

Cruces de miradas en la transición del cine documental.

John Grierson en Sudamérica¹

Mariano Mestman y María Luisa Ortega

En el mes de mayo de 1958 se inauguraba en Montevideo (Uruguay) la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del S.O.D.R.E. (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica), el primer festival en América Latina especializado en cine documental. Esa edición es considerada por la historiografía como un punto de inflexión inexcusable en el desarrollo cinematográfico de la región. Dos elementos - frecuentemente citados- dan cuenta de la relevancia del evento: la presencia de John Grierson, invitado ese año a detentar la Presidencia Honoraria del Festival, y la celebración en paralelo del Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas [sic]. Independientes, momento determinante para la toma de conciencia sobre los problemas comunes y las posibles vías de futuro para un cine que pudiera cumplir en América Latina "la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población". Con estas palabras se expresaban, en las resoluciones adoptadas, los delegados en el congreso en representación de Argentina (Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri, entre otros), Bolivia (Jorge Ruiz), Brasil (Nelson Pereira dos Santos), Chile (Patricio Kaulen), Perú (Manuel Chambi) y Uruguay (Danilo Trelles y Roberto Gardiol, entre otros); quienes además llevarían a cabo la constitución de la Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes (ALACI).

Diversas fuentes han dado cuenta de cómo desde principios de la década de 1950 proliferaron por todo el territorio latinoamericano sociedades filmicas y cineclubs en cuya creación y desarrollo estaban implicados los nombres más destacados del cine del período. Ávidos de las obras maestras del cine mundial desde sus orígenes, los jóvenes cinéfilos devoraron programas nutridos gracias a la acción de consulados y embajadas,

Cine Documental

organismos como la UNESCO, etc. En ellos se proyectaba cine procedente de todos los lugares y épocas; en ellos convivían las vanguardias históricas (en particular la soviética y la francesa) con el cine contemporáneo; Eisenstein, Flaherty, Griffith, Dreyer, Jean Vigo, Buster Keaton, Murnau o René Clair con *Los olvidados* (1950) de Buñuel y *Paisá* (1946) de Rosellini, el *Free Cinema* y la *Nouvelle Vague*.

Como ha señalado, entre otros, Paulo Antonio Paranaguá,² el surgimiento de una producción independiente de documentales en los años cincuenta en América Latina -una radical novedad que constituye además la ruptura con el cine clásico y la transición hacia el cine de autor de los años sesenta-, fue estimulada por todo este conjunto de experiencias e influencias, con el neorrealismo y el documentalismo griersoniano como puntos cardinales de orientación³. Es decir, distintas líneas de fuerza alimentan la educación de la mirada de los cineastas que se orientan hacia lo documental donde se configura una red de gestos miméticos y originales que van a permitir el peculiar encuentro que se produce entre Grierson y los cineastas latinoamericanos en 1958.

En esos años el cine latinoamericano se hallaba en un periodo de búsquedas y de definición para orientar los aires de renovación que comenzaban a hacerse patentes y canalizar las voluntades de acción y creación de los cineastas. Y si bien la influencia del documentalista escocés puede encontrarse en obras previas, esa visita a América Latina se configuró en un punto de referencia; aunque posiblemente, como observara Julianne Burton, dicho encuentro tuviera en buena medida una función ceremonial⁴. Los cineastas latinoamericanos no encontraron en John Grierson simplemente la gratificación de ver reconocido su trabajo por una figura de prestigio internacional; buscaron la guía y el consejo de un hombre que como ningún otro había demostrado extraordinarias dotes para promover y generar espacios e instituciones con el fin de convertir el cine en instrumento al servicio de la expresión de la identidad nacional, dirigiendo las cámaras y los talentos creadores hacia aquellas realidades

Cine Documental

sociales y culturales que el cine narrativo comercial no representaba. Porque si algo tenían en común los cineastas que se reunían por primera vez en este Congreso de 1958 habiendo desarrollado sus trayectorias de manera independiente y con pocos contactos entre ellos, era la voluntad de crear un verdadero cine nacional en oposición a los cines imitativos de los modelos de Hollywood, aquel que representara y pensara, por primera vez, la realidad social, histórica y cultural de América Latina. El documental era una de las vías a transitar para lograrlo.

Para el maestro Grierson el viaje a Uruguay posiblemente se programara como uno más entre sus muchos desplazamientos por la geografía planetaria en busca de materiales para su programa *This Wonderful World*, que había comenzado a emitirse en la televisión escocesa el 11 de octubre de 1957; una apretada agenda de viajes la de aquel tiempo que lo ubicaban en mayo de 1958 en París y Bruselas para el Festival de Cine Experimental y aterrizando el día 25 de ese mes en Montevideo. Pero su encuentro con los forjadores de lo que ya se perfilaba como el Nuevo Cine Latinoamericano no se limitó a los días del SODRE, porque de allí el escocés se trasladó a Argentina, Chile, Bolivia y Perú; visitas estas dos últimas que recordaría como "un gran viaje y, de algún modo, el más hermoso que jamás hubiese hecho"⁵. Los encuentros y las reflexiones que este viaje propició permiten explorar un interesante cruce de miradas, hasta ahora no estudiado, que arroja nueva luz sobre un periodo de la cinematografía latinoamericana crucial para comprender la centralidad que el cine documental alcanzaría luego en la activación de nuevas vías estéticas y expresivas ligadas a la transformación social y política.

Cruce de miradas en la "Suiza de América"

El Festival del SODRE de 1958 simboliza un punto de inflexión para el desarrollo del cine documental latinoamericano porque allí los cineastas pudieron reconocerse a través de sus obras

Cine Documental

como un colectivo que había iniciado similares caminos a pesar de sus diferencias.

La historia de la institución anfitriona explica de algún modo su constitución, hacia fines de la década del cincuenta, como un polo de atracción y encuentro para los asistentes al Festival y el Congreso de cineastas, en el marco de un país considerado la "Suiza de América". El Departamento de Cine Arte del SODRE, creado a fines de 1943 por Danilo Trelles y un pequeño grupo de colaboradores, comenzaría sus denominadas Temporadas Oficiales en mayo del año siguiente convirtiéndose pronto en un punto de referencia ineludible en la vida cultural de la ciudad. Desde entonces -y en el marco de una actividad cultural mucho más abarcativa- el SODRE proyectó en salas propias y en instituciones municipales de todo el país obras destacadas del cine mundial. Esa actividad se expandiría durante los años cincuenta en paralelo y a veces de modo articulado con el pionero y nutrido circuito cineclubístico promovido por entidades como Cine Universitario, Cine Club del Uruguay o Cinemateca Uruguaya; un circuito que influyó notablemente en la formación de los jóvenes cineastas y que se fortalecería con la creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, cuya primera edición de 1954 convocaría 112 películas de 18 países. Realizado cada dos años hasta 1962 (y luego en 1965, 1967 y 1971), una selección de los films allí exhibidos en cada edición nutriría en los meses siguientes los cineclubs que iban surgiendo en el interior del país.

Muchos elementos dan cuenta de la fuerte identidad del proyecto del SODRE con el ideario griersoniano. Desde un comienzo, el Festival presentó un espíritu en sintonía con esa impronta en lo referido a la finalidad social del cine:

"Es indudable -se lee en el primer catálogo, de 1954- que (...) un Servicio Oficial debía preocuparse especialmente por una manifestación artística que con seguridad ocupará un lugar predominante en la evolución de la cultura y de las más inmediatas relaciones entre los pueblos. Porque el cine de

Cine Documental

ficción puede hacernos soñar, hacernos sentir y pensar; pero es seguro que el documento cinematográfico nos hará conocer, comprender y estimar el grado de cultura y adelanto del mundo en que vivimos (...) El cine documental, por su poder de sugestión y sus infinitas posibilidades, es un sembrador de imágenes tan ricas y fecundas, que será seguramente el mejor educador de los hombres del futuro”⁶.

