



Universidad Autónoma de Madrid

Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura
Departamento de Historia y Teoría del Arte

Tesis para obtener el título de Doctor presentada por:

ÁLVARO LEMA MOSCA

Título de la tesis doctoral:

LOS NACIMIENTOS DEL CINE
URUGUAYO DE FICCIÓN

Directora de Tesis:

Dra. Valeria Camporesi

Madrid, 2020

Título de la tesis: Los nacimientos del cine uruguayo de ficción

Programa de Doctorado: Estudios artísticos, literarios y de la cultura

Doctorando: Álvaro Felipe Lema Mosca

Directora: Dra. Valeria Camporesi

Fecha: Junio de 2020

Resumen: El cine uruguayo de ficción tiene una vida particular. Desde sus orígenes en 1920, se ha declarado reiteradamente su “nacimiento”, reflejo de los bien intencionados productores y críticos por dar origen a una industria local. Sin embargo, durante todo el siglo XX se suceden posibles “nacimientos” que reniegan de todo cine anterior, y al mismo tiempo, crean un nuevo período con características diferentes a los demás. Esa tendencia se mantiene hasta el cambio de siglo cuando, debido a políticas de coproducción y financiación estatal, la industria de cine en Uruguay parece, por fin, consolidarse. Paradójicamente, en ese momento deja de proclamarse su nacimiento, en parte porque efectivamente las condiciones están dadas para que la producción se desarrolle de manera continuada, y en parte también por la preeminencia de políticas transnacionales que dificultan las definiciones en torno a los cines nacionales.

A este primer eje transversal se suma otro vinculado a la discutida noción de identidad nacional, que hacia los años dos mil deja de ser un asunto central en la temática de las películas uruguayas y es resignificado mediante la reinterpretación de los imaginarios nacionales.

Esta tesis doctoral propone una historia del cine en Uruguay segmentada en varios períodos según sus proclamados “nacimientos”, entendidos como momentos de crisis capaces de dar sentido a un estudio totalizador y a la vez, parcializado. Cada uno de ellos comporta características propias que, de algún modo, lo diferencian de los demás, aunque en más de un caso haya elementos, ideas o tendencias que se repiten.

Desde una perspectiva histórico-cultural que tiene en cuenta elementos circundantes al fenómeno cinematográfico, se estudia el cine uruguayo de ficción desde sus comienzos hasta la actualidad.

Title: The Births of Uruguayan Fiction Cinema

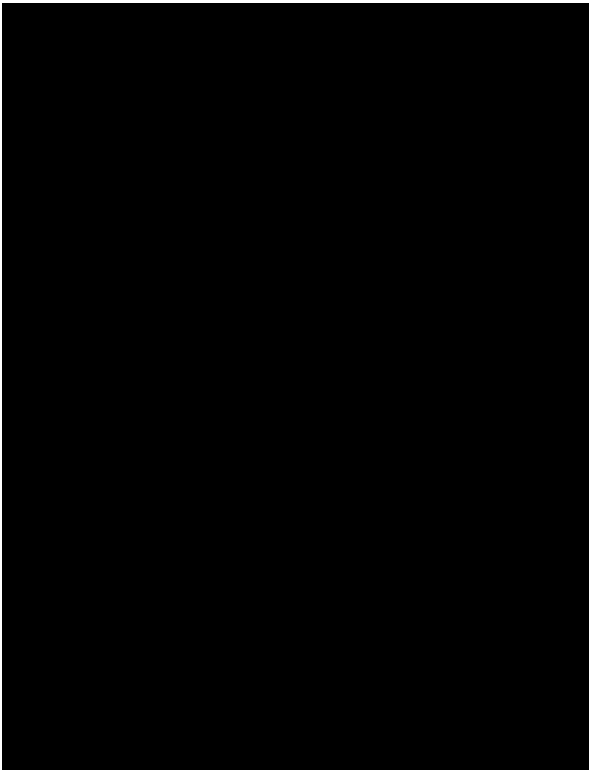
Abstract: Uruguayan fiction cinema has a particular life. Since its origins in 1920, its “birth” has been repeatedly declared, reflecting the well-intentioned film producers and

critics of setting up a local industry. However, throughout the twentieth century there were possible "births" denying all previous cinema, and at the same time, creating a new period with different characteristics compared to the other ones. This trend continued until the turn of the century when, due to co-production policies and state financing, the film industry in Uruguay seems to be finally consolidating. As a paradox, at that moment its birth ceases to be proclaimed for two main reasons: on the one hand, these conditions were indeed developing production; on the other hand, the preeminence of transnational policies created a complicated scenario around the definition of national cinemas.

To this first transversal axis, another one linked to the disputed notion of national identity is added, a determining factor in Uruguayan cinema that, around the 2000s, ceased to be a central issue and was rewritten through the reinterpretation of national imagery.

This doctoral thesis proposes a history of cinema in Uruguay segmented into various periods according to its proclaimed "births", seen as moments of crisis capable of giving meaning to a totalizing and at the same time, partial study. Each of them has its own characteristics, although in more than one case exist elements, ideas or trends that are repeated.

From a historical-cultural perspective that takes into account elements surrounding the cinematographic phenomenon, Uruguayan fiction cinema is studied from its beginnings to the present day.



*En nuestro país, la historia del cine
siempre parece estar empezando.*
Guillermo Zapiola

Tout film est un film de fiction.
Christian Metz

INDICE

INTRODUCCIÓN	8
1.1 Objeto de estudio: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine uruguayo?	9
1.2 Lo dicho hasta ahora: marco teórico y estado de la cuestión	14
1.3 Metodología y estructura de la tesis	17
PRIMEROS EMPRENDEDORES	22
2.1 La cultura visual en el siglo XIX	24
2.2 El contexto histórico: el Uruguay del Novecientos	28
2.3 Los primeros realizadores locales	32
2.4 El ¿nacimiento? de la industria local	37
2.5 Los rostros, los cuerpos y la maniobra identitaria	40
2.6 Primeros proyectos de ficción.....	47
PRIMER NACIMIENTO: UNA NUEVA SENSIBILIDAD	55
3.1 Los locos años veinte	55
3.2 La cultura cinematográfica	59
3.3 El cine que se veía.....	62
3.4 Los intelectuales y la prensa especializada.....	65
3.5 La cultura francesa: <i>Pervanche</i>	71
3.6 La cultura francesa: <i>Una niña parisiense en Montevideo</i>	79
3.7 La dialéctica centro/periferia: <i>Almas de la costa</i>	84
3.8 La dialéctica campo/ciudad: <i>Del pingo al volante</i>	89
3.9 El Centenario y la sociedad hiperintegrada	94
3.10 El primer taquillazo: <i>El pequeño héroe del Arroyo del Oro</i>	96
SEGUNDO NACIMIENTO: UN CINE POPULAR	103
4.1 La radio y la llegada del sonoro.....	104
4.2 La primera película hablada: <i>Dos destinos</i>	111
4.3 Las comedias musicales	116
4.4 La mirada femenina: ¿ <i>Vocación?</i>	123
4.5 El cine infantil.....	125
4.6 El inicio de las coproducciones	129
4.7 El cine y el fútbol.....	136
TERCER NACIMIENTO: LA PROFESIONALIZACIÓN	141
5.1 La formación técnica.....	143
5.2 El cineclubismo.....	146
5.3 El cine experimental: primer momento	149
5.4 La crítica cinematográfica	156
5.5 Los proyectos de ley y el rol del Estado.....	160
5.6 Los festivales de cine	163
5.7 La <i>identidad nacional</i> : el cine histórico	167

5.8 El neorrealismo	178
TIEMPO DE CRISIS	186
6.1 Cine experimental: segundo momento	188
6.2 Turismo y cine	193
6.3 El costumbrismo naturalista	197
6.4 La Cultura de masas	202
6.5 Cine (erótico) de exportación	210
6.6 Otros cines: el fantástico y la ciencia ficción	213
6.7 Otros cines: la animación	219
6.8 El golpe de Estado y el nuevo cine latinoamericano.....	227
6.9 La DINARP y el cine de dictadura	233
CUARTO NACIMIENTO: MOMENTO DE TRANSICIÓN	237
7.1 Un cine que no existe todavía: <i>El lugar del humo</i>	239
7.2 La revisión del pasado rural.....	245
7.3 El cine experimental: tercer momento	256
7.4 Las nuevas tecnologías: los videístas	261
7.5 El humor paródico posdictadura	265
7.6 Un nuevo género: el terror.....	268
7.7 La <i>movida</i> contracultural.....	272
7.8 En las orillas: juventud y pobreza	276
QUINTO NACIMIENTO: ESTRUCTURACIÓN DE LA INDUSTRIA.....	280
8.1 La cultura posmoderna	281
8.2 El debate en el cine sobre la <i>identidad nacional</i>	284
8.3 La identidad costumbrista: <i>La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera</i>	286
8.4 La imagen que falta: <i>El dirigible</i>	292
8.5 Primeros pasos en la estructuración de la industria	296
8.6 Cines de final de milenio	300
SEXTO NACIMIENTO: EL BOOM DEL CINE URUGUAYO	304
9.1 El boom del cine uruguayo	305
9.2 La fotografía de la identidad uruguaya	308
9.3 Cine uruguayo de exportación	311
9.4 <i>Entre lo indie y lo mainstream</i>	317
9.5 Uruguay en el espejo	323
CONSIDERACIONES FINALES.....	325
ANEXOS.....	329
PELÍCULAS CITADAS	347
AGRADECIMIENTOS	352
BIBLIOGRAFÍA	353

INTRODUCCIÓN

“Nunca en ningún país el cine nació tantas veces”, escribía en 2002 el crítico Manuel Martínez Carril (2002:2). Para ese entonces, el cine uruguayo acumulaba una vasta cantidad de hitos inaugurales que jalonaban su historia: con la aparición de las primeras películas locales (o incluso de algunos proyectos que no llegaron a estrenarse), tanto la prensa como los propios realizadores se ocuparon de proclamar el nacimiento de la industria cinematográfica en Uruguay. Dicho propósito demuestra no solo la convicción de una parte de la sociedad de emular casos foráneos, alineándose a una tendencia modernista e europeizante, sino también de integrar una red cultural capaz de proyectar lo local en el mundo. El nacimiento es en sí mismo un acto de creación y al mismo tiempo, la instauración de un período que, tarde o temprano, llegará a su fin. Ese punto de partida en la (supuesta) linealidad de la historia supondría siempre un final que, para el caso aquí tratado, tuvo lugar de distintas maneras. Durante la primera parte del siglo XX, el cine local no solo negó su propia historia sino que la omitió, obliterando toda posibilidad de establecer continuidades o vínculos de influencia. En los últimos decenios del siglo, por el contrario, surgió cierto diálogo con producciones anteriores, bien para discutirlos o bien para replicarlos.

Asimismo, el vínculo establecido con otros países de la región y del mundo presenta una proyección cartográfica reveladora de distintos tipos de influencias y estilos. El primer cine uruguayo (el que va hasta los años cincuenta), estuvo fuertemente influenciado por el europeo y estadounidense y trató continuamente de emularlos en un movimiento paradójico que pretendía, al mismo tiempo, establecer los ejes de un corpus nacional. En cambio, el cine de finales de siglo y en especial el de los últimos veinte años, responde a una tendencia regional que le ha permitido entrar en contacto directo con las cinematografías de países vecinos, estableciendo un orden de correspondencia distinto.

La mención en este trabajo de los posibles *nacimientos* del cine en Uruguay tiene dos motivos: por una parte, funciona como eje vertebrador para conectar así las diferentes épocas en las que se pretendió erigir una industria cinematográfica local; por la otra, sirve

para entender cada nacimiento como un momento de crisis plagado de problemas y cambios que merece ser analizado en su especificidad. Cada uno de esos períodos presenta características que los diferencia de los otros y, por supuesto, en cada uno de ellos se depositaron las esperanzas de que (al menos) una película sirviera como acto inaugural. Si bien hay desemejanzas entre ellos, cada uno puede vincularse a los demás, logrando así que la historia cobre una perspectiva diferente.

Esta tesis propone *una* historia del cine uruguayo de ficción, atendiendo a todas las coyunturas y también a las omisiones propias de la historia, entendida como un constructo teórico. Eso supone repensar las formas en las que el cine uruguayo fue evolucionando a lo largo de los años, e incluso implica reflexionar sobre la existencia real de una industria. Por dicha razón, este enfoque histórico se estructura a partir de los proclamados nacimientos, bosquejando así la aparente linealidad del tiempo según las convicciones de realizadores y críticos, para llegar a un último momento en el que se asiste a un cambio sistémico determinante de las concepciones en torno al cine nacional.

Por consiguiente, este trabajo abarca un período de tiempo hasta ahora inexplorado en la historiografía uruguaya, desde las primeras filmaciones del país (*circa* 1898) hasta el año 2018, completando de ese modo ciento veinte años de historia. El propósito es, como puede suponerse, codicioso e incluso desmedido, pero a la vez necesario. En todo este tiempo no se ha escrito una historia que reúna las diferentes perspectivas sobre un único fenómeno de manera completa y consecutiva, teniendo en cuenta todas sus contradicciones, sus omisiones y los riesgos que ello supone. Como todo enfoque histórico, este es uno capaz de debatirse con otras miradas y complementarse con nuevas lecturas. No busca ser una verdad absoluta ni un relato definitivo, sino un acercamiento a la historia cultural del país, precisamente cuando se cumplen cien años del estreno de la primera película de ficción en el Uruguay (1920).

1.1 Objeto de estudio: ¿de qué hablamos cuando hablamos de cine uruguayo?

¿Qué es el cine uruguayo? ¿Qué se entiende por *uruguayo* cuando se habla del cine producido en Uruguay? ¿Puede hablarse de un cine *específicamente* uruguayo? ¿Las delimitaciones geográficas intervienen a la hora de definir un bien cultural como el cine? ¿Es posible delimitar el cine de una “*small nation*”, que al decir de Hjort y Petrie (2007), se trata de un país con baja demografía (3.200.000 de habitantes), espacio geográfico pequeño (176.000 m²), un pasado colonial y una tendencia al transnacionalismo? ¿En qué medida es funcional hablar de un cine nacional en plena era de la globalización mediatizada?

Durante décadas se utilizó la categoría “uruguaya” para referirse a las películas producidas en Uruguay, pero los críticos, los periodistas y los propios realizadores se enfrentaban a la insuficiencia de tal término cuando los casos incluían productores, actores, técnicos o capital extranjero. Incluso hoy en día, cuando la mayor parte de las películas realizadas en Uruguay son coproducciones con otros países, la disyuntiva aparece continuamente para recordar que las etiquetas son muchas veces inútiles. ¿Cuál debe ser entonces la categoría justa para definir el cine de un país? Si el punto de partida es la producción, es necesario tener en cuenta que desde los años noventa, un alto porcentaje de las películas realizadas en Uruguay cuenta con capital o equipo técnico/actoral extranjero. Si lo que define un film “nacional” es su difusión, vale pensar sobre la hegemónica presencia del cine hollywoodense en cines y plataformas *streaming* de Uruguay.¹ Si, en cambio, el factor decisivo es la representación de elementos comunes de la identidad colectiva, entonces la situación resulta aún más compleja. ¿Cuáles son los factores capaces de definir un cine nacional? ¿La producción, los mecanismos de distribución, las leyes y los fondos de subvención, el origen de los realizadores, la temática?

Un primer acercamiento nos conduce a la discusión sobre el concepto de *cine nacional* y los esforzados análisis planteados hace ya algunos años por los países del primer mundo en relación a su propia cinematografía. Un punto de partida fue el trabajo seminal de Benedict Anderson (1991) y su reconocida idea de que la nación es “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 2007:23). Anderson sostenía que las naciones europeas se forjaron mediante procesos culturales como

¹ En el período 2016-2018, el 77,9% de los estrenos totales provinieron de Estados Unidos (*Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*, EGEDA, 2019).

la imprenta y la reforma protestante, a las cuales los estudiosos de la materia agregarían el cine. Durante varios años ese fue el enfoque prioritario y el cine fue visto como una herramienta más capaz de contribuir al moldeo de los nacionalismos, teniendo en cuenta que se trata de un fenómeno complejo en el que confluyen aspectos productivos, económicos y culturales (Higson, 2002:60-61). Sin embargo, con el paso del tiempo y la tendencia cada vez más transnacionalista impuesta por el capitalismo tardío y la revolución digital de la sociedad posindustrial, los estudios de cine se abocaron a la idea del fenómeno cinematográfico como uno difícil de definir en términos de producción (ya que pueden/suelen intervenir varios países en la realización de una película) y en términos de difusión (ya que el cine más visto en casi todos los países del mundo occidental suele ser el hollywoodense).

En un artículo fundamental, Pierre Sorlin (1997) se preguntaba si realmente existen los cines nacionales, para llegar a la conclusión de que dicha categoría es de tan difícil aplicación que resultaba imperioso proponer alternativas de análisis. Desde principios del siglo XXI, los estudios transnacionales han tomado protagonismo, poniendo el foco en los modos de articulación de las nuevas identidades y formas de pertenencia en un mundo globalizado, caracterizado por los flujos de personas y de contenidos culturales. Este enfoque implica la apropiación de un modelo dinámico y plural que no se limita únicamente al enfrentamiento de oposiciones binarias representativas (cine = nación), sino que entiende el fenómeno cinematográfico como una red en la que participan personas, bienes, símbolos, productos, estilos y economías de diversa procedencia (Lie, 2016:21-23). Esto es especialmente importante en los cines latinoamericanos, tendientes hacia la producción conjunta pero también hacia el mestizaje de las identidades culturales mediante el trabajo grupal de técnicos y actores.² No obstante, los cines nacionales siguen siendo — como observaba Sorlin— una resistencia en los circuitos de festivales internacionales, en las programaciones televisivas y en los portales de internet.

Con todo esto, cabe preguntarse: ¿cómo escribir una historia del cine uruguayo de ficción? Esta pregunta es el punto inicial sobre el que se erige esta investigación, teniendo en cuenta las múltiples y complejas irregularidades en su ciclo productivo, determinantes

² Quizás el caso más pretencioso haya sido *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), que contó con la participación de productoras y equipo técnico de más de diez países y obtuvo el primer premio Oscar para un uruguayo: el cantautor Jorge Drexler, por su canción “Al otro lado del río”.

de los distintos períodos de su historia. Iniciado con sorprendente precocidad, el cine uruguayo no pudo sortear los obstáculos de numerosos momentos histórico-culturales que condicionaron su desarrollo, sino que asistió a constantes altibajos en la producción de películas, generando así una *linealidad zigzagueante* marcada por los vaivenes entre los momentos de alta producción y sus consecuentes crisis, para reponerse nuevamente con el afán de fundar una industria autosuficiente.

De esa manera, puede afirmarse desde estas primeras líneas que el cine de Uruguay está fuertemente condicionado por los fenómenos acontecidos en otros órdenes de la sociedad. En consecuencia, la tensión entre las realizaciones cinematográficas y las circunstancias externas determinan en parte un tratamiento específico de su historia y su consiguiente evolución. Así, el primer objetivo de esta tesis es reconstruir la historia del cine uruguayo de ficción desde un enfoque histórico-cultural, teniendo en cuenta no solo los hitos determinantes de su tiempo sino también otros aspectos circundantes y decisivos en su desarrollo. Por consiguiente, este trabajo no se detiene solamente en la sucesión de filmes sino que aborda el contexto cultural, reparando en los procesos históricos, políticos, económicos, sociales y artísticos que rodean a lo puramente cinematográfico pero, sobre todo, en la interpretación de sus símbolos que es —siguiendo a Peter Burke—, la mayor preocupación de un historiador cultural (Burke, 2017:15). En ese sentido, aquí se analiza la articulación entre las películas, sus representaciones y prácticas en continuo diálogo con el mundo social, al tiempo que se colocan en el centro de estudio las significaciones plurales ejercidas “entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas” (Chartier, 1992:XI). Desde la impronta europeísta del primer cine, pasando por la destacada cultura cinéfila de medio siglo, hasta la inclusión en un escenario regional y la revisitación de imaginarios y relatos colectivos, este análisis implica atender no solo los aspectos puramente cinematográficos sino también a la interacción de lo cinematográfico con la vida cultural del país y de la región.

Precisamente, la zigzagueante evolución del cine uruguayo respondería, siguiendo algunos estudios, no tanto a razones estéticas sino económicas y geopolíticas. Enclavado en

un punto determinante de la geografía latinoamericana, el *país tapón*³ ha estado siempre condicionado por sus enormes vecinos: Argentina y Brasil, dos de las industrias cinematográficas más grandes del continente. Asimismo, el alto nivel educativo de sus habitantes desarrollado desde principios del siglo XX propició una destacada cultura cinematográfica manifiesta en el índice de asistencia al cine, en la diversidad de medios especializados y en el nivel de la crítica que desde mediados de siglo fue instruyendo al público aunque, por el contrario, su producción fílmica fue casi nula e inconsistente hasta entrados los años noventa. A esto se sumó el cambio en los imaginarios colectivos que atravesó el país a lo largo del siglo XX, pasando de la visión nihilista y autoconformista de los años cincuenta al desencanto y la negación posdictadura, retratado largamente en el cine finisecular. En los cien años que van desde la aparición del primer largometraje de ficción hasta el momento en que se escribe esta tesis, la sola idea de la identidad nacional y el *uruguayismo* han variado notablemente.

Por consiguiente, una de las hipótesis de este trabajo es que la noción de identidad uruguaya ha sido determinante en gran parte de la producción cinematográfica local, bien por la obvia intención de recrearla a través de lo fílmico o bien por el deseo de negarla, que es también una forma de respuesta. Si en las últimas dos décadas el cine uruguayo ha alcanzado un desarrollo sostenido, es debido a la apropiación que los cineastas han hecho de esos imaginarios y de los mitos sobre la identidad nacional. Con la salvedad de que, en vez de optar por la recreación de clichés, han elegido afirmar la autonomía cultural sin grandes pretensiones, respondiendo a la característica *medianía* de la sociedad uruguaya⁴ y teniendo en cuenta elementos foráneos que han propiciado su proyección (Richards, 2005:137-139).

Solo cuando la producción comenzó a ser prolífica y continua, los deseos de fundar una industria nacional se esfumaron y esta se forjó realmente. Ese último período se condice con un cambio en las formas de realización, de distribución y de exhibición que

³ Término geopolítico, suele designar un país situado entre dos grandes potencias. Durante décadas, se ha insistido desde los estudios históricos que Uruguay, en tanto país independiente, fue creación de una medida diplomática de los ingleses para interceder entre Argentina y Brasil.

⁴ El mito de la medianía uruguaya ha sido profusamente trabajado desde la historia y las ciencias sociales, especialmente desde la publicación de un artículo fundamental de Carlos Real de Azúa en 1973: *Uruguay ¿una sociedad amortiguadora?*, donde define la sociedad conservadora de clase media como producto de las medidas impulsadas por los gobiernos de Batlle y Ordóñez en la primera mitad del siglo XX.

empezó a entender lo cinematográfico como una actividad transnacional y no solamente local, determinada por múltiples factores que van desde las influencias de estilo, los sistemas de producción, los mecanismos de distribución y la heterogeneidad del/los público/s. En ese contexto, el “cine uruguayo” dejó de ser una etiqueta importante para la prensa o las productoras aunque en Uruguay se siga relacionando a un tipo de cine en particular, como se verá en el último capítulo de este trabajo. Precisamente, una segunda hipótesis propone que en esa época (finales de los años noventa, comienzo de los dos mil) deja de hablarse del “nacimiento” del cine uruguayo y paradójicamente, la industria local se desarrolla y se mantiene en una ruta de producción continua que llega hasta nuestros días. Este último nacimiento se caracteriza además, por entablar un diálogo (aunque tímido y escueto) con la cinematografía anterior: los jóvenes directores de los años dos mil conocen el cine de la década anterior y establecen con él un vínculo de afianzamiento o rechazo. Ese detalle parece confirmar que, cuando existe la continuidad, se elimina el mecanismo de la repetición y el nuevo comienzo.

1.2 Lo dicho hasta ahora: marco teórico y estado de la cuestión

La primera historia sobre el cine uruguayo data de 1957, escrita por el crítico José Carlos Álvarez y editada por la Cinemateca Uruguaya. Se trata de un pequeño librito donde se repasan las principales películas (no todas) realizadas en Uruguay hasta ese entonces, siguiendo un informe elaborado por el Ministerio de Industria en 1955. Durante las décadas siguientes, *esa* historia fue repetida en continuas ocasiones en la prensa local e internacional, especialmente por los integrantes de la Cinemateca Uruguaya, quienes de forma tímida fueron ampliando la información pero sin entrar en investigaciones de profundidad. En 1955, Luciano Mosteiro había redactado un número especial de la revista *Cine Radio Actualidad* en la que ofrecía, de manera desordenada, algunas líneas sobre la historia del cine local, parafraseando en su mayor parte un capítulo del libro *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*, de Jacinto Duarte, publicado tres años antes.

Recién en 1973, la Cinemateca y Cine Universitario encomendaron a las bibliotecólogas Margarita Pastor Legnani y Rosario Vica de Pena la elaboración de un catálogo de películas nacionales que durante décadas fue el más completo del panorama local, con un extenso listado de películas de ficción, documentales y publicitarias, completas e incompletas.⁵ En 1988 apareció un nuevo catálogo (aunque deficiente con respecto al anterior) realizado por Graciela Dacosta,⁶ al que se adhería una sección introductoria sobre historia del cine, elaborada por Eugenio Hintz. En verdad, Hintz recogía y aunaba diversos artículos publicados en la prensa a lo largo de los años, en los cuales se daba cuenta de diferentes aspectos concernientes a la llegada del cine en Uruguay y sus primeras producciones. Pese a la pobreza de su enfoque, esa *Historia y filmografía del cine uruguayo* gozó de gran popularidad entre los círculos de estudiosos del cine latinoamericano en el exterior. En 2002, la Cinemateca publicó la *Historia no oficial del cine uruguayo 1898-2002*, de Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola que a pesar de lo llamativo y paradójico de su título, hace un recuento veloz sobre la filmografía ya presentada por trabajos anteriores.

En los años noventa, con el auge de los estudios de comunicación y la concepción del cine como una industria creativa, aparecieron varios trabajos para el caso nacional: en 1992 se publicó *Industrias culturales en Uruguay*, coordinado por Claudio Rama, en 1993 *La casa sin espejos. Perspectivas de la industria audiovisual uruguaya*, de Luciano Álvarez, al que le siguió un año después *Tiempo de imágenes*, de Álvaro Sanjurjo Toucón, donde se recopilan varios de sus artículos de prensa y se trazan algunas líneas sobre la distribución y el consumo de cine en el país. *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*, libro póstumo de Osvaldo Saratsola publicado en 2005, desarrolla ampliamente lo insinuado por Sanjurjo, mediante una recopilación larga y minuciosa de datos sobre la industria cinematográfica, enfocada especialmente en la distribución de películas y la cultura cinéfila de la capital uruguaya.

Durante las últimas décadas del siglo XX, aparecieron artículos en libros y revistas especializadas del exterior que concebían al caso uruguayo como una totalidad, sin profundizar en ninguno de sus aspectos particulares. Esa visión global e individualista del

⁵ De 2015 es el catálogo elaborado por Jorge Ruffinelli, *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*, el más completo hasta la fecha.

⁶ En 1996, Dacosta publicaría junto a Ricardo Casas otro catálogo: *Diez años de video uruguayo*.

cine nacional se mantuvo hasta entrado el siglo XXI, cuando los planteos del historiador brasileño Paulo Antonio Paranaguá (1996; 2000; 2003) sobre la importancia de estudiar el cine latinoamericano desde una perspectiva comparatista empezaron a calar en los interesados sobre la historia del cine. Asimismo, creció el interés por el cine latinoamericano en universidades y medios extranjeros que pusieron el tema sobre el tapete: publicaciones lanzadas en Europa o Estados Unidos se ocuparon de la cinematografía uruguaya por primera vez en su historia.⁷

Eso propició el desarrollo de investigaciones enfocadas en aspectos precisos y, en muchas ocasiones, desconocidos de la cinematografía uruguaya. En 2001, apareció un trabajo pionero del historiador Aldo Marchesi sobre la política audiovisual llevada a cabo por el gobierno militar de la dictadura, uno de los temas más trabajados desde entonces. No obstante, son muy recientes las investigaciones académicas sobre cine uruguayo: la mayor parte de ellas se han realizado en esta última década, como las del programa *Industrias creativas innovadoras: el cine nacional de la década (2001-2010)*, dirigido por Rosario Radakovich, un proyecto fundamental sobre el desarrollo de la industria en el primer decenio del siglo XXI, cuyo resultado se publicó en forma de libro en 2014. Las pesquisas llevadas a cabo por los integrantes del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) de la Universidad de la República han sido publicadas, en su mayoría, en los últimos años, como las de Georgina Torello sobre cine silente, las de Cecilia Lacruz o Pablo Alvira sobre cine documental de la dictadura, las de Mariana Amieva sobre los festivales de cine en el medio siglo, las de Isabel Wschebor sobre cine científico, las de Julieta Keldjian, Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás sobre cine en formatos alternativos, las de Germán Silveira sobre cinefilia y el rol de la Cinemateca Uruguaya durante la dictadura militar. Una historia de

⁷ Como por ejemplo: *Les Cinémas de l'Amérique Latine : pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les oeuvres* (Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio-Dagron, 1981), *Handbuch des lateinamerikanischen Films* (Peter B. Schumann, 1982), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers* (Julianne Burton, 1986), *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America* (John King, 1990), *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Zuzana M. Pick, 1993), *New Latin American Cinema* (Michael Martin, 1997), *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives* (Ann Marie Stock, 1997), *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté: historiographie et comparatisme* (Paulo A. Paranaguá, 2000), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Paulo A. Paranaguá, 2003), *The Cinema of Latin America* (Alberto Elena y Marina Díaz López, 2004), *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity* (Lisa Shaw y Stephanie Dennison, 2005), *Themes in Latin American Cinema: A Critical Survey* (Keith J. Richards, 2011), *Non-Cinema: Global Digital Film-making and the Multitude* (William Brown, 2018).

esta institución a cargo del escritor Carlos María Domínguez y publicada en 2014, constituye una investigación documentada sobre cierto escenario de la cultura cinematográfica local. Por su parte, el análisis elaborado desde Reino Unido por María Soledad Montañez y David Martin-Jones con respecto a la identidad del cine uruguayo actual y su proyección en festivales internacionales ha sido revelador con respecto a nuevos cambios de configuración en la producción nacional.

Como puede verse, todos esos trabajos se enfocan en áreas determinadas de investigación, respondiendo así a un período específico de la historia. Sin embargo, aún falta un estudio globalizador que abarque la mayor periodización del cine uruguayo en todas sus vertientes. Hasta ahora, el proyecto más ambicioso es *Uruguayan Cinema, 1960-2010. Text, Materiality, Archive*, de Beatriz Tadeo Fuica, producto de sus tesis doctoral publicado en Escocia en 2017. Como lo adelanta su título, el libro de Tadeo Fuica contempla únicamente cincuenta años de historia, desde un enfoque que prioriza la materialidad y el archivo fílmico, reparando en la importancia del rescate, la restauración y la conservación de películas.

La tesis aquí presentada, en cambio, abarca un período más amplio que, para volver a la cita de Martínez Carril con la que se inicia esta introducción, tiene en cuenta todos los nacimientos del cine uruguayo. Es, en ese sentido, un aporte a la periodización y la conceptualización del objeto de estudio, al mismo tiempo que un compendio de las líneas de investigación desarrolladas por otros en las últimas décadas, con el propósito de otorgar al lector una visión amplia y lo más completa posible sobre la evolución del cine en Uruguay.

1.3 Metodología y estructura de la tesis

Tanto el objeto de estudio como el panorama bibliográfico actual sobre el tema plantean ciertas complejidades capaces de aliviarse con el enfoque histórico-cultural aquí propuesto. No puede perderse de vista la multiplicidad de elementos intervinientes que

ayudan a construir un corpus, especialmente para una periodización tan abarcativa como esta.

Como se dijo al comienzo, se ha dejado fuera el cine documental, de gran importancia para el caso uruguayo, ya que ha dado obras de incontable valor y realizadores de destacada trayectoria a lo largo de la historia. Si bien es especialmente conocido el trabajo de algunos cineastas durante los convulsionados años sesenta, el cine documental ya se realizaba con destreza en la década del cuarenta, como se apunta en el capítulo III, a propósito de los concursos de cine *amateur* impulsados por los cineclubes. Como señala Paranaguá (2003a), el documental es la única producción desarrollada con continuidad en América Latina a lo largo de las décadas.

