
Documental a la deriva

El documental uruguayo de los años 50 y 60

Nicolás Erramuspe

Todo se encuentra en negro mientras, lentamente, el espectador comienza a oír música que fácilmente puede asociar al mundo marítimo. El logo de New Era Films lo confirma: es *Granton Trawler* (1934), una película de John Grierson.

En la búsqueda de la anécdota, Grierson fue uno de los pilares fundamentales de una incalculable cantidad de cambios en la historia del cine. Pero no sólo en su rol de director, el cual fue escaso, sino como productor, crítico, funcionario público, asistente de sonido, entre otras cosas.

En una crítica realizada en el *New York Sun* en 1926 utiliza por primera vez en la historia del cine la palabra *documental* para clasificar a *Moana* de Robert Flaherty, autor que, junto con la Escuela Documental Americana, se alejaba de las concepciones filmicas del propio Grierson. Veía las posibilidades de concebir un cambio social a través de la emancipación de un modelo educativo reflejado



Grierson (centro), con Danilo Trelles (derecha) y Hugo Rocha (izquierda), Montevideo, 1958.

de manera audiovisual. Si bien mantuvo una relación de amistad con Flaherty, los distanciaba sus perspectivas. Grierson centraba su interés en la cotidianeidad. Concebir la otredad antropológica no solo en lugares de carácter exótico. Grierson, en este caso, encontró una manera de situar a la cámara en el medio de un proceso por el cual él estaba convencido de que cambiaría no solo a los países ya desarrollados, sino justamente a los que en-

tendía deberían apostar por un cambio radical. Grierson tuvo, hasta el día de su muerte, la ambición de cambiar al mundo.

Pero claramente todo comienza con una idea y ésta fue de unos hermanos franceses, Auguste y Louis Lumière, quienes en 1895 crearon el cinematógrafo. Frente a todos los inventos similares a este, el cinematógrafo destacó e innovó por ser el único que filmaba, copiaba y proyectaba sin el uso

de la electricidad. Este último punto tiró abajo la iniciativa de Edison y llamó la atención de un español radicado en territorio uruguayo: Felix Oliver, quien debido a cuestiones inherentes a la búsqueda de insumos y atención de clientes, estuvo en el lugar indicado en el tiempo correcto; París, 1898. Para su regreso al Uruguay trajo consigo un cinematógrafo que lo llevo de manera inocente y lúdica a ser la primera persona en registrar el Uruguay mediante este medio.

En 1901 filma *Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco*, pero destacan sus otras filmaciones donde existe claramente un valor por el registro, observable por el asombro y la curiosidad de los transeúntes montevideanos de salir delante del lente. La cotidianeidad que documentó es comparable a la visible en las obras de los hermanos Lumière. Estas breves tomas lo convertirían en un proto-documentalista nacional.

De tanto en tanto sus viajes se nutrieron de un asombroso amor por el incipiente cine y llegó a conocer al pionero, mago y realizador George Méliés gracias a los contactos de varios clientes. En Montevideo, dos hermanos asociados al negocio de la pinturería, Justino y José Barrucci, abrieron varias salas para proyectar sus films,



Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco

junto a otras ya establecidas en la ciudad. Felix Oliver, sabiendo que competía con Bernardo y Max Glucksmann (líderes en distribución), abandonó el negocio que impartía y se dedicó al cine. Lo acompañaron sus sobrinos Mariano y Juan Oliver y para la fecha de su muerte, en 1932, ya existían algunas películas concebidas en el país.

Con esos precedentes, parecería a simple vista que podría aproximarse un futuro prometedor en torno a la industria audiovisual nacional pero, lamentablemente, el tiempo no lo dispuso de esa manera.

Mario Handler, variopinto trotamundos y destacado documentalista uruguayo, argumentaría en una entrevista realizada por Isaac León Frías en 1969

para su libro *Los años de la conmoción* (1979) que "el único cine que se hace es el nuestro, y hay casi una cierta unanimidad que tememos se convierta en dogmatismo". La cruda realidad de las palabras de Mario Handler están congestionadas de una sociedad que no veía en el futuro más allá que una extrema incertidumbre. Pero, ¿cómo se ha llegado a este tipo de situación?

