amado (presidente) Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Ana Pareschi y el argentino Edgardo Pallero que desde hacía dos años trabajaba en Brasil como productor. De hecho, Pallero había sido el productor ejecutivo de los cuatro cortometrajes de Farkas que acababan de proyectarse en Montevideo y que se exhibieron en esta muestra junto a *Maioria Absoluta*, *Vidas Secas* y otros films que no habían llegado a Uruguay, como *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) y *Garrincha, alegría do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). De Argentina se programaron *Buenos Aires* (David J. Kohon, 1958), *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963), *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Imágenes del pasado* (Guillermo Fernández Jurado, 1961), *Quema* (Alberto Fisherman, 1962). Se proyectaron títulos de la Escuela de Santa Fe, como *Hoy-cine-Hoy* (Diego Bonacina), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldemberg, 1964) y *Jasene* (M. Mittelman, 1965)⁷.

Cine Documental

En el marco de esta muestra no competitiva, el debate giró en torno a la dimensión económica, la producción y el mercado. La serie de cortometrajes documentales de Farkas asumió gran protagonismo y fue pensada como modelo desde dónde se podría construir un proyecto de producción y cooperación bilateral entre Brasil y Argentina. Dos argentinos habían participado en ella: Pallero, como ya mencionamos, y Manuel Horacio Giménez, director de *Nossa Escola de Samba*. Una crónica en la publicación del Instituto Nacional de Cinematografía que describe el encuentro de Buenos Aires comenta sobre la experiencia de los dos argentinos:

Que en el corto período que media entre su llegada al Brasil y el momento actual (dos años aproximadamente) ambos hayan podido participar de esta experiencia - con sentido de equipo total, aclara Pallero- da la pauta de la vitalidad el nuevo cine brasileño y de las facilidades que brinda a los técnicos y artistas argentinos auténticamente capacitados. Estos medimetrajes, realizados como pilotos para la distribución mundial en la TV europea, canadiense, mejicana, y estadounidense, son de una calidad infrecuente, con pocos equivalentes en nuestro país: adoptando las técnicas del cine-verdad sus autores han precisado una imagen clara de problemas que realmente conciernen al Brasil de hoy (*Revista de Cine*, marzo, 1966).

Pallero y Giménez se habían formado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe y marcharon a Brasil junto con Fernando Birri en 1964. Según Pessoa Ramos (2008), es Rudá de Andrade, el vínculo clave entre la Escuela de Santa Fe y Brasil. El brasileño había sido compañero de Birri en los cursos del Centro Spirementale di Cinematografia de Roma. Rudá gestionó la ida a la escuela

Cine Documental

documental de Capovilla, luego director de *Subterrâneos do futebol*, y de Vladimir Herzog a comienzos de 1963. Cuando llegaron los argentinos a Brasil, Rudá les abrió las puertas y organizó una muestra de los trabajos de la Escuela en la Cinemateca de San Pablo que permitiría el encuentro entre Pallero y Farkas y el resto del grupo paulista.⁸ Pero Rudá no fue el vínculo clave solamente para los argentinos. Cuando estuvo en el Festival de Montevideo, invitó a Handler a participar en el encuentro de Buenos Aires y el uruguayo aceptó. Llevó su documental *Carlos* y otros cortometrajes y escribió una crónica en *Marcha* donde señaló aspectos de la trama que acabo de mencionar:

Sorpresivamente, el Encuentro se llamaba de "Cortometrajistas"; el estandarte del documental que llevó adelante Birri, desde la Universidad del Litoral, se había movido al Brasil, a través de su permanencia como invitado en Sao Paulo, hace unos 3 años. *Tire dié* había representado mucho en Lat. Am.; por otro lado, la influencia dominante de Pereira dos Santos en el "Cinema Novo" determinaba que por dos lados, más el lado que ellos importaron y adaptaron - el del neorrealismo italiano - se llevara adelante el documental o la ficción documental.