El cine de ficción se entiende aquí como un macrogénero en el que predominan la narración, el marco referencial y el pacto con el espectador sobre ciertas convenciones, capaz de acobijar en su interior numerosas variaciones que dificultan su definición (cine clásico, experimental, de género, vanguardista, *indie*, etc.). Su elección en esta tesis responde, por una parte, a la imposibilidad de abarcar una empresa que incluya también el cine documental, y por otra, a cierta desventaja con respecto a este último. Poco se conoce y poco se ha investigado sobre la ficción en Uruguay, mientras que el documental goza de gran reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional y ha generado una rica bibliografía sobre los realizadores y sus obras.⁸ Al hilo de esto último, otro de los objetivos de este trabajo es echar luz sobre un aspecto poco conocido de la historia cultural uruguaya en general y de la historia del cine en particular.

Para eso, se han seleccionado los casos más representativos de las diferentes complejidades que comporta cada período, teniendo en cuenta los movimientos culturales y su necesaria interpretación. De esa manera, el lector encontrará una extensa variedad de

⁸ Sobre todo, en los últimos años: *Cine y cambio social en América Latina: imágenes de un continente* (Julianne Burton, 1991), *New Latin American Cinema* (Michael Martin, 1997), *Cine documental en América Latina* (Paulo A. Paranaguá, 2003), *América Latina en 130 documentales* (Jorge Ruffinelli, 2012), *Cámaras en trance: El Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Ignacio del Valle Dávila, 2014), *Political Documentary Cinema in Latin America* (Antonio Traverso y Kristi M. Wilson, 2014), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: De los años cincuenta a la década del dos mil* (Antonio Traverso, Tomás Crowder-Taraborrelli, 2015), *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (María Guadalupe Arenillas, Michael J. Lazzara, 2016), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Mariano Mestman, 2016), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (Georgina Torello, 2018), entre otros. El número de artículos publicados en medios especializados es tan alto que sería imposible listar aquí sus principales títulos.

películas que no respetan un patrón común: hay largometrajes, medimetrajes y cortometrajes, películas de género y experimentales, en pequeño y gran formato, realistas y animadas, con producción extranjera y de realización *amateur*, con realizadores de origen diverso, temáticas disímiles y distintos medios de distribución. Además, se analizan proyectos de ficción que, por diversas razones, nunca llegaron a estrenarse, aspecto que resulta especialmente interesante para graficar las intenciones de los realizadores más allá de la concreción efectiva de sus empresas. El acceso a las películas aquí mencionadas se realizó de diversas maneras: mediante su visionado en el archivo fílmico de la Cinemateca Uruguay, a través de sitios web especializados en cine latinoamericano (Retina Latina, Vera TV, Arte7) o en cine mundial (Filmin, Mubi, Netflix) y en la colección privada del autor.

Todo estudio sobre artes visuales debería completarse con el visionado de la(s) propia(s) obra(s), ya que facilita enormemente su comprensión y análisis. Para eso, se ha elaborado y puesto en línea una web con contenido informativo y enlaces a las películas disponibles actualmente en la red que suplementa el trabajo teórico de esta tesis: <cineuruyo.wixsite.com/home>.

La pregunta inicial sobre cómo escribir una historia del cine uruguayo de ficción condujo a la diagramación de diferentes períodos con el propósito de segmentar de manera más ordenada las características que difieren de un momento a otro. La estructuración responde, como ya se ha mencionado, a las diferentes ocasiones en que se proclamó el surgimiento del cine local, apostando a una fragmentación que busca aunar en un solo período, particularidades comunes a los filmes y movimientos analizados. No obstante, como toda segmentación, esta presenta algunas salvedades: la repetición en más de una ocasión de similares mecanismos de producción y/o distribución, de temáticas, de estéticas, de formas de financiación... En todo caso, pretende ampliar los conceptos y brindar mayor flexibilidad a la hora de referir a un cine en particular, máxime teniendo en cuenta las características de la industria en una *small nation*, y especialmente para el caso uruguayo, país enclavado en un punto geográfico y cultural que lo diferencia de otras cinematografías.

Así, se distinguen seis períodos de acuerdo a los proclamados *nacimientos*, más un momento de eclosión que corresponde al auge del cine documental y que funciona como

bisagra entre un primer cine de carácter europeísta y un cine más identificado con lo regional:

- Primer nacimiento: una nueva sensibilidad (1920-1932)
- Segundo nacimiento: un cine popular (1936-1950)
- Tercer nacimiento: período de formación (1943-1959)
- Tiempo de crisis (1960-1975)
- Cuarto nacimiento: momento de transición (1979-1992)
- Quinto nacimiento: estructuración de la industria (1993-2000)
- Sexto nacimiento: el boom del cine nacional (2001-2018)

Hay además un capítulo introductorio sobre la llegada del cinematógrafo al Uruguay y la labor de los primeros emprendedores, momento de experimentación y expansión del fenómeno cinematográfico que permitió, ya en los años veinte, la realización de filmes locales. Esta primera etapa se caracterizó por el entusiasmo propio de los “locos años veinte” que volvió al Uruguay un país moderno, integrador, culto y europeizado, rasgos que aparecen en los casos aquí tratados. La aparición del cine sonoro determinó el surgimiento de un nuevo período, marcado por las comedias musicales de tipo popular, el protagonismo de la radio y el carnaval en la escena cinematográfica, la importancia del fútbol para la sociedad uruguaya y el inicio de las coproducciones con la industria argentina. Entrados los años cincuenta, el cine local pareció virar hacia un nacionalismo que condice con el momento de esplendor vivido en el Uruguay de medio siglo, cuya vigencia entró en crisis en la década siguiente como demuestra el film neorrealista con el que se cierra dicho momento. Asimismo, apareció por esos años una primera generación de realizadores con formación técnica, determinando en parte cierta profesionalización del sector. Los años sesenta representaron un corte en la historia cultural uruguaya, a partir de la fuerte crisis político-social que al mismo tiempo promovió un desarrollo hasta entonces inaudito de las artes visuales, la música, el teatro y lo performático. Además del cine documental, se trabajaron cines alternativos como la animación, la ciencia ficción, la ficción televisiva y el cine erótico de proyección internacional. Ya en dictadura, la aparición de un film coproducido con Argentina supuso la proclamación de un nuevo nacimiento, que pareció

cimentarse con subsiguientes coproducciones, algún largometraje local y las políticas audiovisuales impuestas por el gobierno militar. Fue ese un momento de transición marcado por la aparición en el mercado de nuevas tecnologías y una creciente expansión de la formación técnica. Los años noventa fueron, en cierta medida, resultado de ese período anterior y se caracterizaron por una estructuración ordenada de la industria mediante formas alternativas de financiación, tratados de coproducción con países de Iberoamérica, proyección internacional de los filmes y formación especializada de muchos realizadores. Dicha organización de la industria permitió que el último período se caracterice por una expansión del cine nacional, un notable incremento de producciones, originales formas de distribución, destacada presencia en festivales internacionales y un importante aumento del público local.

Como puede verse, hay cierta continuidad en la segmentación aunque cada etapa comporte características propias, muchas veces determinadas por el contexto político y cultural. Asimismo, muchos otros asuntos son apenas tratados y cabría dedicarles un desarrollo detenido, en parte por la escasa bibliografía existente sobre el tema y en parte, también, por la incapacidad de profundizar en todos ellos como se explica en las conclusiones. Si los nacimientos sirven como *leit motiv* de la historia cultural del cine uruguayo, son también una forma de repensar la propia historia del cine y la propia historia del país, en un movimiento continuo que regenera las interrogantes y busca nuevas respuestas.

PRIMEROS EMPRENDEDORES

(1898-1919)

El cinematógrafo llegó a Uruguay con una velocidad sorprendente. Los hermanos Lumière habían presentado su invento en París en diciembre de 1895 y seis meses después, en julio de 1896, ya se estaba exhibiendo en Montevideo como parte de los festejos por la Jura de la Constitución. En una nota del periódico *El Día*, del martes 21 de julio, puede leerse:

En la calle 25 de Mayo, en los bajos de la casa de la familia Regalía, ha llamado la atención en estas noches pasadas un saloncito todo tapizado de rojo, alfombrado por dos o tres lámparas y adornado con algunas plantas... Después del salón rojo, el espectador pasa a otro salón completamente a oscuras, donde sólo se ve una gran pantalla blanca sobre una pared negra con tres agujeros... Pero de estas vistas, una de las que más llama la atención es la llegada de un tren. Se ve avanzar la locomotora y el convoy. Se para el tren, se abren las portezuelas, los pasajeros bajan al andén, los empleados corren, se buscan los amigos... Todo esto aparece con un movimiento tan natural que el espectador queda maravillado. La salida de los operarios de una fábrica es también vista admirablemente. Se abre la puerta y un tropel de mujeres sale apresuradamente en todas direcciones. Algunos ciclistas pasan de carrera; sale un coche a todo escape, un carro más atrás. Se ven también escenas callejeras, un baile al son de un organillo... La concurrencia que asiste a las sesiones del Cinematógrafo es numerosa. Todos salen de allí maravillados (Sanjurjo Toucón, 2008).

Tres días antes se habían proyectado por primera vez en Montevideo las imágenes filmadas por los Lumière. Fue en el Salón Rouge, ubicado en la Ciudad Vieja, y ante un público conformado mayoritariamente por la alta burguesía. La prensa local, que ya había

anunciado la llegada del invento a la capital uruguaya, se hizo eco del impacto que provocó en los espectadores.⁹

Ese procedimiento no era aislado sino que, por el contrario, respondía a una moda impuesta por los hermanos Lumière.¹⁰ Una vez presentado su invento, enviaron a sus técnicos a los cuatro rincones del globo, en un intento de promoción del cinematógrafo. De ese modo, viajaban de país en país enseñando las vistas expuestas en París y filmando escenas que luego reproducían en las improvisadas salas de cine.¹¹ Como es bien sabido, los inicios del cine coinciden con la expansión del imperialismo y el capitalismo postindustrial, fenómeno que permitió su expansión internacional a gran velocidad y el consiguiente surgimiento de industrias en varios puntos del planeta (Stam, 2001:34; Costa, 2018:56). Así, en la misma semana el cinematógrafo se exhibió en Montevideo, San Pablo y Buenos Aires. En una reseña del periódico *El Siglo*, del 21 de julio, puede leerse:

El cinematógrafo es una de las mil aplicaciones que ha hecho el gran Edison de sus maravillosos inventos. La mayor parte de nuestros lectores conocerán seguramente el kinetófono, que Figuer ha exhibido entre nosotros en los últimos años. Pues bien: el cinematógrafo es una magnífica ampliación del kinetófono. Las figuras y escenas que en este aparato se ven en pequeño se destacan en proporciones casi naturales en el primero reflejándose sobre un gran lienzo blanco. Es una maravillosa linterna mágica (sic) a cuyas vistas comunica vida y movimiento la electricidad. Los ojos y el ánimo quedan absortos al contemplar los resultados obtenidos por el gran mago norteamericano (Sanjurjo Toucón, 2008).

⁹ En una nota de la revista *Caras y Caretas*, del 26 de julio, puede leerse: “De esta diversión [el cinematógrafo], que tiene su sede en la calle 25 de Mayo número 207, no diremos nada, porque todo fuera pálido e ineficaz para dar idea de ella. Es de lo más notable y sorprendente que puede concebirse y es perfectamente imposible que nadie se figure lo que es antes de verlo. Por eso deben ustedes ir á verlo” (Sanjurjo Toucón, 2008).

¹⁰ Uno de ellos, Gabriel Veyre (1871-1936) viajó a América Latina y realizó una importante labor en México. También Edouard Porta (1878-1946), Félix Mesguich (1871-1949) y Alexandre Promio (1868-1927) estuvieron en diferentes países de América, aunque se desconoce cuál de ellos visitó Montevideo.

¹¹ El cinematógrafo se presentó de manera simultánea en Montevideo y Buenos Aires el 18 de julio. En Río de Janeiro lo hizo diez días antes, en Maracaibo el 11 de julio, en Ciudad de México el 15 de agosto, en Santiago de Chile el 25 de agosto, en Guatemala el 26 de septiembre, el 2 de enero de 1897 en Lima, el 24 de enero en La Habana, el 21 de junio en La Paz, el 15 de julio en Caracas y el 1 de septiembre en Bogotá (Paranaguá, 2003a:32).

La nota resume de manera ejemplar hasta dónde se extendía el conocimiento de la aparatología cinematográfica en Montevideo y se la entendía como una más de las concreciones de la Modernidad. Las comparaciones entre el kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los Lumière son habituales en la prensa de la época y demuestran que entre todas las creaciones técnicas, ambas eran las que gozaban de mayor popularidad. Sin embargo, no eran las únicas.¹² En este capítulo introductorio se tratará pues, de enseñar cuáles existían en Uruguay previo a la llegada del cinematógrafo y hasta qué punto el avance de la Modernidad representado en la aparición de nuevas tecnologías repercutió en la sociedad uruguaya del Novecientos. Asimismo, se mostrará la labor de los pioneros en la tarea cinematográfica en el país (en su mayoría extranjeros), y su empeño por conformar un entramado de salas, productoras, laboratorios, exhibidoras y editoriales en un primer intento por dar cuerpo a la industria local.

2.1 La cultura visual en el siglo XIX

A iniciativa de los técnicos de Lumière, se registraron en 1899 las primeras *vistas* uruguayas, exhibidas en el Teatro San Felipe a partir del 22 de septiembre. El periodista Samuel Blixen escribía al respecto:

El repertorio de vistas es absolutamente nuevo, y contiene varias tomadas hace pocos días y con raro acierto, en nuestra ciudad. El público podrá admirar esta noche una de las más interesantes: “La salida de misa mayor”. Se ve la esquina de la Catedral, en el momento que salen al pórtico y bajan las gradas, muchas de nuestras *highlifeuses* más en evidencia. Un vagón del Tranvía Oriental oculta por un instante el curioso desfile que resurge enseguida, siendo notable la claridad con que se destacan las personas. Entre otros, el conde de Malherbe atraviesa la calle Sarandí y se detiene para saludar a unas señoras conocidas. Una vista de la Plaza Independencia, a las once de la mañana,

¹² “El kinetoscopio establece ya la síntesis del problema, pero las imágenes son minúsculas y no son visibles sino por un espectador por vez. En cambio el cinematógrafo muestra a toda una sala de espectadores, escenas animadas que representan todo de una manera palpable: el movimiento en las calles, personajes en acción y escenas de teatros”, periódico *El Siglo*, del 5 de abril de 1896 (Hintz y Dacosta, 1988:10).

tiene también su interés. Mayor animación, aunque no mayor claridad, hay en otra que nos presenta el cuadro de la Feria en momentos en que la gente desborda por la Avenida Rondeau. Un *maremágnum*, un hervor de concurrencia, un entrevero de mercachifles, cocineras y mucamas, en una calle tapizada de hortalizas y frutas (...) Puesta en movimiento una nueva película, se ve la bahía desde el muelle de pasajeros con el [teatro] Solís que sale, el [río de la] Plata que entra y la Villa del Cerro que cruza. Otra vista nos presenta un desfile del 4º de Cazadores con el estoico coronel Poolo a la cabeza (Hintz y Dacosta, 1988:13).

La cita constituye un testimonio de inigualable valor, en tanto permite conocer cuáles fueron los primeros registros efectuados en tierras uruguayas y comprobar, al mismo tiempo, que estas se alineaban a la tendencia existente en otras partes del mundo. Primero, la salida de la misa, el acto religioso de importante arraigo en una sociedad tan heterogénea como la del Novecientos que intentaba anclar sus raíces en el catolicismo europeo impuesto desde la Colonia. Aunque con una particularidad: es el ritual de la clase alta, fácilmente localizable con las primeras imágenes de la Catedral, reforzada por el cronista con el anglicismo que la distingue. Se trataba de registrar el movimiento de una muchedumbre, de un grupo de personas desplazándose al mismo tiempo, tal como habían hecho los Lumière con *La sortie des ouvriers des usines*.

A ese plano inicial, se suma el de la modernidad tecnológica: el tranvía, medio de transporte que, como es sabido, significó para la época la materialización de las innovaciones técnicas importadas de Europa. El casco histórico (Plaza Independencia, calle Sarandí, Teatro Solís, el puerto), *locus* de la alta burguesía encarnada en la figura del conde mencionado, es antepuesto al barrio de clase trabajadora, cuyos habitantes se reúnen —se aglomeran— en torno a una feria. La idea de agitación y dinamismo, siempre asociada a las clases más bajas y a eventos de mercantilización popular, resulta particularmente decisiva para entender los modos en que el primer cine intentó *mostrar* a las sociedades del momento. Frente a la quieta soledad de la clase alta (el conde camina solo y saluda tranquilamente a unas conocidas), las clases bajas desbordan la avenida (y el plano) con su movimiento.

Por último, el desfile militar, evento típico registrado en todas partes del mundo (incluso por los propios Lumière), enlazando lo político con lo tecnológico y lo cultural y

sirviendo de ejemplo para un sinnúmero de primeras filmaciones que también llenarán los catálogos en las salas uruguayas.

Como puede verse, la tendencia es la misma que en otros rincones del planeta. Hay una preferencia hacia la representación de la multitud y la configuración visual de un nuevo sujeto inserto en el tumulto de gente —vislumbrado ya por escritores como Poe o Baudelaire—, movido por la nueva temporalidad del mercado, la sociedad de consumo y las viejas tradiciones. Ciertamente, los operadores Lumière estaban sumando a las tomas ya registradas en otras partes del mundo, unas nuevas capaces de enseñar a los espectadores montevideanos sus propios escenarios y vecinos, adhiriéndose a la tendencia global de materializar los avances materiales y estéticos de la Modernidad a través del nuevo medio de comunicación (Gunning, 2015).

En ese contexto, el cine apareció a medio camino entre la figuración de la imagen y la representación del espectáculo, en un momento de tensión entre el imaginario tardorromántico y el cientifismo positivista, haciendo de lo cinematográfico un medio de expresión útil para comprender tanto el mundo fenoménico como la psiquis del individuo (Quintana, 1998). Durante casi todo el siglo XIX, la reproducción de imágenes y la proliferación de nuevas técnicas en la representación escénica transformaron la percepción del individuo con respecto a la visibilidad de las artes, priorizando una mirada exploratoria y poniendo en crisis la visión objetiva del mundo exterior. En ese sentido, previo a la aparición del cinematógrafo, la sociedad uruguaya (especialmente la montevideana) tenía un asiduo contacto con la vasta maquinaria de efectos visuales y formas de reproducción visual.

Como ha apuntado parte de la historiografía local, otras formas anteriores de reproducción de imágenes existían en Montevideo desde al menos 1840. Ese año, el abate Louis Comte importó a Uruguay el daguerrotipo (patentado en Francia un año antes) y se dedicó al negocio instruido por el propio Daguerre, como informaba un anuncio de la época. Él fue quien tomó la primera fotografía en el país —el 29 de febrero— frente a la comunidad francesa, como forma de auspiciar su negocio. Rápidamente la fotografía se convirtió en un fenómeno replicado tanto en la esfera privada como en la pública. En la segunda mitad del siglo, se utilizó para retratar a los ciudadanos de igual modo que para registrar los avances de la ciudad, el progreso social o la innovación tecnológica.

También por esos años existían en la ciudad lugares conocidos popularmente como “gabinetes ópticos”, donde se presentaban espectáculos visuales inspirados en los dioramas de Louis Daguerre,¹³ los panoramas,¹⁴ y el Teatro Óptico de Émile Reynaud,¹⁵ a los que seguirían años más tarde, la cronofotografía de Étienne-Jules Marey y el kinetoscopio de Thomas Alva Edison¹⁶.

Como se desprende de este sucinto y pretencioso inventario de hechos, el nacimiento del cine es un fenómeno difícil de determinar.¹⁷ Todos estos dispositivos permitían la transformación del espacio escénico mediante artilugios manuales o mecánicos, haciendo posible la visualización de la realidad como un constructo imaginario. Su importancia radica en que todos ellos anteponen la presentación a la representación a partir de variados espectáculos de feria, circo o *music-hall*, mediante prestidigitadores, magos y explicadores, pero sobre todo, mediante la fascinación hacia lo desconocido, lo espectral y lo maravilloso, colaborando con una extensa tradición artística que unía lo ficticio y lo real.

¹³ Se trataba de salas donde se exponían imágenes, muchas veces acompañadas de efectos de luces y sonido, que recreaban tanto acontecimientos históricos como paisajes o interiores. Lo usual era utilizar un material translúcido sobre el que se pintaban ambas caras; dependiendo de dónde se proyectara la luz, las imágenes adquirían efectos especiales que permitían visualizar una u otra cara. Las primeras referencias conocidas datan de 1834 y se sabe que hacia 1840 existían unos cuantos en Montevideo, como el *Establecimiento Oriental Viaje de Ilusión*, de Ramón Irigoyen, donde se proyectaban vistas elaboradas por él mismo y otras importadas sobre paisajes e interiores de sitios europeos. Luego abrirían también en distintas ciudades del interior (Beretta García, 2009:17; Duarte, 1952:119-120).

¹⁴ Hay registros de que en enero de 1861, el Teatro San Felipe exhibía funciones de polyorama con vistas de batallas europeas, paisajes del viejo continente, catástrofes naturales y episodios locales, como “el naufragio de un buque en Punta Carretas”. Incluso el Teatro Solís realizó ese mismo año, funciones de prestidigitación a cargo del brasileño Julio dos Santos Pereira y siete años después, el 5 de enero de 1868, exhibió por primera vez el silforama (Duarte, 1952:119-120).

¹⁵ Este consistía en rollos de varios metros compuestos por cientos de imágenes que duraban entre seis y quince minutos. Dichas imágenes se reflejaban a contraluz en un espejo y se proyectaban en la pantalla con cierto aire de movimiento. Un anuncio de prensa de febrero de 1848, detallaba las atracciones: “Desde hoy estarán de manifiesto las siguientes vistas: 1º La Gran Montaña de San Bernardo, cubierta de nieve, por donde se verá la pasada de Napoleón a la cabeza de su ejército de artillería, infantería, tren del ejército. Todo con sus movimientos naturales. 2º Vistas del pueblo de Génova (sic) al ponerse el sol. 3º La hermosa Catedral de Milán, una de las maravillas del mundo donde se verá la pasada de la gran Guardia acompañada de la música al palacio del Virrey, efecto de día. Los precios serán primer puesto con asiento, 12 vintenes; segundo puesto con asiento, 8 vintenes” (Duarte, 1952:118).

¹⁶ El kinetoscopio llegó a la capital uruguaya un año después de su aparición, y se exhibió en un salón de la Ciudad Vieja en abril de 1895. Un anuncio en la prensa aseguraba: “20.000 fotografías en diez minutos, las cuales pasan tan ligero que producen escenas vivas” (Hintz, 1988:10).

¹⁷ Si el foco se posa sobre el visionado de imágenes proyectadas en una gran pantalla, el invento se debe a Reynaud; si por el contrario, lo importante es el movimiento de las imágenes mediante la sucesión de fotografías, la atribución corresponde a Edison; y si lo verdaderamente constituyente es la exhibición de imágenes en movimiento proyectadas en pantalla frente a un público masivo, entonces el cine es invención de los Lumière (Camporesi, 2014:20-21).

De esa manera, el primer cine apareció como un medio capaz de reproducir la imagen fenoménica de la realidad y la imagen mental de un universo imaginario, un verdadero “reino de las sombras”, como protestaba Máximo Gorki (Lema Mosca, 2019). Si bien la exhibición de las primeras imágenes de los Lumière parece haber fascinado a los presentes, lo cierto es que los montevideanos estaban al tanto de cuanto avance técnico existía en torno a lo visual.

2.2 El contexto histórico: el Uruguay del Novecientos

A las exhibiciones del Salón Rouge le siguieron las del Teatro San Felipe.¹⁸ En una nota del periódico *El Día*, del 10 de octubre de 1899, se elogiaba a la nueva tecnología:

El cinematógrafo tiene vistas maravillosas tanto que cree uno estar delante de una persona que acciona y se mueve como los demás en una estación de ferrocarril al llegar el tren, en un desfile, a orillas del mar. Todo se ve de manera admirable, con un movimiento tan natural que asombra. Algo que no debe dejarse de ver y dejarse de aplaudir. Vaya la gente al San Felipe, la cosa es barata y digna de verse (Duarte, 1952:123).

En ese mismo teatro se exhibieron por primera vez las películas a color, en marzo de 1902, al que le siguió inmediatamente el Salón Edison, donde se anunciaba la existencia de un biógrafo en colores (Duarte, 1952:120). El catálogo¹⁹ hace pensar en predominancia

¹⁸ El programa de debut anunciaba la exhibición de las siguientes vistas: “Los velocipedistas, Trouville, Arrivé des passagers à Paris, Jardins du Luxembourg, Riñas de gallos, Coronación del Zar, El mar, Desfile de tropas, Baños en San Sebastián, Bosque de Bologne, Taller de carros, El jardinero, Tropas en Cuba, Baile de niños, Lucha romana, Ferrocarril a Belgrano, Miss Füller, Las lavanderas” (Duarte, 1952:122).

¹⁹ Algunas de sus vistas eran: Globo dirigible, Episodio de la Guerra Anglo-Bóer, Gran corrida de toros, Rambla principal de Barcelona, Gesticulaciones de señoritas, Saltos de caballos, Ferrocarril a los baños, Guerra hispanoamericana, y las ficciones *Cenicienta* (*Cendrillon*, Georges Méliès, 1899) e *Historia de un crimen* (*Histoire d'un crime*, Ferdinand Zecca, 1901) (Duarte, 1952:125).

del *cine de actualidades*²⁰ (Gunning, 1994), alternando entre imágenes pintorescas y vistas informativas/recreativas de importantes acontecimientos políticos, aunque la ficción comenzara poco a poco a cosechar un interés creciente, como lo demuestra la exhibición de los cortometrajes de Méliès y Zecca.

El carácter puramente *mostrativo* de las actualidades buscaba el impacto emocional en los espectadores mediante el efecto causado por el realismo de las imágenes, el movimiento de los cuerpos, el exotismo de ciertos espectáculos o la belleza de algunos paisajes. Ciertamente, el realismo de las imágenes fue, en un primer momento, el principal motivo de admiración. El Positivismo científico, que pregonaba el adelanto científico y el avance tecnológico como verdaderos hitos del progreso social, había impuesto una tendencia prioritaria hacia la observación minuciosa, la investigación sistemática y el predominio de las ciencias descriptivas. En Uruguay se había convertido en la tendencia filosófica predominante en el último cuarto del siglo XIX, con las medidas implementadas durante la primera modernización (1875-1900), emulando sociedades avanzadas como las europeas o la estadounidense, para dejar atrás una época de “barbarie” y pasar a una de “civilización” moderada. Las ideas de Comte, Stuart Mill, Spencer y Darwin calaron fuerte en la intelectualidad y la clase política de esa renovación finisecular (Castro Morales, 2010).

En ese contexto, todo avance tecnológico fue bien recibido en una ciudad portuaria abierta al mundo y por la cual deambulaban compulsivamente ideas, noticias e inmigrantes. Las investigaciones en torno a la imagen y la fotografía que desembocarían en la creación del cinematógrafo, reforzaban la idea de examinar la naturaleza humana y animal en virtud de un estudio más detallado y realista. Por esa razón, en un primer período, las vistas de acontecimientos *reales*, es decir, de situaciones fácilmente reconocibles para los espectadores por su carácter naturalista y/o costumbrista, gozaron de tanto éxito, aunque en verdad fueran representaciones improvisadas o planificadas recreaciones. Esa *intercambialidad* permitió al público aceptar tanto unas como otras siempre que se respetaran las leyes de la credibilidad (Costa, 2018:62).

²⁰ Con esta categoría, Gunning refiere al cine predominante hasta 1906-07, previo al establecimiento definitivo de la ficción, aunque en convivencia con esta durante los años posteriores, especialmente para el caso latinoamericano, donde las actualidades siguieron siendo exitosas hasta bien entrados los años veinte.

De esa manera, el cine de actualidades gozó de gran relevancia durante la segunda modernización del país, llevada adelante por los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907 y 1911-1915), en los cuales se desarrollaron reformas constitucionales y políticas de avance para el Uruguay de la época. Durante sus magistraturas, se implementaron medidas económicas y sociales que contribuyeron a configurar un Estado benefactor favorecido notablemente por la Primera Guerra Mundial y el superávit alcanzado mediante la exportación de carnes (Arteaga, 2000:145-158). Inspirado en modelos europeos y continuando la reforma educativa del pedagogo José Pedro Varela sobre la obligatoriedad, la laicidad y la gratuidad de la enseñanza primaria (1876), Batlle y Ordóñez impulsó la expansión de la educación básica y media en todo el país. A eso se sumó una fuerte política de industrialización y estatización de los sectores privados, una importante reforma rural con el propósito de frenar los movimientos de campesinos hacia las ciudades y una actualización de la seguridad social que benefició, sobre todo, a los sectores más pobres (Caetano y Rila, 2006:140-155).

El reformismo batllista se materializó especialmente en la ciudad. Montevideo, capital del país y puerto de relevancia en el sur del continente, registró un crecimiento notable por esos años, al tiempo que cambió bruscamente su fisonomía, mediante la construcción de nuevas calles y edificios, el trazado del saneamiento, la mejora de barrios empobrecidos. En 1906, un destacado intelectual escribía en un periódico local: “Me están desnaturalizando a Montevideo (...). Se ha apoderado un verdadero frenesí por cambiarlo todo, por hacer la vida agitada, febril, de las grandes capitales y quitarnos aquella fisonomía clásica de ciudad colonial” (Remedi, 2007:15). En efecto, esa nueva forma de habitar la ciudad significó una transformación urbanística sin precedentes que mutó la entonces conocida *ciudad novísima* en una *ciudad extendida*, ampliada más allá de los límites impuestos hacia finales del siglo XIX. En 1908 tenía 300.000 habitantes y veinte años después ya sumaba más del doble, número que marcó un acelerado incremento en la capital y un evidente descenso de la población rural. Para el comienzo de siglo, Uruguay contaba con una estructura vial de tren que unía el puerto montevideano con el resto del país, a lo que se sumó en 1906 la primera línea de tranvías eléctricos, el incremento de automóviles y las líneas de autobuses. En las primeras dos décadas se construyeron nuevos barrios, parques, hospitales, hoteles y universidades. Se conformaron barrios costaneros y se

comenzó la construcción del paseo marítimo a lo largo de la bahía montevideana (Remedi, 2007:16-19).

La escena cultural también floreció en esos años. Los intelectuales agrupados en lo que se conoce como la Generación del Novecientos constituyeron un crisol de pensamiento crítico y producción artística que cuajó los lineamientos de la poética modernista finisecular, pasó por el decadentismo y el parnasianismo y llegó a dibujar los primeros atisbos de las vanguardias latinoamericanas. En la vida y obra de los novecentistas se conjugaron intereses sociales, políticos, artísticos y estéticos, expresados en una enorme variedad de géneros que van de la poesía erótica femenina, pasando por el ensayo filosófico y el teatro de vanguardia, hasta la novela y el relato de proyección universal (Brando, 1999).

En ese contexto, el arte y la cultura del ocio contaban con destacado protagonismo. Así, la afición por lo cinematográfico en el Uruguay del Novecientos era el resultado de una tradición cultural que incluía otras formas de entretenimiento visual, como el teatro, el circo o los espectáculos musicales. El teatro constituía por aquel entonces una industria de gran desarrollo y sostenibilidad y poseía una extensa tradición que se remontaba al Circo Criollo de finales del siglo XVII, una combinación de actos circenses con escenas teatrales propias del costumbrismo, presentaciones musicales y coreografías. En 1793 se fundó en Montevideo la Casa de Comedias, primera sala teatral de la ciudad, y en 1856 el Teatro Solís, la sala de óperas más grande del país (Rela, 1994:11-28). Hacia 1900 existían importantes salas teatrales en distintas ciudades y un destacado flujo de compañías extranjeras que posibilitaron la presencia de figuras internacionales como Sarah Bernhardt, Enrico Caruso, Titta Ruffo, Margarita Xirgu, Luisa Tetrazzini, Adelina Patti y especialmente Leopoldo Fregoli y André Dee, con sus espectáculos de “teatro cinematográfico” y “cine parlante” que alternaban cuadros teatrales con montajes de películas (Torello, 2012). Un marcado interés por la tradición europea permitió estrenar en Uruguay piezas de autores ilustres, mayoritariamente italianos, españoles e ingleses, mientras que la dramaturgia nacional cobró profunda relevancia con los novecentistas Florencio Sánchez (1875-1910), Ismael Cortinas (1884-1940) y Ernesto Herrera (1889-1917). En ese sentido, tanto las clases altas de la sociedad como las más populares accedían a espectáculos teatrales por igual.