Ya en ese primer Festival de mayo de 1954 se había presentado una selección de films de Norman Mc Laren y producciones del National Film Board canadiense (creado por Grierson); y a mediados de ese mismo año, durante la décima temporada de Cine Sodre, se proyectarían películas de la escuela documental británica como *North Sea* (H. Watt, 1938), *Song of Ceylan* (B. Wright, 1934) o *Night Mail* (B. Wright y H. Watt, 1936). Dos años más tarde, en la presentación del catálogo del Festival de 1956 se aludiría de modo explícito al maestro escocés como orientador del proyecto del SODRE. Incluso, los Concursos de Cine Nacional organizados por la institución de modo previo a los festivales, con el objetivo asociado de promover films sobre las actividades industriales y sociales de los Entes (estatales) Autónomos de Uruguay, han sido evaluados retrospectivamente en relación con el proyecto de “la mejor” escuela documental inglesa, en particular por “crear una conciencia colectiva acerca de la utilidad del cine como colaborador del ciudadano y del país”.⁷

De este modo, la llegada de Grierson a Montevideo consagraba un previo reconocimiento de una orientación casi programática. Pero un dato diferencial era que si bien algunas películas latinoamericanas habían arribado a los dos Festivales previos, la cantidad e interés de las películas exhibidas en 1958, así como la llegada de importantes cineastas de la región, sin duda le otorgaría un carácter singular a esa edición. Del total de films latinoamericanos allí proyectados⁸ se destacan algunos que con el tiempo quedarían como hitos históricos de los “nuevos cines” de cada país.

Cine Documental



En una extensa nota de balance de esta edición del Festival en que se reseñan los mejores films exhibidos, el legendario Semanario *Marcha* destacaba, entre los latinoamericanos, los del peruano Manuel Chambí (con una "crudeza que a menudo es desalineo"), el boliviano Jorge Ruiz (con un "cuidado formal que alguna vez es virtuosismo") o el brasileño Nelson Pereira dos Santos (con su preocupación por un "estilo propio de narración"), que buscarían expresar de modo auténtico el carácter nacional a través del folklore, la tradición, la religión, el paisaje, etc.⁹ Es decir, los mismos tres realizadores que interesarían a Grierson, como veremos enseguida, y que serían destacados por el conjunto de la prensa montevideana.

La presencia de estas y otras "personalidades" entre las delegaciones del Encuentro de Cineastas auspiciaba -según esa misma prensa- discusiones promisorias. El temario propuesto recorría las dificultades específicas que afrontaban la producción y distribución de films "independientes", los problemas del intercambio y la cooperación regional, los vínculos con la todavía emergente televisión, así como problemas legislativos, gremiales y de formación técnica y profesional. En este sentido, el evento se refirió a la importancia del cine como medio expresivo y cultural; el derecho de los pueblos latinoamericanos a una cinematografía propia; la inclusión de

Cine Documental

cine en un Mercado Común Latinoamericano como "medio real de mutuo conocimiento y comprensión", incluyendo una política aduanera sin trabas y si se pudiese preferencial; el rechazo del "afán de lucro" como guía de la producción; el necesario apoyo y protección oficial, en particular al cine independiente; el apoyo especial al cortometraje para su difusión nacional y regional; y la promoción de escuelas para formación profesional de técnicos y de becas de intercambio.

La afinidad entre estos postulados y el ideario griersoniano fue evidente para quienes lo escucharon en las ruedas de prensa o en las charlas informales en el café *Boston* de Montevideo. O para quienes lo acompañaron en sus recorridos por la ciudad, el paseo obligado por el puerto, sus diálogos con la gente, siempre llevando su libretita que consultaba o en la que escribía cada tanto. En una febril actividad cotidiana, en privado o en público, Grierson desplegaba sus opiniones sobre la edificación urbana, su interés por el churrasco y el fútbol, su deslumbramiento con el manejo de la pelota por niños y jóvenes en las calles, sus averiguaciones sobre los distintos tipos de queso o sobre los tipos de ganado o sobre aquellos toros de raza que alguna vez Uruguay había importado de Escocia, entre tantas otras cosas. Una vitalidad notable para su edad, según se decía, y un interés constante expresados durante su visita y reflejados por una prensa que la valoró de modo unánime.

En la nota referida más arriba (*Marcha*, 27/6/58), por ejemplo, se destacó el modo en que Grierson "invadió las conferencias de prensa, los despachos ministeriales, las recepciones, las peñas de café, las esquinas y hasta los vestuarios del estadio (...) Con su palabra apasionada, mezcla de humor, sentimiento e imaginación, sacudiendo la pereza de unos y la sequedad de otros como si él mismo fuera una fuente de trabajo y vida, como si fuera un profesa en 35mm". El reconocido crítico Homero Alsina Thevenet publicó una "serie interminable" (como él mismo la llamó) de notas sobre la visita, que incluyó la cobertura de sus actividades públicas y cotidianas así como sendos textos sobre su trayectoria y personalidad "extraordinaria". Y la admiración

Cine Documental

y simpatía expresada por este crítico desde las páginas del periódico *El país* podían leerse también en otros medios; la misma identificación que podía percibirse en cineastas o público de un auditorio ávido por escucharlo; el mismo reconocimiento de los homenajes organizados por Cine Club y Cine Universitario, que incluyeron proyecciones de films, tanto como sendos cuadernos sobre el cineasta y su obra.

Las declaraciones de Grierson en sus días en Montevideo tal vez no escaparon de algunas "opiniones antojadizas" o "afirmaciones apresuradas", en la visión de algún medio de prensa¹⁰. Pero incluso cuando sus consejos hacia los jóvenes cineastas para que filmasen situaciones cotidianas, de una realidad nacional inmediata, que se ejemplificaban con el documental sobre el "manejo de la pelota", o cuando cierta búsqueda insistente en la presencia de lo "indígena" en la cultura e identidad uruguaya, sin duda se cargaban de cierto pintorequismo o exotismo¹¹, desde un comienzo quedó claro que el escocés no perdería su tiempo en el circuito turístico, ni recogiendo imágenes *for export*, sino que asumiría una mirada atenta -también preocupada por los fuertes contrastes de riqueza y pobreza de la ciudad-, un diálogo respetuoso y una actitud de compromiso y colaboración con la cinematografía uruguaya. Se trataba de un "hombre que vino a pelear", como tituló Alsina Thevenet una de sus notas en *El país*.

En este sentido, con ese lenguaje "cáustico y lleno de ingenio" o con su "fuerza de carácter" o su "estimulante insolencia", entre consignas y consejos, el escocés expuso una serie de ideas e incluso hasta un posible Plan para la cinematografía nacional. Al reseñar la última conferencia de prensa antes de su partida, Alsina Thevenet señaló que aunque en los quince días que estuvo en Montevideo nadie del gobierno le solicitó un plan para el cine uruguayo -a pesar de sus reuniones con funcionarios-, los cronistas y cineastas sí le "insistieron para que conociera los problemas reales y aportara las ideas posibles"¹². En ese marco, Grierson se refirió a la imprescindible protección del sector cinematográfico -"indispensable" en un país pequeño como



Cine Documental

Uruguay- y la creación a tal efecto de un Banco Cinematográfico (o Junta Nacional del Film) para financiar películas, dirigido por representantes del sector financiero, industrial, de la cultura y la ciencia, la prensa. Financiada con fondos cedidos por el gobierno o con porcentajes sobre las entradas a los cines, y en base a experiencias europeas, esa institución podía asumir tres misiones, pensaba Grierson: en tanto entidad comercial, retribuir con un porcentaje de sus entradas a los films nacionales de más éxito; financiar documentales (comenzando con seis por año) con el fin de mostrar al mundo la imagen del país; y financiar con un pequeño fondo films experimentales "sin preocuparse de su utilidad inmediata". A esto se agregaba el establecimiento de la obligatoriedad de la exhibición de documentales y noticiarios de producción nacional (diez minutos de cada programa), para los cuales, al mismo tiempo, se abría un "campo estupendo" en la televisión¹³. En un intercambio posterior con la prensa, aparecerían por supuesto las dudas respecto de la implementación de estas ideas aún cuando no fueran más que orientaciones en sintonía con lo que en Uruguay y otros países latinoamericanos se venía planteando como medidas de apoyo a los cines nacionales. Ese plan, además, se enmarcaba en otras ideas discutidas con la prensa (y también afines a las del Congreso de Cineastas), como el trabajo en equipo, la cooperación entre países de la región en cuestiones de producción (el uso de los laboratorios argentinos para la producción uruguaya, por ej.) y distribución; un convenio latinoamericano para adquirir derechos de films de otras regiones del mundo; y el envío de becarios al exterior o el fomento de las escuelas de cine.