Debemos presentar a los personajes, y estos en sus inicios han sido respaldados bajo distintas instituciones. Por diferentes tipos de características y de observaciones producidas por formas de discriminar (en el sentido de apartar o separar) existe un cine que dista del circuito comercial. Hacia la década de 1940 surge una institución que será pionera en la

conservación y difusión del cine en el país: el Departamento de Cine Arte dependiente del Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Radio-televisión y Espectáculos), que ya para el año 1954 comenzará a auspiciar el Festival de Cine Documental y Experimental que generará nuevos espacios para incipientes realizadores.

Será la figura de Danilo Trelles, director de Cine Arte en sus primeras décadas, quien propondría un pilar para el desarrollo de producciones audiovisuales, mediante la creación de concursos nacionales de cine. Compartirán *modus operandi* otras diferentes instituciones como Cine Universitario, Cinemateca y también la Universidad de la República que, gracias a su Instituto de Cinematografía, será (inconscientemente) uno de los mayores impulsores del cine documental uruguayo.

Recreando el antecedente artístico que promulgó Felix Oliver, en setiembre de 1951 Cine Universitario llamó al "Primer Concurso Relámpago" de filmaciones amateurs. Este devenir de la cámara podrá compararse posteriormente con el estilo realista, el desarrollo documental de una obra tan vasta y personal como la de Jonas Mekas o reminiscencias del *cinema vérité*. Acompañaron como concursantes esta

iniciativa Mariano Arana, Roberto Gardiol, Rodolfo Tállice, Ugo Ulive, Ferruccio Musitelli, entre otros. Un año después de este evento, con aportes de personalidades de distintos ámbitos, crearán la Cinemateca Uruguaya, asociación sin fines de lucro e integrada desde su creación a la FIAF (Federation Internationale des Archives du Film).

La creación documental ha pasado por varios estilos en lo que refiere a las propuestas de diferentes directores. Antes de que Chris Marker (declarada influencia de Mario Handler) fuese conocido en el Uruguay el documentalista Enrico Gras, con motivo de la celebración oficial del centenario del fallecimiento de Artigas, realiza el documental *Artigas, protector de los pueblos libres* (1950) a partir de un estilo bastante peculiar, donde se da un montaje de imágenes, cuadros y materiales relacionados a la figura del caudillo.

Teniendo en cuenta las finalidades de los documentales, ciertos autores estuvieron enmarcados bajo instituciones académicas, como lo fue el ICUR (Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República). Contando con la dirección del Dr. Rodolfo Tállice (catedrático de parasitología en Facultad de Medicina y bio-

logía general y experimental en Facultad de Humanidades y Ciencias) quien, con intenciones científicas y voluntad de registro, fundó esta institución. Los fines que profesaba para dicha institución eran esencialmente educativos y se ven reflejados en documentales científicos organizados a partir de un asesor (o supervisor) científico y un director de fotografía. Así nacieron producciones parecidas a las dirigidas en el Reino Unido por Charles Urban a principios del siglo XX, como *La mosca doméstica* (J.López Fernandez, 1950) o *Vida de Termitas* (R. Tállice, Lucrecia Covello, 1951), las cuales no pretendían exceder el campo meramente científico-educativo.

Nuevos aires llegaron con la incorporación de Plácido Añón, quien se preocupó no sólo de documentar técnicamente las películas, sino de innovar en campos técnicos de la imagen, como lo hizo con la iluminación en el caso del film *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis* (1959). Para estos emprendimientos científicos ya se contaba con un equipo de guionistas y montajistas y con un nuevo grupo de trabajadores que comenzará a emerger, donde destacan Eugenio Hintz y Mario Handler. Será el ICUR el que, tras la repenti-

na muerte de Plácido Añón en 1961, indirectamente inicie el camino tras un cine documental comprometido con la realidad económica, social y política.

Con este paso, el documental en los años sesenta toma otra forma, un carisma incisivo que modulará al espectador como un espejo retrovisor, donde la temática del cine lo representa. Se podría decir que el punto de partida lo propuso Alberto Miller en 1958 con su obra *Cantegriles*, pero la introspección y el análisis metodológico, digno del método de observación participante, resulta de *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965), una producción del ICUR con la impronta de Mario Handler.