La nueva sensibilidad existente en el país con respecto a los cambios urbanísticos, demográficos y artísticos fue clave para entender el naciente cine uruguayo, cuyas primeras filmaciones (tanto documentales como de ficción) sirvieron para patentar las tensiones propias de una sociedad cada vez más cosmopolita.

2.3 Los primeros realizadores locales

Algunos historiadores recogen que entre los presentes en el Salón Rouge esa noche de 1896, se encontraba el catalán Félix Oliver, un comerciante radicado en Montevideo, que dos años después importaría desde Europa el primer cinematógrafo (Álvarez, 1957, Zapiola, 1992; Lepra, 2002). Oliver nació cerca de Barcelona, en 1856, y se radicó con su familia en Uruguay hacia 1874. Interesado por el dibujo y la pintura, abrió un taller de pintura y trabajó en la decoración de carros y trajes para el carnaval local. En 1903 fundó la empresa La Platense, dedicada al comercio de pinturas y papeles y abrió su propia sala cinematográfica donde exhibía películas importadas (Lepra, 2002:4). Hacia 1898, durante uno de sus viajes a Europa, compró una cámara y rollos de película con los que rodó las primeras imágenes en el país (a excepción de las filmadas por los técnicos de Lumière). Se trataba, en su mayoría, de registros de eventos cotidianos donde se alternaba lo moderno, lo costumbrista y lo político.

Se cree que la primera de ellas fue *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (1898), un cortometraje de cuatro minutos y medio que, como adelanta su título, documenta la carrera de bicicletas llevada a cabo en una quinta privada.²¹ Investigaciones más recientes han cuestionado la fidelidad de la fecha, asegurando que sería posterior a 1900 (Lepra, 2002 y 2012). De cualquier modo, teniendo en cuenta la proximidad temporal con la que Oliver realizó sus primeras filmaciones, el dato carece de relevancia. La

²¹ A esa primera filmación le siguieron otras del mismo estilo: *Juego de niñas y fuente del Prado* (1899), *Festejos patrios en el parque urbano*, *Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Minas* (1900), *Festejos patrios del 25 de agosto en el Parque Urbano* (1900), *El primitivo automóvil* (1902), *Elegantes paseando en Landau* (1902), *Desfile militar de la Parva Domus* (1902) y *José Batlle y Ordóñez, presidente de la República, descendiendo de un coche frente a la puerta del Cabildo en la iniciación del período legislativo* (1904-1905), entre otras.

filmación es sencilla, respondiendo a las coordenadas de la técnica preocupada solamente por mostrar lo sucedido en un plano abierto, emulando la pintura clasicista (fig. 2.1). Al mismo tiempo, grafica el estilo de vida de una *belle époque* montevideana, el testimonio de una sociedad orgullosa y autocomplaciente.

En otras de sus filmaciones conocidas pueden verse registros de festividades típicas, distinguidos personajes de la alta burguesía, automóviles y el infaltable viaje en tren. Además, hay un notorio interés por retratar el poder político mediante desfiles militares, actos patrióticos o inaugurales, como la toma de mando del electo presidente Batlle y Ordóñez en 1904. Al poco tiempo, Oliver viajó nuevamente a Francia donde entró en contacto con Georges Méliès e instruido por este, aplicó algunos de los trucos al que sería el primer film publicitario realizado en Uruguay, en el que aparecía el propio realizador para promocionar su comercio: *Oliver, Juncal 108* (Raimondo, 2010:27; Lepra, 2012).

Pese a que dejó de filmar hacia 1905 debido a la dificultad para hacerse de películas vírgenes y a las presiones de la Intendencia municipal por carecer de medidas suficientes para sofocar un posible incendio en la sala (cosa muy usual en la época), su contribución al primer cine uruguayo es invaluable. Oliver representa ejemplarmente al cineasta pionero con el que apareció y se desarrolló el cine en Latinoamérica: inmigrante, apegado a las imágenes y atento a los avances tecnológicos ocurridos en el mundo.

La presencia de los inmigrantes europeos fue clave a la hora de establecer los cimientos de una sociedad aún en etapas de formación, como ocurrió con los países latinoamericanos del Novecientos. En 1908, el 17% de la población del Uruguay era nacida en el extranjero. Durante la segunda mitad del siglo XIX, los italianos fueron los inmigrantes más asiduos, mientras que a principios del XX lo fueron los españoles y luego de 1930, los europeos del este y del norte. Dicho proceso de eclecticismo étnico (la conjunción de inmigrantes europeos, judíos, afrodescendientes, gauchos nativos y la ausencia total de población aborígen)²² condujo a una construcción identitaria homogeneizante, que buscaba amalgamar sus diversos grupos sociales por encima de las diferencias (Guigou, 2010). En las tres primeras décadas del siglo XX, Uruguay asistió a su primer modelo de identidad nacional (Caetano, 2000), operación política que buscó

²² Uruguay fue/es el único país de Latinoamérica sin población aborígen, debido a una medida política que provocó el genocidio total de los charrúas en 1831, conocida como la Matanza de Salsipuedes.

construir una imagen de nación laica, integradora y universal a partir de la eliminación de las diferencias culturales, como proyecto modernizador imitado de los países europeos.

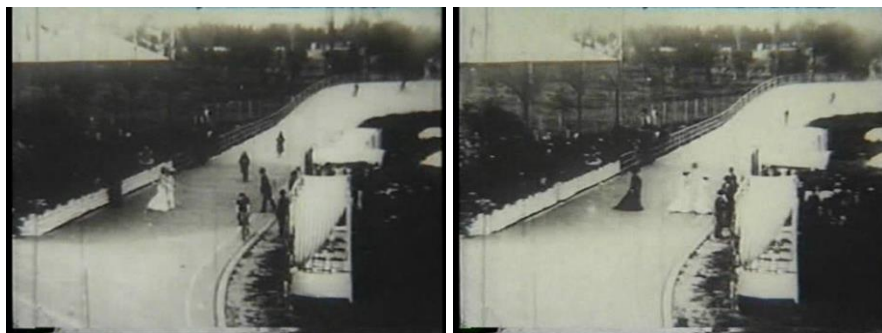


Fig. 2.1

También el rol de los fotógrafos (la mayoría de ellos, inmigrantes) fue decisivo en esa primera etapa de construcción identitaria. Las fotografías tomadas durante los últimos sesenta años del siglo XIX funcionaron como el antecedente inmediato de las primeras vistas cinematográficas, registrando los avances tecnológicos impuestos indirectamente por el cientificismo modernista. Con la llegada de Comte a Montevideo, la fotografía *amateur* se expandió rápidamente por todo el país, entre los círculos intelectuales, las clases más altas y la pequeña burguesía. Las primeras fotografías destinadas al mercado (comercializadas como postales) focalizaban en lugares pintorescos de la ciudad (plazas, iglesias, palacios, parques o playas) y luego fueron virando hacia acontecimientos institucionales o personalidades del gobierno, sobre todo a partir de la emulsión instantánea descubierta por Georges Eastman en 1880. Paralelamente, se acrecentó la venta de cámaras fotográficas a precios muy económicos (especialmente las *Murer's Express*) y en consecuencia, se impuso como moda el retrato. Se fundó el Foto Club de Montevideo y sus exposiciones anuales, mientras las revistas incluían fotografías a modo ilustrativo y los comerciantes regalaban a sus compradores postales de la ciudad (Rama, 1969:154-155). Más tarde aparecieron fotografías sobre los avances técnicos, urbanísticos y sociales del país, destinadas a ser enseñadas en el exterior, como las realizadas por John Fitz-Patrick, Isidoro Damonte, Rómulo Rossi, Carlos Ángel Carmona o Ángel Adami (Von Sanden, 2011). Muchos de ellos fueron los primeros camarógrafos locales, abrieron laboratorios de

revelado y ensayaron técnicas y estilos, moviéndose pendularmente entre la fotografía y el cine, experimentando en una y otra las formas, el uso de la luz y el retrato de los cuerpos.²³

Una vez la fotografía salió del estudio, se multiplicaron las imágenes basadas en la búsqueda de la instantaneidad a través de diversos temas: paisajes pintorescos, descripciones del mundo del trabajo, fiestas rituales, desfiles militares, escenas familiares o avances del desarrollismo urbano. De ese modo, las fotografías se acercaron a las vistas del primer cine, profundizando la crisis de la representación clásica de la pintura, pero con una salvedad: mientras ella fragmentaba el mundo en diversas imágenes parcializadas, el cine surgió como la representación del *tiempo* del acontecimiento (Quintana, 1998).

En 1904, la revolución emprendida por el Partido Nacional desde el norte, bajo las órdenes del caudillo Aparicio Saravia, enfrentó a las fuerzas gubernamentales del Partido Colorado en una guerra civil extendida entre enero y septiembre de ese año. A raíz de esto, varios fotógrafos se ocuparon de registrar lo acontecido, materializando en imágenes el propio acontecimiento. De hecho, la mayoría de los registros conservados sobre el episodio remiten de alguna forma al tiempo del conflicto, a través del acto bélico en sí mismo o mediante su finalización. Adami tomó fotografías y rodó vistas de los militares implicados bajo el sugestivo título *La revolución oriental*. Según afiches promocionales de su estreno en el Teatro Casino en 1904, el film contaba con imágenes de varios generales, coroneles y comandantes, entre ellos el propio Aparicio Saravia. Otra filmación de la época, *El jefe de la vanguardia del Ejército del Sur, Coronel Basilio Saravia, su Estado Mayor y su escolta* (1904), atribuible también a Adami aunque en la película no consta nombre del autor, refuerza la intención de enseñar a las masas los rostros de esos militares combatientes en el interior profundo del país (fig. 2.2). Por su parte, la empresa argentina Casa Lepage envió al fotógrafo Maurice Corbicier con el objetivo de filmar el fin de la guerra, cuyo producto fue *La paz de 1904*, otro de los primeros y más valiosos registros documentales de la época. Corbicier, como la mayoría de los pioneros del cine, había traído de Europa no solo las herramientas sino también el conocimiento. Junto al registro de los

²³ Por ejemplo, Adami (que también era piloto) hizo las primeras fotografías desde el aire y filmó enfrentamientos bélicos. Junto a Carmona y Rossi, tomaron desde el Cerro algunas panorámicas de Montevideo. Fitz-Patrick fue un pionero en incluir fotografía en la prensa local. Por su parte, Damonte fue uno de los más prolíficos cineastas y experimentó largamente en las técnicas de revelado.

combatientes retornando a sus hogares, filmó también a otras figuras políticas y artísticas del momento.²⁴



Fig. 2.2

Estos fotógrafos estaban sumándose a la tendencia de unir lo cinematográfico con el poder militar, existente como hemos visto, desde las primeras filmaciones de Oliver. En 1910, Lorenzo y Juan Adroher, propietarios de la sala Biógrafo Lumière²⁵, abrieron en Montevideo la primera empresa local dedicada a la producción cinematográfica, equipada con siete cámaras filmadoras y un laboratorio de revelado (Zapiola, 1992:323). En esa época, los Adroher comenzaron a filmar eventos callejeros o festividades típicas de la comunidad montevideana, inaugurando una costumbre propia de los orígenes (el cine de actualidades con cierta regularidad), que según detalla algún historiador, se exhibían en el Lumière el mismo día en que habían sido filmadas.²⁶ Lo importante, en cualquier caso, es que una vez establecido el primer laboratorio local, las filmaciones comenzarían a ser más asiduas y mantendrían una frecuencia sostenida.

²⁴ En los años siguientes, Corbicié siguió filmando escenas de la vida montevideana, como *Corrida de toros en la Unión* (1909), estrenada ese año en el cine Buckingham, un registro documental sobre el poeta Juan Zorilla de San Martín (alrededor de 1906 o 1907) y varios filmes rodados en Argentina, entre ellos, las ficciones *El cartonero*, *El mono sin cola*, *El vendedor de refrescos*, *Los borrachos*, *Un distraído*, *Esquilando y lavando un perro* y las vistas *Maniobras navales en el Puerto Militar*, *Montañas rocosas*, *Acquarium*, *Desembarco en Atalaya*, *Embarco de tropas*, *El Blasón de una estirpe*. Abrió un taller de fotografía en pleno centro de Montevideo y en 1908 inauguró la Zenith Pictures, distribuidora de películas extranjeras y nacionales (Duarte, 1952:126).

²⁵ Con el anglicismo *biógrafo*, inspirado en los equipos de proyección norteamericanos *American Biograph*, se denominaba popularmente a las improvisadas salas de cine a principios de siglo.

²⁶ Las pocas filmaciones efectuadas por los Adroher de las que se tiene noticia fueron *Desfile de la marinería española por las calles 18 de Julio y Sarandí*, *Procesión de Corpus Christi*, *Carreras en Maroñas* (Zapiola, 1992:323).

El registro de actualidades se convirtió hacia el Novecientos en la forma preferida para atraer a las masas de espectadores, y su impacto fue tal, que dicha tendencia se extendió profusamente durante las primeras cuatro décadas del siglo, en nuevos formatos como el noticiero cinematográfico. Ese tipo de registro representó para los espectadores una nueva conciencia global constituida por un vasto catálogo de habitantes y paisajes de todo el mundo, a la que se agregaban los espacios públicos y los ciudadanos de Montevideo. Uruguay aparecía ahora como parte de un espacio mundial.

2.4 El ¿nacimiento? de la industria local

Al principio, la exhibición de películas aparecía como un accesorio más en los espectáculos teatrales/musicales y fue así granjeándose la adhesión de las clases altas, al tiempo que reactivando la circulación de películas. Eso explica que en sus comienzos, el negocio del cine estuviera ligado a los empresarios teatrales, cuyo predominio en Montevideo estaba en manos de dos familias: los Crodara y los Oliver,²⁷ propietarios de casi todas las salas céntricas y encargados de los primeros mecanismos de distribución de películas en el país. Los Crodara fueron los primeros en ocuparse en la distribución de películas, representando a la empresa argentina Glücksmann entre 1908 y 1913, mientras los hermanos Oliver comenzaron a exhibir películas junto a sus espectáculos teatrales y se apresuraron a sumar orquestas con el objetivo de musicalizarlas.

En marzo de 1907, el tenor italiano Roberto Natalini fundó la primera empresa dedicada específicamente a la importación de filmes extranjeros, peldaño inicial en la estructuración del negocio cinematográfico. Al principio eran películas francesas (de las casas Pathé, Gaumont y Eclair) aunque luego de la Primera Guerra Mundial se sumaron

²⁷ José Crodara era un conde piemontés dedicado a la producción teatral emigrado a Uruguay hacia 1880. Junto a su hijastro Luis, mantuvieron el control sobre las salas teatrales en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Por su parte, los hermanos Mariano y Juan Oliver (sobrinos de Félix), se convirtieron en propietarios de todos los cines ubicados sobre la Avenida 18 de Julio y rápidamente se interesaron por el negocio cinematográfico. Los hermanos José y Agustín Barrucci, también inmigrantes, fueron verdaderos emprendedores del cine de feria, llevando el espectáculo a diferentes puntos del interior del país, a Argentina y el sur de Brasil. Fueron además los propietarios del Salón Edison, el Biógrafo Popular, el Parlante y el Ideal (Mosteiro, 1955:53).

sellos estadounidenses: Universal, Vitagraph, Blue Bird y Sud Americana Films, entre otros (Duarte, 1952:155). En una entrevista a *Semanal Film* de 1921, Natalini explicaba cómo era la escena local hacia principios de siglo:

Cuando llegué a Montevideo, el cinematógrafo como espectáculo teatral casi podría afirmar que no existía. Las únicas salas dedicadas al cinema eran dos. Una de ellas, daba exhibiciones los sábados y los domingos solamente y era una especie de barracón existente en donde hoy está edificado el cinema Luz. Pertenecía este “salón” a Vallaro y su programa permanente eran media docena de películas que se repetían hasta el infinito semana tras semana. El otro “cinema” funcionaba en el Instituto Verdi, y era propiedad de Barrucci, que a pesar de dar funciones diarias, su stock de películas no era mayor que el de Vallaro, por lo que aquello realmente no era un espectáculo cinematográfico (s/a, 1921, s/p).

A partir de ese momento, Natalini se ocupó de administrar varios cines (Ideal, Rialto, Ariel, Capurro) y desde 1914, se encargó de programar espectáculos de cine al aire libre durante el verano.²⁸ Rápidamente extendió su firma a Argentina, Paraguay y Brasil.²⁹ Su entrada a la escena local significó pronta profesionalización en la distribución de películas que enseguida fue replicada por sus competidores.

Cada vez eran más las empresas ocupadas en importar filmes del exterior y exhibirlos en las salas nacionales. Hacia 1910, el español Leopoldo Broquetas importó las primeras películas españolas llegadas al país, que se sumaron a la exhibición de filmes franceses, italianos y estadounidenses. Lo mismo hizo poco después el catalán Arsenio Vila, representante de los sellos Cabot Film, Barcinógrafo e Hispano Films. Edmundo Catalá Moyano, propietario de varios cines en el centro de Montevideo, se ocupó de importar películas italianas (de Aquila Films, Caesar Films y L'Unione Cinematografica Italiana), francesas (Pathé, Eclair y Gaumont), y posteriormente de distribuir la revista *Mundial Film*.

²⁸ Esta tendencia existía, no obstante, desde los primeros tiempos. En 1904-05 se hacían exhibiciones en las plazas Matriz y Treinta y Tres, donde se enseñaron, entre otras, películas de Méliès, Zecca y Feuillade, acompañadas de orquestas y bandas de música (Duarte, 1952:128-129).

²⁹ Si bien la casa matriz estaba en Montevideo, la empresa tenía sucursales en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Tucumán, Santa Fe, Asunción, Río de Janeiro y San Pablo (Duarte, 1952:128-129).

Salvador Marrone se ocupó, en cambio, de exhibir filmes argentinos, alemanes y soviéticos, una vez acabada la guerra (Duarte, 1952:169).

La existencia de múltiples empresas distribuidoras tuvo una fecha destacada en 1912, cuando el español Julián de Ajuria³⁰ fundó en Buenos Aires la Sociedad General Cinematográfica, con el objetivo de agrupar y dar orden al cada vez más creciente número de empresarios, que contó al principio con la gerencia de Natalini. Ajuria era también un peso pesado en el negocio de películas, ya que manejaba varios sellos norteamericanos (Paramount, Vitagraph, Red, Triangle, Farmus Players Lasky) e italianos (L'Unione Cinematografica y Ambrosio Films). La creación de la Sociedad sirvió para dar cuerpo a la caótica situación de los distribuidores: sistematizó la convivencia de múltiples representantes de los mismos sellos preocupados únicamente en abastecer sus propias salas, cambió la forma de distribuir las películas mediante el alquiler (y no la venta) de copias a exhibidores, se ocupó del financiamiento de producciones cinematográficas. En ese sentido, la Sociedad Cinematográfica dio unidad y sobre todo, una mirada global a una actividad hasta entonces parcializada.

Sin embargo, el paso definitivo hacia la mercantilización de la labor cinematográfica lo dio la empresa argentina Glücksmann S.A. En 1913 instaló una sucursal en Montevideo, abrió una oficina en la calle principal de la ciudad, negoció con varias salas de cine, montó un estudio y un laboratorio donde empezaron a producirse noticieros, y elaboró una compleja campaña publicitaria (Duarte, 1952:157; Saratsola, 2005:14-16; Ritcher, 2016:4).

Max Glücksmann había nacido en el Imperio austrohúngaro en 1875 y se mudó a Buenos Aires en 1890, ciudad en la que desarrolló una importante y veloz carrera en el ámbito cinematográfico, primero como peón de la Casa Lepage y más tarde, como dueño de la empresa que adquirió su nombre y que se convirtió en la más grande del Cono Sur, con sedes en Uruguay, Chile, Paraguay, Bolivia y Perú. En 1905, llegó desde Europa su hermano Bernardo, quien se unió al negocio y fue enviado unos años después a Montevideo como encargado de la sucursal uruguaya, puesto que desempeñó hasta 1959, convirtiéndose

³⁰ Nacido en el País Vasco en 1886, Ajuria llegó a Buenos Aires en 1906, donde se unió a Mario Gallo y Pablo Epstein con quienes comenzó a producir cine. En 1909 organizó una pequeña distribuidora. Con la Sociedad Cinematográfica se convirtió en un nombre destacado de la industria, importando películas europeas y adquiriendo una cadena de cines con el que dio forma a un importante circuito local, que expandiría a otros países de la región. En 1946 publicó *El Cinematógrafo, espejo del mundo*. Falleció en Buenos Aires, en 1965.

en un nombre clave de la industria local. Llegó a presidir el Centro Cinematográfico del Uruguay, estableció fuertes vínculos con el gobierno, la banca y el comercio: “cualquier historia de la época de oro de las exhibiciones cinematográficas en nuestro país tiene que empezar por él y las empresas que manejó” (Saratsola, 2005:13). Otro de los hermanos, Jacobo, se instaló en Nueva York y desde allí comenzó a importar películas norteamericanas distribuidas en todas las sucursales latinoamericanas, estableciendo así una primera etapa de industrialización del fenómeno en el Cono Sur.

Para mediados de los años veinte, la empresa Glücksmann explotaba quince salas en Montevideo, abastecía otras treinta y cinco, gestionaba una imprenta, vendía Proyectoros Pathé y aparatos de radios (Ritcher, 2016:4-16). El desarrollo de la compañía Glücksmann se vio favorecido además por la quiebra de la empresa Adroher que en 1914 despachó cinco de sus siete cámaras filmadoras a la Argentina y fue estafada (Hintz y Dacosta, 1988:18). En tan solo una década, se convirtió en la mayor empresa del rubro y su presencia en Uruguay fue clave para el desarrollo de la industria cinematográfica, especialmente durante el cine mudo, cuando su actividad fue notable.

2.5 Los rostros, los cuerpos y la maniobra identitaria

Uno de los aportes más interesantes de la empresa Glücksmann fue la edición de un noticiero de actualidades que comenzó a exhibirse en sus propias salas en 1913 y se extendió hasta 1931 (fig. 2.6). Con la asistencia de Maurice Corbicier, Cinematografía Max Glücksmann produjo un incalculable número de *actualités* que se exhibían durante varios días en sus distintas salas. El predominio de la empresa en Sudamérica permitió establecer un enorme sistema de registros que constituye uno de los testimonios más interesantes de la época.

Alineada a la realización de otros inmigrantes, la producción de la empresa Glücksmann se apoyó en la difusión de los progresos científicos y técnicos de la sociedad industrial: en sus noticieros abundan los automóviles, los trenes, las fábricas, el trazado de carreteras... Es común encontrar en ellos la presencia de ferrocarriles, automóviles,

tranvías, barcos más veloces, edificios más altos y calles más amplias. De ese modo, la tecnología se concretaba en el encuadre de la cámara y se duplicaba en la pantalla del cine, prolongación del desarrollo moderno (Marrone, 2003:31-36).

Al mismo tiempo, los noticieros se ocuparon de promocionar la obra de los gobiernos, de retratar sus actos públicos y de promover un culto a la patria, cubriendo principalmente los eventos políticos (desfiles militares, visitas ilustres, inauguraciones oficiales), pero también los eventos sociales más destacados, sobre todo aquellos en los que participaban las clases patricias (bodas, recepciones, fiestas, funerales, bautismos). Sin embargo, fue esa una tendencia común a todos los realizadores y no solo a aquellos contratados por las empresas de noticieros.

Encontramos así personajes ilustres retratados por los primeros camarógrafos. Por ejemplo, Emilio Peruzzi³¹ filmó en 1915 el paso de mando del presidente Batlle y Ordóñez a su sucesor Feliciano Viera, de la misma manera que unos años antes Oliver había rodado su asunción. Ese mismo año, Isidoro Damonte fue responsable de testimoniar la visita al país del ministro brasileño de Relaciones Exteriores, Dr. Lauro Müller.³² Peruzzi registró en 1917 la estadía del poeta mexicano Amado Nervo en la capital uruguaya, algo que Maurice Corbicier había hecho unos años antes con el “poeta de la patria”, *Juan Zorrilla de San Martín en su casa de Punta Carretas*.³³ Otro inmigrante, Henry Maurice³⁴ (fig. 2.7)

³¹ Emilio Peruzzi nació en Florencia en 1888 y emigró a Argentina donde comenzó a trabajar en la naciente industria cinematográfica hacia principios de siglo. Desde entonces, alternó su actividad profesional entre Argentina, Uruguay e Italia, continuada por su hijo Umberto, otro personaje clave en los primeros años del terreno cinematográfico rioplatense.

³² Dicho documento se convirtió en el primer proyecto cinematográfico producido enteramente en el país, desde la preproducción hasta el revelado y la exhibición y fue estrenado el 30 de junio de 1915 en el Teatro Solís (Torello, 2015:51). Damonte siguió filmando eventos gubernamentales y llevó adelante algunos filmes interesantes como *Festejos del Centenario de la Jura de la Constitución*, de 1930 o *Cielo, agua y lobos* (Justino Zavala Muñiz, 1931), del que fue editor.

³³ Tanto Zorrilla de San Martín como Nervo representan un modelo de poeta estrechamente vinculado a la gestación de mitos patrióticos (uno desde la leyenda romántica, otro desde la experimentación modernista), cuyos vínculos con la política les permitió gozar de cargos diplomáticos y parlamentarios y cuya obra fue ampliamente legitimada en vida. No resulta extraña la elección de sus nombres para documentarlos cinematográficamente, cuando la prensa y los medios especializados hacía ya tiempo que le concedían imagen y palabra.

³⁴ Henry Maurice fue un imprescindible en la naciente industria local. Radicado en Montevideo hacia principios de siglo, abrió un comercio de artículos radiotelefónicos en el centro de la ciudad, un taller con laboratorio llamado *The Biograph* y una escuela de cine junto a Georges de Neuville, que buscaba, sobre todo, formar actores y lanzarlos al estrellato. Dirigió los documentales *Establecimiento industrial Bertoni Hnos.* (1920), *Actualidad Mangin* (1921), *Homenaje de Uruguay a los restos de Sir Ernest Shackleton* (1922), *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí* e *Inauguración de la Usina de Arroyo Seco* (1923), *Partido entre Campeones Olímpicos y Argentinos* y *Viaje presidencial*, ambas de 1924. En 2017 se descubrió

rodaría el *Homenaje de Uruguay a los restos de Sir Ernest Shackleton*, en 1922 y el *Viaje presidencial*, un registro de las giras del presidente José Serrato por el interior del país, en 1924. De ese modo, tanto la visita de huéspedes ilustres como el retrato de figuras de orden público daban sentido al avance corriente de las sociedades industrializadas y contribuían a legitimar el lugar de la patria en el mundo (Marrone, 2003:32).



Fig. 2.6

Esa misma tendencia prevaleció en el interior del país, cuya historia cinematográfica tiene un primer nombre: la familia Chabalgoity.³⁵ Ubicados en San José, pequeña ciudad a ochenta kilómetros de Montevideo, los Chabalgoity fueron los primeros en retratar a las clases altas y a personajes ilustres de la política y la cultura local, en fiestas, banquetes e inauguraciones, dando forma a uno de los archivos fotográficos más ricos del país,

otra de sus películas, *Paysandú, bella y heroica ciudad del litoral*, estrenada en la capital departamental en 1944.

³⁵ Juan Pedro Chabalgoity llegó desde el País Vasco hacia 1870 y desarrolló una interesante labor en fotografía. Empleado inicialmente en el *Estudio Fotográfico del 18 de Julio*, ubicado en pleno centro de Montevideo, con el tiempo se convirtió en su propietario, como anuncia un aviso de la prensa de 1878, publicado en español y euskera, lo que da cuenta de un público mayoritariamente vasco. Hacia finales de siglo, extendió su negocio a ciudades del interior: primero Canelones y luego San José.

disponible actualmente en el museo que lleva su nombre. Pese a que todos eran fotógrafos, el menor de los hijos, Juan, decidió pasarse a la realización cinematográfica y hacia 1924 creó la productora San José Film. Allí realizó el primer noticiero de actualidades de la ciudad, presentado en el Teatro Macció ese año, cuya vida se extendió hasta 1927. En 1925, dirigió *La declaratoria de la Independencia*, un documental sobre los festejos del centenario del evento histórico, al que le siguieron otros documentos de carácter histórico como *Batalla del Rincón* y *Batalla de Las Piedras*.³⁶ Asimismo, en la ciudad de Las Piedras (a veinticinco kilómetros de la capital), aparece otro nombre vinculado al primer cine: Francisco Bustamante Huertas. Hacia finales de los años veinte, Bustamante comenzó a filmar acontecimientos públicos y exponerlos en el cine de esa ciudad. Se trataban de actualidades (como explicitan los intertítulos iniciales) que se exhibían con cierta regularidad, a partir de acontecimientos importantes acaecidos, especialmente, en Las Piedras o los alrededores. De ese modo, filmó eventos políticos, sucesos deportivos, desfiles patrióticos, actividades escolares, inauguraciones de edificios y monumentos, trenes y automóviles.³⁷

En el afán por hacer de lo cinematográfico una extensión de las pretensiones nacionalistas, los gobiernos entendieron rápidamente la gran ventaja que ofrecía el cine para contribuir con la imaginaria popular. En 1914, el gobierno batllista creó la Sección Foto-Cinematográfica de la Oficina de Exposiciones, el primer laboratorio estatal encargado de registrar actualidades con fines promocionales y educativos a cargo del fotógrafo italiano Isidoro Damonte. A esa primera iniciativa estatal le siguió, en 1920, la creación de la Sección de Cinematografía Escolar, perteneciente al Ministerio de Instrucción y a cargo del científico Clemente Estable (Torello, 2018).

³⁶ Por esa época, entró en contacto con Henry Maurice que le ayudó con la técnica y el manejo de la cámara. En 1933 se asoció a Vicente Lacava, un mecánico automotriz, con quien inventó una cámara más liviana, de fácil manejo, y experimentaron en las técnicas de revelado de películas. Juntos emprendieron una gira por el interior del país con el objetivo de difundir su cámara y promocionarla como elemento educativo. Por esos años, comenzó a instruir a uno de sus discípulos, Luis Pugliese Sánchez³⁶, con quien llevó a cabo varias realizaciones en conjunto (Varese, s/d). Pugliese Sánchez (1921-1988) fue así, otro pionero del cine en el interior del país. En 1952, filmó un documental sobre el Primer Cabildo Abierto Ruralista llevado a cabo ese año, al que le siguieron unos cuantos, cinco animaciones con marionetas, el primer largometraje de ficción realizado enteramente en el interior, *El detector* (1960), un segundo largometraje inconcluso *Los malnacidos* y la escritura de unos cincuenta guiones cinematográficos.

³⁷ Algunas de estas filmaciones fueron rescatadas por el programa de televisión *Inéditos* y exhibidas en su primera emisión, Canal 10 de Montevideo, 1989.

Ese primer avance de lo estatal en la actividad cinematográfica despertó encendidas discusiones sobre la relación entre cine y educación infantil, uno de los temas más tratados en la opinión pública desde comienzos de la década del diez. De hecho, en 1917, se implementó en Montevideo el proyecto argentino *Cinematógrafo educativo* bajo la dirección de Joaquín E. Rimbau, siguiendo el modelo propuesto por el español Ángel Llorca, con apoyo del Ministerio de Instrucción Pública y del Congreso Patriótico del Uruguay (Ferreira y González Estévez, 2014:92-93).

El debate generó numerosas argumentaciones a favor y en contra del uso de películas como material pedagógico. Gran parte de la intelectualidad del momento consideraba imprescindible incluir su visionado en las escuelas como modo de enseñanza, mientras otra se oponía tajantemente, argumentando que el cine afectaba la moral de los niños. El escritor Horacio Quiroga, por ejemplo, aseguraba que ese método corría con ventaja sobre la lectura de libros dada su *impresión de realidad*, atributo que defendió a ultranza en sus escritos sobre cine: “se trata de un concurso siempre creciente de fuerzas para luchar por una tan evidente y sencilla cosa como es hacer *ver* al alumno lo que nos empeñamos, desde que el mundo es mundo, en *imaginarlo* por la lectura” (Quiroga, 1920:s/p). Por el contrario, el intelectual Enrique Barlocco proponía en 1926, la “moralización” del cine mediante gestión estatal, de modo de contribuir a la cultura popular y preservar ciertos valores en las masas de niños. Ese proyecto, respaldado por una comisión de mujeres destacadas provenientes de distintos campos profesionales, pedía por el control estatal en materia de realización y selección de películas para el ámbito educativo, mediante la creación de una escuela cinematográfica y el fomento de producciones nacionales que permitieran la educación moderna de las nuevas generaciones (Torello, 2018:72).