Si bien la trayectoria de Grierson respaldaba un programa que combinase las políticas activas y de protección de los cineastas por parte de los gobiernos con el respeto de la libertad de expresión y creación, la noción de "independencia" promovida por el Congreso de Cineastas¹⁴ y las susceptibilidades hacia el apoyo público o privado por parte de algunos críticos generaría algún contrapunto. Los periódicos *La mañana* y *El país*, o el semanario *Marcha* dieron cuenta de esto al reseñar las primeras

declaraciones del visitante sobre la necesaria subvención estatal así como los apoyos de empresas privadas al cine¹⁵. Ante la pregunta por si la colaboración del Estado no haría perder a los cineastas independientes justamente la independencia, "su máspreciado tesoro", Grierson reafirmaba sus argumentos sustentados en el ejemplo británico del cine como instrumento estatal y medio de progreso social, político e industrial del gobierno; una respuesta que chocaba con las "funestas experiencias" de la intervención oficial en el cine uruguayo que señalaba *La mañana*. Desde *El país*, también Alsina Thevenet reseñó lo que consideraba una "compleja discusión", ya que en la práctica se producía un uso político por parte de los gobiernos y una "publicidad directa" por parte de las empresas, decía. Y frente a esto, los cineastas podían llegar a discrepar con industrias que consideraban opresoras o imperialistas, y en consecuencia no querer trabajar para ellas. Pero al mismo tiempo, el crítico recuperaba las reflexiones de Grierson al respecto: desde los consejos al Ministro para que intervenga en el cine y en sus leyes, pasando por la reacción del escocés hacia las dudas de la crítica ("puedo compartir su escepticismo pero el escepticismo no hace films"), hasta la apelación a su misma experiencia al puntualizar que "durante el apogeo del documental inglés, Flaherty, Cavalcanti, Auden y él habían sido 'buenos funcionarios públicos sin dejar de ser creadores'". En este sentido, Grierson propuso en Montevideo una medida para subsanar las tensiones entre estado y artista: la creación de un "organismo intermediario que haga entender a los gobiernos los problemas de la creación artística; que haga entender a los artistas las necesidades reales del estado, y que se pelee con ambos bandos hasta donde sea necesario". Un difícil equilibrio.

Cineclubismo y escuelas de cine a ambos lados de la Cordillera

Un joven participante uruguayo del Festival del SODRE, Mario Handler, mencionaría años más tarde la familiaridad de los cineastas de su generación con el movimiento liderado por

Cine Documental

Grierson. Es notable que en su recuerdo resuena una afinidad con la experiencia británica también en lo referido a cómo los cineastas uruguayos del período (Ugo Ulive, Miguel Castro, Walter Dassori, Alberto Mantarás, entre otros) desarrollarían sus primeras tentativas de realización amateur gracias a los "concursos relámpago", una especie de maratón de filmaciones en el que cada concursante recibía una dotación limitada de película para filmar en un solo día con el fin de ser exhibida sin editar"¹⁶. Este paisaje descrito por Handler recuerda a aquel cineclubismo europeo de finales de los años veinte, especialmente a las actividades de la London Film Society que proyectaría por primera vez *Pescadores* (John Grierson, 1929) junto a *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), y donde Grierson reclutaría a algunos de los miembros que conformarían el movimiento documentalista británico.

Si bien otros países de Sudamérica también conocían a Grierson desde antes gracias a circuitos cineclubísticos que -como el argentino o el chileno- incorporaron desde temprano la obra de la escuela documental británica -desde la pionera labor del cineclub *Gente de Cine* y su revista, en el primer caso-, el viaje de 1958 establecería un diálogo directo con el naciente nuevo cine y el cine independiente de esos países.

En los días del Festival SODRE, el escocés se interesaría por los Fotodocumentales de la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina) allí expuestos, entre ellos los que darían lugar al mediometraje *Tire-dié* (1958-1960), de Fernando Birri, que sería premiado en la siguiente edición del Festival. Como se sabe, la Escuela de Santa Fe (o Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral), creada por Birri en 1956, reconoce de modo explícito un doble linaje en el neorrealismo italiano y el movimiento documental británico, al cual dedicaría su primer libro titulado *Escuela documental inglesa*. Se trata de un estudio del documentalismo británico y canadiense y el ideario griersoniano a cargo de Manuel Horacio Giménez, con citas tomadas del clásico de Hardy e ilustrado en su contratapa con una fotografía de Grierson observando con atención los

fotodocumentales exhibidos en Montevideo.¹⁷

Birri había recuperado esta práctica de fotorreportajes de sus años de formación en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma -en particular de la experiencia de *Un paese* (Einaudi, Turín, 1955; con fotos de Paul Strand y textos de Cesare Zavattini) y de la extensa serie de fotodocumentales editados por la revista *Cinema Nuovo* entre 1954 y 1956-, y propuso este método simple de salir con una cámara de fotos y una grabadora sencilla a encontrarse con la gente y la realidad del propio entorno, para que sus alumnos realizasen el ejercicio por la ciudad de Santa Fe y alrededores, en general en torno a problemas sociales explícitos como el del agua, la infancia marginal, el conventillo, el mercado, los suburbios pobres, etc. De allí surgió el primer catálogo de fotodocumentales publicado en 1956 y la exposición de fotos y epígrafes que circuló por diversos lugares de la Argentina para llegar al SODRE de 1958.

Birri recordaría con emoción este último evento, desplegando un sentido mítico en el relato del encuentro con el maestro escocés en Montevideo: "Fue un momento exultante porque era la primera vez que esa realidad que nosotros nos propusimos captar se conectaba con la realidad de otro país hermano latinoamericano. La exposición de foto-documentales la armamos con nuestras manos, serruchando las maderas, clavando cartones, pegando fotos. En la clausura del festival, habló John Grierson (...). Frente al telón de terciopelo rojo en un gran teatro de Montevideo hizo una bellísima exposición sobre el documental como un martillo para transformar la realidad. En un momento determinado, cuando ninguno de nosotros lo esperaba, señaló a la exposición de fotodocumentales de nuestro Instituto como un trabajo ejemplar."¹⁸

En los días posteriores al SODRE, aunque Grierson no viajó a la ciudad de Santa Fe, sí cruzó el Río de la Plata para visitar Buenos Aires, donde había sido invitado por el Instituto Nacional de Cinematografía. Incluso, un medio de prensa especializado como *El Heraldo* sostuvo que había rumores sobre que el Instituto podría ofrecerle un cargo como director o

Cine Documental

coordinador de su centro de formación que debía crearse de acuerdo con la nueva Ley de Cine. Más allá de estos rumores, lo cierto es que el mismo día de su arribo, el 9 de junio, Grierson dio una conferencia de prensa en el Hotel Claridge a la que concurrieron reconocidos miembros del medio cinematográfico argentino. "Vivacidad, dinamismo, rapidez y lucidez", fueron los términos utilizados por el diario *La Prensa* para referir a sus intervenciones. "Seguro de sí mismo", "preciso y claro" en sus diálogos, apuntó el crítico del diario *La Nación*. Durante sus días en Buenos Aires, Grierson volvió sobre los mismos temas que había tratado en Montevideo: el apoyo estatal al cine cultural y el concepto de "autenticidad" para representar la realidad nacional y latinoamericana. Pero junto a esto, el escocés se tomó su tiempo para leer la nueva Ley de Cine argentina, la cual consideró un "instrumento muy preciso", al tiempo que cuestionó (le "extrañaba profundamente") que intentase legislar sobre la calidad de los films. Grierson focalizó la última parte de su intervención en su interés por la incorporación del cine a la televisión. Aunque algunos criticaron su mirada sobre esta cuestión, él insistió en la importancia de ambos medios en relación con el desarrollo del cine educativo y las expresiones culturales, en sintonía con el programa *This Wonderful World* que desde un año antes dirigía en la televisión escocesa.¹⁹

La inspiración griersoniana puede rastrearse también en la creación del Centro de Cine Experimental vinculado a la Universidad de Chile, cuyo impulso inicial se remonta a una iniciativa del cineasta Sergio Bravo de 1957, quien contó con la colaboración de Pedro Chaskel. Ambos tenían una activa vinculación con el circuito cineclubístico (Chaskel incluso como fundador del Cineclub de la Federación de Estudiantes de Chile), donde en los cincuenta se proyectaban los films de Grierson y el National Film Board de Canadá, y ambos habían pasado por los pioneros cursos del Instituto Fílmico de la Universidad Católica (fundado por Rafael Sánchez). Si durante los años sesenta, el Centro de Cine Experimental y la Universidad de Chile recibieron visitas de destacadas figuras internacionales²⁰, en 1958, además

Cine Documental

de John Grierson, allí llegaría Henri Langlois, Director de la Cinemateca Francesa.