Muchas influencias más auguraban su porvenir al documental brasileño: el excelente foto-periodismo, que no vaciló en usar intensamente el concepto de "luz existente", y que se concretó, p.e. en la persona de Luis Carlos Barreto (fotógrafo de *Vidas Secas* y productor de varios films del Cinema Novo), o Rucker Vieira, el deseo de desahogarse tanto en los errores caros, europeos y refinados de la Vera Cruz y Cavalcanti como de la "chanchada", y volver a lo básico, a lo primitivo, y el interés por la cultura popular y regional. En cambio, Buenos Aires: Torre Nilsson, etc., y Montevideo pegado, críticos a la inglés o a la

francesa, etc. (*Marcha*, 27/11/65)

Si semanas antes, en el mismo semanario *Marcha*, la crítica escrita por Wainer durante el Festival de Cine Independiente había subrayado el estilo moderno y testimonial de la serie de cortometrajes brasileños, en la nota de Handler, ese "cine-verdad" era desarmado como una reconfiguración histórica de tradiciones y poéticas transnacionales que no podían desligarse del impacto de figuras como la de Birri y Pereira dos Santos, por ejemplo. En ese marco regional de intercambios que renovaron el documental brasileño, o esa "ficción documental", el Río de la Plata, según Handler, quedaba fuera por un factor no negociable: el lugar que ocupaba - para el cine, para la crítica- la cultura popular. Para el uruguayo, *Memória do cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do futebol* y *Viramundo* eran "cuatro documentales humanos" que harían historia: "Muestran hechos brasileños que interesan a todo el mundo- lo que quizás se comprueba en la venta, ya prevista -fueron pensados para TV, usan técnicas directas, tanto de sonido como de imagen, y pretenden (con éxito, agregó) mostrar lo que está detrás de las imágenes".

A diferencia de Montevideo, con una parte de los responsables presentes en la reunión de Buenos Aires, fue posible transmitir la experiencia del proyecto. Según los brasileños, el interés central como realizadores era comunicarse con el público de una manera equilibrada que lograra articular una forma nueva y una realidad a investigar. Para Capovilla, si bien el resultado estaba aún lejos de alcanzar lo primero, lo que sí era claro "es que conocemos el método para llegar a la realidad" (*Confirmado*, 25/11/65). Pero llevarlo a la práctica requería estudiar las posibilidades de producción de este tipo de abordaje documental. Mientras en Brasil se esperaba que la creación de un Instituto Nacional de Cine controlara oficialmente la distribución y la ley de exhibición del 6 a 1 frente a la producción extranjera, en Argentina, la distribuidora de películas formada por los

Cine Documental

cineastas del cinema novo, *Difilm*, podía funcionar como modelo para contrarrestar los problemas de difusión y producción. Según Pallero, el problema era que el cine argentino no llegaba a Brasil: "Allí prácticamente no se nos conoce; solamente en ciertos ambientes a Torre Nilsson, pero a través de Europa. Es necesario poner fin al aislamiento; los brasileños nos necesitan aún en el plano técnico: ahí están Aronovich, Nello Melli, González Paz como ejemplos. Pero lo que importa es ante todo que se conozca la obra de los mejores realizadores en el otro país" (*Confirmado*, 25/11/65). Superar la etapa de los "intentos aislados" para asumir un proyecto que lograra atender los problemas comunes de producción y distribución en ambos países era urgente. Los organizadores planteaban continuar trabajando en un segundo encuentro argentino-brasileño en Rio de Janeiro y San Pablo en abril de 1966 (*Revista de Cine*, marzo, 1966).

Brasil puede ser ejemplo para la política a seguir sobre la distribución de películas en los mercados exteriores - Una gira por todo el continente y un positivo encuentro entre los jóvenes realizadores



Un productor ejecutivo en plena euforia: Edgardo Pallero.