Otro aspecto repetido en las actualidades de la época y especialmente destacable son las propias personas. Es común encontrar en las filmaciones ciudadanos comunes, integrantes de una enorme masa anónima, impedidos de la figuración pública restringida (hasta entonces) únicamente a los políticos, la alta burguesía y los artistas. Si en la prensa escrita estos aparecían a diario mediante fotografías o ilustraciones —también como modo de perpetuar su poderío social—, en cambio los noticieros Glücksmann están repletos de rostros que miran asombrados la cámara, de cuerpos que se empujan para entrar en el plano

aunque sea solo un segundo, de hombres y mujeres que despliegan todos sus encantos frente al *cameraman* para inmortalizar sus instantes. Lo mismo ocurrió con los registros de todo el mundo, lo que da cuenta del interés de las personas por pertenecer al avance técnico, de apropiarse del medio, de convertirse en la propia imagen. En las actualidades de las primeras décadas, los ciudadanos pudieron sentirse representados por los otros en la gran pantalla y al mismo tiempo, pudieron verse *a sí mismos* en una imagen que por primera vez era una réplica idéntica y con movimiento. En una nota de 1922, Horacio Quiroga aseguraba:

[n]ada es también más evidente que el murmullo de descanso, agrado y curiosidad que llena satisfactoriamente una sala al anuncio de uno de estos noticieros mundiales, novedades X, filmes-revista, que las empresas lanzan casi por broma. El público está seguro, ante el pregusto de cualquiera de estos panoramas breves y variados, de que no se va a aburrir. Es este convencimiento el que provoca ese suspiro de satisfacción, ese cómodo cambio de postura del espectador que se dispone a gozar con infalible placer de las actualidades (Ferreira y González Estévez, 2014:37).

De ese modo, se llamaba al reconocimiento y la cohesión social a partir de la imagen mediante una extensa red intermedial, de la que el cine fue solo una parte y que constituyó una *maniobra identitaria* elaborada en pleno proceso de nacionalización (Lema Mosca, 2018). Iniciada con las pinturas, la serigrafía, los dibujos en prensa y continuada luego con la fotografía, las postales y las monedas, para terminar en los monumentos y el cine, la maniobra identitaria buscó la identificación y el autorreconocimiento de los espectadores mientras eran “enseñados” en la exhibición consecutiva de las actualidades, en la reproducción de fotografías de prensa o en otras maneras de consumo visual. El juego establecido entre representación fílmica e identificación social se explica en parte, por la relación que lo cinematográfico mantuvo con las clases altas y los grupos de poder. De allí el interés de la prensa por explicitar los nombres de aquellos que luego aparecerían en las actualidades o incluso, en las primeras películas de ficción. Sin embargo, como ha podido verse, la iniciativa de registrarlo todo no solo incluía a los sectores patricios, aunque estos fueran los que más veces aparecían en pantalla. Por el contrario, la operación identitaria

buscaba (re)presentar a todos los ciudadanos de la nación, más allá de su estrato social, su procedencia o su género.³⁸

Georges Didi-Huberman ha propuesto una distinción entre los sectores *expuestos* de la sociedad y los *figurantes*: los primeros serían aquellos exhibidos como condición que une lo corporal con el estatuto estético, ético y político de las imágenes, mientras que los figurantes son los “pueblos humildes”, las masas de personas anónimas irreconocibles por el público, que escapan al estrato de los protagónicos. Son precisamente estos últimos quienes encarnan un momento crucial, histórico y político del propio cine desde que fueron registrados por los Lumière (Didi-Huberman, 2014:147). Si interesa aquí la distinción es porque el primer cine se caracterizó precisamente por dar estatuto de realidad y exposición a esos cuerpos anónimos, a ese conjunto de figurantes que se paseaba frente a la cámara y cuyos nombres jamás serán identificados. Tanto el cine de actualidades como las primeras ficciones, se aburrieron de enseñar personalidades reconocidas socialmente, cuyos rostros y apellidos encontraban eco no solo en la pantalla sino también en la prensa local. Frente al surgimiento de una notoria identidad pública se anteponía el vacío identitario, el anonimato de la masa, el desconocimiento del cuerpo *otro*. Esa distinción no se explica mediante una diferencia de clases, existente en las sociedades de la época pero inocua para la realización cinematográfica. La exposición de unos o la figuración de otros respondía en cambio, al protagonismo de los cuerpos en la pantalla, a su accionar dentro del plano cinematográfico y muy especialmente, a elementos externos que rodeaban el espectáculo. Si la maniobra identitaria buscó homogeneizar a toda la sociedad mediante el uso de la imagen, uno de sus principios fue poner en un mismo plano (nunca mejor dicho) a ricos y pobres, a conocidos y anónimos, a poderosos e indefensos, a inmigrantes y nativos.

El cine fue el primer medio masivo en llegar a grandes grupos sociales de forma homogénea y vertebradora y contribuyó notablemente a la construcción de la identidad cultural³⁹ y el sentimiento nacionalista, no a través del medio sino a través de la *mediación*

³⁸ Eso también incluía a los propios realizadores: son muy frecuentes las fotografías y las filmaciones que registran a los propios operadores con la cámara en mano, captando un paisaje o una situación. Ellos mismos entendieron que era necesario ser parte de ese proceso de inclusión imaginativa y mediatizada.

³⁹ Entendida según el planteo de Stuart Hall, como una categoría en la que se rearticulan las subjetividades personales y su relación con las prácticas discursivas, producida en ámbitos históricos e institucionales específicos que funcionan como puntos de adhesión temporaria mediante la exclusión y la diferencia (Hall, 2003).

establecida con la tradición cultural (Martín Barbero, 2010:196). Permitió asimismo democratizar la imagen y colocar tanto a expuestos como figurantes en un mismo espacio, convirtiéndose en la plataforma colectiva para extractos históricamente distanciados. La inmensa red establecida por el primer cine con los imaginarios culturales y las tradiciones artísticas y folclóricas de los pueblos fue clave para el desarrollo de los cines identitarios, ya que por primera vez, la gente se veía reflejada *realmente* en esas imágenes de alcance masivo.

El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer “lenguaje”. Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la “identidad nacional”. Pues al cine la gente va a verse (...). Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza (Martín Barbero, 2010:192).

La labor de estos primeros realizadores merece atención en un doble sentido: por un lado, porque encarna un primer intento de hacer cine en el país, de establecer una industria con sostenibilidad propia capaz de dar continuidad a la realización cinematográfica, fenómeno que luego se repetirá sin memoria durante todo el siglo XX; por el otro, porque su trabajo es ejemplar para entender el modo en que el cine contribuyó con la construcción de la identidad nacional a través de la cultura visual. Así como anteriormente lo habían hecho la pintura, la escultura y la fotografía, el cine llegó para contribuir con la producción simbólica alentada por el imaginario batllista de un país en auge, integrador, en el que las personas provenientes de diversas culturas podían agruparse dentro del mismo plano cinematográfico. Un país que crecía vertiginosamente gracias al avance tecnológico y urbanístico, que brillaba culturalmente... en definitiva, un país que debía enseñarse al mundo.

2.6 Primeros proyectos de ficción

Como se ha visto, hasta ese entonces la producción cinematográfica local estaba bajo la cúpula de la estética de atracciones: ya en registros de actualidades, ya en noticieros de cine. Sin embargo, a partir de 1910 las salas empezaban a exhibir cada vez más películas de ficción, de enorme identificación en el público, resaltando así el predominio de la narración, la estructuración espacio-temporal, las nociones de verosimilitud y los personajes. Algunos países vecinos empezaban a desarrollar una cinematografía ficcional con cierta continuidad (Brasil desde 1906, México desde 1907, Argentina desde 1908) y las ficciones llegadas del extranjero se convertían en lo más solicitado de los espectáculos teatrales y de feria. En 1910 Montevideo tenía más de treinta salas de cine y casi 1.500.000 espectadores, sobre una población que apenas superaba los 320.000 habitantes (Saratsola, 2005:299). Durante toda esa década se intentaron llevar a término proyectos de ficción, como estaba sucediendo en otros países, aunque muchos de ellos no se concretaron.

En 1915 se gestionó un proyecto que nunca llegó a filmarse pero fue ampliamente difundido en la prensa local y hubiera constituido la primera película uruguaya de ficción. Se trató de *Artigas*, cuya dirección hubiera recaído en Matilde Regalía de Roosen, una mujer perteneciente a los sectores patricios y propietaria de la casa donde alguna vez se ubicó el Salón Rouge. Presidenta de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis, fue ella quien organizó la exhibición en Montevideo de la película argentina *Amalia* (E. García Velloso, 1914). Inspirada en la novela de José Mármol (1817-1871) y producida por la empresa Glücksmann, la película se centra en el romance de la protagonista homónima y Eduardo Belgrano, un unitario perseguido por el gobierno de Juan Manuel de Rosas. Emulando el caso argentino, Regalía de Roosen y su equipo pretendían modernizar la imagen de nación a través de una mitología propia sobre el héroe nacional, impuesta desde hacía ya varias décadas, en la que el patriciado sería protagonista (Torello, 2015:54). La producción completa del film sería llevada a cabo por nombres ilustres de la sociedad montevideana que incluía un guion de los escritores Juan Zorrilla de San Martín y Raúl Montero Bustamante, actuación de algunos estancieros millonarios y el apoyo técnico de Glücksmann S. A.

La historia fue adelantada en la prensa del momento: una joven española (Margarita Heber Uriarte) se enamora de un patriota y ambos deciden casarse, pero el general Artigas

se opone tajantemente en plenos levantamientos contra el Imperio Español. Así como ocurría con los discursos literarios del siglo anterior (piénsese por ejemplo en el *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín o el *Ismael*, de Acevedo Díaz), el idilio amoroso entre un nativo y una española representaba un conflicto no solo personal sino también político. De ese modo, un episodio propio de la esfera íntima se inscribía en un conflicto público mayor, a través del cual se reescribía la historia nacional. No obstante, la intención de perpetuar ese imaginario resulta un tanto anacrónica, teniendo en cuenta que, por ejemplo, ambas obras citadas son de 1888.

Interesa particularmente, el protagonismo del romance entre personas de orígenes diversos, ya que es, en definitiva, un romance nacional. Del mismo modo que lo había hecho la novela histórica del siglo anterior, el primer cine quiso diagramar una retórica patriótica mediante la exaltación de la figura masculina, la del héroe nacional que ama tanto a su patria como a su prometida (Pitta Bonilla, 2017:48). Ese ir y venir entre lo colectivo y lo íntimo, es decir, entre la lucha ajena con el enemigo y la lucha interna con las emociones, es un elemento diegético de uso común en el cine de reconstrucción histórica. El interés por vincular la historia nacional con el entretenimiento fue preponderante en varias cinematografías de todo el mundo y el primero producido masivamente en América Latina, como lo testimonian *El grito de dolores* (México, 1907), *La batalla de Maipú* (Argentina, 1912), *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (Cuba, 1914), *El último malón* (Argentina, 1918), *El húsar de la muerte* (Chile, 1925) (Paranaguá, 2003b:38).

En ese sentido, no es extraño que los uruguayos quisieran dibujar su propia historia, tal como lo estaban haciendo los países vecinos. Los realizadores resaltaron el objetivo “educativo” del film para reproducir la historia de los próceres a través del poder persuasivo de la pantalla (Torello, 2015:53), concediendo así carácter pedagógico a lo cinematográfico, costumbre bastante extendida en la época. Lo particular de este caso es que a la finalidad educativa, se sumaba una puramente política de parte de sus realizadores: la (re)visión de la historia la harían las clases poderosas. De esa forma, podrían (tal como había sucedido en Argentina) perpetuar su lugar de soberanía y poderío simbólico, decidiendo cómo se (re)escribía el pasado y materializando en el celuloide su propia imagen, en tanto agente integrante de la naciente industria cinematográfica. Pero producir

una película era bastante más que el antojo de un selecto grupo de élite, por lo cual el proyecto no llegó a concretarse.

En esa etapa de intentos fallidos y en la punta opuesta de la ideología social, fue importante la figura de Juan Antonio Borges, el primer director que se ocupó de llevar adelante proyectos de ficción. Nacido en 1900, Borges estudió medicina y fue cronista de boxeo en las revistas *Nueva Era* y *La Tribuna* (Escandel, 2012). Esto lo impulsó a pergeñar su primer largometraje en 1919, *Puños y nobleza*, protagonizado por el popular boxeador Ángel Rodríguez (fig. 2.9), ganador del título sudamericano dos años antes. Lo produjo Eduardo Figari, propietario de los estudios Montevideo Films, mientras que la fotografía estuvo a cargo de Isidoro Damonte. Fue presentado como “el primer film uruguayo” en una entrevista concedida por Figari, quien anticipó que contaba con una trama melodramática de “situaciones notables, raptos en automóvil, excursiones en hidroplano, piñas a cada momento, matrimonio, etc”.⁴⁰

El film giraba en torno a la figura de su protagonista, obrero robusto y carismático, una suerte de héroe moderno cuyo principal atributo (la fuerza), le permite rescatar/enamorar a la millonaria coprotagonista (Gaby de Valley) y salvar a otros cuantos personajes. Figari aseguraba que a partir de *Puños y nobleza*, las películas uruguayas “nada tendrán que envidiar a las de otros países”.⁴¹ Pese a su promoción anticipada, el proyecto fracasó por desacuerdos entre el equipo técnico y el productor y tampoco llegó a exhibirse (Zapiola y Mezler, 2011:497-498). Borges continuaría trabajando en un siguiente largometraje que, como veremos más adelante, sí se concretó.



Fig. 2.9

⁴⁰ “Puños y Nobleza. Primer film uruguayo”, en *Semanal Film*, n° 33, 1933, p. 7. Agradezco a Georgina Torello por facilitarme este material.

⁴¹ *Ibidem*

En la misma entrevista, Figari anunciaba dos futuras adaptaciones literarias: una de la obra teatral *En familia*, de Florencio Sánchez y otra del relato *Facundo Imperial*, de Javier de Viana, aunque nuevamente se trató solo de proyectos sin concreción. Anteriormente, el argentino León Ibáñez Saavedra se había propuesto dirigir una adaptación del poema dramático *1810* de Yamandú Rodríguez, sobre la Revolución de Mayo, estrenado en el Teatro Solís, en 1917.⁴²

Los tres casos dan cuenta del enorme interés en la época por vincular la ficción cinematográfica con la producción literaria, tendencia por demás extendida en el mundo y especialmente en América Latina, que buscaba la legitimación en el público de clase media del mismo modo que lo había hecho el *film d'art* en Europa (Paranaguá, 2003b:39). Por esa época, casi todas las cinematografías latinoamericanas estaban adaptando textos literarios en un intento de convencer a las clases ilustradas de que el cine no era solo un entretenimiento callejero. Incluso había ocurrido en el exterior con obras de autores uruguayos: ese mismo año se estrenó en Argentina una adaptación de la pieza teatral *Los muertos* (F. Defilippis Novoa, 1919), de Florencio Sánchez, y al año siguiente se presentó en el Teatro Solís la película mexicana inspirada en el poema *Tabaré* (L. Lezama y J. Canals de Homs, 1917), de José Zorrilla de San Martín (Mafud, 2016:289; Maggi, 1969:16).

Ciertamente, la elección de los textos originales respondía al interés patriótico de representar la historia mediante la modernización tecnológica y la identificación con valores comunes llevada a las grandes masas analfabetas. Eso explica los intentos por adaptar la obra de Rodríguez que exaltaba la gesta patriótica argentina (primer peldaño del largo camino hacia la independencia), o el cuento de Javier de Viana, centrado en el rol que cumplió el gaucho durante la gestación de la nación. En otra línea muy distinta, la adaptación de *En familia* buscaba dar imagen a la situación de una familia adinerada venida a menos que pretende sostener las apariencias, tema de una modernidad asombrosa (como casi todo lo escrito por Florencio Sánchez). El cambio de registro aquí dejaba de lado los acontecimientos históricos que forjaron la república para dar paso a asuntos del círculo

⁴² “Una hermosa realización de Entre Nous”, *El Plata*, del 28 de mayo de 1920, p. 7. Agradezco a Georgina Torello por facilitarme también este material.

íntimo en el interior de un hogar, apostando a la recreación realista que también contribuía con la edificación de la identidad cultural mediante temas de actualidad.

Todas esas formas de representación remitían a la identificación común, ya desde el pasado ilustre de grandes héroes, ya desde el presente de ciudadanos anónimos. En esa etapa del cine uruguayo hay una búsqueda constante de modelos identitarios sobre los cuales construir un discurso realista y local que, sin embargo, no logra cuajar del todo. Incluso una vez estrenada la primera película de ficción, el cine uruguayo siguió siendo un terreno de experimentación sobre la identidad colectiva en un país conformado por grupos heterogéneos que se replanteaban a sí mismos qué era ser uruguayo. Concomitantemente, aparecían cuestionamientos sobre el *cine nacional*, etiqueta por demás difusa en esos momentos de cambios, especialmente para países en plenos procesos de configuración nacionalista.

Un ejemplo de esto es la película *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Julio Irigoyen, 1916), comedia inspirada en los personajes de Chaplin y Roscoe Arbuckle, interpretada por un debutante Carlos Torres Ríos (fig. 2.10). Si bien se rodó en Montevideo como forma de imponerse en el mercado uruguayo (parque de Villa Dolores, El Prado, el Parque Urbano y la playa de deportes), en verdad se trató de una producción argentina (Mafud, 2016:176-177). Sin embargo, durante décadas fue referida por historiadores como la primera película de ficción uruguaya solo por el hecho de haberse llevado a término en el país (Álvarez, 1957; Zapiola, 1992; Raimondo, 2010). Su estreno en Montevideo, en noviembre de ese año, bastó para que se comenzara a hablar del nacimiento del cine local, una tendencia que como se intenta demostrar en este trabajo, se repitió a lo largo de todo el siglo.

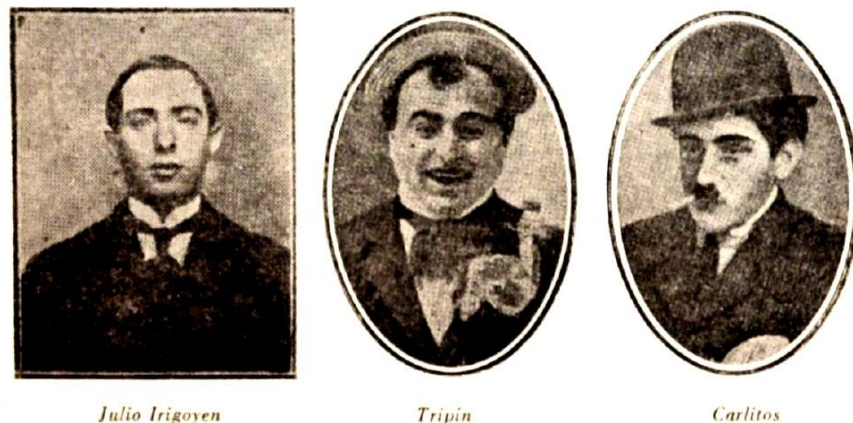


Fig. 2.10

Así, con estos primeros proyectos de ficción el cine uruguayo comenzó a trabajar dos tendencias repetidas en las décadas siguientes: en primer lugar, la necesidad de reproducir en las historias y sus personajes ciertos valores y temas constituyentes de la identidad nacional, aunque eso fuera una noción confusa y poco clara; en segundo lugar, la costumbre de proclamar el nacimiento de un cine nacional como prolongación de esa identidad con cada proyecto llevado a término. La aparición del cine narrativo significó un quiebre entre las realizaciones de la primera década y el cine posterior, de los cuales son ejemplos estos proyectos frustrados. Lentamente, el cine de atracciones cuya finalidad última era puramente mostrativa fue dando paso a un nuevo tipo de estructura narrativa que, si bien existía desde el principio, hacia 1910 comenzó a volverse dominante (Bordwell y Thompson, 1995:456).

Ciertamente, en Uruguay el cine de ficción llegó tarde con respecto a la región y tuvo que pasar por proyectos inacabados. Pero es necesario tener en cuenta que el espectador medio pudo aprehender con facilidad los cambios que se estaban produciendo en los *modos de representación*⁴³ cinematográficos, debido al alto consumo de cine

⁴³ Noel Burch (1987 y 1994) distinguió entre un Modo de Representación Primitivo (MRP) y un Modo de Representación Institucional (MRI), cuya transición se daría precisamente en esos años. El pasaje de un modelo a otro significó un avance en la construcción del lenguaje cinematográfico y por ende, en la posibilidad de nuevas formas expresivas. Mientras el MRP se caracterizaba por la frontalidad teatral, la distancia de la cámara, el carácter centrífugo y la autarquía de los cuadros, con el MRI se popularizará el plano cercano, la simultaneidad de acciones mediante el montaje alternado, la profundidad de campo, el flashback y los movimientos de cámara. Modelos homólogos son el Sistema Mostrativo de Atracciones (SMA) y el Sistema de Integración Narrativa (SIN) de André Gaudreault (2007) o el Modelo Hermético-Metafórico, el Narrativo-Transparente y el Analítico-Constructivo de Vicente Sánchez-Biosca (1985). Como

extranjero. Ya en las primeras ficciones uruguayas puede verse el empleo de las convenciones narrativas manejadas por otras cinematografías del mundo, según los recursos y las formas que hacen andar la historia y establecen una relación con el espectador (Bordwell, 1996:48). Sin embargo, la producción local de esa época fue despareja, estableciendo desde el principio una *linealidad zigzagueante* que alternó la ficción con registros documentales, práctica muy extendida y de gran predilección en el país. En la década siguiente, dicha tensión se concretó con el estreno de varios largometrajes y la proliferación de discusiones críticas sobre la identidad nacional y su proyección en la gran pantalla.

ya vimos, Tom Gunning (1994) analizó el *cine de atracciones*, tendencia predominante en el primer cine aunque también contemporáneo al modelo narrativo, a partir de 1906-07.

PRIMER NACIMIENTO: UNA NUEVA SENSIBILIDAD

(1920-1932)

Los “locos años veinte”, como se los llamó en el país siguiendo las coordenadas extranjeristas llegadas de Estados Unidos, fueron un momento de cambio para la sociedad uruguaya. Las medidas progresistas de los gobiernos batllistas habían dejado atrás toda rémora de barbarie ruralista y el objetivo común de los diversos sectores sociales era avanzar hacia un estadio de modernidad avanzada. La escena cultural vivió un auge inédito durante esos años, preparando así el terreno para los festejos del Centenario de la Independencia y la consolidación de un modelo integrador y vanguardista. El alto porcentaje de inmigrantes europeos y las medidas avanzadas que lo diferenciaban de otras naciones vecinas, condujo al país a la integración de las diferencias bajo un velo común donde convivían diversas mentalidades, lenguas, costumbres y tradiciones. La yuxtaposición de esos elementos de naturaleza variopinta provocó la expansión de una nueva sensibilidad manifiesta sobre todo, en los años veinte y treinta.

El cine de la época es fiel reflejo de las alteraciones sociales, sus imposiciones y desafíos y en él pueden verse tanto la proyección cosmopolita enlazada a lo europeo como la tradición vernácula de arraigo popular. Pero sobre todas las cosas, el cine de esos años es el espejo en el que reflectan ambas tendencias, en un diálogo continuo y por momentos complejo que atesora las características de su tiempo. En este capítulo se verá esta cuestión partiendo del primer largometraje de ficción, de marcado acento europeísta, pasando por otros casos similares aunque teniendo en cuenta además, las propuestas localistas y las incendiadas discusiones sobre cuál era la forma correcta de hacer un cine *uruguayo*.

3.1 Los locos años veinte

La década del veinte se abrió con una serie de momentos cumbres que marcarían el devenir político-cultural del país en los años siguientes. En 1919 se aprobó la nueva Constitución que, entre otras cosas, proponía la separación de la Iglesia y el Estado, posibilitaba el voto secreto, ofrecía mejores condiciones laborales a los trabajadores, creaba las jubilaciones y el sistema de pensiones, daba mayores garantías a la mujer y expandía la educación pública en todo el territorio nacional. Ese mismo año se publicaba *Las lenguas de diamante*, primer poemario de Juana de Ibarbourou, asumía la presidencia Baltasar Brum, el candidato más joven en la historia de la nación, y el país se llenaba lentamente de automóviles.

El crecimiento económico, demográfico e industrial repercutió, sobre todo, en el desarrollo de Montevideo. La ampliación de la ciudad con nuevos barrios situados frente al mar, la construcción de algunos de los edificios más importantes (como el Parlamento, el hotel más grande y lujoso del país, el edificio más alto del continente), la extensión de las vías de transporte, el alumbrado público y el aumento de salas de cine y teatro grafican notablemente la modernización que vivía el Uruguay por esos años. Por su parte, el enclave geográfico de la ciudad portuaria entre las cosmopolitas Buenos Aires y Río de Janeiro, propiciaba el flujo continuo de bienes (tanto materiales como simbólicos), fomentando su progreso urbanístico y cultural.

En América Latina la modernización ha sido un proceso descentralizado, fragmentario y desigual caracterizado por la heterogeneidad cultural y la multiplicidad de sistemas de pensamiento, muy diferente a lo acontecido en Europa o Estados Unidos, como apunta Ana M. López (2000). El cine fue una etapa más en la yuxtaposición de prácticas tradicionales e innovaciones modernizantes donde confluyeron tendencias europeístas con tradiciones propias y ancestrales. Sin embargo, en esos años de reconfiguración nacionalista, Uruguay se distanció de los demás países del continente, delineando una identidad colectiva que, como ya se dijo, renegaba de todo pasado indigenista y se alineaba culturalmente al viejo continente, mediante el reforzamiento de *la ciudad letrada moderna* en la que se unía la cultura letrada, el poder estatal y el arte de vanguardia (Rama, 1998). Así, el Uruguay de los años veinte iba camino a convertirse en el país más desarrollado del continente, según se imaginaron a sí mismos los propios uruguayos tres décadas más tarde (Achugar, 1994).

En ese contexto de auge cultural, la tradición artística pareció escindirse en dos vertientes muy comunes en la época: por un lado, el movimiento vanguardista de cuño europeo; por el otro, la exaltación del regionalismo y sus costumbres. La aparición de las vanguardias y su adecuación al contexto latinoamericano empezó a hacerse presente en medios de prensa y títulos de libros hacia finales de la década anterior. Un grupo de jóvenes escritores fue el encargado de dar origen a los ismos europeos en tierras uruguayas, con libros como *Polirritmos* (1922), *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* (1924), *Blanca Luz* (1925) y *Cantos al carnaval* (1925), de Juan Parra del Riego, *Palacio Salvo* (1927), de Juvenal Ortíz Saralegui, *Tarde de football* (1924) y *Paracaídas* (1927) de Enrique R. Garet o *El hombre que se comió un autobús* (1927) y *Se ruega no dar la mano* (1930), de Alfredo Mario Ferreiro⁴⁴. La tendencia había comenzado en la primera década del siglo con la poesía innovadora de Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras y Pablo Minelli González que anticiparía las vanguardias posteriores, aunque la verdadera transformación aparece en los años veinte. La narrativa también pareció “modernizarse” y optar por la representación de lo urbano, como ocurre con los primeros libros José Pedro Bellán, Fesliberto Hernández, Juan Carlos Welker, Jules Supervielle o Juan Carlos Onetti. Por su parte, la aparición de revistas especializadas como *Nueva Generación* (1924) y *Vanguardia. Revista de Avance* (1928) o el periódico *El Imparcial* (1924) favoreció la difusión de los vanguardistas locales.

Algo similar ocurrió con la pintura y con la música: por un lado, el *nacionalismo musical* de Eduardo Fabini, Alfonso Broqua o Luis Cluzeau Mortet, con melodías creadas a partir de una base folclórica y sonidos campestres; por el otro, las piezas urbanas y arrabaleras de Gerardo Mattos Rodríguez, Carmen Barradas o Francisco Canaro. En la pintura de esa época destacan algunos vanguardistas como José Cuneo, Pedro Figari, Carmelo de Azardún y en menor medida, Petrona Viera, cuya obra se centra en los paisajes rurales, mientras otros como Joaquín Torres García, José Gurvich o Rafael Barradas plasmaron un arte más urbano, enfocado en la ciudad y los obreros.

En las antípodas a esa transformación sin precedentes, una marcada intención de preservar la tradición y la memoria cultural dio origen a una corriente artística de gran peso

⁴⁴ Debido al interesante flujo de poesía vanguardista, especialmente la futurista, el propio Filippo Marinetti visitó Uruguay en 1926.

en la escena local: el Nativismo, una forma actualizada del regionalismo realista con mayor énfasis en lo nacional. En 1927, Fernán Silva Valdés, fundador del movimiento, aseguraba:

Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una raíz. Y tendremos un modernismo participando de lo nuestro y por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible que se sobre para mostrar la pista del porvenir. El nativismo es el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo (Silva Valdés, 1927:4).

En ese sentido, el Nativismo fue una manera de aunar cierta temática americanista con las vanguardias europeas. Frente a la modernización de la ciudad, el desarrollo tecnológico, los cambios bursátiles, y la extensión de los medios de comunicación de masas, se prefirió la imaginación bucólica, la evasión silvestre, la cotidianeidad campesina y una vuelta al folclore local que fue una forma de resistencia conservadora a la Modernidad (Rocca, 2000:15).

De ese modo, la sensibilidad de la época se debatía entre la modernización histórico-cultural que desafiaba los parámetros de lo conocido mediante la importación de valores estéticos y la tradición más conservadora que privilegiaba cierto imaginario vinculado a lo vernáculo y lo gauchesco, con claras reminiscencias al pasado y a una vuelta de los valores distintivos de la sociedad uruguaya. La idealización de las virtudes gauchescas se alternaron con la exaltación de la ciudad moderna determinando una nueva sensibilidad en respuesta a una —hasta ese momento inexistente— cultura urbana (Paranaguá, 2001:187). En esa línea, no es de extrañar que las películas producidas en la década del veinte se sitúen siempre en uno u otro extremo, planteando así la expresión de una mentalidad que atravesaba todas las facetas de la cultura local. De ese modo, el contexto atípico frente a la realidad continental influyó en las características del primer cine, tanto como las referidas tendencias identitarias o mejor dicho, como resultado de la simbiosis entre ambos procesos.

3.2 La cultura cinematográfica

Hacia principios de los años veinte, Uruguay contaba con un importante esquema de difusión, un gran número de salas y un altísimo nivel de asistencia al cine (Paranaguá, 2001:165). En 1920, Montevideo sumaba más de 4.100.000 espectadores al año, sobre una población de 393.100 habitantes (Saratsola, 2005:299). Entre 1920 y 1929 se inauguraron en Montevideo veinticinco salas y la empresa Glücksmann empezaba a posicionarse como la más poderosa. El alto nivel de salas, el número de películas exhibidas al mes y la intención de dar vida a una producción cinematográfica evidencian el interés local que existía por el cine pero también por los espacios de ocio y entretenimiento. El porcentaje de espectadores anuales en la capital representa una marcada inclinación hacia el visionado de películas, hasta ese entonces, extranjeras en su totalidad y refuerza la idea de que en América Latina lo cinematográfico pasó, esencialmente, no por la producción sino por la distribución y la exhibición. Como hemos visto, la producción local no iba más allá de unos pocos cortometrajes, unos cuantos noticieros y algunos proyectos de ficción frustrados que no servían para representar el origen del cine nacional, mientras los filmes mudos de Chaplin, Griffith, Ince, Murnau, Stroheim y Sjöström acaparaban las salas de todo el país (Álvarez, 1967:22).

En ese sentido, Montevideo se destacó de las demás capitales latinoamericanas al concentrar un importantísimo número de actores en estos dos pilares de la industria. En 1910, contaba con treinta y tres salas de cine, con un promedio de trescientos cincuenta asientos, que fueron agrandándose y mejorando sus instalaciones y servicios en el correr de los años (Saratsola, 2005:299). Así, Montevideo adhirió a su expansión urbana nuevas salas que se diferenciaban de las anteriores por su tamaño, su lujo y su renovada arquitectura. Siguiendo ejemplos de otras capitales del mundo, los inversores contrataron a arquitectos de renombre como Leopoldo Tosi, Rafael Ruano o Carlos García Arocena para construir verdaderos palacios en el centro de la ciudad, y de ese modo atraer nuevo público e integrarlo al espectáculo (Saratsola, 2005:162). Las salas fueron ampliando la gama de ofertas o especificando sus contenidos y de esa manera aparecieron cines “exclusivos para hombres” con programación especial, otros que permitían el ingreso sin restricciones a

personas de color, u otros que se promocionaban como “el salón preferido por la aristocracia montevideana” o “el biógrafo más chic y comfortable”, con una programación de “cincuenta estrenos semanales”. Muchos de ellos proponían además de la exhibición de películas, espectáculos circenses, bailes, asambleas políticas, revistas de variedades y partidos de boxeo, continuando una tradición proveniente del siglo anterior (Saratsola, 2005:29). No solo la ciudad crecía, también lo hacía la industria cinematográfica.