La visita de Grierson fue evocada por Sergio Bravo como "providencial", en cuanto de allí habría surgido el primer apoyo institucional que su grupo recibió de la Universidad. Bravo -considerado uno de los máximos exponentes del documental poético latinoamericano del periodo por films como *Trilla* (1957) o *Mimbre* (1958)- recuerda que luego de proyectarle sus primeros trabajos a Grierson²¹, el escocés se entusiasmó de tal forma que los recomendó al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile. Unos meses después, la Universidad le otorgaría una primera ayuda consistente en el préstamo de un pequeño ambiente en el Departamento de Foto Cinemagrafía. El Centro de Cine Experimental formalizaría su relación con la Universidad recién en 1961, y continuaría hasta 1963 bajo la dirección de Bravo.²²

En su recuerdo aparecen también los vínculos con algunas experiencias latinoamericanas comentadas, como la escuela documental de Birri²³ o la actividad del SODRE, conocida por el grupo chileno desde algunos años antes²⁴. De hecho, en 1957 el Departamento de Cine Arte de la institución uruguaya había realizado un viaje a Perú, Argentina y Chile (que incluyó diversas ciudades) con una retrospectiva de clásicos de la historia del cine, en una gira organizada en colaboración con la Universidad de Chile y que tuvo como "derivación", según Juan José Mugni, la creación de su Cinemateca²⁵. Por su parte, también la revista *Ecran* -siguiendo en este caso las palabras de Alvaro Bunster, secretario general de la Universidad de Chile-, reconocía una continuidad entre el ciclo sobre historia del cine ofrecido en una oportunidad previa por el Director del SODRE, Danilo Trelles, y las charlas dictadas por Grierson en 1958.²⁶

A propósito de esta visita, la prensa chilena observaría que aunque el escocés era un desconocido para la mayor parte del ambiente del cine chileno, irrumpió "como el apóstol de un resurgimiento de la industria nacional", como se lee en la nota

de Raúl Aicardi para la revista *Pomaire*. Esta breve crónica se refirió a los diversos sitios transitados por Grierson, desde sus conferencias de prensa hasta su recorrido por el puerto de Valparaíso, siempre con intervenciones y reflexiones de “una misma agresividad constructiva”, “una misma violencia aleccionadora”²⁷; es decir, la misma firmeza en la promoción del apoyo institucional al cine que había expuesto previamente en Montevideo y Buenos Aires. En este sentido, también en su conferencia en la Universidad de Chile, Grierson volvió a destacar la importancia de una visión auténtica, franca de la realidad cotidiana, fuera de todo convencionalismo o mirada folklórica, e insistió en reclamar el apoyo estatal al cine.²⁸

Cavalcanti y el frustrado proyecto brasileño

Las fuentes hemerográficas y la memoria de los protagonistas coinciden en la enumeración de los films y cineastas que interesaron a Grierson en el Festival del SODRE de 1958, de donde se llevaría material para su programa en la televisión escocesa: la obra del boliviano Jorge Ruiz; los documentales peruanos presentados por Manuel Chambí -sobre los que volveremos enseguida-; y las películas del brasileño Nelson Pereira dos Santos, *Río, 40 grados* (1955) y *Río Zona Norte* (1957)²⁹. Estos dos primeros largometrajes del considerado padre espiritual del movimiento del *Cinema Novo* brasileño, que explosionaría en la década siguiente, son obras que pondrían de manifiesto la apropiación del neorrealismo italiano en el tránsito hacia un verdadero cine nacional.

En el caso de Brasil, los impulsos al documental que asociamos a la escuela griersoniana podrían rastrearse incluso desde algunos años antes. Porque tal vez allí se habría constituido un excepcional laboratorio de creación documental -hibridando las experiencias desarrolladas en el seno del movimiento documental británico con la tradición cinematográfica brasileña- si el esperado regreso de Alberto Cavalcanti a su país natal en 1950 no se hubiera saldado con un fracaso. Dicho retorno había

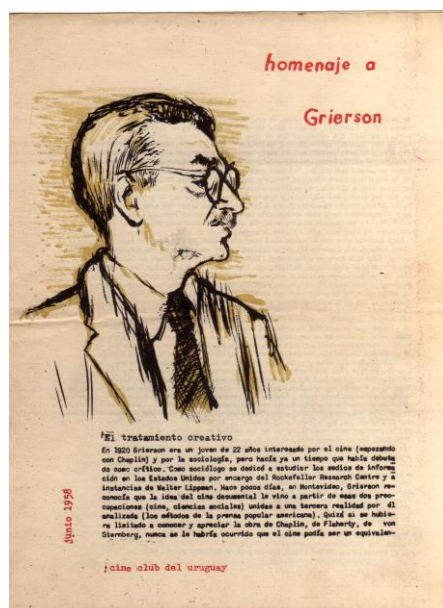
Cine Documental

sido propiciado por la fundación de la Companhia Cinematográfica Vera Cruz São Paulo, cuya dirección se le había encomendado. Pero la compañía no cumplió los compromisos de producir dos documentales por cada largometraje, ambicioso proyecto para cuya realización Cavalcanti había contratado para la Vera Cruz a Henry E. "Chick" Fowle, Rex Endsleigh y John Waterhouse. Las desavenencias con la empresa y la crisis financiera de la misma hicieron a Cavalcanti abandonar el proyecto y Vera Cruz concluyó sus actividades en 1953³⁰. Posiblemente este proyecto hubiera sido el espacio propicio para desarrollar ese concepto de *neo-realism* que el brasileño había opuesto al de *documentary* en sus tempranas discusiones con Grierson.³¹

De algún modo, Brasil había tenido su propio Grierson en Humberto Mauro,³² figura que los cineastas latinoamericanos de la generación que nos ocupa no descubrirán hasta más tarde, cuando Glauber Rocha lo reivindicó como precursor del *Cinema Novo*, una genealogía en la que asociaba su nombre con los de Jean Vigo y Robert Flaherty. Rocha ubicaba a Mauro en el contexto de una cartografía del cine internacional de los años treinta en la que Grierson y el movimiento documental británico que atrajo a Cavalcanti ocupaban un lugar privilegiado³³. De forma independiente y contemporánea, Humberto Mauro había diseñado, y en parte ejecutado en su serie *Brasilianas* (1945-1954), un programa de desarrollo cinematográfico nacional en el que el documental se consideraba el cine del futuro tanto por sus posibilidades artísticas como económicas: era un cine de bajo costo, no imitativo respecto a modelos foráneos y con potencialidad de comercialización en el exterior. El proyecto tenía, además, como plataforma un organismo estatal, el Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) creado en 1936. Así, en sintonía con el contexto internacional, Mauro apostó por un cine de propaganda, auspiciado por el estado y con un lenguaje y expresión artística propios que, sin embargo, no logró visibilidad hasta un tiempo en que dicho modelo, como quizás el griersoniano, quedaría obsoleto para los nuevos retos del cine latinoamericano.³⁴

Grierson y el mundo andino

La perspicaz mirada de Grierson en los días del SODRE prestó especial atención a aquellos documentales que habían girado sus cámaras hacia una realidad, la indígena, hasta entonces escasamente visible. El interés por la región andina y su "energía creadora" quedó expresado en el reconocimiento de las obras de Jorge Ruiz o Manuel Chambi. Años más tarde, el brasileño Pereira dos Santos, rememoraría: "Nunca olvidaré el encuentro de John Grierson con los films de Manuel Chambi, durante el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Montevideo, en 1958. La sorpresa y la fascinación del maestro del documental ante las imágenes traídas de las fiestas cordilleranas de Perú lo movilizaron a viajar hasta allí, en minuciosa expedición, desafortunadamente sin cámaras".³⁵



Un año antes del encuentro del SODRE en Montevideo, José María Arguedas, por entonces director del Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, había quedado fascinado por los cortometrajes documentales que se estaban realizando en el Cusco, que "descubre" para el público capitalino peruano. Las noticias llegaron a los organizadores del SODRE, que invitaron Manuel Chambi a presentar las películas que Grierson vio en el festival:

Cine Documental

Corpus del Cuzco (1955), *Corrida de toros y cóndores* (1956), *Las piedras* (1956), *Carnaval de Kanas* (1956) y *Lucero de nieve* (1957). Formado como arquitecto en Buenos Aires, donde tuvo sus primeros contactos con el cine, Chambi creó en 1955 en Perú el Cine Club del Cusco. Bajo su dirección trabajarían su hermano Víctor y el fotógrafo Eulogio Nishiyama, a los que luego se uniría Luis Figueroa. Ellos conformaron el germen de la "École de Cuzco", como la bautizó George Sadoul en 1964 a propósito del "descubrimiento" en el Festival de Karlovy Vary del primer largometraje de ficción nacido en dicho contexto, *Kukuli* (César Villanueva, Eulogio Mishiyama y Luis Figueroa, 1960)³⁶

Como en la obra fotográfica en blanco y negro del reconocido Martín Chambi, padre de Manuel, la fotografía en color de Nishiyama en películas como *Lucero de nieve* (1957), *El carnaval de Kanas* (1956) y *Corrida de toros y cóndores* (1956) huye del énfasis y las pretensiones de creación plástica para la exaltación artificial de la dignidad de la raza, habitual en las manifestaciones artísticas indigenistas del periodo. Frente a la puesta en escena calculada, prima el registro directo que capitaliza la potencia visual de la realidad filmada (las luchas rituales en la noche sobre la nieve en *Lucero*, las impresionantes máscaras del carnaval o los cambios de luz en el paisaje que reflejan el tiempo largo de las fiestas). Los documentales se apartan igualmente de la exposición pedagógica del documental etnográfico: la mayoría de estas primeras películas de Manuel Chambi prescinden del apoyo de la narración expositiva y hacen del campesino andino y de la cultura indígena (mestizada con la colonial) protagonistas absolutos de un cine que hasta entonces no había representado, con la sobriedad y la belleza naturalista que caracteriza estas producciones, la complejidad y la riqueza de los ritos y festividades de las comunidades quechua. De ahí que Grierson pudiera encontrar en ellas una extraordinaria materia prima para su programa televisivo *This Wonderful World*, dado que ofrecían imágenes despojadas de las miradas exotizantes y paternalistas que no ocultaban además la pobreza de la población. "Esta gente del

Cine Documental

Alto Plano [sic] -afirmaría en el programa-, aunque pobres, han creado en sus fiestas tales espectáculos de máscaras y danza que dudo de que haya habido nada igual en cualquier época, en cualquier lugar, procedentes de campesinos. No creo que desaparezcan, pero lo que sí desaparecerá sin duda, y quizás será mejor así, es la amarga ironía de que uno de los pueblos más pobres y tristes del mundo exponga en compensación la más rica y feliz demostración de su innato orgullo".³⁷

Estas palabras reflejan el tono de los documentales de Chambi en los que nunca late el espíritu de la "etnografía de salvamento", la amenaza de una cultura en vías de extinción, sino la afirmación de un presente en el que tampoco se hallan signos de denuncia o la tensión entre la tradición y la modernidad (o la modernización) que veremos en otros documentales.

En Bolivia, Grierson encontró una realidad muy diferente a la de los ritos y las fiestas del Perú. Asimismo, fue mucho más intensa y fructífera la relación que estableció con Jorge Ruiz, con quien realizaría un viaje de diez días en Jeep desde La Paz al altiplano.³⁸

En esos años Jorge Ruiz era el cineasta sudamericano con un contacto más directo con documentalistas anglo-americanos gracias a proyectos de diferente naturaleza, principalmente encargos de instituciones como Naciones Unidas, la Agencia para el Desarrollo Internacional o cadenas de televisión británicas y norteamericanas. Así, en 1956 Ruiz se había ocupado de la fotografía de *Renace un pueblo/The Forgotten Indians* (Bolivia-Gran Bretaña, 1956-1957), producido por la BBC en asociación con Telecine, una pequeña productora boliviana en la que Ruiz trabajaba. El documental, dirigido por Anthony de Lothbiniere y con comentarios de Paul Rotha (y locución de Colin Wills), era altavoz de las acciones de la misión de la International Labour Office que desde 1953 operaba en Bolivia, Perú y Ecuador apoyando el desarrollo de la población indígena campesina y las reformas que el nuevo gobierno boliviano estaba poniendo en

Cine Documental

marcha desde su llegada al poder con la Revolución de 1952. Y en 1958 se realizó *Miles como María/People like Maria* (1958), un documental para la OMS co-dirigido por Harry Watt y Jorge Ruiz, que recibiría en 1959 el Gran premio para filmes de televisión en el Festival de Venecia.³⁹

Varias de estas y otras realizaciones⁴⁰ se hallaban en clara sintonía con el trabajo de Ruiz como realizador y director entre 1957 y 1964 del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). Este organismo había sido creado en 1953 por el nuevo gobierno revolucionario como instrumento de propaganda del proceso de reformas sociales y modernización del país. El proyecto político del gobierno del MNR reivindicaba por primera vez el elemento indígena en la construcción de la identidad nacional y ponía en marcha programas de reforma con los que revertir la herencia de sometimiento y explotación de las comunidades originarias desde la Conquista española. A través del ICB, se publicitarían las políticas de redistribución de tierras, la reforma agraria, las nuevas medidas económicas y los proyectos de modernización, y se hacían presentes las lenguas y la cultura indígenas bolivianas. También sería el germen de un cine nacional que comienza a vislumbrarse en los trabajos de Ruiz y luego, desde mediados de los sesenta, con una perspectiva de radicalización política, en la obra de Jorge Sanjinés.

Los documentales de propaganda realizados en el ICB por Waldo Cerruto (su primer director entre 1953 y 1957) y Jorge Ruiz despliegan un amplio y rico repertorio de recursos fílmicos (narrativos, retóricos y expositivos), donde se conjugan sin aparentes tensiones la construcción de un imaginario visual y discursivo en torno al mundo indígena campesino con los asociados a la modernización y los programas de desarrollo económico e infraestructuras (en buena medida financiados y auspiciados por los EEUU)⁴¹. Pero fue en *Vuelve Sebastiana* (1953) donde Jorge Ruiz encontró su propia voz como cineasta para representar el mundo andino. Esta película, que había recibido el Gran Premio en la Categoría Film Etnográfico y Folklórico en la edición anterior del SODRE (1956), haría pronunciar a

Grierson la famosa frase repetida en la bibliografía: "es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo". Y en consonancia con esta apreciación, promovería una versión en inglés para proyectar en Edimburgo.⁴²

Al mismo tiempo que reconocía la obra de Ruiz, durante su visita a Montevideo Grierson había lanzado un durísimo ataque contra un documental sobre Bolivia realizado por las Naciones Unidas: un film "vulgar, repugnante, condescendiente por la actitud moral que revela, por la asumida superioridad sobre pueblos inferiores"⁴³. Así hacía explícito el rechazo de las miradas paternalistas extranjeras, que volvería a cuestionar ya en la propia región aludiendo directamente a los films de los programas del Punto 4 y el servicio de información de los Estados Unidos (USIS) en Bolivia.⁴⁴

Por el contrario, las películas de Ruiz exhibidas en los días del Festival SODRE resultaban representativas del tipo de film que podía interesar al escocés. Porque si *Voces de la tierra* (1956) - un "deleite visual continuo", según la prensa- daba cuenta del mundo cultural del altiplano, *La vertiente* (1958)⁴⁵ participaba de una épica del trabajo en comunidad muy cercana a la tradición griersoniana.

Diálogos en el documental latinoamericano de los años cincuenta

La trayectoria cinematográfica e institucional esbozada por Ruiz ejemplifica los puntos de diálogo y encuentro posibles entre ciertos cineastas sudamericanos y el maestro Grierson: por una parte, los impulsos para la creación de ámbitos institucionales para el desarrollo del documental al servicio de construcción de la identidad nacional y como instrumento de propaganda de políticas reformistas y modernizadoras; por otro, el amplio abanico de modos de representación documental, entre los que alcanza una fuerte presencia el recurso al relato, la dramatización y el uso de "actores naturales", siendo la citada *Vuelve Sebastiana* uno de sus mejores ejemplos.