IV

De alguna manera, con lo dicho hasta ahora, podemos entender mejor esa percepción optimista sobre la circulación del cine latinoamericano en América Latina del epígrafe. Luego de haber reconstruido estos dos encuentros, es posible pensar más precisamente en el contexto y en las experiencias regionales que se condensaron en esa apreciación de Handler, presente tanto en el Festival de Montevideo como en el Encuentro de Buenos Aires. Pero como he mostrado aquí, esa filmografía se leyó en distintos

Cine Documental

marcos institucionales junto con una serie de ideas programáticas para el cine latinoamericano. En Montevideo, la articulación de la cultura cineclubista y la cinefilia con un espacio joven, interesado en la experimentación y la novedad, desplegó una mirada optimista en relación al nuevo cine regional y en las posibilidades de difundirlo en el Cono Sur. A través del formato de un Festival de cine Independiente sostenido por vínculos institucionales (críticos, cineclubes), se podría, con futuras ediciones, y tal como lo esbozó el reglamento, generar una red alternativa que permitieran conocer el cine que se estaba haciendo en cada país. En Buenos Aires, como vimos, la discusión fue de otro tipo y su geopolítica, más específica. Si bien Pallero traía de Brasil la responsabilidad de "colocar entre nosotros las mejores obras del cinema novo brasileño", como *Los Fusiles* y *Dios y el diablo en la Tierra del sol* (*Revista de Cine*, marzo, 1966), la reunión no se limitó a discutir la difusión o estrategias centradas en el cineclubismo regional, sino una salida orgánica que atendiera las etapas de producción y distribución, planteando en un lugar central la preocupación del vínculo de ese cine independiente con el mercado.

Junto a otras películas latinoamericanas, la serie de los cortometrajes de Farkas marcó un momento de renovación y modernidad en 1965; provocó discusiones sobre la estética, la técnica, las tradiciones, el lugar de la cultura popular en el cine y los modelos de producción posibles para una práctica documental. Siguiendo esta idea, sería posible continuar indagando el recorrido de esta filmografía e identificar qué otras discusiones o sentidos se desplegaron cuando a fines de noviembre, por ejemplo, Cine Club Núcleo de Buenos Aires programó una función matinal con la presencia de Pallero como presentador y comentarista de *Memória do cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do futebol*, *Viramundo* y *Maioria Absoluta* (Programa de CCN, 28/11/65). Y del mismo modo, en otro contexto bien diferente, revisar la función especial, también a cargo de

Pallero, en la que "sirviendo su exhibición para establecer una temática posible a desarrollar en un cine latinoamericano", se proyectaron los cortometrajes durante el Festival de Mar del Plata de 1966 (Neil y Peralta, 2008: 44)

En este sentido, son varias las líneas esbozadas aquí que requerirían una mayor investigación. Fabián Nuñez ha subrayado la necesidad de hablar más de las cinematecas en los estudios del Nuevo Cine Latinoamericano, y para este caso sería pertinente seguir su proposición (Nuñez, 2015). Es decir, un futuro trabajo debería incorporar la formación de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) creada durante el Festival de Mar del Plata de 1965 y reafirmada en setiembre con un nuevo encuentro durante el I Festival Internacional do Filme (FIF) en Brasil. Vincular el proceso de la UCAL a este contexto podría echar luz a las conexiones de los dos eventos revisados aquí, a los mecanismos que hicieron posible la circulación de las películas de un país a otro en cada caso, y hacer más denso aún el panorama de proyectos de integración de 1965, de cara a lo que será el Encuentro de Viña de 1967. Más aún, la trama de la UCAL pondría en primer plano el papel que jugaron figuras como la de Rudá de Andrade y otros tejedores de relaciones institucionales y personales. Walter Dassori, director de la Cinemateca Uruguaya, estuvo presente en la creación de UCAL en Mar del Plata y en la reunión en Rio de ese año. Dassori, probablemente, sea una de las figuras articuladoras de los vínculos que hemos visto. Así lo insinúa una nota de su archivo en la que sus garabatos dan cuenta de los cabos sueltos de esta historia abierta.