Fig. 3.1

Hacia mediados de la década del diez habían comenzado a realizarse funciones de cine al aire libre mediante la iniciativa de los productores Natalini y Crodara. El primero organizó exhibiciones durante el verano en el Parque Capurro, mientras que los Crodara hicieron lo mismo en el Parque Urbano. También existía un cine abierto en la desaparecida Plaza de Armas y exhibiciones ocasionales en la Plaza Matriz y en la de los Treinta y Tres Orientales (Mosteiro, 1955:28). Esa propuesta no era para nada original, sino que respondía a una tendencia muy repetida en Europa mediante los cines de feria y en Estados Unidos gracias al *nickelodeon*, espacios originales de exhibición cinematográfica y verdaderos encuentros multimediales donde convivía la música, el baile, lo teatral y lo

cinematográfico. No solo eran espacios sumamente populares sino verdaderos hervideros de todo signo de Modernidad que llevaban los espectáculos de la época a los barrios más apartados.

Es presumible que el espectador uruguayo de la época estuviera realmente acostumbrado a enfrentarse al acto cinematográfico, dado el alto índice de participación. En una entrevista de 1917, Roberto Natalini se quejaba de la cantidad de salas cinematográficas existentes en Montevideo (sesenta y tres con una media de mil butacas), mientras otras ciudades como Turín, Génova o Río de Janeiro tenían menos de treinta. Lo mismo opinaban Bernardo Glüksmann y Julián Barrios, este último presidente de la General Cinematográfica (Duarte, 1952:155). La magnitud de ese número provocó que hacia la década del diez, los empresarios de la distribución diseñaran una compleja y competitiva campaña publicitaria para promocionar sus exhibiciones (fig. 3.1). La ausencia de cine nacional no había posibilitado el surgimiento de un *star system* como empezaba a ocurrir en Argentina o México. Por el contrario, la promoción de películas se apoyaba en figuras internacionales o en elaboradas estrategias de difusión callejera. En Montevideo, lo usual era distribuir casa por casa folletería con la programación semanal o montar espectáculos callejeros para atraer la atención del público⁴⁵. Los hermanos José y Agustín Barruchi, en cambio, preferían el método antiguo y luego de cerrar el Salón Edison debido a la falta de renovación de películas, llevaron el cinematógrafo a lo largo y ancho del país, organizando exhibiciones en carpas y galpones iluminados con lámparas de kerosene. En una entrevista de 1936, José Barruchi comentaba:

Llevé mi biógrafo ambulante por el interior del país y también a las ciudades del Brasil y la Argentina. En Río Grande del Sur, tuve mucho éxito con mi espectáculo cómico.

⁴⁵ Salvador Marrone, fundador de la agencia publicitaria La Uruguaya, contrató a un grupo de actores para que se pasearan disfrazados de fantasmas por el centro de la ciudad, en ocasión de promocionar el estreno de *El fantasma gris* (Stuart Paton, 1917). En 1918, con motivo de la premier de *El espía* (Richard Stanton, 1917), mandó construir una enorme jaula que encerraba a Guillermo II de Alemania y era custodiada por un gigantesco Tío Sam y agentes norteamericanos. En 1922, hizo pasear por las calles montevideanas una réplica gigante de Chaplin en la película *¡Armas al hombro!* (Charles Chaplin, 1918), a propósito de su debut. También diseñó una compleja campaña para el estreno de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) que incluía folletería, carros alegóricos y la primera marquesina con luces de neón. Para el estreno de *Marruecos* (Josef von Sternberg, 1930), hizo pasear por la ciudad los camellos del zoológico con actores disfrazados de árabes (Duarte, 1952:132-170).

El público brasileño propenso a la risa, festejó la proyección invertida de ciertos films como el de *Ferrocarril a los Baños*, una actualidad de Barcelona. De esa forma estuve siete años en gira con resultados diversos.⁴⁶

3.3 El cine que se veía

Las primeras exhibiciones consistían, como hemos visto, en *actualités* traídas de otros países, a las que se sumaban las realizadas en Uruguay. Ya en 1903, Félix Oliver exhibía en su sala películas coloreadas de Pathé y Méliès, entre ellas *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902), que también se exhibió en el cine Unión, en 1905. Unos años después, se estrenó en ese mismo cine *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*, Ch. le Bargy y A. Calmettes, 1908) el primer gran éxito de la Film d'art. El sello Gaumont fue el tercero en sumarse a la lista de filmes franceses, con películas de Alice Guy y el cine de episodios de Louis Feuillade (*Fantomas*, 1913; *Los Vampiros*, 1915; *Judex*, 1916).

Por su parte, el primer cine italiano tuvo una importante recepción en las salas uruguayas, sobre todo el producido por las empresas, Aquila Films, Ambrosio Films y L'Unione Cinematografica Italiana que permitió conocer el cine de Roberto Roberti, Luigi Maggi, Roberto Omegna, Gabriellino D'Annunzio, entre otros. Asimismo, el predominio de los sellos catalanes Cabot Film, Barcinógrafo e Hispano Films hizo que llegara el cine español y se exhibieran películas como *El alcalde de Zalamea* (Adrià Gual y Juan Solà Mestres, 1914), *Los cabellos blancos* (Adrià Gual, 1915), *El Nocturno de Chopin* (Magí Murià, 1915), *La reina joven* (Magí Murià, 1916), la serie *Los misterios de Barcelona* (Alberto Marro, 1916) y algunos cortometrajes de Segundo de Chomón (Duarte, 1952:152).

El cine de animación también llegó tempranamente a las salas uruguayas. El primer largometraje animado en el mundo fue el argentino *El Apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), lo que motivó intentos en Uruguay de llevar adelante proyectos de igual magnitud que, sin embargo, no prosperaron (Duarte, 1952:150). No obstante, los filmes de Winsor McCay,

⁴⁶ “José Barrucci”, *El Día*, 16 de junio de 1936.

John Randolph Bray y Walt Disney fueron exhibidos hacia finales de los años diez y principios de los veinte durante jornadas de matinée bajo el título *Cine Baby* (Mosteiro, 1955:31). De esa manera se exhibieron en Uruguay los cortometrajes de *Matt and Jeff* (creados en 1911 a partir del cómic homónimo), *Bobby Bumps* (1915), *El Coronel Heeza Liar* (1913), *Farmer Al Falfa* (1916), entre otros⁴⁷. Luego de 1928, con la creación del exitoso Mickey Mouse, el predominio en el terreno de la animación estuvo en manos de la Walt Disney Company, distribuido en Uruguay por la empresa Glücksmann.

Hacia la segunda década, con el freno que impuso la Primera Guerra Mundial a la producción europea, comenzaron a llegar sobre todo películas estadounidenses. En octubre de 1920 se anunciaba en *Semanal Film* que la empresa Oliver había adquirido la exclusividad para exhibir *Intolerancia* (*Intolerance*, D. W. Griffith, 1916), estrenada en octubre de ese año en el cine Doré y, según detallan las crónicas, fue todo un éxito. Pese al retardo, *Griffith* era ya conocido por su célebre *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915), y volvió a tener suerte con el estreno de *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), exhibida en el cine Au Trianon en 1921. A partir de 1922, mediante un acuerdo con la empresa Glücksmann que causó bastante polémica, la Paramount comenzó a estrenar un importante número de sus películas, ampliamente difundidas en la prensa especializada. De ese modo se conocieron filmes de Cecil B. de Mille, Sam Wood, George Melford, entre otros.

Por esa época, Salvador Marrone tomó la distribución de filmes soviéticos y alemanes, entre ellos *Aelita: reina de Marte* (Yákov Protazánov, 1924), *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La madre* (Vsévolod Pudovkin, 1926), *Tartufo o el hipócrita* (F.W. Murnau, 1925), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Fausto* (F.W. Murnau, 1926) y *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) (Duarte, 1952:170).

A esta lista de películas se sumaba el incipiente cine latinoamericano. Como se ha dicho, la argentina *Amalia* (E. García Velloso, 1914), distribuida por la empresa Glücksmann, se presentó en Montevideo el año de su estreno y lo mismo ocurrió en 1915 con *Nobleza gaucha* (H. Cairo, E. Martínez de la Pera, E. Gunche, 1915). El cine histórico apareció junto a otros géneros comunes al resto del continente: la comedia, pasando por las películas de aventura y misterio —como ocurre con el cine de episodios—, hasta llegar al

⁴⁷ “También en el cinematógrafo hay “Maese Pedros”, *Semanal Film*, n° 1, 1920, pp. 10-11.

melodrama, probablemente el género más trabajado en el cine rioplatense de esos años. Habría que meditar pausadamente cuánto influyó una música como el tango en la gestación de historias melodramáticas. No solo por su tono nostálgico, sino también porque tanto en Uruguay como en Argentina, la primera producción industrial que se hizo del tango estuvo en manos de la empresa Glücksmann. Con la creación del sello Odeón, Max Glücksmann explotó comercialmente un ritmo que hasta ese entonces era considerado vulgar por la clase alta, extranjero por los nacionalistas, e inadecuado para las generaciones futuras. Desde entonces, el cine melodramático rioplatense estuvo siempre unido al tango, la milonga y el vals criollo: primero, a través de la musicalización que se hacía de los filmes mudos; luego, una vez llegado el sonido, mediante la inclusión de la música en las propias películas.

De esa forma, la exhibición de cine en Uruguay representa a la perfección esa triangulación existente entre la industria europea, la estadounidense y la latinoamericana que implicó una verdadera política transnacional. Los primeros realizadores del país (y de los países vecinos) tuvieron muy presente esta triple tendencia mimética tributaria de parte de su producción. El cine europeo mostró que se podía experimentar en el terreno del arte, el espectáculo a gran escala (proveniente del circo y el *music-hall*) y las series de crímenes. Por su parte, Hollywood enseñó que el entretenimiento era lo más rentable, desarrollando la comedia picaresca o amorosa y las películas de aventuras. Al mismo tiempo, el cine documental y de noticias trabajado en América Latina sirvió para investigar en las diversas formas de realización local, concediendo a los primeros realizadores la oportunidad de ensayar en técnicas y temarios (Schroeder Rodríguez, 2008). Esos tres polos se movieron de un lado al otro pero jamás desaparecieron. Hasta la Primera Guerra Mundial, el modelo fue el europeo: la distribución de filmes provenía en su gran mayoría del viejo continente y la influencia migratoria funcionaba como enganche para la exhibición de películas francesas, italianas o españolas. Luego de la guerra, se viró hacia la producción estadounidense, reforzada con la aparición de prensa especializada y la creación del *star system* norteamericano, en convivencia con el predominante cine europeo, cuyo interés se vio reforzado por el auge de las vanguardias de posguerra y la nueva llegada de inmigrantes. Aunque de forma escasa, el cine latinoamericano también repercutió en la escena uruguaya, ya fuera por su proximidad identificativa (el caso argentino) o por el interés de lo diverso (el caso mexicano). Hay en el período del cine mudo un continuo

diálogo entre esos tres polos que se refleja en las producciones locales, y que es también reflejo de la conformación cultural uruguaya.

3.4 Los intelectuales y la prensa especializada

En ese marco de bonanza económica y social, la cultura uruguaya gozó de gran desarrollo. Algunos escritores del momento fueron importantes gestores de una incipiente visión crítica sobre el fenómeno cinematográfico e incluso, en algunos casos, de una teoría del cine. Uno de los primeros fue el narrador Horacio Quiroga (1878-1937) que incluyó el fenómeno cinematográfico tanto en su obra literaria como en su prosa periodística. En su cuento *El espectro* (1921), por ejemplo, una pareja concurre con frecuencia al cine a ver el mismo film, interpretado por el exmarido de la mujer, quien noche a noche va modificando su interpretación hasta salirse de la pantalla. También en *El Puritano* (1926), un grupo de actores muertos asiste a las proyecciones de sus filmes, pero con cada función, se van desgastando sus cuerpos. Ambas ideas (el traspaso de la pantalla, y por lo tanto, la confusión entre ficción y realidad; el desgaste físico y espiritual de los actores, cuyos movimientos se repetirían en un *loop* eterno) responden a formas de pensamiento muy extendidas en la época, consecuencia de las incertidumbres y el desconocimiento provocados por el primer cine, que habían sido ya tratados por Méliès, Edison o Zecca en diversas ocasiones. En cualquier caso, Quiroga estaba agregando a la tradición literaria de su época, la preocupación de una nueva sensibilidad que se volvió imperante en los años veinte, provocada por los cambios tecnológicos. Hacia finales de la década, el futurista Alfredo Mario Ferreiro volvería sobre el poder de la pantalla cinematográfica como una suerte de umbral entre dos mundos, plausibles de conectarse en algún extraño momento:

La pantalla de cine ha visto resbalar por su epidermis todo cuanto puede ocurrir en la vida. Padeció todas las risotadas y chicleó (sic) todas las tragedias. Sin embargo, como a su alma recóndita no llega sino el cauteloso andar de Chaplin, ved cómo se mantiene tranquila, con ese noble sosiego que, a la postre, adoptan las mujeres muy asaltadas por

el terrible oleaje de vivir. Igualmente que la membrana del fonógrafo o que el micrófono de la radio, la pantalla de cine podría —si fuese lengua larga— decirlo o reflejarlo todo. Está en el secreto de las cosas y llora de deslumbramiento noche a noche, como mujer engañada (Ferreiro, 1930:10).

Además de la inclusión del tema en varios de sus cuentos, Quiroga produjo una vastísima obra crítica sobre cine, publicada mayoritariamente en revistas y periódicos argentinos. En 1920, escribió sobre la importancia de producir un cine nacional: “Si lo nuestro no sirve no es porque le falte valor en sí, sino porque hasta ahora no hemos tenido el artista capaz de poner de relieve en la pantalla el ambiente nuestro, en triple unidad de tipos, psicología y lenguaje” (Utrera, 2016:116). Promulgó frente a todo pronóstico la visión del cine como arte y no como puro entretenimiento, discusión que por demás, también se estaba planteando en otras partes del mundo. Defendió un modo de hacer cine capaz de generar *impresión de realidad*, que desde su punto de vista, era lograda solo por el cine norteamericano y el europeo nórdico, pero no así por el cine latino (lo que incluía también el francés y el italiano). Esta última escuela “mantenía, según él, una tozuda identificación con procedimientos teatrales” (Ferreira y González Estévez, 2014:30). Pero además, Quiroga sistematizó la crítica cinematográfica a partir del análisis minucioso de ciertos aspectos como la tipología de personajes, la adaptación literaria, el uso de maquillaje, la gesticulación de las palabras en el cine mudo, la importancia del contexto de exhibición y la tipología de películas frecuentes en el terreno rioplatense (Ferreira y González Estévez, 2014:31-39). Su teoría sobre el cine fue una de las primeras y al mismo tiempo, una de las más completas en el Río de la Plata, imponiéndose así a una tradición de cultura crítica cinéfila que marcaría el medio siglo tanto en Uruguay como en Argentina.

Otro escritor local, José Pedro Bellán (1889-1930) tuvo una destacada labor, además de narrador y dramaturgo, como reseñista de cine y teatro. Primeramente vinculado al grupo de intelectuales que editó, entre 1908 y 1910, la revista de arte y literatura *Bohemia*, luego como colaborador de varios periódicos, de la revista *Cine y Teatros* (1921), entre otros medios. En su cuento *Los amores de Juan Rivault* aparece uno de los primeros personajes-espectadores de la literatura uruguaya (obsesionado por masturbarse en las oscuras salas de los cines), figura repetida luego en cuentos de uno de sus discípulos más

encumbrados: Felisberto Hernández. Aunque en Hernández la relación con lo cinematográfico pasa sobre todo por la visión y el recuerdo,⁴⁸ en algunas de sus historias el cine aparece como un tema o un contexto.

Emilio Oribe, poeta y filósofo, abrogó por la nacionalización del cine mediante la elaboración de una teoría con la que apelaba a extender el *arte* cinematográfico a toda la sociedad y no solo a un selecto grupo de intelectuales. Así lo propuso en su ensayo *Nacionalización del séptimo arte* (1932): mediante el dominio de la industria local por parte del Estado, se conseguiría que el cine se desarrollase de manera independiente y profundizara así su carácter inminentemente artístico. De ese modo, el cine se distanciaría de lo teatral y lo literario para dar paso a “un arte nuevo a base de imágenes y ritmos y movimientos” (Oribe, 1932:9) que mediante el sustento económico del Estado, permitiría distanciarse y diferenciarse de la “invasión” extranjera. A partir de la separación de las artes propuestas por Ricciotto Canudo en 1911, Oribe invocaba un cine de arte y ensayo de tipo nacionalista, idea que en Europa había sido promulgada ampliamente por los impresionistas, con arreglo a promover “la salvación de la espiritualidad”.

También Justino Zavala Muñiz (1898-1968) y Enrique Amorim (1900-1960) estuvieron comprometidos con el fenómeno cinematográfico, pero en este caso, desde la práctica: el primero llevó adelante la filmación de varios documentales sobre los paisajes y las costumbres locales, en directa relación con el estilo de su obra narrativa y dramática, mientras que Amorim escribió una docena de guiones, rodó varios cortometrajes experimentales y registró con su propia cámara a personalidades célebres de su tiempo que constituyen uno de los archivos más interesantes conservados hasta el momento⁴⁹.

Lo cinematográfico fue visto rápidamente como una nueva actividad de entretenimiento y como una importante fuente de información. Así lo promocionaban las nacientes revistas de la época que durante las décadas del veinte y el treinta se convirtieron en un canal de divulgación sobre el campo cinematográfico. En 1917 salió al mercado la primera revista especializada de Uruguay: *Cinema*, de los hermanos Castro Principi, a la

⁴⁸ Para un desarrollo del tema, ver Block de Behar (2015).

⁴⁹ Aparecen más de ochenta nombres fundamentales de la cultura del siglo XX como Walt Disney, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Pablo Picasso, León Felipe, Horacio Quiroga, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Gironde, Norah Lange, Iván Bunin, entre otros, lo que da cuenta del continuo flujo de artistas que existía entre Europa y el Cono Sur latinoamericano (de Vita, 2010:2).

que siguió en 1918, *Semanario Film*, dirigida por José “Tato” Lorenzo. Para ese entonces, ya circulaba por el continente latinoamericano la revista norteamericana en español, *Cine-Mundial* (1916-1946), derivada de *The Moving Picture World*. Dos años después aparecieron *Semanal Film. Revista Ilustrada de Cinematografía y Aventuras Policiales* (1920), *Cinema y Teatros. Semanario Teatral y Cinematográfico* (1920), *Cine Revista* (1922), *Cinema. Semanario Cinematográfico* (1923), *Vida teatral y cinematográfica* (1926), *Páginas de Arte* (1927), *Uruguay Cinema* (1927), *Noticiero Cinematográfico* (1928), *Maravillas* (1934), *Cine Actualidad* (1936), además de las revistas argentinas que llegaban a Uruguay desde hacía varios años. Si bien no tuvieron una larga duración (la mayoría no sobrevivió más de dos años), la prensa del momento sirvió para catalizar los debates en torno a la naciente industria (gremio cinematográfico, directivas, apertura de nuevas empresas, etc.), y para formar al nuevo público consumidor. En el primer número de la revista *Cinema y teatros*, puede leerse parte de ese debate:

Creemos que en el cinematógrafo caben lo bueno y lo malo. Constituyen las películas un enorme vehículo de divulgación. Por eso si son dedicadas al mal, es indudable que han de causar incalculables estragos en la sociedad. Pero, en cambio, dedicadas a la enseñanza tienen un poder cultural asombroso⁵⁰.

Los primeros años de la crítica local se caracterizan por la presencia de un copioso corpus, homogeneizado por la falta de rigurosidad analítica, en favor de una visión meramente descriptiva del film y complaciente con sus realizadores. Esta es una primera etapa de la prensa especializada, más interesada en difundir lo cinematográfico como un espectáculo de divertimento sin reparar en cuestiones intrínsecas a lo industrial o lo artístico. No había un consenso claro sobre la naturaleza del cine y mucho menos su valoración como obra de arte, cuando aún no había llegado las propuestas teóricas de Ricciotto Canudo.

De ese modo, y tal como ocurría en otras partes del mundo, los uruguayos accedieron a un enorme caudal informativo sobre el cine extranjero que los instruyó sobre el *star system* hollywoodense y europeo, sobre los estilos y géneros de moda, sobre el rol del

⁵⁰ “Los detractores del cinematógrafo” (1920), p. 17.

cine como medio de divulgación. Destacan en esa época los galanes. Examinando la prensa local, los más frecuentes son Rodolfo Valentino, John Barrymore, John Gilbert y Gary Cooper, pero quienes tienen una presencia dominante en las hojas de revistas son las divas, reflejo de una asimilación creciente entre lo femenino y lo cinematográfico: Mary Pickford, Francesca Bertini, Gloria Swanson, Theda Bara, Greta Garbo, Pearl White y Pola Negri son algunas de las más mencionadas (fig. 3.2).

El interés volcado por la prensa hacia las estrellas tuvo un claro enfoque hacia las heroínas, instalando una relación entre la belleza femenina y los intentos por hacer de lo cinematográfico algo visualmente hermoso. Los estudios norteamericanos fueron los primeros en llevar adelante una política de posicionamiento en las masas, dejando atrás la figura del actor travestido que representaba roles femeninos y dando paso a las bellas actrices, cuyos rostros (y miradas) empezaron a inmortalizarse con primeros planos (Bürch, 2016:139-140). De ese modo, el público femenino encontró una identificación rápida en la *femme fatale*, en la ingenua enamorada o en la rebelde victoriosa que protagonizaban los filmes estadounidenses y fueron enseguida imitados por los estudios latinoamericanos. Aparecieron así las mexicanas Dolores del Río, Lupe Vélez, las argentinas María Turganova y Lidia Liss o la luso-brasileña Carmen Santos. Si bien para las clases altas, la figura de la mujer actriz era absolutamente despreciable, las *stars* gozaron de enorme popularidad en las clases trabajadoras. El mundo de la actuación en general y lo cinematográfico en particular siguió siendo para las clases aristócratas de todo el mundo motivo de desaire hasta bien entrado el siglo XX (Walker, 2014:29). Sin embargo, en el público de clase media o media baja, el *star system* fue el primer vínculo entre lo cinematográfico y lo social, porque detrás de esos rostros había *personas* que se ganaban su afecto y simpatía.

Las modificaciones técnicas empleadas en el cada vez más presente cine de ficción contribuyeron al nacimiento de las estrellas, con planos cerrados sobre los rostros,⁵¹ sus nombres en los créditos iniciales y la posibilidad de que los espectadores vieran con claridad sus gestos y expresiones, entablando de esa manera cierta identificación con lo que

⁵¹ Algunos estudiosos atribuyen este hecho técnico a Griffith y su film de 1908, *For Love of Gold*. Lo cierto es que el primer plano existía desde *Le repas de bébé* (1895), de los Lumière o algunas de las primeras filmaciones de Edison y Dickson, como *Fred Ott's Sneeze* (1894) o *The Kiss* (1896). También se atribuye a Griffith llevar músicos a los estudios de filmación para motivar a los actores en las escenas dramáticas o divertidas (Walker, 2014:21).

les estaba sucediendo (Walker, 2014:22). Desde entonces los actores —siempre apuntalados por la figura del director, el publicista o el productor— se ocuparon de ampliar la gesticulación y la expresión de sus rasgos. La aparición de sus nombres en los créditos data de 1909; hasta entonces los actores eran identificados por la pertenencia a un estudio o por sus atributos físicos. Esa especie de anonimato inicial estableció una intensa conexión con las mujeres espectadoras de la época, históricamente rezagadas a un plano de clandestinidad y contribuyó notablemente al reconocimiento, la idolatría y el interés desmedido por sus vidas personales, sus actividades profesionales y sus legados artísticos. A partir de 1920 las revistas explotaron la imagen visual de las actrices con fotografías de sus rostros en las carátulas y las secciones principales (fig. 3.2).



Fig. 3.2

Una segunda etapa de la prensa comienza hacia finales de los años veinte, cuando algunos periodistas entienden que el cine proponía mucho más y debía entenderse como manifestación artística, independientemente de quiénes fueran sus actores protagonistas o el sello productor. Demetrio S. del Cerro, presidente de la Sociedad Gremial de los Cinematografistas, denunciaba en la revista *Uruguay Cinema* del 15 de marzo de 1928, la falta de independencia crítica de la prensa local, a quien se sumaría el periodista José María Podestá en 1929, para quien era “absurda y lamentable, la actitud desdeñosa de muchos intelectuales. Tanto más, cuanto que a ellos correspondería la mejor parte en una obra que tanta falta hace: la crítica del film, el ensayo, la divulgación” (Torello, 2014:19).

Como vimos, Oribe fue un acérrimo defensor del cine entendido como expresión artística pero no fue el único. También Horacio Quiroga apostó por una visión del cine como arte y no como mero entretenimiento. Lo mismo harían el poeta Fernando Pereda y el periodista René Arturo Despouey, uniéndose a un movimiento que, a partir de una mirada aguda y displicente, concedió a la crítica local un enfoque serio y profundo hacia mediados de los años treinta. De ese modo se constituyó un *campo intelectual* (Bordieu, 2002) que funcionó como mediador entre la obra de arte y la sociedad, estableciendo un canal que permitía su comprensión por encima de las percepciones personales. Así, la sociedad uruguaya de la época fue educándose en una cultura cinematográfica que años después la distinguiría como una de las más formadas del continente.

3.5 La cultura francesa: *Pervanche*

Habían pasado más de veinte años desde que Félix Oliver realizó sus primeras filmaciones y Uruguay solo contaba con un escaso número de filmes documentales y unos cuantos proyectos de ficción incompletos. Para esa época, existía un predominio del cine de ficción gracias a la expansión del cine hollywoodense y sus técnicas convencionales con respecto a la narración, el montaje y la continuidad. Como hemos visto, la prensa especializada destacaba continuamente ese tipo de cine mediante la figuración de sus estrellas más conocidas.

Finalmente, en 1920 un comité de damas llamado *Entre Nous*, conformado por un grupo de aristócratas, se propuso realizar una película con el objetivo de recaudar fondos para su asociación. Como ha observado Christine Ehrick, *Entre Nous* estaba estrechamente vinculado a la cultura cinematográfica, ya que a menudo utilizaban las salas de cine en festivales organizados para las capas altas de la sociedad montevideana. En 1918, presentó en el Cine Rex una serie semanal de filmes bajo el título “Los Miércoles Blancos”, cuya recaudación iba en su mayoría a la sociedad. Rápidamente, la iniciativa fue replicada por otras organizaciones de mujeres en otras salas de Montevideo, bajo el mismo estilo, pero

siempre en horarios de matinée, lo que supone una mayoría de público femenino (Ehrick, 2006:210).

En ese contexto histórico y geográfico, las mujeres cumplieron un papel clave en lo concerniente al fenómeno cinematográfico. Las primeras décadas del siglo XX fueron escenario del protagonismo femenino en el Uruguay: hacia comienzos de siglo, habían surgido en Uruguay diversas organizaciones de mujeres que desde distintos ángulos, reivindicaban la lucha feminista y la participación activa en la sociedad. A los grupos de obreras y sindicalistas vinculadas mayoritariamente a los partidos Comunista, Socialista y Anarquista, se sumaron los grupos de damas de la clase alta: los comités de Damas Católicas y de Lucha contra la Tuberculosis, la Sección Uruguaya de la Federación Femenina Panamericana (1911), el Consejo Nacional de Mujeres del Uruguay (1916) y la Alianza Uruguaya por el Sufragio Femenino (1919) (Rodríguez Villamil, 2014:113-118). Con un enfoque liberal, sus principales objetivos eran la igualdad civil, política y educativa que repercutieron incluso en los sectores más conservadores de la sociedad. La escena literaria del momento estaba fuertemente marcada por la poesía de Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, el pensamiento político se veía atravesado por las discusiones de Clotilde Luisi y en el ámbito pedagógico calaban las reflexiones de Henriqueta Compte y Riqué, Luisa Luisi y una joven Alicia Goyena. Ese período de cambio e impulso fue crucial para que las mujeres cobraran protagonismo también en el espacio artístico, donde encontraban menos reticencias y mayor libertad expresiva. De ese modo, los comités de damas y las sociedades benéficas asumieron una presencia activa en la escena cultural, que las sacó de sus casas y las volcó a la calle. Así, el traslado del cuerpo en el espacio fue consustancial para entender la participación de las mujeres en el fenómeno cinematográfico.

Luego de unos años de exhibición, Entre Nous tuvo la iniciativa de realizar una película propia, proyecto ampliamente difundido en la prensa local. La medida no era del todo extraña si tenemos en cuenta que cinco años antes se había intentado llevar a cabo algo parecido con la película *Artigas* y que en Argentina y Chile diversas mujeres venían

desarrollando una importante labor en la dirección y el argumento de ficciones destinadas originalmente a espacios de exhibición alternativos.⁵²

Estas sociedades filantrópicas funcionaban de manera paradigmática en cuanto al desarrollo de todas las aristas de la realización cinematográfica: sus integrantes eran las guionistas, ellas mismas protagonizaban las películas, eran quienes conseguían los fondos para llevar adelante el proyecto y quienes se ocupaban de recuperar el dinero mediante un complejo esquema de festivales de beneficencia donde se exhibían los filmes. A la exhibición de cine se sumaban piezas teatrales, números musicales y lecturas de poemas. Por otro lado, las mujeres tenían un rol activo en la gestación de todas estas actividades y eran habitualmente documentadas en los noticieros de actualidades y la prensa local, aunque renegaban públicamente de la participación activa, concedida habitualmente a hombres (Mafud, 2017:63).

De ese modo, las mujeres de Entre Nous cogieron dos folletines franceses: *Mademoiselle de la Seiglière* (1848), de Jules Sandeau y *Pervenche* (1904) de Sybille Riquetti de Mirabeau (“Gyp”), tomaron el argumento de uno y el título de otro, y encargaron a Micha Villegas Márquez (integrante del comité) que escribiera el guion. Luego contactaron a la Empresa Cinematográfica Nacional de los Oliver para utilizar sus laboratorios, al italiano Emilio Peruzzi para que se ocupara de la fotografía y al argentino León Ibáñez Saavedra para que oficiara de director.

Finalmente, el 11 de junio de 1920 se estrenó en el Teatro Solís *Pervanche*, considerada la primera película uruguaya de ficción (Álvarez, 1965:22; Schumann, 1987:283; Raimondo, 2010:27; Torello, 2018:114). Actualmente se encuentra perdida y solo se conservan algunos fotogramas recogidos en la prensa del momento⁵³ (fig. 3.3).

⁵² Varias de las primeras películas de ficción argentinas fueron producidas por asociaciones benéficas. Por ejemplo la ya citada *Amalia* (García Velloso, 1914), *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915), *El tímido o El candidato fracasado* (Miguel López, 1915, con guion de Rosa Cano de Vera Barros), *La niña del bosque* (Emilia Saleny, 1917), *Blanco y negro* (Elena Sansisena de Elizalde, Adelia Acevedo y Victoria Ocampo, 1919) o *La desconocida* (Alberto Casares Lumb, 1922, con guion de María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía) (Mafud, 2017). También el cine chileno contó con una importante presencia de realizadoras mujeres en todos los campos de acción. Gabriela Bussenius, Alicia Armstrong, María Padín o Rosario Rodríguez de la Serna son algunas de las primeras directoras/productoras/guionistas del período mudo.

⁵³ La mayoría de los historiadores asegura que las cintas fueron quemadas por el celoso marido de una de las actrices en 1925 (Zapiola, 1985; Martínez Carril y Zapiola, 2002; Zapiola y Mezler, 2011:497; Torello, 2018).

Aunque el título proviene del libro de Gyp, la historia se inspira en la novelita de Sandeau⁵⁴: luego de perder su fortuna, el marqués de Monfort (José Alberto Nicolich) vive en la cabaña trasera de su antiguo castillo junto a su hija Pervanche (Gladys Cooper de Buck), gracias a la caridad de Camillo, un antiguo mayordomo que se ha convertido en el nuevo propietario. Sin embargo, debido al amor paterno que siente por la joven Pervanche y luego de la muerte de su hijo Pierre (Alfredo Zumarán) en la guerra, Camillo devuelve los bienes a los Monfort. Años después y de manera sorprendente, Pierre aparece en el castillo y exige a la joven su herencia. Luego de largas discusiones, el conflicto se salda con el matrimonio de ambos (Torello, 2018:111).