Cine Documental

Sin embargo, la forma fílmica de los documentales de Jorge Ruiz pone de manifiesto cómo convivían y se mestizaban, en los modos y estéticas documentales, diálogos e influencias muy diversas. Ruiz afirmaba sentirse "discípulo de Robert Flaherty y John Grierson" cuando hacía *Virgen India* (1947), uno de sus primeros documentales. Y al ser interrogado por sus influencias, junto a la escuela británica también señalaba el grato impacto de un mejicano, el indio Fernández, "con *Flor Silvestre* [1943] y *La candelaria* [*María Candelaria*, 1943]", decía.⁴⁶

Se refiere, en esta última frase, a las dos primeras películas con las que se iniciaba la intensa y fructífera colaboración del director Emilio Fernández con el fotógrafo Gabriel Figueroa. Ambos lograron construir un poderoso imaginario narrativo y visual en la representación idealizada, hierática y escultórica del indio y del mundo indígena, fruto de la consciente apropiación y reinención en clave nacionalista del legado dejado por Sergei M. Eisenstein en México tras su visita de 1931. El maestro soviético dejaría inconcluso el proyecto fílmico que lo llevó a tierras mexicanas, *Qué viva México*, película que, recordemos, John Grierson citaba en sus "First Principles of Documentary" como exponente de uno de los tres métodos para el documental, aquel que tendía a lo poético y lo contemplativo.⁴⁷ El footage filmado por Eduard Tissé bajo la dirección de Eisenstein y Grigori Alexandrov, editado en diferentes ocasiones y por manos distintas, dejaría así, en diferentes contextos, una huella indeleble en el cine latinoamericano de los años 1940 y 1950, especialmente reconocible en la composición plástica del documental poético.

Sobre la influencia de Eisenstein se amalgamaron otras. Movido por la fascinación que ejercían el mítico pasado, el apasionante presente y prometedor futuro de México -a los que el muralismo pictórico de Rivera, Siqueiros y Orozco habían dado expresión-, el norteamericano Paul Strand viajaría allí en 1934 con el encargo de ocuparse de la fotografía de una producción auspiciada por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación, *Redes* (Fred Zinnemann, 1934). Se trataba de un

Cine Documental

drama realista de clara vocación revolucionaria que protagonizaban, como "actores naturales", los pescadores de Alvarado. En el film se superponían, en una articulación no siempre equilibrada⁴⁸, tres niveles de representación: la trama narrativa en torno a la lucha contra la injusticia y la explotación, el tratamiento plástico-fotográfico de los cuerpos, y la vocación documental y etnográfica que, en escenas como la que enfrenta a los hombres y el mar utilizando las artes tradicionales de pesca, remite sin duda a Flaherty. *Redes* deviene en obra mítica y fundacional del cine latinoamericano posterior que busca modelos opuestos al espectáculo y el entretenimiento y confía en el patrocinio estatal para asentar un cine nacional donde los márgenes entre la propaganda y la educación del ciudadano se desvanecen.

La fotografía que Strand despliega en *Redes* comparte numerosos elementos plástico-formales con el retrato eisensteniano de los rostros del pueblo, aislados en acentuados contrapicados; pero también el sello propio que Strand y sus compañeros de la Workers' Film and Photo League y Nykimo dejarían en *The Plow that Broke de Plains* (Pare Lorentz, 1936). Posiblemente este último film no fuera visto por los documentalistas latinoamericanos, pero el visionado de una película como *Láminas de Almahue* (1962), la más experimental de las obras del chileno Sergio Bravo, no deja de recordar poderosamente, en la construcción de sus encuadres y en el tratamiento plástico de los objetos en relación con los cuerpos de los campesinos, a la *cinematography* que Strand, Ralph Steiner, Paul Ivano y Leo Hurwitz firmaron en aquel proyecto del New Deal bajo la batuta de Lorentz. Los films de Sergio Bravo ejemplificaban esa vía señalada por Grierson en sus principios del documental en la que la construcción dramática cedía en pos del tratamiento poético y contemplativo, modelo documental que en la historia del cine latinoamericano alcanzará uno de sus máximos exponentes con *Araya* (Margot Benacerraf, Venezuela, 1959)⁴⁹. En él, la sombra de Eisenstein se hacía de nuevo palpable en la representación de los cuerpos de los trabajadores de la salina de la península de

Araya, pero el film también bebía de las fuentes del documental poético europeo de posguerra en la nostálgica ligazón entre los ritmos del trabajo del hombre marcados por los ciclos de la naturaleza ⁵⁰. El film contó para su realización con la colaboración de la Shell Film Unit establecida en Caracas en 1952 bajo la dirección de Lionel Cole, otra de las vías de comunicación con el movimiento documental británico⁵¹. A pesar de que hoy la historiografía la reconozca como un hito del cine nacional venezolano, sería una obra con muy poca repercusión en el ámbito latinoamericano en aquel momento. Posiblemente porque representaba el canto de cisne de un modelo estético-discursivo que pronto iba a quedar obsoleto.

A modo de epílogo

Jorge Ruiz reflexionaba sobre lo que sus influencias (Grierson, Watt, Van Dyke, Fernandez) le habían aportado: "Me convencieron: el cine puede ir junto al desarrollo social. Y no me desagradaría la idea de que me consideren propagandista. Siempre he apostado en beneficio de la persuasión audiovisual. Mis impagadas influencias ratificaron algunas búsquedas reales: el cine de propuesta podría ser más útil que el cine de protesta".⁵²

En el cambio entre las décadas de 1950 y 1960 el cine documental latinoamericano estaba convencido del poder de persuasión audiovisual. Pero pronto la propuesta daría paso a la protesta y la denuncia socio-política abierta; y la propaganda no podría sino concebirse en términos de contra-información y agitación. Posiblemente el tiempo de un documental impregnado de voluntades reformistas y transformadoras de la sociedad en el marco de los parámetros de la modernidad y la democracia, bases del programa teórico elaborado por John Grierson, había pasado. Más lejos quedaba aún aquella capacidad del programa griersoniano original, gestado en la Gran Bretaña de los años treinta, de hacer convivir la formación del nuevo ciudadano y la transformación social con el servicio a un estado a la postre imperial. El toque de clarín llamaba ahora, en los sesenta, a la revolución



Cine Documental

antidictatorial o antiimperialista, y el lenguaje documental como forma cinematográfica de revelar la naturaleza dramática de la realidad así como de revelar la poesía de lo real⁵³, que se manifestaba en los modos naturalistas y poéticos del documental latinoamericano, resultaría insuficiente y quedaría desplazado por otras estéticas y otras políticas radicales.

Una década más tarde del encuentro de Montevideo de 1958, fueron otros festivales (latinoamericanos y europeos) los que otorgaron visibilidad internacional al Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Pero ese circuito de fines de los sesenta, con su innegable importancia, no debería constituirse en una genealogía canónica que termine desvalorizando un período previo también denso del documental latinoamericano, como el sucintamente recuperado en estas páginas y que permite mirar de forma renovada esos años sin la lente teleológica con la que habitualmente se lo ha estudiado⁵⁴. Porque esta experiencia fue algo más que un "antecedente" de ese otro momento más conocido, de mayor desarrollo y politización de las cinematografías independientes de cada país.

En este sentido, la visita de Grierson a Sudamérica en 1958 fue un momento importante de diálogo e intercambio, de consagración de influencias previas, de establecimiento de legados posteriores. Y aunque su hora pasaría pronto, la inspiración de su programa de intervención desde el documental -tal vez de modo similar a lo ocurrido con el Neorrealismo italiano en América Latina- puede rastrearse antes y después. No sólo como influencia, sino como coexistencia de tendencias propagandísticas o creativas del cine documental. Podría pensarse por un lado en algunas formas del noticiario cinematográfico y el documental de los años 40s. y 50s.; o, por otro, en algunos manifiestos y proyectos de los años 60s, donde, aunque los lenguajes documentales se encuentren en plena transformación (por ejemplo por la llegada del *directo*), el legado griersoniano en muchos casos siguió estando presente.

Lo cierto es que la historiografía del cine latinoamericano no

ha abordado todavía una reconstrucción pormenorizada de los momentos y las vías por las que el documental internacional - especialmente el auspiciado por la figura de John Grierson-, permeó y configuró en un diálogo complejo la mirada de generaciones de cineastas que desde finales de los años cincuenta y con pleno desarrollo en la década del sesenta transformarían el cine en la región.