Cine Documental

RR2.
C.L.A.C. 15 ABRIL 1965
Centro Latinoamericano Cine-
matográfico
para la promoción, análi-
sis y planificación
creado en el mes 1963
por Birri Tabero y Gimé-
nez y ampliado en enero
de 1964 en San Pablo
por los mismos y por Rude
Blado y Maurice
Comunicación con Rude
Se hicieron 4 films de 1/2 hora
16 - DESAFIO, destinos a S. Paulo (emi-
gración)
16 - SUBTERRA-
NEOS DO FUTEBOL
16 - ESCOLA DO SAMBA
35 - MEMORIAS DO CANGAÇO

Bibliografía

Francia, Aldo (1990), *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, CESOC Ediciones Chile-América, Chile, 1990.

Kalenberg, Ángel (2011), "Intimidades a la vista. Un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria", Catálogo publicado en ocasión del Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, pp. 26-59.

Lacruz, Cecilia (2018), "Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta", en G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*: Montevideo, Irrupciones Grupo Editor, pp. 141-170.

Neil, Claudia y Sergio Peralta (2008), "1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral", en Claudia Neil, Sergio Peralta, Luis Priamo y Raúl Beceyro, *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956 / 1976*, Ediciones UNL, Santa Fé, 11-81.

Nuñez, Fabián (2015), "Notas para um estudo sobre a Union de Cinematecas", en *Significação*, v.42, n° 44, 63-81.

Peluffo, Gabriel (1997), "Instituto General Electric de Montevideo. Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo," en E. Oteiza (ed.), *Cultura y política en los años '60*, ed. E. Oteiza, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 109-130.

Cine Documental

Pessoa Ramos, Fernão (2008), *Mas afinal..O que é mesmo documentário?*, Editora Senac, São Paulo.

Notas

¹ Ibíd.

² De lo revisado hasta ahora, solo una fuente menciona otros cortometrajes argentinos programados fuera de concurso: *Tarjeta postal* (Héctor Franzi, 1962-63), *Moto Perpetuo* (Osías Wilenski, 1959), *Los pequeños seres* (Jorge Michel y Oscar Baigorria, 1959) y *Diario* (Juan Berend, 1959) (Programa de CCU, Noviembre 1965). Me limité a incluir los títulos de los que tengo confirmación de su proyección en el Festival ya que muchos no lograron llegar a tiempo.

³ Entre otros cortometrajes uruguayos se proyectaron *Mis Carnavales* (Alberto Miller, 1965), que había obtenido el 5to Premio en el certamen del SODRE, *Dinámica y ritmo*. (A Pucciano y M. Luz Alvarado, 1964), *Los ojos del monte* (Omero Capozzoli, 1965), *Pepino es carnaval* (Alfredo Pucciano, 1965), *Delito* (Eduardo Darino, 1964), distinguido con menciones el año anterior (Asociación de Críticos del Uruguay, Asociación de Críticos del Uruguay, Cine Club Fax, Concejo Departamental Montevideo).

⁴ A raíz de este cambio, Cine Club modificó su programación de Noviembre para "completar" el Festival y proyectó *A ilha* (Walter Hugo Khour, 1963), *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961) y *Los inundados* (F. Birri, 1961), (*El Diario*, 1/11/65).

⁵Entrevista con la autora, Montevideo, abril 2018.

⁶ Véase, por ejemplo, un fragmento del Suplemento Literario de *O Estado* de San Pablo publicado el 6 de Noviembre de 1965 en el *Catálogo A Caravana Farkas: Documentários: 1964-1980*, Centro Cultural Banco de Brasil, 1997, p. 45.

⁷ Seguramente se proyectaron más títulos argentinos, pero de lo revisado en prensa hasta el momento de cerrar este artículo, esta es la lista más extensa que pude recuperar.

⁸ Véase con detalle la formación del equipo de realizadores y técnicos de la serie en Pessoa Ramos (2008)