Claramente, la historia bebe de fuentes literarias, algo muy extendido en la época como forma de dar cierto valor artístico a las películas, en tiempos de prueba para la construcción diegética dentro del ámbito cinematográfico. El folletín era una de las más extendidas formas de consumo popular, mediante su comercialización en quioscos o mediante las novelas en “episodios” aparecidas periódicamente en diarios y revistas. De hecho, casi todas las revistas de cine traían ese tipo de historias bien para emular el cine de episodios, bien como ampliación de los propios filmes, una suerte de guion narrativo de lo que se había visto en pantalla. Estos relatos de fácil lectura, corta extensión y precio reducido, se apoyaban básicamente en tópicos conocidos y reiterados, provenientes de la novela realista decimonónica y del tardorromanticismo. El argumento predominante eran las relaciones amorosas, ya sea en la etapa previa al casamiento o dentro del matrimonio. Dirigidos a un público femenino (aunque eso no excluía a los lectores hombres), los folletines solían centrarse en la figura de la mujer, casi siempre protagonista absoluta y cuya conformación se planteaba desde lo sentimental, como ocurre con *Pervanche* y *Mademoiselle de la Seiglière*. La peripecia emocional era predominante y sus heroínas debían sufrir, agonizar, desesperar y finalmente ser recompensadas con el afecto del amor correspondido, siguiendo un modelo ya establecido que se repetía hasta el paroxismo pero que funcionaba, cabalmente, en la atracción del público. Este *imperio de los sentimientos* —en términos de Beatriz Sarlo— fue tremendamente efectivo en la literatura finisecular y

⁵⁴ De hecho, la novelita de Sandeau inspiró también una adaptación francesa, estrenada al año siguiente: *Mademoiselle de la Seiglière* (Andre Antoine, 1921).

hacia el Novecientos comenzó a trasladarse a la pantalla, unido al fuerte influjo del melodrama que tiñó gran parte de las ficciones del momento (Sarlo, 2011:65).

En *Pervanche* el legado de la literatura folletinesca se manifiesta primero, en la temática y segundo, en la puesta en escena. Así, la película se estructura en torno a una línea temática precisa: los vínculos sentimentales en tono de melodrama, consecuencia de una sensibilidad posromántica extendida hasta bien entrado el siglo XX. Si bien el melodrama como estructura narrativa era una tradición propia del teatro y la ópera decimonónicas, fue rápidamente asimilada por el cine y constituyó un efecto técnico capaz de promover la sensibilidad del espectador a partir de una maquinaria discursiva específica (Gledhill, 1987). Simultáneamente, era una característica fundamental en el cine mudo, en tanto integraba una concepción fuertemente visual de la puesta en escena con el accionar narrativo de los personajes, a lo que se sumaba la música de sala, elemento externo que colaboraba en la sentimentalidad del espectador⁵⁵.



Fig. 3.3

⁵⁵ No obstante, el melodrama del cine mudo constituye una primera etapa que se afianzará recién con la llegada del sonoro, cuando la música cumpla su rol protagónico en la estructuración narrativa.

A esa historia con ribetes melodramáticos, se suma la ambientación histórica en tierras extranjeras, particularmente en la Bretaña y la Picardía francesas, durante la Primera Guerra Mundial. Resulta absolutamente ilustrador que la primera película uruguaya aspire no solo a contar una historia foránea, sino a *situarla* en otra región geográfica, pues expresa perfectamente la concepción eurocéntrica manejada por la sociedad uruguaya del momento, conformada en su mayoría por inmigrantes y por una clase política que aspiraba a la imitación de los modelos europeos. *Pervanche* significó la encarnación visual de Europa en la pantalla y confirmó, al menos para la prensa, la posibilidad de emular los escenarios europeos en tierras uruguayas, algo que se repetirá en el cine inmediatamente posterior. Así, la reproducción del espacio francés concede a la historia un curioso efecto de simulacro mediante la *mise-en-scène*, posibilitado en parte por la selección de ciertos lugares de la ciudad que se asemejan al país europeo.⁵⁶ Al mismo tiempo, permite al espectador ver dos países al mismo tiempo, que se vuelven uno mediante la imagen de la pantalla (Torello 2018:119).

Pervanche reprodujo los patrones impuestos por la *high culture* de las clases adineradas. Enclavada en una realidad que poco tenía que ver con su entorno, la película fue al mismo tiempo una respuesta a la construcción imaginada que la sociedad uruguaya tenía de sí misma y también a las formas de reproducción que el cine hacía de *ese* imaginario. La (re)presentación de *Pervanche* no es la de una sociedad integrada y regional, sino el reflejo (el dibujo) de una comunidad imaginada espacial y temporalmente que se produce, se filma y se monta en el Cono Sur latinoamericano, pero simulando una realidad otra.

Es especialmente significativo el gesto de esta primera película en tanto representa de modo fidedigno la intención de los sectores patricios por imaginar al Uruguay de los años veinte como una extensión de la Francia más europeizada. Asimismo, es una forma de negación del *locus* en el que esos sectores se encuentran aunque una reverberación fiel de ese otro espacio cultural en el que crecieron y se educaron. Integrar formas diversas de

⁵⁶ En varias notas de prensa, se detallan los lugares que aparecen en la película simulando paisajes franceses: “el Cerro, el bosque alegrado por la manada de gansos blancos, la roslera del Prado, los molinos en ruinas, las residencias Durán Rubio, Pietracaprina Henderson y muchas otras que nos revelan pintorescos e interesantes lugares de los alrededores de Montevideo, que confieso, no conocía” (Fabiola, 1920). Incluso las recreaciones de las batallas de la Primera Guerra fueron filmadas en quintas privadas y puntos céntricos de la ciudad.

imaginar el lugar propio fue también una manera (aunque paradójica) de figurarse a sí mismos.

Es entendible, en ese sentido, que una sociedad como la montevideana, preocupada continuamente por estar al tanto de lo sucedido en Europa y Estados Unidos, llevara adelante un cine de mínima identificación local. Tanto el nombre de la asociación como el título de la película dan cuenta del vínculo cultural que el Uruguay del momento mantenía con Francia, la tercera colonia de inmigrantes más grande del país (después de los españoles e italianos), cuyas bases metodológicas y programáticas habían calado fuerte en el comportamiento cultural de las clases altas. “Los actos de sociedad de la vida elegante, en nuestras costumbres sociales, se realizan bajo programas preindicados por las costumbres y por los programas de la vida parisién”, aseguraba en 1939 el escritor Octavio Morató (1939:67).

En una nota escrita por Teresa Santos de Bosch⁵⁷ a propósito del estreno de la película, se traza una comparación con el cine francés que la periodista pudo ver por su cuenta en París y que le pareció especialmente despreciable en comparación con el caso uruguayo. La reseñista se apuraba a señalar que *Pervanche* no tenía ningún propósito artístico o industrial, sino que “solo se trató de realizar «algo» que despertase el interés del público a fin de arbitrar recursos en favor de una institución benéfica que honra a nuestra sociedad y a nuestra tierra” (Fabiola, 1920)⁵⁸. Esa honestidad de parte de la acérrima defensora (lo que hace suponer algún contacto con el comité de damas), grafica de algún modo cuáles eran los intereses de los primeros realizadores *amateurs* con respecto a lo cinematográfico. Se trataba de un cine destinado a un público selecto (especialmente las damas jóvenes de las asociaciones) que promovía una clara delimitación de clases — muchas veces zanjada mediante un matrimonio de conveniencia para mantener las fortunas a resguardo—, por encima de sus propósitos altruistas (Mafud, 2017:66). No había más intenciones que las de divertir al espectador con tal de quitarle su dinero e inmortalizar a través de la imagen, a parte de la clase adinerada.

⁵⁷ Teresa Santos de Bosch inició su labor periodística bajo seudónimo, escribiendo sobre temas femeninos en *Diario del Plata*, en la primera década del siglo. En 1919, se incorporó a la redacción del periódico *La Razón*, donde permaneció hasta 1922. En 1924 volvió a escribir crónicas y a dirigir la “Página Femenina” del periódico *Imparcial*.

⁵⁸ “Pervanche”, *La Razón*, 14 de junio de 1920, reescrita en *Tercer Film*, n° 1, 2014, p. 79.

Sin proponérselo, el colectivo *Entre Nous* estaba dando origen no a la primera película de la industria cinematográfica uruguaya, sino a una suerte de prehistoria de dicha industria. No se trata de un film concebido con la mentalidad que para ese entonces ya se extendía ampliamente en otros países del mundo y de la región, sino solamente de una forma de divertimento con supuestas causas benéficas que reproducían en la pantalla el predominio de las clases altas. Casi como una metáfora de lo que sería el desarrollo posterior de la industria nacional, la historia del cine uruguayo se inicia con un híbrido que no llega a constituir un ejemplo serio y acabado. En la nota de Santos de Bosch, puede leerse:

Auguro que el estreno de *Pervanche* será el primer peldaño de una nueva industria y de un nuevo arte nacional en el que colaboran la inteligencia de nuestros escritores y la habilidad y competencia de iniciativas progresistas. Exhorto, pues, al señor Oliver a seguir, a ampliar su idea, haciendo conocer a sus compatriotas y al extranjero los hermosísimos paisajes de nuestra tierra, las faenas camperas, fábricas, usinas, instituciones de beneficencia, mansiones particulares, edificios públicos, paseos, costumbres, colegios —ya aprovechando la ocasión en argumentos novelescos de autores nacionales, ya como films informativos— en una u otra forma será digno de elogio quien lo lleve a cabo en bien de esta patria tan linda, tan amada, y tan desconocida aún por propios y extraños⁵⁹.

Pese a los augurios de la reseñista, la película no sirvió para fomentar la producción nacional. No obstante, en esa crítica aparecen algunos de los elementos que serán transversales a la historia del cine nacional: en primer lugar, la proclamación del nacimiento de una industria cinematográfica local, “el primer peldaño” de un terreno económico que, aunque tardío, podría dejar no solo buenos dividendos sino enseñar la cultura uruguaya a “propios y extraños”; en segundo lugar, la necesidad de sentar las bases características de lo que sería un cine netamente *uruguayo*, es decir, aquel centrado en los paisajes locales y las costumbres propias, inspirado en la tradición literaria de autores nacionales, reflejo de los valores identitarios de la patria. La década del veinte dejó una producción no muy prolífica, aunque fundamental en la historiografía local.

⁵⁹ “Pervanche”, op. cit, p. 79

3.6 La cultura francesa: *Una niña parisiense en Montevideo*

La tendencia a reflejar ciertos comportamientos de la cultura europea tratando de convertir a la sociedad uruguaya en una prolongación de aquella, se continuó en otra película producida por la compañía Uruguay Film: *Una niña parisiense en Montevideo*, del francés Georges de Neuville con fotografía de Henry Maurice, estrenada en el Teatro Solís el 14 de noviembre de 1924. En el periódico *El Plata* un anuncio de su estreno rezaba lo siguiente:

El patriotismo no consiste en aprobar cualquier cosa por la única razón de que ha sido hecha en el país. El patriotismo consiste en estimular el progreso de la patria. La Grandiosa Película Nacional: *Una niña parisiense en Montevideo* será el documento más fehaciente del constante progreso uruguayo (Torello, 2018:151).

La nota resulta extraordinariamente ilustrativa de los fines atribuidos al cine de la época. A los ya existentes discursos sobre el nacimiento del cine nacional se unió el ideal de patriotismo, en un intento de que lo artístico y lo político se dieran la mano, como estaba sucediendo en otras cinematografías de la época. Sin ir más lejos, la industria argentina o la mexicana se encontraban produciendo un cine regionalista a partir del naturalismo costumbrista o de la épica histórica para representar nociones ligadas a la patria y la nación. *Una niña parisiense en Montevideo*, en cambio, es un tratado sobre la imagen europeizante del Uruguay que, de alguna forma, prolonga lo iniciado por *Pervanche* cuatro años atrás, aunque estableciendo un puente entre ambas culturas.

Una jovencita francesa (Perla Mary) sueña (influenciada por los libros que lee) con un Uruguay salvaje, donde es raptada por una tribu indígena⁶⁰. Una vez despierta, decide mirar una película uruguaya que le confirma su error: Montevideo es una ciudad de vanguardia y la uruguaya, una sociedad civilizada. Con el protagonismo de actores

⁶⁰ Casi la misma historia, enmarcada en el conflicto salvajismo indígena versus modernismo cosmopolita aparecerá en otra película posterior, *Lucerito* (César A. Buzzio, 1938).

extranjeros provenientes del teatro de revista y el varieté, la producción buscó crear una suerte de estrellato de sus intérpretes. El rol principal estuvo en manos de una joven Perla Mary, actriz de teatro y revista que actuaba frecuentemente en Montevideo y Buenos Aires, donde continuó su carrera.⁶¹ En el momento de realizar la película tenía veinticinco años pero representó a una adolescente, emulando el estilo de las estrellas inocentes y pueriles de Hollywood (Boschi, 1997:343).

No existen actualmente copias de la cinta, aunque en la prensa se recogen reseñas y entrevistas a su director. En una de ellas, De Neuville expresaba su deseo de hacer conocer al público francés, los rasgos cosmopolitas de la capital uruguaya: “Los países sudamericanos son poco y mal conocidos, hasta por sus mismos habitantes. En Europa son completamente ignorados. Sin embargo, a raíz de la ruidosa victoria de sus representantes en el campeonato mundial de football, uno de ellos se impuso a la atención del mundo entero: el Uruguay” (Torello, 2018:138).

Efectivamente, la literatura producida en Europa durante el siglo XIX y comienzos del XX, mostraba una homogenización del continente latinoamericano que se discernía entre el espacio exótico y el salvaje, rastreable incluso desde los diarios de Cristóbal Colón (1492-1493) y el *Cándido* (1759) de Voltaire, pasando por *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift, 1726) y *La carga del hombre blanco* (Rudyard Kipling, 1899), hasta llegar a *Tarzán* (Edgar Rice Burroughs, 1912). Esa tradición iniciada por la literatura se continuó con las exposiciones de ferias, la prensa científica y el cine etnográfico, oponiendo la socialización europea al primitivismo de las comunidades africanas, asiáticas o latinoamericanas. No es casualidad que el cine haya surgido en medio de la expansión colonialista europea, tremendamente influyente en la construcción imaginaria del *otro* (Shohat y Stam, 2002:115).

De esa forma, la visión eurocentrista sobre los “salvajes” del Tercer Mundo se manifestó desde los comienzos del cine en películas como *Rastus in Zululand* (Arthur Hotaling, 1910), *Fighting Blood* (D. W. Griffith, 1911), *Tarzán de los monos* (Scott Sidney, 1918), *El último de los mohicanos* (Clarence Brown y Maurice Tourneur, 1920) o *Nanook, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), por mencionar solo algunas. En América Latina fue

⁶¹ La película también contaba con las actuaciones de Tito Rebenque, Nieves Alonso, Nenucha y Mario Puig Chucarro y el propio De Neuville (Torello, 2018:139).

crucial el papel jugado por el cine documental y su representación de los pueblos en manos de cineastas (mayoritariamente) europeos fascinados por la tendencia etnográfica y la búsqueda de un “primitivismo regenerador tan en boga entre los intelectuales y artistas occidentales en el periodo de entreguerras” (Ortega, 2003:96). Esa visión del otro antepuso, siguiendo un discurso racionalista decimonónico, dos modelos de comunidad marcados por la vara del progreso: mientras París era la capital de la civilización cosmopolita, cuna de fervientes avances culturales y políticos, las sociedades latinoamericanas eran sinónimo de barbarie y atraso.

Paradójicamente, Uruguay había logrado un espacio de privilegio en esa *otra* sociedad gracias a la medalla de oro obtenida por la selección de fútbol en los Juegos Olímpicos de París en 1924. Presumiblemente, De Neuville tenía intenciones de aprovechar la victoria deportiva para posicionar su cine en la capital francesa y reforzar así los vínculos entre las cinematografías de ambos países. Para eso, recurrió a un interesante juego de representaciones que recuerda a *Pervanche*. En *Una niña parisiense en Montevideo* se recrea el París en el que habita la joven protagonista, haciendo una selección precisa de locaciones, edificios y maquinaria: aparecen así algunos chalets de Pocitos, el zoológico de Villa Dolores, edificios frecuentados por la *high society* como el Instituto Crandon o el hipódromo de Maroñas. Simultáneamente, se (re)presenta la Montevideo moderna y ventajosa que la niña ve a través de la pantalla, y se alternan ambas secuencias mediante la combinación de ficción y documental para dar más realismo a la historia (Torello, 2018:143).

La alternancia de escenas ficcionales y documentales con sus correspondientes espacios y tiempos múltiples, era una técnica común en la cinematografía de la época y lo siguió siendo en el cine uruguayo durante varios años. Se lograba así dar mayor verosimilitud al relato, buscando el equilibrio entre la imagen pasada y errónea (el sueño de la protagonista) y la visión actual y correcta (el film sobre Montevideo). En la misma entrevista, De Neuville aseguraba: “nada es tan eficaz como una película para demostrar los adelantos de este país progresista; nada tan convincente para enseñar la incomparable belleza de sus paisajes y la riqueza de sus campiñas; nada tan elocuente para presentar la organización perfecta de sus grandes instituciones” (Torello, 2018:138). En efecto, el cine

parecía ser el medio dilecto para enseñar a las grandes masas el adelanto tecnológico y cultural de un país en pleno progreso.

Al mismo tiempo, se reproduce un espacio indígena, salvaje y anterior a la vida independiente del Uruguay pero enlazado en el imaginario europeo a todo el continente latinoamericano. La inclusión del sueño dentro del marco narrativo también resulta sintomática al hilo del vínculo entre los orígenes del cine y el psicoanálisis, equiparando el inconsciente individual con el colectivo y encontrando en el cine un lugar privilegiado para amplificar sus representaciones. Ese espacio onírico (por lo tanto correspondiente a otra categoría de *realidad*), es también otro tiempo: uno muy antiguo y casi olvidado. Durante los años veinte, la sociedad uruguaya se enorgulleció de ser la única en todo el continente sin población indígena, encarnación (junto a la figura del gaucho) de ese otro tiempo de salvajismo, barbarie y tradicionalismo. En 1925, se afirmaba en *El libro del Centenario del Uruguay*: “[Uruguay] Es la única nación de América que puede hacer la afirmación categórica de que dentro de sus límites territoriales no contiene un solo núcleo que recuerde su población aborigen” (Caetano y Rila, 2006:198).

De ese modo, la intención eurocéntrica de reconfigurar la identidad mutó desde *Pervanche*. Mientras en aquella, tanto los personajes como el territorio eran franceses, aquí hay una disociación entre el espacio europeo y el espacio latino, devenido una extensión del viejo continente. Así como el *locus* parisino se reconstruye en las zonas montevideanas para dar el sentido de realidad del que carecía la producción (al no haber sido filmada en la capital francesa), Montevideo también es reconstruida desde la visión ficcional de la película que ve la jovencita. En esa última reconstrucción, la capital uruguaya se parece a la francesa, lo que tranquiliza las inquietudes de los europeos encarnados en la joven espectadora. Si América Latina no es una selva peligrosa, entonces las pesadillas no tienen razón de ser...

De ese complejo proceso de (re)construcciones ficcionales, lo que más interesa es la visión europeizante del continente latinoamericano y especialmente la colaboración en el constructo imaginario que los propios países latinos estaban haciendo de sí mismos. Como se ha dicho, Uruguay se diferenciaba de las demás naciones latinas en tanto era la única que no contaba con una tradición nativa ni población aborigen. Por eso es tan llamativa la aparición de indígenas en las pesadillas de la joven. Ellos son, precisamente, el *otro*

negado, soñado, imaginado, carente de existencia real que encuentra en el contexto histórico un correlato fidedigno: así como en la película los indígenas pertenecen al espacio inexistente del sueño, en el Uruguay de los años veinte, son solo el recuerdo de una época de barbarie ya acabada.

Por el contrario, lo que la joven parisina halla en la película sobre el país latinoamericano es un conglomerado de personas blancas, de descendencia europea, de educación mayoritariamente católica y de ideologías civilizadas. Esa representación de los cuerpos se condice con la representación de la ciudad que funciona como analogía de su adelanto y su progreso. En la misma entrevista, seguía De Neuville: “*Una niña parisiense en Montevideo* es una crítica y una enseñanza para mis compatriotas; es también una reivindicación para el Uruguay” (Torello, 2018:138). La preocupación del director por enseñar a los europeos las similitudes entre la capital uruguaya y las ciudades del viejo continente no hace más que redundar en la intencionada operación identitaria que aglomeró a todas las ramas culturales de la época. Asimismo, es necesario recordar que se trata de la visión de un extranjero sobre la sociedad uruguaya, imagen que también resulta ser una construcción ficcional, como ocurrió con gran parte de la producción cinematográfica local (Bruña, 2006:16).

Hay en la película una apropiación del espacio parisino camuflada en la construcción de la capital uruguaya: París se introduce en el espacio local mediante la imagen, del mismo modo que antaño lo había hecho a través del comercio, la arquitectura, la moda y la literatura. Asimismo, la ciudad francesa no es solo imaginada sino también representada y transmitida desde los objetos y las ideas. De esa manera, la elección del título termina por cobrar sentido. Pese a que la protagonista nunca viaja a Uruguay sino que lo conoce mediatizadamente desde su ciudad natal, el nombre de la película indica su participación en el propio lugar: ella se encuentra *en* Montevideo.

La tecnología cinematográfica supuso desde el comienzo la posibilidad de habitar globalmente el planeta, conociendo sus cuatro puntos cardinales, viendo sus gentes y sus lugares, y también supuso la posibilidad de *pertenecer* a ese mundo imaginario. Así, la jovencita es parte de esa otra sociedad montevideana, integrada medialmente por la lectura y el visionado de películas.

El cine de los años veinte se reafirmó a sí mismo sobre esa idea: si el mundo podía reconquistarse mediáticamente, entonces todo era posible. Uruguay podía enseñarse en París y los parisinos podrían ser parte del Uruguay. Las razones para esa exclusiva singularidad estaban sentadas desde el primer batllismo: el pequeño país latinoamericano era en verdad, una Suiza en América.

3.7 La dialéctica centro/periferia: *Almas de la costa*

En ese contexto, el cine uruguayo siguió más preocupado por lo que sucedía afuera que por generar una producción propia, continuando con una tradición de complejas interacciones que determinó, por un lado, la nulidad de cierta cultura “autóctona”, y por el otro, una actualización en los contenidos mediante tendencias internacionales. En 1920, luego de estrenada *Pervanche*, León Ibáñez Saavedra se propuso adaptar la pieza teatral *1810*, sobre la revolución de mayo de ese año, del escritor Yamandú Rodríguez (1891-1957), pero el proyecto nunca llegó a efectuarse (Torello, 2015:57).

Hubo que esperar hasta 1924 para que Lisandro Cavaliere, al frente de la productora Charrúa Film, concretara la realización de un nuevo proyecto que, en esta ocasión, sí llegó a buen puerto. De ese modo, el 24 de septiembre de 1924 se estrenó en el Cine Teatro Ariel, *Almas de la costa*⁶² (Juan A. Borges, 1924). La versión que ha llegado hasta nosotros, restaurada y reestrenada en abril de 2015,⁶³ cuenta la historia de Nela (Luisa von Thielmann), una joven huérfana habitante en un pueblo pesquero de la costa montevideana, al que un día llega Jorge (Arturo Sconamiglio), un joven aristócrata que esconde su condición social y se enamora de la muchacha. En el barrio habita también un pescador agresivo y alcohólico, Rondó (Remigio Guichón), que la desea pese a estar casado. Al poco

⁶² Zapiola afirma en varias ocasiones un segundo título: *Los gauchos del mar* (Zapiola, 1985; 1992).

⁶³ En 1974, el investigador Nelson Carro (Director de Difusión y Programación de la Cineteca Nacional de México), comenzó a trabajar en la restauración de la cinta en base a los originales conservados en Montevideo, con el apoyo del Laboratorio de Restauración Digital de la Cineteca Nacional, la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen, Elsa Borges (hija del director) y Manuel Martínez Carril. En 2012 integró nuevo material encontrado. Finalmente en 2015, durante el cierre del Festival de Cine de Montevideo, se exhibió el trabajo: la restauración de un 50% del total de la película original.

tiempo, Nela enferma de tuberculosis y Jorge consigue internarla en un prestigioso hospital, donde los médicos la salvan. Mientras tanto, él mantiene una relación amorosa con la aristócrata Clarisa (Judit Ana Betti) aunque finalmente, Jorge concrete su relación con Nela.

Como ha recogido hasta el cansancio la historiografía local, la película fue “el primer gran éxito popular del cine uruguayo [y] tenía, incluso, atisbos casi neorrealistas y alguna intención social” (Álvarez, 1967:22). En efecto, a la historia melodramática de amores y desencuentros, se le sumó un asunto que en esa época era de interés público: el tratamiento de la tuberculosis mediante el método Forlanini. Por esos años, la tuberculosis pulmonar era una de las enfermedades más letales en el país: casi 2.000 infectados en 1924 con una tasa de mortalidad del 90% (Melendres, 2002:2). Seguramente, la formación médica de Borges haya inducido a la temática, pero lo original de esta película es que planteaba una temática social de actualidad y se la incluía en una historia fácilmente reconocible para los espectadores locales.

Almas de la costa inicia con un intertítulo que sitúa espacialmente al espectador: Montevideo y uno de sus pueblos costeros, Los Lobos. El lugar, que no es más que un gran rancherío sobre las playas, era uno de los tantos sitios suburbanos ubicados en los cinturones de la ciudad. El *locus* importa en este caso porque frente a la ciudad moderna que crecía vertiginosamente y se llenaba de palacios, automóviles y parques, se anteponía una cara de miseria, precariedad y marginalidad. Ya el título ostenta una tendencia (por cierto, muy repetida en el primer cine uruguayo) de unir la trayectoria personal a la localización territorial. El vínculo sintagmático relaciona a los personajes (“almas”) con su espacio de acción (“la costa”), en un juego que otorga implícitamente el reconocimiento de unos en oposición a los otros. No se trata aquí de sujetos desplazados socialmente que, sin embargo, mantienen su espacio de poderío como ocurría con *Pervanche*, sino que hay en esta historia un movimiento dentro de los propios espacios y de los estratos sociales. Esto es: Nela es una desgraciada que termina por acceder a las clases altas, dada su unión sentimental con Jorge.



Fig. 3.4

Hay una clara distinción de clases entre los desprotegidos pescadores del suburbio y los sectores adinerados de Montevideo que se manifiesta intensamente a través de las locaciones. Filmada mayoritariamente en exteriores, *Almas de la costa* contrapone los espacios del mismo modo que la situación de los personajes: por un lado, la miseria de los barrios pesqueros; por el otro, las mansiones y los parques de los sectores patricios (fig. 3.4).

Esto último es el mejor ejemplo de un cine de los márgenes, es decir, de las orillas, de las líneas que franquean, dividen y diferencian los espacios. No es este un ejemplo de Nativismo criollo, porque no se trata de la vida rural, ni el enfoque está puesto en las tradiciones, las costumbres o el estilo de vida de sus habitantes. Es, por el contrario, un ejemplo de cine urbano que parte de la dualidad natural de toda ciudad: la diferenciación entre centro y periferia. Si el foco está en el margen del pueblo costero es porque, en otro lugar, hay un centro urbano y cosmopolita que es su contracara y el acierto de la película está en mostrar ambos espacios y recorrer con la cámara los movimientos de sus habitantes. Por eso, hay tantos minutos de la cinta en los que se enseña a Nela paseándose por el

rancherío o deambulando (como una sonámbula) por las playas desiertas, y del mismo modo, se ve a Clarisa correteando por El Prado o los enormes jardines de su mansión.

Lo más interesante, incluso, es el salto de un espacio a otro que no se realiza únicamente con la cámara sino también a través de los personajes. La película se abre con la llegada de Jorge a Los Lobos, primera intromisión de un elemento esencialmente ajeno a ese espacio. El ingreso forzado debe pagar un precio y el galán será sometido a una pelea de puños con Rondó, el pescador celoso que ansía quedarse con Nela. Luego, cuando la joven se enferma, es ella quien se entromete en el lugar opuesto: es internada en un hospital de la alta burguesía, preámbulo a la que será su vida posterior en los sectores patricios. De ese modo, la ciudad se dibuja en todas sus aristas: en el margen y en el centro, en la pobreza y la suntuosidad, en la enfermedad y la salud, en la soledad y el romance. Al oponer el margen y el centro, sus pobladores violentos y desmedidos o civilizados y generosos, la película dota a la ciudad de una moralidad propia.

Hacia principios de los años veinte, el cine se volcó ávidamente hacia la representación de la urbe, como ochenta años antes lo había hecho la novela realista. El debate sobre su naturaleza fue muy largo y pasaría de un primer momento en el que se la contrapuso al campo a un segundo período caracterizado por la exaltación de la metrópolis. Las “sinfonías urbanas” marcarán a fuego el cine mundial de esa década, examinando de manera experimental todos los componentes de la constitución metropolitana (Camporesi, 2014:64). Sin embargo, en *Almas de la costa* no se enseña la ciudad con la misma intención con la que se enseñará en películas posteriores: no hay una sola toma de la ciudad en sí misma. El foco está siempre puesto en los personajes que viven y *atraviesan* ese espacio. En ese sentido, lo que verdaderamente importa no es Montevideo sino las relaciones que establecen las personas que la habitan.

Otro punto destacable es que mientras la tendencia mundial era representar la ciudad de un modo específico, es decir, enseñando solo uno de sus diversos espacios, *Almas de la costa* elige enseñar la dicotomía existente entre lo central y lo periférico, como respuesta a un imaginario que empezaba a tomar fuerza por esos años. La idea de que la capital crecía, se modificaba y sucumbía a los avances de la modernización, tan difundida en la prensa y en el discurso político, encuentra una respuesta crítica en la película de Borges. Montevideo

es una ciudad que se expande y se moderniza pero también es una ciudad que margina, excluye y enferma a sus habitantes más desvalidos.

De cierta forma, eso se expresa en el contraste entre personajes, muy propia del género melodramático: frente al pescador violento y despiadado, emerge la figura benévola y gentil de Jorge; frente a la tímida y humilde protagonista, aparece la atrevida y calculadora Clarisa. La relación triangular del romance no hace más que acentuar las diferencias: mientras Jorge y Nela viven su amor en los espacios marginales de la ciudad, que son por esa misma condición, espacios desiertos y aislados, Jorge y Clarisa coquetean en los paseos de El Prado, aquellos socialmente indicados para las relaciones personales de los sectores burgueses. La puesta en escena es también coincidente al respecto: Nela vive en un rancho de latas y suelo de tierra, viste harapos, está despeinada y débil. Pese a ello, es de una hermosura inusual que se corresponde con el imaginario de la *bella pobre*, fuertemente arraigado en el colectivo gracias a la literatura de folletín (Sarlo, 2011:25). Clarisa, en cambio, luce ropas modernas (que incluyen pantalones de montar), está siempre arreglada y se mueve con soltura por los espacios céntricos de la ciudad pero carece de esa belleza distintiva. De esa manera, la historia conjuga la impotencia social con las aspiraciones heroicas, enlaza lo social con lo íntimo, reelaborando la épica popular (Martín Barbero, 2010:193).

Almas de la costa se inscribe dentro del realismo social al extrapolar a la pantalla asuntos de interés público. La tuberculosis no solo concede una cuota de preocupación social al film sino que otorga a la historia el componente dramático necesario para mantener atento al espectador y provocar empatía con la protagonista. Debido al impacto generado en la sociedad, *Almas de la costa* se presentó como la primera película del cine uruguayo, negando toda producción anterior y estableciendo además, un naciente prototipo de cine local. En un periódico del momento puede leerse el cartel promocional que afirmaba la aparición del “primer film uruguayo”, y agregaba “que con él también seremos campeones en el arte cinematográfico nacional”, haciendo alusión al logro futbolístico de las Olimpiadas parisinas de 1924. A esa primera maniobra inaugural que daba por sentado el nacimiento del cine local, se agregaba la condición identitaria propia inherente a todo cine nacional, bajo la pregunta: “¿Seréis capaces de sentir la emoción encarnada en algo genuinamente nuestro?”. La crítica celebró la jugada y adhirió a la idea de que el cine

uruguayo debía tener vocación realista y un grado de autenticidad capaz de eliminar toda intención de asemejarse al cine extranjero, reflejando los elementos de la cultura local. Paradójicamente, mientras el Uruguay acentuaba su macrocefalismo en una Montevideo cada vez más amplia y moderna, el discurso letrado privilegió las historias marginales situadas en los suburbios costeros (como en este caso) o directamente en la vida de campaña.