Bibliografía y notas

¹ Una versión significativamente más corta de este artículo se publicó con el título "Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies", en: Zoë Druick and Deane Williams (editors), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London, British Film Institute-Palgrave, 2014; ps. 223-238. Agradecemos a Juan José Mugni (Director del Archivo Nacional de la Imagen-Sodre, de Montevideo), a Eduardo Correa (a cargo del Centro de Documentación Cinematográfica de la Cinemateca Uruguaya), a Rosanna Al-Mulla (Research Support Assitant, Information Services, John Grierson Archive, University of Stirling Library), a Adrián Muoyo, Julio Artucio, Octavio Morelli y Alejandro Intrieri (de la Biblioteca, Centro de Documentación y Archivo, INCAA, Buenos Aires, Argentina). Todos ellos nos facilitaron el acceso a importantes documentos para esta investigación.

² Paulo Antonio Paranaguá, *El cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), especialmente pp. 39-45. Véase del mismo autor: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003), capítulo 11.

³ En su genealogía de la palabra *neorrealismo*, Stefania Parigi sostiene que desde mitad de los años 30s. los italianos aplicaban el término a varias experiencias estéticas, por ejemplo, entre ellas, el documental griersoniano ("Le carte d'identitá del neorrealismo". En: Bruno Torri, ed. *Nuovo Cinema*, Venecia: Marsilio, 2005; 82-83).

⁴ Julianne Burton (ed.), *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh, University of Pittsburg Press, 1990), p.18.

⁵ Forsyth Hardy, *John Grierson. A Documentary Biography* (Londres&Boston, Faber and Faber, 1979), pp.209-210. De sus experiencias en el altiplano hablaría en el programa *This Wonderful World* en las

emisiones de 29/1/1959, 16/12/1966 y 9/2/1959.

⁶ Presentación del Catálogo de 1954.

⁷ Juan José Mugni y Mario Raimondo, "El Archivo Nacional de la Imagen", en: *SODRE. 70 ANIVERSARIO* (Montevideo: SODRE, 2000), ps.155-167. Véase asimismo el *dossier* editado por Mariana Amieva, "Volver a las fuentes: El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, 1954-1971", en la revista *33 Cines*, número 2, Montevideo, 2010, ps. 6-47. Amieva también analizó con detalle la experiencia del SODRE en "Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales" (revista *Cine Documental*, n.6, 2012) y en otros trabajos más recientes como parte de su investigación doctoral.

⁸ Con mayoría de films rioplatenses y bastantes sudamericanos.

⁹ Montevideo, 27/6/58; p.19, firmada por H.R.A. (Hugo R. Alfaro). También se destaca la premiada *La flecha y la flauta*, del reconocido documentalista sueco Arné Sucksdorff, invitado al festival, así como los cortos del italiano Vittorio de Seta que la nota vincula a la escuela documental inglesa.

¹⁰ Aún de aquellos que lo halagarían ("Grierson se va y el Festival sigue". *La mañana*, 6/6/58).

¹¹ Véase por ejemplo algunas afirmaciones en conferencia de prensa reseñadas en *La mañana* 28/5/58, *Marcha*, 30/5/58, *Marcha*, 6/6/58; p.17.

¹² Homero Alsina Thevenet, "Grierson explica cosas", *El país*, 7/6/58.

¹³ El 29 de mayo Grierson dictaba la Conferencia "Perspectivas del Arte Cinematográfico ante el Progreso de la Televisión".

¹⁴ "Entiende por cineistas independientes a todos aquellos profesionales que trabajan sin estar ligados en relación de dependencia a las empresas de producción o distribución y pueden decidir libre y personamente la orientación temática o estética de sus películas". La declaración completa en *VVAA, Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, Vol.1, México, UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, ps. 537-543.

¹⁵ *La mañana* (28/5/58, firmado por J.G.F.), *El país* (28/5/58, "Le hablan Sr. Ministro", firmado x HAT: Homero Alsina Thevenet) y *Marcha* (30/5/58, firmado por M.T.: Mario Trajtenberg)

¹⁶ Cfr. "Mario Handler. Empezando cuesta arriba: artesanado y agitprop", en Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, México, Diana, 1991; p.54.

¹⁷ Manuel Horacio Giménez, *Escuela documental inglesa*. Santa Fe,

Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, 1961. Grierson dejaría constancia de su interés por los fotodocumentales santafecinos en una elogiosa carta a los alumnos de la escuela reproducida en la contratapa del libro, como epígrafe de la fotografía referida: "Quiero expresarles lo excelente que encontré vuestra exposición en Montevideo. Es un espléndido ejemplo de método de enseñanza y el primero que he visto que contribuye tan simplemente y tan bien al aprendizaje de cómo hacer un film. Ustedes van a la raíz de esta materia captando las imágenes esenciales y forzándolas por medio de los epígrafes a entregar su contenido. Es ésta una contribución notablemente simple pero a la vez profunda y yo les felicito y les deseo nuevos éxitos".

¹⁸ Citado en: *Fernando Birri*. Selección y ordenación de texto a cargo de Elena Sáen (Málaga, Semanautor, 1989), p.7. Sobre el vínculo del proyecto original de Birri en Santa Fe con los *fotodocumentari* de *Cinema Nuovo*, el neorrealismo italiano y el documental griersoniano, véase: M. Mestman, "From Italian Neorealism to New Latin American Cinema. Ruptures and continuities during the 1960s", en: S. Giovacchini y R. Sklar (eds.), *Global Neorealism 1930-1970. The Transnational History of a Film Style*. University Press of Mississippi, 2011; ps. 163-177; M. Mestman y Christopher Moore, "On the amateur origins of Fernando Birri's Documentary School of Santa Fe", (2017, inédito a ser incluido en un volumen sobre una historia global de las prácticas fílmicas amateurs, editado por Masha Salazkina y Enrique Fibla.).

¹⁹ *El Herald*, 18/6/1958, *La prensa*; 10/6/1958, *La Nación*, 10/6/1958.

²⁰ Como Edgar Morin (1962), Roberto Rossellini (1966) o la más conocida de Joris Ivens en 1962 y 1963, que incluyó la filmación de *Valparaíso*.

²¹ Según Alicia Vega, tres películas de Bravo realizadas entre 1956 y 1958 (*Mimbre*, *Imágenes antárticas* y *Trilla*) fueron analizadas en un seminario organizado a propósito de la vista de Grierson. (Alicia Vega, *Itinerario del cine documental chileno, 1900-1990*, Universidad Alberto Hurtado, 2006; p.165).

²² Véase Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus (con colaboración de Sergio Salinas Roco), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile, 1957-1973*, Uqbar editores, 2008; 35. Sobre este período del cine chileno véase también los clásicos trabajos de Jacqueline Mouesca y el de Pablo Corro (et. al), *Teorías del cine*

documental chileno 1957-1973, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2007.

²³ Salinas Muñoz y Stange Marcus, op.cit., p. 69.

²⁴ Según el documentalista Emilio Vicens ya se conocía entre quienes frecuentaban a mediados de los 50 los cursos del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, por ejemplo (Citado en Salinas Muñoz y Stange Marcus, 49)

²⁵ Mugni, "70 aniversario del SODRE", op.cit. El viaje incluyó Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Concepción, Coronel y Lota. Dichas jornadas llegaron a "102 espectáculos con un público de 92.732 personas (...) Un panorama completo de la Historia y Evolución del Cine desde los primitivos Lumière y Meliés hasta los modernos films franceses, suecos o soviéticos", afirma Mugni. Según este autor, "fueron particularmente emocionantes las funciones realizadas para los obreros de las minas del carbón del sur de Chile, muchos de los cuales asistían por primera vez a un espectáculo de cine".

²⁶ *Ecran*, n.1430, Santiago, 24/6/1958; reproducido en Alicia Vega, op.cit., p.165.

²⁷ Aicardi, Raúl, "John Grierson, el sorprendente". *Pomaire*, núm. 13, Santiago, 1958.

²⁸ "... La única solución para que países con pocas probabilidades de distribución, como Chile, puedan tener una industria cinematográfica, es con la ayuda del gobierno. El estado debería impulsar la producción fílmica como una función más al servicio de la nación, y siempre que no lo haga a su propio beneficio. No me gustan los films específicamente folklóricos. Muchas veces por hacer algo pintoresco, dejan de mostrar la realidad". *Ecran*, n.1430, Santiago, 24/6/1958; reproducido en Alicia Vega, op.cit., ps.165-166.

²⁹ Alsina Thevenet ("Grierson explica cosas", *El país*, 7/6/58), reseñando la última conferencia de prensa, agrega el film *Makiritare* del uruguayo Gardiol, que Grierson también habría nombrado. Antes había comentado que le gustó *Cantegriles* de Alberto Miller, (Alsina Thevenet, "El hombre que vino a pelear", 4/6/58). Y en una nota especial enviada por Grierson para el semanario *Marcha*, afirma haber visto "cosas muy buenas" de Miller, Gardiol, Trelles, Jins, Acosta y Lara ("Bajo la mirada de John Grierson", 6/6/58; p.17).