Handler pertenece a una camada de documentalistas, junto con Ugo Ulive, Mario Jacob, Eduardo Terra, Walter Achugar, Walter Tournier, entre otros, que documentaron su presente y dejaron una huella en celuloide de valor inconmensurable. Estos documentalistas innovaban en el hecho de que priorizaban la realización filmica ante la crítica o el estudio científico. Premisa que mantiene Joris Ivens en su metodología de trabajo y quizá la queja más visible que acusó John Grierson en su visita al Uruguay en 1958. El llamado "padre del documental" fue el invitado de lujo en una nueva entrega



La bandera que levantamos

del "Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Montevideo". Cuenta Homero Alsina Thevenet en *Crónicas de cine* (1973): "cuando le hablaron de cultura cinematográfica, Grierson prorrumpió con uno de sus tajantes escepticismos. No quiere gente que converse sobre cine ni que lo junte en archivos; quiere gente que haga cine, y la verdad es que el Uruguay es bastante desperejo en ese sentido, con tanto teórico y tan pocos realizadores". Comentaré también Thevenet, en el mismo artículo dedicado a Grierson, que Hugo Rocha fue la única persona que le hizo frente al documentalista diciéndole que no era posible o que era muy difícil lo que él proponía.

Alrededor de siete años pasarán luego de la visita de Grierson, para que el ICUR, o más precisamente el Dr Tállice, apueste a la reali-

zación de *Carlos, cine-retrato de un caminante*. José Wainer escribirá en 1965 "El ICUR persigue a un caminante", artículo de la Gaceta Universitaria donde Handler advertiría que no es un seguidor del estilo "cámara oculta" y remataría su modo de concebir el film argumentando que "en vez de tomar apuntes sociales, prefiero filmarlos". Esta visión será homogénea en todos los documentalistas donde la crítica y la atención hacia la sociedad, la economía y la política se verán en varias obras. *Un vintén p'al judas* (1959) y *Como el Uruguay no hay* (1960), ambas obras de Ugo Ulive, serán las primogénitas de una cadena que seguiría con su colaboración en *Elecciones* (1967) junto con Handler y el hecho de documentar un país que venía en caída en comparación con la imagen que profesaba hacia el mundo.

La participación Handler-Ulive será mordaz y superarán una cantidad de retos que enlentecían la realización, ya sea por falta de dinero o por medios técnicos (Uruguay carecía de una mesa de montaje), pero dejarán su huella en la mente del espectador, que nunca olvidará al hombre que sostiene un vaso de agua, destinado a atender la sed de una figura política mientras mantiene un discurso, pero ante la nula petición por parte de este, lo tira. La universalidad pero a la vez el compromiso por la realidad social nacional es lo que mantendrá en vigencia este material. La esencia e influencia de la Escuela Documental Británica, el Free Cinema, el *cinema verité* y el neorealismo se vieron conjugados en los films pero hay algo que destaca y propone una cualidad de estos, y fue la medida de no hacer films largos, sino únicamente cortometrajes. Proponen desde una óptica del "cine directo", un cine urgente.

Esta urgencia, correspondía a una necesidad que no dista de la planteada por el personaje extraterrestre Klaatu en *El día que paralizaron la tierra* (1951), polémica obra de ciencia ficción de Robert Wise que acusaba los problemas sociales, políticos y económicos en el marco de una producción de Hollywood (recordemos el Mccarthismo). Curiosa es la

simultaneidad del film con el auge de documentalistas anteriormente mencionados que eran a la vez espectadores reales de una vida llena de cambios.

En el ahora y sin disputas devenido clásico *Elecciones* (1967) observamos a Jorge Batlle —quien entonces era ya uno de los referentes políticos nacionales— mantener una decidida posición de reforma constitucional, cuyo núcleo axial fincaba primordialmente en la modificación de la composición estructural del Poder Ejecutivo, pasando del sistema colegiado al unipersonal. Huelga resaltar el mérito de Handler, en relación al rescate para el acervo histórico del documental uruguayo, un relato como el referido. Los efectos de la reforma darán lugar a la presidencia del general Oscar Gestido. Los desacuerdos entre partidos políticos, la protesta de parte de los obreros, el fallecimiento de Gestido, el ascenso de Jorge Pacheco Areco, las medidas prontas de seguridad y el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros serán puntos claves que guiarán los últimos años de la década de 1960.