3.8 La dialéctica campo/ciudad: *Del pingo al volante*

Ya vimos la actividad de Entre Nous al producir la primera película de ficción y los intentos que otras mujeres tuvieron anteriormente con el film *Artigas*. A esos proyectos de largo impulso le continuaron diversas actividades cinéfilas que vinculaban a la mujer con la pantalla. De ese modo, se produjeron varios cortometrajes en los que se enseñaban a las mujeres de la clase alta paseando por El Prado, adhiriendo a los imperativos de la moda o realizando actividades filantrópicas. Esas filmaciones eran luego enseñadas en las salas de cine y reseñadas en la prensa mediante un extenso sistema visual que incluía fotografías, dibujos, caricaturas y fotogramas.

El cine también influyó en la imagen que las mujeres tenían de su propio cuerpo, de su vestimenta y de su mostración en la sociedad. La masiva llegada de prensa especializada en cine extranjero, donde se revitalizaba la figura de las grandes divas, supuso un cambio de paradigma en la manera en que las mujeres se veían a sí mismas, correlato de la nueva sensibilidad impulsada en los locos años veinte. Las transformaciones en la moda (el abandono del corsé y los grandes vestidos) dieron paso a prendas más cortas y holgadas que enseñaban el cuerpo, permitían a las mujeres moverse con soltura y las hacían sentirse más libres y cómodas. Esa nueva imagen de mujer se incorporó con rapidez a la subjetividad femenina y caló fuerte en su accionar dentro de la sociedad, mediatizada por la prensa y el cine.

En la década del veinte, la sociedad benéfica La Bonne Garde, fundada en 1911 con el fin de apoyar a madres adolescentes sin recursos, adhirió a la tendencia iniciada por

Entre Nous, llevando adelante varias de estas filmaciones realizadas por mujeres. Pasado el tiempo, decidió apuntalar las producciones de los siguientes títulos estrenados durante esos años: una ficción, algunos videos promocionales y un documental sobre la propia organización. Contrató para ello al libanés Robert Kouri, uno de los nombres más misteriosos de la cinematografía local (ya que se desconoce completamente qué lo llevó a Uruguay y qué le hizo marcharse)⁶⁴ y produjo con la participación de la empresa Glücksmann, uno de los casos más interesantes del cine mudo uruguayo: *Del pingo al volante*, estrenada el 12 de agosto de 1929.

La película plantea la polémica entre tradición y modernidad a través de dos familias adineradas, una del campo y otra de la ciudad, cuyos herederos se disputan el amor de la protagonista. Cuenta la historia de una viuda arruinada económicamente que, para mantener su estatus, decide casar a su hija Susana (Luisita Ramírez) con Juan Alberto, un rico estanciero (Luis A. Hill Hamilton) cercano a la familia. La relación se ve de pronto alterada con la aparición de un dandy cosmopolita, Eduardo (Carlos Vanrell Ramos), que también desea a la joven. Finalmente, Susana se decide por Juan Alberto y los espectadores asisten a un final feliz.

En el título aparecen las metonimias de la disyuntiva representada por el conservadurismo campestre (el caballo) en oposición a la modernización urbana (el automóvil), conflicto de la Modernidad que ya aparecía en el cine latinoamericano desde la argentina *Nobleza gaucha* (1915). Al inicio de la película, un cartel aclara: “Este film (...) es un ensayo cinematográfico de futuras obras Nacionales a venir”. Nuevamente, se asistía a una pretensión fundacional del cine local que no interactuaba con las producciones anteriores, sino que buscaba sentar las bases de una cinematografía propia aunque sin resultados inmediatos. Esa falta de diálogo con el cine local anterior es también un componente de la llamada *cultura de la importación* (Achugar, 1994:67) que ha caracterizado la historia del Uruguay, una tendencia que desconoce o rechaza su propia expresión cultural en pos de privilegiar la extranjera. Asimismo, el intertítulo inicial de la película plantea el nacimiento de una estética, una técnica o una temática (no termina de

⁶⁴ Se estima que Kouri dirigió el documental *La Bonne Garde*, sobre las actividades de la sociedad con las madres solteras, cuyo estreno data (probablemente) de 1929.

quedar claro) que sería imitada en las producciones consiguientes. Por último, la autodenominación de “ensayo” remarca su carácter experimental.

Del pingo al volante es el primer caso en el que se plantea con alevosía la distinción entre lo rural y lo urbano, propia de la nueva sensibilidad reinante en el Uruguay de los años veinte. Como se ha visto, el batllismo había privilegiado un nacionalismo cosmopolita contrario al tradicionalismo campestre (históricamente vinculado al Partido Nacional) y había provocado un amplio desarrollo de las ciudades (principalmente de Montevideo), mientras el campo había sido relegado a un segundo plano. La discusión era más relevante que en otros países, ya que Uruguay contaba con ciertas particularidades: por un lado, era un país productor de carnes y semillas, cuyas mayores ganancias provenían del sector agropecuario; por otro lado, tenía solamente una gran urbe (Montevideo), mientras las otras ciudades del país se limitaban a escasas poblaciones. Asimismo, el peso del sector rural era muy importante pero los privilegios recaían en la capital.

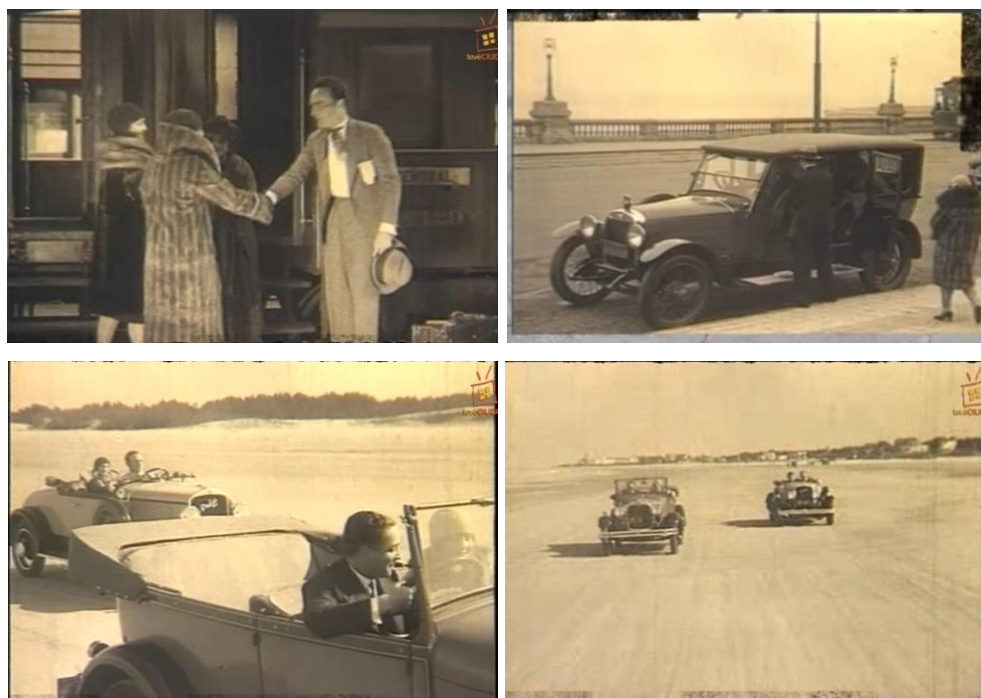


Fig. 3.5

Frente a ese particular escenario, la producción artística empezó a plantearse las desigualdades entre los limitados recursos económicos, artísticos y sociales del campo y los

avances de la ciudad. Una disyuntiva que, como ha señalado Raymond Williams (2016), surgió como el correlato de una discusión de larga data que confrontaba las posibilidades de crecimiento educativo y económico en la metrópolis y que relegaba la vida campestre a una ausencia total de privilegios. Durante el siglo XIX, la relación entre ambos fue volviéndose cada vez más tirante conforme avanzaba el capitalismo en las sociedades industriales. Así, la aparición de nuevas condiciones sociales y de un movimiento en los núcleos económicos fue desarrollando el imaginario del campo como un espacio caracterizado por la ignorancia y el atraso (la barbarie, diría Sarmiento) en contraste con el desarrollo y la civilización de la ciudad. Esto generó, siguiendo a Ángel Rama (1998), una brecha entre el centro y la periferia de la economía capitalista, una distancia inabarcable entre la ciudad modernizada y el campo desordenado, extrapolable también a sus habitantes.

Ya en 1903, el dramaturgo Florencio Sánchez había planteado el tema con su popular obra *M'hijo el doctor*, en la que se presenta el choque generacional entre los pobladores rurales y los habitantes de la urbe, cuyas concepciones de vida son diversas. Por su parte, el cine internacional había colaborado con la tensión campo/ciudad al adherir a los nuevos discursos nacionales una imagen moderna que conectaba el progreso técnico con lo urbano y por lo tanto, lo no urbano con un pasado folclórico y obsoleto (López, 2000:165). *Del pingo al volante* retoma esa cuestión aunque con la salvedad de que los representantes de ambos sectores coinciden en varios aspectos; el primero de ellos, su fortuna.

La película se inicia con un intertítulo que busca situar espacialmente al espectador, teniendo en cuenta esta dicotómica rivalidad: “Hoy ya sorprende la rapidez con que navegan dos grandes ciudades del [Río de la] Plata. Una de ellas es Montevideo...”. Acto seguido, la imagen muestra una secuencia compuesta de tres planos: un paisaje campestre, en el que se aprecia un caballo, el Río de la Plata con pequeñas barcas y un plano general de Montevideo, plagado de edificios y rascacielos. De esa manera, la película viaja entre los espacios abiertos de Juan Alberto, el estanciero, y los ambientes interiores de Eduardo, el dandy, cuyos universos, históricamente en fricción, se enlazan a través de la Estación Central de Ferrocarril, a donde llega Juan Alberto y es recibido amistosamente por Susana y su madre. A partir de ese momento, Montevideo se vuelve el escenario protagonista y es enseñado como el espacio moderno y tecnológico, transitado y apabullante, que ya habían

imaginado los poetas futuristas de la época, respondiendo de esta manera, a una tendencia generalizada en el cine de América Latina (López, 2000:138).

Montevideo se muestra como la gran ciudad, con sus avenidas anchas, sus mansiones, sus edificios enormes y sus vehículos yendo de un lado al otro (fig. 3.5). El campo y su espacio desolado son sustituidos por la urbe bulliciosa. En efecto, las innovaciones tecnológicas y el desarrollo de los medios de transporte significaron una atracción muy frecuente en el cine silente de Latinoamérica y fueron una forma de expresar la modernidad que se extendía por el continente. La mutación entre lo antiguo y lo moderno expresada en el título de la película se corporiza con la presencia constante de automóviles, edificios, tranvías y calles asfaltadas.

Hacia el desenlace, los dos hombres se disputan el amor de Susana en una carrera de coches en la playa, al mejor estilo *chase films*, género muy explotado desde comienzos del cine. En la playa de Carrasco, el dandy roba el auto a Juan Alberto y escapa con la protagonista. Este los persigue en otro coche y patentiza la yuxtaposición de dos modelos culturales imperantes en el Uruguay de la época: uno de los automóviles lleva el volante del lado derecho, consecuencia de la influencia inglesa que fue tan predominante durante el siglo XIX, mientras que el otro corresponde al modelo americano (fig. 3.5).

Por otra parte, la modernidad también adquiere un matiz especial en la figura femenina. Las mujeres de la película visten a la moda, con atuendos cortos y sueltos, el cabello corto a *la garçonne*, largos collares de perla y cigarrillos en la boca. En una de las primeras escenas, se contraponen la moda capitalina y moderna con la tradicionalista y vetusta del medio rural. La joven hermana del estanciero es “instruida” sobre las formas de estar a la moda, o lo que es lo mismo, de pertenecer activamente al mundo capitalista contemporáneo, que exige la figuración correcta del cuerpo para su desempeño en lo social. La tecnología que diferencia el atraso de la campaña con la innovación urbana también se expresa (se dibuja) en el cuerpo femenino, a través de la ropa. En ese sentido, ambos espacios geográficos determinan el devenir existencial de los personajes y la nueva sensibilidad uruguaya se debate entre los valores tradicionales y los cambios de la modernidad avasallante.

3.9 El Centenario y la sociedad hiperintegrada

Hacia finales de la década, Uruguay asistió a una amplia serie de festejos por el primer centenario de vida independiente, que se extendió entre 1925 (centenario de la Declaración de Independencia) y 1930 (centenario de la Jura de la Constitución). Durante ese período se dieron intensos debates sobre la actualización del primer imaginario nacionalista, exhortando a la renovación de la identificación con los partidos políticos, la integración de los inmigrantes, la configuración de un modelo moderno de ciudadanía y la primacía de lo público sobre lo privado. Como vimos, el desarrollo provocado por la gestión de Batlle y Ordóñez (quien falleció en 1929), había permitido un incremento tanto económico como cultural del país, que con la nueva década (como si simbólicamente su muerte lo representara) sufrió una brusca restricción. La sociedad uruguaya mantenía una difusa estructura de clases sociales, a la que se sumaba la ya histórica contradicción urbano-rural. Por otra parte, la debilidad de la sociedad civil y de los partidos políticos ofrecía una preeminencia al Estado, que hacia comienzos de la década del treinta entró en crisis (Caetano y Rilla, 2006:219). Así, ese primer modelo de configuración nacional (Caetano, 1992; 2010) construyó un imaginario hiperintegrador de inspiración nacionalista, resaltando los aspectos más positivos del joven país mediante un complejo sistema de publicidad que incluyó a la prensa, la política, la literatura, el deporte y las artes.

De esa manera, el ámbito cultural creció notablemente y alcanzó espacios de difusión en todos los rincones del país. El 10 de agosto de 1929, en el Parlamento y frente a un grupo de escritores de diversa nacionalidad, la poeta Juana de Ibarbourou (1892-1979) fue declarada “Juana de América”. El acto, por demás simbólico, sentaba el precedente de la poesía femenina de alcance internacional, con el amparo de prominentes nombres extranjeros, como los de Miguel de Unamuno o Alfonso Reyes. También en 1929 se inauguró el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, dedicado a la difusión y generación de información, arte y cultura en general, que incluía una orquesta sinfónica, una de cámara, un coro, un cuerpo de baile, salas de espectáculos, una fonoteca y un archivo de cine y fotografía. Le siguieron la creación de la Sinfónica Nacional, en 1931 y del cuerpo

de Ballet Nacional, en 1935, la fundación del primer grupo de teatro independiente, el Teatro del Pueblo en 1937, movimiento al que se sumaría la llegada a Montevideo de la española Margarita Xirgu (1888-1969), figura clave en el desarrollo del teatro del siglo XX en Uruguay.

Una nueva camada de artistas (escritores, pintores, músicos), entre los que se encontraba la propia Ibarbourou, conocidos como Generación del Centenario se sumó a la ya influyente Generación del 900. El pintor constructivista Joaquín Torres García (1874-1949) estaba dando cuerpo en Barcelona a una de las obras pictóricas y ensayísticas más destacadas del continente, que con su retorno a Uruguay en 1934, haría escuela en un numeroso grupo de discípulos. En 1930, se jugó en el recientemente inaugurado Estadio Centenario, la primera Copa Mundial de Fútbol en la que el equipo uruguayo fue vencedor, broche de oro para los festejos por los cien años de vida independiente. Al crecimiento cultural de los primeros años de la década del treinta en lo que responde a radio, música y danza, se unió el incremento de las salas de cine y del número de películas exhibidas. Hacia 1930, Montevideo contaba con ochenta salas que sumadas al número de locales distribuidos en el resto del país, llegaba a ciento cincuenta, y más de 4.380.000 de espectadores anuales (Saratsola, 2005:299), aunque siempre con mayoritaria exhibición de cine extranjero.

Uruguay se modernizaba tecnológica y artísticamente, poniéndose al frente de las instancias más innovadoras en materia cultural y social. Sin embargo, esa época de esplendor se vio sacudida con la crisis financiera de 1929, cuyas repercusiones llegaron a Uruguay recién al año siguiente, cuando mermaron las exportaciones de productos industriales, la divisa uruguaya cayó un 60% y el desempleo alcanzó los 30.000 desocupados. Un conjunto de proyectos que anunciaban un segundo impulso reformista del batllismo puso en alerta a las clases altas, especialmente a la Federación Rural, que acompañó la candidatura de Gabriel Terra, electo presidente en 1930 (Caetano y Rilla, 2006:211-215).

En la *Antología de narradores del Uruguay* (Juan M. Filartigas, 1930), se planteaba la necesidad de establecer una moral nacional, fundada sobre valores tardorromanticistas que debían expandirse a través de las diversas ramas artísticas y que se vinculaban muy especialmente con los autores claves del naciente Nativismo. Simultáneamente a lo que ocurría con la obra de escritores locales, esa moral nacional se manifestó a través de las

imágenes. Tanto las pinturas como los símbolos patrios y los monumentos producidos durante esos años representan hechos, actividades o personajes típicamente orientales, consecuencia de la maniobra identitaria referida en el capítulo anterior, cuyo punto álgido se dio durante los festejos del centenario. La pluralidad de lecturas que permiten las imágenes logró abarcar a un público objetivo mucho mayor, en el que casi nadie quedaba exento. El cine contribuyó notoriamente con ese fenómeno, en particular con la última película del período mudo.

3.10 El primer taquillazo: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*

En 1932⁶⁵ otra película llamó la atención de la quieta cultura uruguaya: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, dirigida por Carlos Alonso, con fotografía de Emilio Peruzzi y su hijo Humberto, basada en la historia real de Dionisio Díaz. El film se inspiraba en la crónica documental del periodista José Sánchez Flores sobre la tragedia ocurrida el 9 de mayo de 1929, en la localidad rural Pueblo del Oro, donde un enloquecido hombre asesinó a su hija y acuchilló a su nieto Dionisio. El niño rescató a su pequeña hermana de quince meses, caminó una legua y media hasta la comisaría más próxima, y murió.

La prensa cubrió masivamente el hecho y solo unas semanas después se publicó el libro de Flores Sánchez —inspirado en el *Corazón*, de Edmondo di Amicis— y comercializado junto al diario *El País*, al que le siguieron cinco crónicas más, varios de ellas destinadas a los estudiantes de educación primaria (Castro, 2009:16-20). La tragedia se convirtió rápidamente en parte del folclore local y la película gozó de gran éxito, para muchos, “el primer gran éxito de taquilla” (Schumman, 1987:283). Al conocimiento previo de la historia se sumó una gran campaña de difusión que incluía la proyección del film en escuelas y pequeños cines de todo el país (Castro, 2009:16).

Alonso había nacido en 1886, en la misma zona que el pequeño Dionisio y durante la década del veinte se dedicó a documentar cinematográficamente la vida del interior del

⁶⁵ Pese a que la mayor parte de la historiografía sitúa su estreno en 1929, investigaciones recientes han confirmado que, en realidad, fue tres años después, el 24 de abril de 1932, en el Cine Cervantes (Torello, 2015).

país, en sintonía con la sensibilidad modernizadora de la época que buscaba integrar los avances de las demás ciudades a los acaecidos en Montevideo. Cuando en 1929 ocurrió la tragedia en Pueblo de Oro, decidió dar un paso hacia la ficción sin abandonar totalmente su afición por el documental. De esa forma, creó un híbrido que entremezcla la ficción pura con registro documental sobre la zona. La primera parte de la película (8 minutos) es un conjunto de cuadros sobre el lugar de los hechos: primero, la zona rural en la que vivía la familia, luego el pueblo y la cotidianeidad de sus habitantes, por último, la comisaría a donde llegó el malherido Dionisio.

En una línea que lo conecta con las argentinas *El último malón* (Alcides Greca, 1918) y *En pos de la tierra* (Films Valle, 1922), la mexicana *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) y la norteamericana *Nanuk, el esquimal* (Robert Flaherty, 1922), *El pequeño héroe...* es un caso de innovación tanto estética como narrativa. La película se inicia con un plano del río Yi, muy similar a aquel con el que se abre el film de Flaherty. A continuación (y tal como ocurre en *Nanuk*), aparece un mapa del Uruguay en el cual se señala el lugar de los hechos.

Luego de esa primera parte de retrato topológico que sitúa al espectador en el lugar real de los hechos, asistimos a la llegada del niño herido a la comisaría. El sitio es indicado a través de un cartel con el escudo nacional, símbolo del país moderno, integrador y civilizado. Dicho escudo funciona como puente entre la primera parte documental y la segunda, donde se desarrolla la ficción, al tiempo que establece una asociación entre el símbolo patrio y el héroe (Torello, 2011:6). Una vez en la comisaría, Dionisio narra lo sucedido a un policía (Alberto Candeanu). El ingenioso recurso narrativo se apoya pues sobre los *flashback* a los que alude el pequeño para repasar los acontecimientos recientes, cuya duración está supeditada a su tiempo de vida.

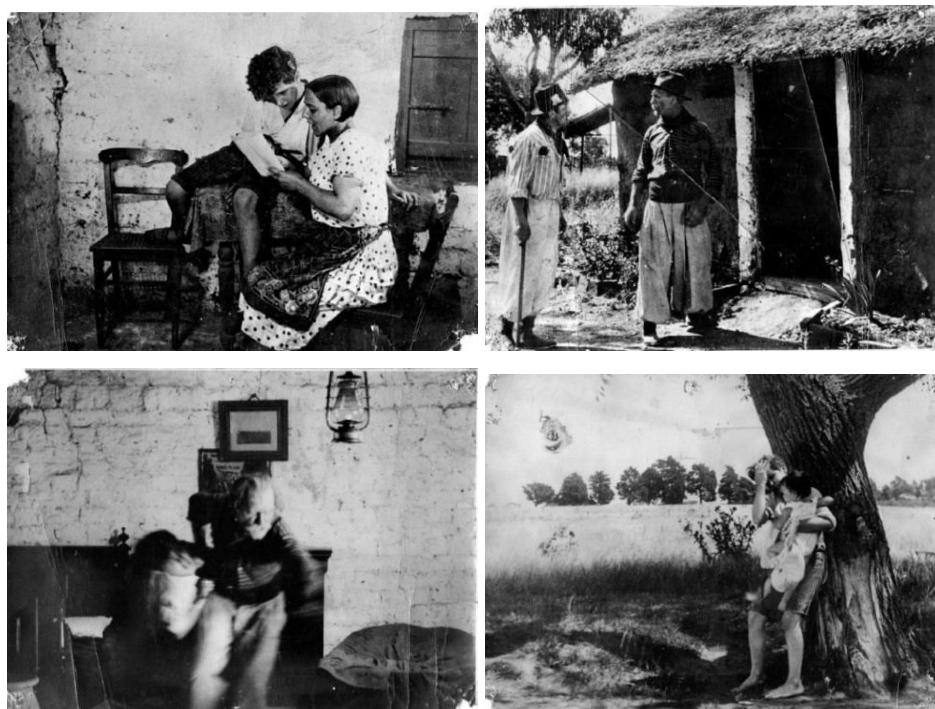


Fig. 3.6

A partir de allí, no solo se enseña a los personajes sino que se los muestra (haciendo foco en el niño protagonista) en un ambiente de felicidad y armonía. Dionisio (Ariel Severino)⁶⁶ vive feliz con su madre soltera (Celina Sánchez), su tío Eduardo (Vicente Rivero) y su abuelo (Juan José Severino). La llegada de otro personaje, Luis, con quien la madre tiene una hija, desata la furia del abuelo (fig. 3.6). Se ahonda, hacia el último tramo de la película, en la dicotomía civilización/barbarie muy presente en el imaginario cultural del país desde mediados del siglo anterior y sobre el cual se erguía la crónica de Flores Sánchez. En ese sentido, el abuelo es representado como la encarnación de la barbarie de matriz caudillista, mientras que Dionisio aparece como paradigma del niño sacrificado por los demás, representante de una nueva sensibilidad heroica, más mesurada y racional (Torello, 2011:9).

Rápidamente, *El pequeño héroe...* fue vista como un reflejo de cierta identidad cultural, al registrar de modo visceral el estilo de vida y el ambiente de personajes de

⁶⁶ Ariel Severino (1920-1967) fue un actor, productor y escenógrafo uruguayo. Debutó en el film de Alonso y se pasó luego a la producción. En 1949 se mudó a Venezuela, donde desarrolló una intensa labor como escenógrafo y director de arte, que lo llevó a trabajar junto a Franco Zeffirelli en la Scala de Milán entre 1959 y 1961.

ámbitos populares enfrentados a una subsistencia difícil, a la violencia del medio, a los excesos de una vida denigrada.

Era el material ideal para realizar el típico melodrama cursi tan habitual en el cine de esos años. Pero Carlos Alonso tuvo el feliz acierto de hacer una película crudamente realista, en la cual no indaga, es cierto, las causas de la miseria social, pero describe con total nitidez sus formas de manifestarse, mostrando por primera vez en la pantalla una realidad hasta entonces inédita, en la que una buena parte de la población campesina vivía bajo condiciones de miseria e injusticia (Schumann, 1987:283).

Ese retrato casi documental fue entendido, en su momento y también posteriormente, como “un posible modelo de cine nacional”, en tanto aunó la técnica, la narración y la temática que la sociedad requería (Martínez Carril, 1980:582). De ese modo, *El pequeño héroe...* enlazó aspectos dispersos del imaginario que el Uruguay del Centenario estaba construyendo: unió lo cinematográfico al ámbito rural y disgregó sus capas anteponiendo la tradición caudillista y la nueva expresión moderna; opuso al enfoque vanguardista que privilegiaba lo urbano cosmopolita, una visión de la vida criolla, muy emparentada al auge del Nativismo. Como se ha visto, la transformación estética emprendida por ese movimiento había cristalizado en una forma renovada de presentar cierto nacionalismo cultural heredero del modelo batllista que privilegió la clase media, centrando su temática en el campo, el rancherío, sus habitantes, la pobreza y la violencia (Vidart, 1968:359). No es de extrañar pues que *El pequeño héroe...* haya surgido en ese contexto, avivado por una preocupación estética que iba más allá del solo hecho de contar una historia o mostrar un lugar.

La película retrató el paisaje local, los ríos, el campo abierto, la soledad del terruño, la miseria de los ranchos pero sirvió además para dibujar el estilo de vida del sector rural, del suburbio, del gaucho pobre y analfabeto, tendiente a la barbarie más primitiva. Si la primera parte del film está enfocada en el espacio, la última y más extensa lo está en el estilo de vida, en cierto costumbrismo que hacia comienzos de los años treinta había sido masivamente difundido en las artes uruguayas y que encontró una rápida respuesta en el espectador local.

El rasgo distintivo de *El pequeño héroe...*, aquello que la diferencia de las otras películas de su época, es el enfoque preciso, sin distracciones, de lo que se quiere contar. No son necesarias las contraposiciones entre sectores marginales y centrales, como ocurre en *Almas de la costa* o entre el ámbito rural y el urbano, como pasa en *Del pingo al volante*. Si la película admite una distinción, en todo caso, es la que diferencia a la parte más bárbara del ruralismo con el extracto civilizado de la sociedad. Del mismo modo que el Nativismo lo estaba enseñando desde mediados de la década anterior, el film quiso mostrar que en el Uruguay del Centenario coexistían ambas caras de la moneda: la civilización sin frenos que enorgullecía a las clases medias, formadas bajo el progresismo batllista, convivía con la violencia y el desagravio de los sectores más marginados. De ese modo, la sociedad construía su identidad mezclando ambos aspectos de la modernidad y la tradición, reconociendo que en el ámbito nacional existían todas las partes.

Así, la película presenta las dos aristas del fenómeno, cruzando a la familia Díaz con los representantes más moderados de la policía nacional: si unos simbolizan el espacio marginado, lo tradicionalista y lo pretérito, los agentes policiales con su comisaría y su automóvil son la encarnación del progreso nacional. El espectador escucha el relato del niño del mismo modo que lo escuchan los oficiales y entiende que ese niño es el puente entre aquel salvajismo denigrado y ese progresismo privilegiado.

La sensibilidad del Uruguay cada vez más cosmopolita y urbanizado rescató los valores de *El pequeño héroe...* entendiendo que se trataba de un reflejo de la verdadera identidad local. En un cartel publicitario de la época se lee el mensaje promocional basado en la veracidad de los hechos retratados y los valores que expone la historia, símbolo de “sacrificio, amor filial (sic) y ternura admirables” (fig. 3.7). La confrontación entre infancia y muerte, sumada al enfoque heroico del protagonista, funcionaron efectivamente en la compasión del espectador.



Fig. 3.7

El protagonista, devenido héroe no solo por la ficción sino también por la muerte real y consagratoria, establece una empatía directa con un público sediento de reflejarse en los personajes de la gran pantalla. La necesidad de crear héroes (propia de toda construcción cinematográfica), surgió en el cine uruguayo con esta película. La particularidad del héroe (un niño que muere) grafica simbólicamente la propia historia del cine nacional: uno que nunca termina de madurar. Nuevamente, como había ocurrido en los años anteriores, la campaña de prensa la presentó como “la grandiosa película nacional” (fig. 3.7), singularidad que excluyó todo film anterior y que decretó el nacimiento de un recién aparecido cine local.

Visto hasta aquí, puede afirmarse una posible linealidad entre todas las películas del período mudo. Hay en él una doble tendencia que, sin objetivos claros, buscaba trazar los rasgos de una identidad definida sin encontrar la manera. Esa búsqueda incesante es — seguramente— la que provocó el autoproclamado nacimiento del cine nacional tantas veces a lo largo de su historia, como si cada nuevo enfoque fuera suficiente para determinar las bases de una industria cultural tan compleja. En ese sentido, el cine de los años veinte fue decisivo a la hora de establecer los primeros bosquejos estéticos y temáticos que a falta de compromiso político, de escasez comercial y de ausencia reflexiva, no cuajaron como primera instancia de una escalonada trayectoria. Por el contrario, el cine uruguayo volvió una y otra vez sobre sus mismos pasos sin atender a lo que el pasado le exigía y olvidando toda continuidad que hiciera posible un desarrollo sostenible. Esos dos modos de

representación suponen una tensión presente en el Uruguay de la época, similar a la existente en otros países de la región. Frente a la intención de perpetuar el cosmopolitismo de tipo eurocentrista mediante el dibujo de situaciones, personajes y espacios típicamente urbanos, tecnológicos y modernizados, se anteponía la inclinación hacia el realismo social con un enfoque prioritario en la vida de los sectores rurales o suburbiales. Esa doble postura esgrime, de un modo o del otro, la situación de un país que intentaba dejar atrás un pasado rural y tradicionalista para dar paso a un futuro moderno y vanguardista, en una tensión que enfrentaba lo ajeno con lo propio, lo nuevo con lo viejo, lo imaginado con lo real.

SEGUNDO NACIMIENTO: UN CINE POPULAR (1936-1950)

El 31 de marzo de 1933, el presidente electo Gabriel Terra dio un golpe de Estado, disolviendo las cámaras y censurando a la prensa. Cesó en sus cargos a los integrantes del Consejo Nacional de Administración e inició persecuciones y detenciones políticas que acabaron con el suicidio público del expresidente Baltasar Brum. El golpe, que se extendió (aunque de forma interina) hasta 1938, fue el resultado del enfrentamiento no entre partidos políticos sino entre conservadores católicos y liberales ateos. Dichas turbulencias determinaron una división entre los sectores de la sociedad que apoyaban al gobierno y aquellos que se oponían tajantemente y fueron asimismo un correlato de la complicada situación política internacional. En Europa, el fascismo y el nazismo estaban tomando fuerza, el auge de los falangistas complicaba la escena en la España republicana y el populismo llegaba a la Argentina peronista y al Brasil de Getulio Vargas (Arteaga, 2002:168-187). En medio de esos cambios políticos, la dictadura de Terra significó un quiebre en la linealidad histórica del país, dando fin a la bonanza y la autocomplacencia de los locos años veinte. Esa misma tarde, el periodista Carlos Quijano⁶⁷ sentenciaba: “El criminal golpe de fuerza de Terra es algo más que una reacción fascista, es el fracaso de un régimen y de una generación que no supo [...] prever ni planear” (Caetano y Rilla, 2006:56). A partir de entonces, el modelo de país hiperintegrado, vanguardista y moderno entró en crisis y fue ampliamente discutido por los sectores intelectuales y artísticos.

De hecho, en mayo de ese año se creó la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay, a la que seguiría en 1936, la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores por la Defensa de la Cultura, cuya finalidad era proteger la libertad y la independencia de los intelectuales, al tiempo que construir un espacio deliberativo en contra del fascismo y a favor de la paz. Así, se forjó una red de intelectuales iberoamericanos que funcionó como muro de resistencia ante el avance de los totalitarismos

⁶⁷ Carlos Quijano (1900-1984), reconocido periodista, fundador de, entre otros, el semanario *Marcha*.

en Europa y América Latina, mediante reiterados encuentros y publicaciones periódicas de veloz circulación en el continente (Peluffo Linari, 2019). En Uruguay, la figura del intelectual apareció entonces como la del sujeto capaz de plantar cara al gobierno y los organismos fascistas, arrojado por las fracciones antigolpistas de los partidos políticos y los sindicatos, en un momento inédito para la historia cultural del país. Ciertamente, una era llegaba a su fin y comenzaba un nuevo período de interrogantes e incertidumbres.