³⁰ También resultó abortado su proyecto de creación de un Instituto Nacional del Cine en Brasil otorgando prioridad al documental, lo que defendía igualmente en su libro *Filme e realidade* (São Paulo, Livraria

Martins, 1953). Cf. Paulo Antonio Paranaguá (ed), *El cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p.39.

³¹ Respecto de las diferencias entre ambos, Elizabeth Sussex refiere al siguiente recuerdo de Cavalcanti: "La única diferencia fundamental era que yo mantenía que *documental* era una denominación estúpida", decía Cavalcanti [...] "Tuve una conversación muy seria con Grierson en los primeros y halagüeños tiempos sobre esta etiqueta de *documental* porque yo insistía en que debía llamarse, curiosamente (sólo fue una coincidencia, pero hizo fortuna en Italia) *neorrealismo*. El argumento de Grierson -y lo recuerdo muy bien- fue simplemente reír y decir "Eres un ingenuo. Yo tengo que tratar con el gobierno y la palabra documental los impresiona como algo serio" [...]. Elizabeth Sussex, "Cavalcanti in England" *Sight and Sound*, Autumn 1975.

³² Amir Labaki titula el capítulo dedicado a Mauro en su *Introdução ao documentário brasileiro* (Sao Paulo, Editora Francis, 2006) como "Grierson à la brasilera".

³³ Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño* (Madrid, Editorial Fundamento, 1971), p.26.

³⁴ Sobre los proyectos de Humberto Mauro, véanse los análisis de Paranaguá en los libros citados, y en particular: Eduardo Morettin, *Humberto Mauro, Cinema, História*, San Pablo, Alameda, 2013; y Sheila Schvarzman, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, San Pablo, Editora Unesp, 2003.

³⁵ Nelson Pereira dos Santos, "Preámbulo", en *Cine documental en América Latina*, op.cit.

³⁶ El texto es reproducido en Carlos Bedoya, *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (Lima, Universidad de Lima/ICI, 1995), p.181; obra donde refiere a las producciones del grupo, ps. 143 y sgtes. Muy interesantes son las largas entrevistas con sus representantes en Giancarlo Carbone (dir.), *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios* (Lima, Universidad de Lima, 1991/1993). *Kukili* es una compleja película filmada íntegramente en quechua donde el documental etnográfico clásico (con *voice over* expositiva en español) irrumpe sobre la trama narrativa (basada en una leyenda quechua de origen europeo), mientras la puesta en escena del drama trasluce, con su lenguaje visual y montaje metonímico, la fascinación por el cine mudo europeo, del que sin duda se alimentó Figueroa en su frecuentación de la Cinémathèque française de Henri Langlois durante sus estudios en París.

³⁷ *This Wonderful World*, 16 December 1966, citado por Hardy, op.cit. p. 221.

³⁸ Según recuerda el propio Ruiz en: José Antonio Valdivia, *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz: memorias del cine documental boliviano* (Huelva, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 1998, citado por la segunda edición, 2003), pp. 67-68.

³⁹ El film era un encargo de la Organización Mundial para la Salud que se traduciría a diferentes lenguas pero nunca sería exhibido en Bolivia. Ambientado en dos países (Bolivia y Birmania), narraba la iniciación de una enfermera en sus primeras labores sanitarias, enfrentándose a la resistencia de los campesinos.

⁴⁰ Con el norteamericano Leo Seltzer realizó *Detrás de los andes y Los Aymaras/The Aymara Indians, heirs of the Incas* (1954), co-producción del American Museum of Natural History y la CBS Television para su emisión en *Adventure Series*. Algunos años después, sería camarógrafo de Willard Van Dyke en un documental también producido para la CBS (Serie Siglo XI), *So That Men Are Free* (1963), filmado en Perú y que registraba (en 30 minutos y blanco y negro) el experimento de reforma agraria en el departamento de Ancash.

⁴¹ Como *El surco propio* (Waldo Cerruto, 1954), sobre la reforma agraria, y los films de Ruiz *Un poquito de diversificación económica* (1955) y *Las montañas no cambian* (1962), en conmemoración de los diez años de gobierno revolucionario.

⁴² Véase Alfonso Gumucio Dragon, *Historia del cine boliviano* (México, Filmoteca UNAM, 1983), p.193. En *Vuelve Sebastiana* se relata la historia del encuentro entre la niña Sebastiana Kespi, de la comunidad Chipaya, y un niño aymara a quien conoce en el viaje que decide emprender para recorrer el altiplano boliviano, un mundo exterior desconocido dado el aislamiento de su comunidad. A través de la aventura de Sebastiana, el cineasta nos introduce en la milenaria cultura chipaya, cuyos ritos y valores se hallan en peligro de desaparición. El encuentro de Sebastiana con el mundo aymara es en cierta medida el encuentro con la modernidad, con un mundo ajeno y quizás amenazante del que la rescatará su abuelo, con la muerte del anciano como resultado. Así, a caballo entre el documental etnográfico y el relato naturalista, Ruiz construye, como señala Gumucio (op.cit.), una parábola en torno a las migraciones desde las áreas rurales a la ciudad.

⁴³ Alsina Thevenet, "Anoche habló Grierson", op.cit.

⁴⁴ Declaraciones de Grierson a la prensa boliviana, publicadas en *Marcha*, Montevideo, 19/7/58; p.17.

⁴⁵ Un largometraje de ficción -que incluye pobladores como actores naturales- en torno al esfuerzo colectivo del pueblo de Rurenabaque (Beni) por la construcción de una obra de tubería para la provisión del agua potable.

⁴⁶ Valdivia, op.cit. p.37.

⁴⁷ J. Grierson: "First Principles of Documentary" (1932), en: Ian Aitken (ed.), *The Documentary Film Movement. An Anthology* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998), pp.81-93, p.90.

⁴⁸ Compartimos en este punto el análisis de Vicente Sánchez-Biosca en su ensayo "Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana", en Rafael R. Tranque, *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad* (Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, 2006), ps. 49-70.

⁴⁹ Exhibido en la edición del SODRE de 1960. *Reverón*, un documental anterior de la directora (1953) sobre el pintor venezolano, había sido mostrado en la edición de 1956.

⁵⁰ George Sadoul en sus comentarios al film en *Les lettres française* (21/5/1959) lo incluiría en la tradición de Flaherty (*Nanouk...*), de Eisenstein (*Qué viva México*), de Paul Strand (*Les revoltes d'Alvarado*, como se conocía en Francia la citada *Redes*), de Joris Ivens (*Borinage*) y de Buñuel (*Las Hurdes*).

⁵¹ Durante el Festival del SODRE de 1958, Grierson ejemplificaría la posible colaboración de las empresas industriales privadas con el documental independiente con ejemplos de films financiados por la Shell, "sin exigirles a veces la mención de la compañía", diría. *La mañana*, 28/5/58.

⁵² Valdivia, op.cit. p.37.

⁵³ J. Grierson, "Art and Revolution" (1966), en: Ian Aitken (ed.), *The Documentary Film Movement...*, op.cit. p.126.

⁵⁴ Sobre el circuito de festivales en la articulación de relaciones regionales y a través del Atlántico, así como sobre las mutaciones que experimenta entre las décadas de los 50s y los 60s en la visibilidad del documental, véase M.L. Ortega, "Mérida 68. Las disyuntivas del documental", en M. Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Buenos Aires-Madrid, AKAL-Interpares, 2016), pp. 355-394; M.L. Ortega, "Transnacionalidad y documental a través del Atlántico: perspectivas desde los cines en español", *Transatlantic Studies Net-*



Cine Documental



work. Revista de Estudios Internacionales 5, 2018 y la conferencia inédita M.L. Ortega, "De Montevideo (1958) a Mérida (1968): mutaciones en la cultura cinematográfica y documental de una década" (I Coloquio Interdisciplinario de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo, Montevideo, 2014). Abordamos el problema de la teleología en el estudio del documental de los años 50s en la conferencia M.L. Ortega, "Memorias del porvenir. Prácticas documentales en la década de los años cincuenta desde una perspectiva transnacional" (III Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce, Buenos Aires, 2013).