Bajo estas circunstancias, las peticiones e ideología del personaje de ciencia ficción nombrado se correspondería en Uruguay con la emergente Cinemateca del Tercer Mundo. Esta (como tam-

bién el personaje) intuían el ultimátum. La C3M, como fue conocida, recibió el apoyo del semanario *Marcha*, el cual incentivó festivales y un cine club propio. Joris Ivens en persona participó de la inauguración de la C3M el 7 de noviembre de 1969. Los postulados que reclamaba Ivens concordaban con los de la C3M, y se encargaron no sólo de realizar obras, sino de archivarlas y proyectarlas.

Integraban esta iniciativa —entre otros con afanes culturales no menos inquietos— Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, Walter Tournier, Jose Wainer y Eduardo Terra. Dichos autores participaron en varias producciones que fueron el cuerpo visual de la C3M de las cuales destacan algunas con el apoyo del ICUR como *Elecciones* (Handler, Olive, 1967), *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1968), *Liber Arce, liberarse* (Handler, 1969), *La bandera que levantamos* (Jacob, Terra, 1971). Se le suma también una animación de Walter Tournier titulada *En la selva hay mucho por hacer* (1973) y un corto de estudiantes anónimos de Facultad de Arquitectura conocido como *Refusila* (1968).

Handler y Ulive se desvincularían posteriormente del ICUR, dados los fundamentos ideológicos que acarrearían al aumentar las realizaciones. Si bien *Elec-*



Joris Ivens (segundo desde la izquierda) con Walter Achugar, Santiago Alvarez y otro.

ciones (1967) no presentaba un grado radical sobre una postura ideológica, los realizadores conocían el umbral al que pertenecían y veían un posible impedimento de la institución a futuro. Es interesante destacar que la C3M, a diferencia del grupo argentino Cine Liberación, pretendía la difusión y apuntaba a la toma de conciencia de diversos públicos a distintos niveles, no únicamente en el circuito clandestino como reclamaba el grupo encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino.

Los recursos menguaban. *La bandera que levantamos* (1971) es un corto de 14 minutos, en el que debido a la falta de metraje, se utilizaron fotografías y diferentes tipos de audios, entre los cuales se encuentran los fragmentos más relevan-

tes del discurso del general Líber Seregni, en el primer mitín del Frente Amplio, el 26 de marzo de 1971. Empero su breve existencia, la C3M alcanzó a publicar dos ediciones con artículos y entrevistas de más de 100 hojas, donde exponen sus principales modos de ver, hacer y sobre todo luchar bajo el armamento audiovisual.

Hacia 1972 la situación socio-política se torna más compleja. Institucionalmente, el país comienza a transitar tiempos aciagos marcados por el enfrentamiento y la intolerancia ideológica.

Walter Achugar y Eduardo Terra son detenidos arbitrariamente. Estas detenciones fueron severamente cuestionadas por diferentes entidades internacionales entre las que cuenta

una distinción especial el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. El volumen 76 de la revista *Cine Cubano* de agosto de 1972 lo confirma: "Conmoción a medios artísticos internacionales la desaparición de dos cineastas uruguayos: Walter Achugar y Eduardo Terra". Estas protestas son signadas por relevantes referentes de la cultura internacional, se cuentan entre ellos Chris Marker, Costa Gavras, J. L. Godard, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Fernando Birri, entre muchos otros. Un año después la Cinemateca del Tercer Mundo se ve urgida a tomar el camino del exilio. El resto es historia. Nunca había existido una época donde se haya realizado y difundido tanto cine hasta el auge documental de las décadas de los años cincuenta y sesenta.

John Grierson muere en 1972, más de una década después de su visita al Uruguay, de sus quejas y de sus incentivos hacia el cine documental nacional. Se combatió con bajos recursos, con falta de atención gubernamental, con la intriga entre escribir o filmar, con la política exterior e interior y demás malestares. Grierson no se hubiese sentido defraudado por la lucha y los logros de los realizadores referidos en esta aproximación al tema. ♦