De igual modo, la llegada a América Latina de nuevas tecnologías dio lugar al prominente ascenso de los *mass media* y contribuyó a formar una sensibilidad distinta, instruida con los folletines, el cine y los radioteatros. Simultáneamente, el cine uruguayo incorporó el sonido y se iniciaron las coproducciones con Argentina que, de algún modo, hicieron extensibles en la escena local las comedias, de enorme popularidad en el país vecino. La explosión de la Segunda Guerra Mundial fomentó la producción del género e impuso el cine de entretenimiento, mientras se asentaba en el país la afición por el fútbol, estrechamente vinculado al imaginario nacionalista cuya apoteosis se daría a mediados de siglo. Este capítulo repasa todas estas cuestiones sin dejar de tener en cuenta muchas otras, en un período que fue por demás rico en intentos, en experiencias, en avances técnicos pero que apostó, sobre todo, a hacer del cine uruguayo, un cine popular.

4.1 La radio y la llegada del sonoro

Hacia principios de los años treinta, la radio era ya un medio en pleno proceso de desarrollo. Había comenzado a funcionar en 1922, siete años después se creó la Radio Estatal del SODRE y en 1930, se transmitieron en directo los partidos del Primer Mundial de Fútbol realizado en Montevideo, una suerte de bautismo de la que sería una década de gran innovación tecnológica y temática. El avance fue veloz: mientras en 1922 solo había dos estaciones radiales en el país, para 1934 ya eran más de veinte (Maronna, 2012:155). Así, la radio incluyó rápidamente actuaciones de figuras del espectáculo, radioteatros, programas informativos y deportivos. Hacia principios de esa década se formaron los primeros elencos radioteatrales en Radio Monte Carlo y Radio Nacional, donde se

interpretaban grandes éxitos de la literatura universal. El radioteatro de libreto original surgió en 1934 por Radio Universal y por Radio El Espectador al año siguiente. La temática fue evolucionando con el paso de los años: desde aventuras gauchescas al suspense y las historias de amor.

Estas formas de representación auditiva colaboraron con el desarrollo de las imagerías colectivas inspiradas en temas y personajes provenientes del Circo Criollo, el folletín, el teatro y la crónica policial. Al mismo tiempo, educaron al público respecto de cierta cultura ficcional enlazada directamente a la narratología del cine, pasando por el melodrama, la tragedia teatral y el protagonismo de los cómicos, hasta acceder a una *estructura de sentimiento*, en términos de Raymond Williams (2016). Los hechos artísticos y su capacidad de comunicación producen un entramado de percepciones y respuestas que vinculan las relaciones reales de una sociedad con sus formas y convenciones artísticas. Al hilo de esto, tanto las temáticas como los personajes de los radioteatros y los folletines planteaban la tensión de antinomias comunes en la época, como lo rural y lo urbano, lo moderno y lo tradicional, lo popular y lo masivo (Martín Barbero, 2010:197), al tiempo que la música contribuyó al desarrollo del melodrama y las historias amorosas, con su contraparte en la gran pantalla.

En esa época, la radio, el cine (y en Uruguay, también el carnaval) empezaban a cruzarse y coexistir en una relación simbiótica donde se ligaban las diferentes modalidades artísticas. Así, la prensa especializada llenaba sus carátulas con figuras provenientes de los tres espacios, poniendo rostro a las estrellas y dando un carácter de singularidad mítica. Las fonoplateas se llenaban de músicos provenientes del carnaval y para las primeras películas sonoras se convocó a las principales “estrellas de la voz”, que para aquel entonces ya triunfaban en los programas de radio y los espectáculos carnavalescos.

Por otro lado, esa triangulación encontró lugar en el vertiginoso desarrollo de la industria discográfica al privilegiar la difusión de música popular como el tango, la milonga, el vals y el cuplé carnavalero de la mano de la empresa Glücksmann y su sello Odeón en primer lugar y más tarde del sello Son d'or, fundado en Uruguay en 1938. Figuras de la canción comenzaron a tomar renombre y actuar en salas de cine, como espectáculos adicionales a la exhibición puramente cinematográfica. Los hermanos Ramón y Juan Antonio Collazo, Pepe Corbi, Amalia de la Vega, Ramón Fontaina, Alberto Vila,

Carmen y Magdalena Méndez, Lágrima Ríos o Miguel Ángel Manzi fueron algunos de ellos. Ese mismo sello permitió años antes, el estrellato vertiginoso de Carlos Gardel, quien debutó en Montevideo en 1915 junto a su *partenaire* José Razzano, también uruguayo. Primeramente, el dúo interpretaba tangos sin letras, música que acompañaba las realizaciones cinematográficas en el Río de la Plata desde sus inicios, hasta que en 1917 Glücksmann lo convocó para que grabara el primer tango canción: *Mi noche triste*. Ese mismo año filmó su primera película *Flor de durazno* (Francisco Defilippis Novoa, 1917), actividad a la que regresó trece años después, con una serie de cortometrajes dirigidos por Eduardo Morera, de notable éxito en todo el continente americano. De ese modo, se confirmó que el tango servía tanto para dar ambiente a una película, como para inspirar los personajes arquetípicos de fácil identificación popular, a partir de un argumento elemental que alternaba momentos dramáticos con otros de comedia (Monteagudo y Bucich, 2001:16).

En ese contexto, la llegada del cine sonoro supuso un verdadero momento de crisis, una incógnita en la aún tímida escena cinematográfica uruguaya. El mercado presentaba deficiencias técnicas por falta de material e insumos, a lo que se unió la falta de profesionalismo del cuerpo técnico uruguayo, cuyas primeras producciones estaban marcadas por el amateurismo de sus realizadores (Raimondo, 2010:132). Esa falta de profesionalismo anterior a la década del cincuenta explica también el poco cuidado que se tuvo con los materiales. Las cintas más antiguas de la cinematografía nacional comparten el denominador común de haber sido extraviadas, archivadas en lugares inhóspitos o haber sucumbido a incendios de todo tipo.

Al igual que en los demás países de Latinoamérica, en Uruguay el sonoro llegó primero a través de filmes extranjeros. Lentamente, las empresas distribuidoras comenzaron a adaptar las salas a las nuevas imposiciones tecnológicas. En 1929, Glücksmann renovó su recientemente estrenado Rex Theatre para exhibir películas sonorizadas. La inauguración del edificio, que fue ampliamente difundida en la prensa local, corroboraba la imagen de una Montevideo moderna, en la que el adelanto urbanístico y el tecnológico se daban la mano para generar nuevos espacios de divertimento y ocio. Contaba con una sala de cine, una de teatro, foso para orquesta, una capacidad para 673 espectadores y se ubicaba en la calle principal de la ciudad. La sala mayor fue construida con mármol, el vestíbulo con

frisos con base de bronce, la platea y tertulia con madera. De los veinticuatro estrenos con sonido que hubo ese año, veintidós se llevaron a cabo en el Rex Theatre. Pero además de ese lujoso cine céntrico, Glücksmann abrió en la misma semana cuatro salas más en Montevideo, con una media de 900 butacas, dando cuenta del éxito que gozaba el fenómeno por aquel entonces (Saratsola, 2005:132-142).

La sonorización de las películas había comenzado un poco antes en Uruguay, con la inclusión de bandas sonoras y los “números vivos” entre cada exhibición. Los hermanos Oliver habían establecido la costumbre de acompañar las películas con orquestas y bandas, razón por la que diversos músicos locales secundaron las funciones cinematográficas: Gerardo Matos Rodríguez, Hugo Balzo, Felisberto Hernández, Libertad Balsán, Pintín Castellanos, entre otros (Mosteiro, 1955:12). Además de la musicalización, las formas para adherir sonido a una película eran diversas e ingeniosas: la empresa Glücksmann fue la primera en sonorizar una (*El gran desfile*, King Vidor, 1925), colocando detrás de la pantalla un equipo con instrumentos de sonido simuladores de las batallas representadas en el film. Para el estreno de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) incluyó una banda sonora especialmente escrita por la compañía productora de Alemania (Duarte, 1952:132).

Los primeros filmes sonoros exhibidos en Montevideo fueron *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), a la que siguieron *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) y *Alta traición* (*The Patriot*, Ernst Lubitsch, 1928), todos estrenados entre 1928 y 1930 (Saratsola, 2005:134-135).

Posteriormente, aparecieron las *versiones múltiples*, una operación utilizada por los grandes estudios norteamericanos que consistía en filmar la misma película en distintas lenguas con los mismos actores (Heinink, 1995). En Uruguay comenzaron a exhibirse en 1931, con películas en español del dúo compuesto por Stan Laurel y Oliver Hardy, “el Gordo y el Flaco” (fig. 4.1): *Radiomanía* (1930), *De tal palo tal astilla* (1930) y *La vida nocturna* (1930).



Fig. 4.1

Como puede verse, la llegada del sonido no se trató de un cambio brusco, sino de un proceso paulatino en el que convivieron tanto las filmaciones mudas como las sonoras. El auge que estaban teniendo las *majors* en Hollywood hizo que América Latina se convirtiera en uno de los terrenos codiciados para expandir sus capitales. En la década que va de 1929 a 1939, varias de ellas abrieron sucursales en países del Cono Sur y se prepararon para captar su público. La aparición de estas grandes compañías permitió el acoplamiento a las nuevas tecnologías del sonido y la aparición de nuevas salas, pero retrasó la producción local, carente de herramientas para enfrentar las nuevas exigencias de la industria.

En Argentina y Brasil el sonoro llegó bastante antes al sector de la producción, con la inclusión en 1929 del sistema Vitaphone (patentado por la Warner Bros), capaz de sonorizar de manera parcial películas originalmente mudas, en discos de cera sincronizados con la imagen. Eso condujo a la creación en Argentina de la Sociedad Impresora de Discos Eléctricos, productora del primer film completamente sonoro: *Mosaico criollo* (1929). Simultáneamente, en Brasil se estrenó *El fin de los bobos* (*Acabaram-sé os Otarios*, Luiz de Barros, 1929), primera película sonora de ese país y una de las fundadoras del género chanchada. Poco después, apareció en escena el sistema Movietone, de la Fox, consistente en rollos de película con sonido óptico incorporado al celuloide, con el cual se filmaron *¡Tango!* (Luis José Moglia, 1933), producida por Argentina Sono Film, y *Los tres berretines* (1933), de dirección múltiple y producida por la empresa Lumiton. Para finales de esa década, se estrenaban más de cuarenta largometrajes por año en Argentina y otros tantos en Brasil (Monteagudo y Bucich, 2001:13-17).

También en Uruguay —como antes había sucedido en Estados Unidos y Europa—, a la reticencia que el sonido encontró en lo puramente industrial, se sumó el rechazo de cierta parte del campo intelectual, acostumbrado a ver en la gran pantalla historias sin voz. En 1929, Horacio Quiroga se oponía rotundamente al advenimiento del sonoro que mutaría cabalmente el carácter artístico y mudo por excelencia del cine: “Ni en la realidad ni en la pantalla los espectros deben hablar. El mutismo forma parte de su esencia misma”, aseguraba en una nota en *La Nación* de 1929.⁶⁸ Y él no fue el único: gran parte de la intelectualidad e incluso de los realizadores, se negaron a adherirse a la nueva tecnología (Maquea, 1995). Por el contrario, la mayoría de los espectadores se adaptó rápidamente al cambio y exigió a los realizadores y las empresas distribuidoras que aumentara el número de películas parlantes.

De esa manera, frente a la rezagada producción local en Hispanoamérica, las *majors* lanzaron el *cine hispano*, es decir, filmes hollywoodenses doblados al español, exhibidos en Montevideo a partir de 1931 y durante un buen tiempo, pese a algunas manifestaciones contrarias al acento neutro (o mixto) de los dobladores⁶⁹ (Mosteiro, 1955:23; Zapiola, 2015:7). En pleno auge de los nacionalismos latinoamericanos propiciados por los festejos del Centenario, el *cine hispano* fue mal recibido por su falta de autenticidad y de identificación con los acentos. El mudo había desarrollado esquemas nacionalistas que, de repente, se desvanecían con los lenguajes universales de los estudios norteamericanos, mientras que el sonoro redundaba en una identificación falsa para el público. Como modo de remediarlo, los estudios configuraron un fuerte *star system* para atraer a distintos públicos más allá de su ubicación geográfica. Las estrellas más fulgurantes de ese sistema fueron el mexicano José Mojica, el español Antonio Moreno y el ya nombrado Carlos Gardel. Alternando música popular con historias atrapantes y rostros y voces reconocibles para los espectadores, el sonoro posibilitó la comedia y el melodrama, los dos géneros más

⁶⁸ “Espectros que hablan”, en *La Nación* del 17 de marzo de 1929. (Cf. Ferreira y González Estévez, 2014:90). El título de la nota recuerda uno de los cuentos en los que Quiroga trata el fenómeno cinematográfico, *El espectro* (1921), al que se suman: *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919), *El puritano* (1926) y *El vampiro* (1927).

⁶⁹ En muchos casos, se reunía a actores hispanoparlantes pero de diversa procedencia y el resultado terminaba siendo una amalgama de acentos e inclinaciones, poco preferente para los espectadores nacionales. En Montevideo se produjeron incluso, varias revueltas en cine, como modo de protesta (Mosteiro, 1955:23).

explotados en América Latina durante esos años, debido a la garantía de éxito entre las plateas (Paranaguá, 1996; Martín Barbero, 2010:193).

El debate entre lo interno y lo externo, común para la época, condujo a las diversas cinematografías latinoamericanas a incluir lo propio como forma de establecer cierta identidad nacional. Los años treinta representan un momento en el que la recuperación de la cultura popular y los medios masivos de comunicación se entrecruzan para dar sentido a una operación homogeneizadora, plural y coercitiva que lograra reflejar la identidad nacional y colectiva. En ese sentido, los elementos constitutivos de muchas películas de ese período resultan ejemplares para entender los concomitantes procesos de una operación identitaria mayor, porque a la imagen capaz de provocar reconocimiento, se sumaba el sonido de las voces, los acentos propios, las derivaciones de la lengua española...

En Uruguay, al igual que en la mayoría de los países del continente, las productoras y los laboratorios debieron enfrentar grandes desafíos. Los equipos importados eran muy costosos e imposibles de fabricar en el país, así que los técnicos del momento debieron ingeniárselas para solventar una situación capaz de dinamitar todo ensayo inmediato. En 1930, se lanzaron las primeras producciones sonoras realizadas en el país: en abril se estrenó en el Teatro Artigas de Montevideo el noticiero sonoro *Films Revista Valle* (producción de la casa argentina Federico Valle),⁷⁰ y en septiembre un cortometraje titulado *La ciudad de piedra*, sobre la histórica ciudad de Colonia. Pero la calidad era deficiente y el trabajo muy costoso. Hubo que esperar hasta 1933, cuando a raíz de la Séptima Conferencia Panamericana celebrada en Montevideo, donde se reunieron destacadas personalidades de la política y el arte del momento, llegaron técnicos extranjeros que instruyeron a los uruguayos sobre el uso de cámaras con registro de sonido directo.

A partir de entonces, los propios técnicos locales comenzaron a diseñar complejos equipos para grabar sonido óptico en 35 mm, incluyendo grabadores con galvanómetro, aparatos de bronce insonorizados y magnetófonos para radio (Raimondo, 2010:32-33). Aprovechando la notoriedad que aún gozaba en escuelas y teatros del interior del país *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, su director se apresuró a confeccionar una nueva copia

⁷⁰ Cuatro años después aparecería el *Noticiero Sonoro de Crítica*, también argentino y con periodicidad mensual.

del film, esta vez sonorizada con música y *voice over*, estrenada en 1936 (Saratsola, 2005:225).

4.2 La primera película hablada: *Dos destinos*

Ese escenario anticipaba la aparición, tarde o temprano, del cine sonoro producido en Uruguay. Tanto los cortometrajes como los noticieros —y muy especialmente, la inclusión del sonido en otros cines de la región—, funcionaron como antecedentes inmediatos de las películas habladas en Uruguay.

La primera de ellas fue *Dos destinos* (Juan Etchebehere, 1937), estrenada en febrero de 1937. La película inicia con un letrero sobre la flameante bandera nacional con el que se confirma el comienzo “de la industria cinematográfica en el Uruguay”. El discurso apelativo recae en nociones típicas como el orgullo, el triunfo y el alma uruguaya: “Del público depende que el País se enorgullezca de ver abierto, en forma triunfal, el camino de una nueva expresión del alma uruguaya” (fig. 4.2). A continuación, se anuncia el título de la película, aseverando su calidad de “primera película sonora uruguaya”. A la imagen se le suma la música de un vals típico compuesto especialmente para la ocasión por el maestro Guillermo Zuasti, ejecutada por la orquesta del SODRE, lo que da una pauta sobre el tipo de película (la comedia musical) con la que se inauguraría la siguiente década.

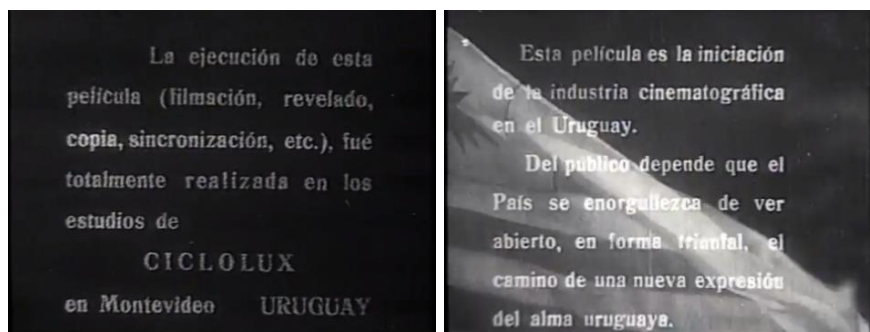


Fig. 4.2

Dos destinos se centra en la relación entre dos hermanos, Pablo (Pepe Corvi), un estanciero acaudalado que termina siendo estafado debido a su vida de excesos y derroche, y Adolfo (Luis Farina), un militar de alto rango y vida recta. El relato se inicia con un intertítulo que informa sobre la situación de ambos personajes: Pablo “siente la atracción de la lejana capital, llena de tentaciones”, mientras Adolfo se encuentra de vacaciones, fuera de Montevideo, lugar donde se cruzan “los dos destinos”.

Las primeras secuencias de la película son cuadros de la casa rural donde vive Pablo, quien se pasea como un *flâneur* por sus propias instalaciones, observando con desgano cómo los “peones” trabajan la tierra, esquilan las ovejas, alimentan a los animales. Cuando finalmente se traslada a la ciudad, Montevideo es enseñada (nuevamente) como el lugar donde se materializa la modernidad técnica: calles abarrotadas de automóviles y tranvías, edificios en construcción y personas deambulando de un lado al otro sorprenden a un ingenuo y rústico protagonista (fig. 4.3). Las primeras tomas de la película alternan los diálogos de los hermanos con las vistas de la ciudad, filmadas (en su mayoría) desde un vehículo que a modo de *travelling* improvisado, enseña el paisaje desde el centro de la calle (fig. 4.3). El “efecto tren”, muy extendido en el primer cine, se actualizaba en este caso con la intención de otorgar a la película el mismo principio de modernidad técnica mediante la movilidad (López, 2000), situando al espectador en el lugar del asombrado protagonista que llega por primera vez a la metrópolis.

Como puede suponerse, *Dos destinos* presentaba (otra vez) la antinomia campo/ciudad, producto de esa nueva sensibilidad imperante en el Uruguay de los años treinta que veía crecer vertiginosamente a Montevideo mientras el campo se vaciaba. Para el año de su estreno, la ciudad empezaba a ser un tema frecuente en la literatura local, a través de los primeros cuentos de Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti y significaba la materialización espacial de la modernización que por esa época comenzaba a ser tomada en cuenta seriamente. En 1939, desde las páginas del semanario *Marcha*, Onetti exigía a los escritores locales que se apropiaran literariamente de Montevideo, una ciudad hasta el momento, inexistente.

Precisamente, la ciudad se había convertido en el lugar donde condensaban las grandes transformaciones sociales, económicas, demográficas y culturales, generando así la experiencia de una *modernidad periférica*, como sugiere Beatriz Sarlo (2003) para el caso

de Buenos Aires. Esa modernidad incompleta, diferente a la europea, fue vista y recreada por artistas, escritores, músicos y cineastas, alternando la convivencia de dos caras en un mismo proceso: por un lado, lo cosmopolita, lo nuevo y sofisticado; por el otro, lo autóctono y tradicional, conectadas entre sí gracias a los medios de comunicación, el transporte, las acciones sociales y los fenómenos culturales.



Fig. 4.3

Dicha conexión es manifiesta en *Dos destinos* no solo en lo puramente narrativo, sino también en el empeño por ligar ambos espacios (correlaciones de dos universos) mediante el uso de los medios. Si como sostiene Raymond Williams (2016), el capitalismo profundizó la brecha entre campo y ciudad, concediéndole a uno y a otro valores antagónicos, vemos que en este caso esos valores son los que rigen el sentido de la narración: mientras Pablo se siente seducido por las “tentaciones” de la ciudad, Adolfo huye de ella para preservar su moralidad. El dibujo maniqueo de los personajes redunda en un esquematismo alineado a las formas de concebir los espacios dentro de esa modernidad periférica y en las relaciones que ambos mantienen con sus mujeres: el “paisanito” Pablo es seducido por una estafadora que termina por robarle la fortuna, mientras que el hermano

mantiene una relación idílica con su prometida. Esas configuraciones amorosas son también transcriptas al uso del espacio: Pablo y su amante frecuentan la noche, las fiestas, las casas de apuestas; Adolfo y su novia, en cambio, pasean por parques, lagos y bahías.

Al mismo tiempo, la película volvía sobre cuestiones muy en boga en años del Centenario como el reconocimiento de la identidad cultural y colectiva mediante discursos que apelaban al nacionalismo. La dictadura de Terra había puesto sobre el tapete las viejas discusiones sobre la identidad nacional, a través de cambios en las políticas educativas y suscribiéndose a un contexto mundial que enfrentaba la crisis del capitalismo, el auge de los fascismos y la llegada de una inminente guerra mundial. En esa coyuntura, el Uruguay se debatía entre las medidas ultranacionalistas de un sector conservador y las furibundas críticas del ala más progresista. El juicio emprendido por Carlos Quijano, Carlos Real de Azúa o Juan Carlos Onetti sería intransigente contra las políticas nacionalistas del gobierno dictatorial. En esas circunstancias, el nacionalismo promulgado por el terrismo indujo a los intencionados cineastas del momento a abocarse por una filmografía capaz de reflejar lo propio, recurriendo al reconocimiento de los espectadores en un sentir generalizado que los aunara bajo ciertos rasgos comunes, como estaba sucediendo en otras cinematografías del mundo.

La llegada del sonido permitió dar forma definitiva a una experiencia cultural en la que los espectadores convivían con los personajes y sus historias, se reconocían en sus gestos, se reflejaban en sus trayectorias de vida y sobre todo, se identificaban con ellos. Si la radio puso voz⁷¹ a la identidad colectiva, el cine de los años treinta puso *voz e imagen*, permitió que la sociedad se viera a sí misma en la pantalla y logró, de esa forma, nacionalizarla. Así, la aparición del sonoro implicó una reorganización de la escena local, ya que se trataba de dar *voz* a esos rostros conocidos pero sobre todo, de que esa voz fuera *local*. En ese sentido, la búsqueda de rasgos tipos que expresaran la *estructura de sentimiento* uruguayo fue una constante en el cine como parte de una política muy extendida en las cinematografías de otros países. Uruguay pretendió simplemente estar al nivel de los acontecimientos.

⁷¹ Es cierto que las radios admitían oyentes en las funciones de radioteatro, donde se podía ver a los actores, pero el alcance era mucho menor que el permitido en el cine, lo que reducía el espectáculo tan solo a unos pocos seleccionados.

Sin embargo, la oposición de valores entre campo y ciudad de *Dos destinos* no remitía cabalmente a la realidad uruguaya, ya que pasaba por alto las diferencias de clase marcadas por un sustrato económico para enseñar, en cambio, las situaciones privilegiadas de ambos personajes. Uno es rico en el campo y el otro es rico en la ciudad. De ese modo, la narración optaba por apoyarse en las disidencias de lo moderno, muy especialmente, en la utilización de automóviles y su comparación con lo animal, que recuerda sin intención a *Del pingo al volante*: en varias ocasiones, el estanciero Pablo refiere a su vehículo como si se tratara de un caballo.

Asimismo, el planteo moralista sobre las dos caras de la Modernidad cohabitantes en el espacio urbano refuerza los prejuicios existentes en el ámbito rural: en la gran ciudad conviven estafadores y maleantes que van a por los ingenuos estancieros, aunque al mismo tiempo, la ciudad está repleta de héroes (en este caso, militares) que velan por el desarrollo de la nación. A pocas semanas de su estreno, la revista *Cine Actualidad* lanzaba una dura crítica sobre la película por no representar fielmente el carácter de la sociedad y la cultura uruguayas:

No condenamos *Dos destinos* como película (...) sino como mentís a nuestra condición de ciudad civilizada. Y nadie sabe más que nosotros —ansiosos de que cristalice por fin en alguna realización, aunque sea modesta y llena de defectos, nuestra aspiración de cine uruguayo— cuánto nos duele tener que hablar en esta forma en vez de haber podido estimular un impulso elemental o una aspiración, aunque no concreta, por lo menos perceptible (Despouey, 1937).

Una vez más, la aparición de una producción “a lo grande”, respaldada en este caso por cuestiones técnicas, supuso la autoafirmación de un naciente cine uruguayo, con la particularidad de que se trataba de uno marcadamente nacionalista, que profundizaba en los valores políticos coherentes al gobierno y se mostraba como el espejo de su época. Esa tendencia identitaria, producto de decisiones políticas, fue una constante en el primer cine uruguayo en tanto se la consideraba el bastión sobre el cual erigir la industria local. En la década siguiente, en cambio, predominarían las comedias de enredo con un marcado propósito de entretenimiento y menos intenciones nacionalistas.

4.3 Las comedias musicales

Mientras la producción local crecía poco a poco, el número de importaciones y el visionado de películas extranjeras aumentaban considerablemente. En febrero de 1938, la empresa Glücksmann vio nacer a su primer gran rival: la Compañía Exhibidora Nacional Sociedad Anónima (CENSA), que utilizó modernas formas de distribución y una agresiva política comercial. Entrados los años cuarenta, absorbió la distribuidora Ariston Internacional Films S.A., gestionando así diez salas de cine en Montevideo y varias en el resto del país (Saratsola, 2005:63). El cine extranjero (sobre todo el hollywoodense) seguía siendo el más visto y era la forma preferida de entretenimiento masivo, especialmente en las grandes zonas urbanas. Ese año se estrenaron casi 430 películas en los cines montevideanos, un número considerable para una ciudad que a la fecha contaba con ochenta salas (Saratsola, 2005:299).

Con la aparición del sonido, en los quince años que siguen al estreno de *Dos destinos* se estrenaron en Uruguay varios largometrajes de ficción. Se trata en su mayoría de comedias con inclusión de cortinas musicales⁷² y el protagonismo de humoristas provenientes de la radio y el carnaval, cuya explicación puede rastrearse en varios factores. En primer lugar, el comienzo de la Segunda Guerra Mundial condujo a la búsqueda de entretenimiento y diversión que distendiera a una sociedad conformada mayoritariamente por inmigrantes europeos. En segundo lugar, la masiva difusión de comedias musicales de enorme éxito provenientes de Hollywood (como las de Fred Astaire y Ginger Rogers, las de Gene Kelly o Judy Garland), había instalado la preferencia por el género. Por último, la pujante industria argentina y su producción de comedias musicales durante los años treinta, incitaba a la imitación en pro de un mercado que se reconocía con las historias y los usos del lenguaje.

⁷² A *Dos destinos* (Juan Etchebere, 1937), le siguió *Soltero soy feliz* (Juan Carlos Patrón, 1938), *¿Vocación?* (Rina Massardi, 1938), *Radio Candelario* (Rafael J. Abellá, 1939), *El verdadero culpable* (David Evans, 1939), entre otras.

Mientras en el primer mundo, Theodor Adorno y Walter Benjamin discutían sobre la trascendencia de las industrias culturales, oponiendo dos formas de entender el impacto de los medios de comunicación y el arte en la sociedad de masas, en América Latina, los tres grandes, Argentina, Brasil y México, ampliaban su esquema de estudios y esgrimían los primeros esbozos de un redituable *star system*.

Desde la implantación del sonoro en 1933, Argentina se convirtió en el principal centro de producción y distribución de películas en español en América del Sur, con más de veinte estudios, una producción constante y una red de distribución en varias ciudades del continente. En los estudios Lumiton, Argentina Sono Films, Pampa Film, Estudios Alex, Estudios San Miguel, Estudios Baires, entre otros. De ese modo, la producción de largometrajes se disparó, alcanzando la cifra de 57 películas en 1950, superada solo por México. El sistema de estudios determinó por un lado, la creación de un exitoso *star system* y por el otro, la sostenida producción de películas de entretenimiento, agrupadas mayoritariamente en dos géneros: el melodrama y la comedia.

Las estrellas no solo garantizaban de antemano el éxito de las películas sino que permitían proyectarlas internacionalmente. Si bien la industria mexicana fue la que mejor explotó la figuración de sus actores, Argentina logró llenar el cielo de fulgurantes nombres. En 1930, la Paramount le ofreció un contrato a Gardel para rodar varios filmes en Joinville y Nueva York, que lo catapultaron a la fama internacional justo antes de su prematura muerte. Imperio Argentina, una de sus coprotagonistas, logró colarse en la escena teatral madrileña y forjó rápidamente una carrera en el viejo continente. Libertad Lamarque y Tita Merello alcanzaron enorme notoriedad en América Latina con la difusión de sus películas y las grabaciones de sus canciones. Igual suerte tuvieron los cómicos, verdaderas estrellas en los países latinoamericanos, sobre todo en los ámbitos suburbano y rural. Luis Sandrini y Niní Marshall alcanzaron una notoriedad sin precedentes que sería apenas superada por el mexicano Cantinflas. Entrados los años cuarenta, la proliferación de las “comedias blancas”⁷³ volcó el interés de los productores hacia las historias románticas de marcado acento naif que privilegiaban el idilio amoroso, convirtiendo en verdaderas “divas” a sus

⁷³ Con dicho término se define un tipo de comedia liviana, generalmente protagonizada por personajes femeninos ingenuos que, no obstante, permitía tratar temas sociales de cierta complejidad, como la infidelidad, el divorcio y el rol de la mujer. Tuvo entre sus principales exponentes a las actrices Mirtha y Silvia Legrand, María Duval, Zully Moreno, Silvana Roth, entre otras.

protagonistas, como lo confirma la prolongada y exitosa carrera de Mirtha Legrand (Díez Puertas, 2015).

Por su parte, los géneros fueron claves para el éxito de las películas. Tanto la comedia como el melodrama lograban la identificación con las grandes masas de espectadores mediante la inclusión de música popular, lo que permitía acondicionar las historias y el devenir de sus personajes, convirtiéndose así en un factor determinante de transculturación en el que dialogaban tradiciones, arquetipos y nuevas tecnologías. Se trató de una manera muy eficaz de rescatar la esencia nacional a través de un técnica tardorromántica extendida en toda Europa y que en América Latina fue variando según la región (Benet, 2014:97). De ese modo, el cine se llenó de rancheras en el caso mexicano, de chanchadas en el brasileño, de cumbias en el colombiano, de rumba en el cubano y de tangos y milongas en el argentino y uruguayo. La selección musical que históricamente ha diferenciado las distintas regiones del extenso continente latinoamericano resultaba funcional para entender, simultáneamente, su cultura más tradicional (Paranaguá, 1996).

Precisamente el tango surgió en Uruguay y Argentina debido al altísimo número de inmigrantes reunidos en los burdeles de los barrios “bajos”, donde expresaban la nostalgia del país lejano a través del alcohol y la música. Producto de la mezcla de géneros tan diversos como el tango andaluz, el candombe africano, la milonga brasileña, la mazurca y la polka, hacia 1930 el tango era ya un género de difusión masiva en centros de espectáculos, puntos de entretenimiento y medios de comunicación (Vidart, 1964, 2013). Tanto el cine argentino como el uruguayo se apropiaron rápida y efectivamente del tango con las primeras películas de Carlos Gardel, Tita Merello o Libertad Lamarque, Alberto Vila, Ramón Collazo o Antonio Nípoli.

Al efecto expansivo del cine se sumaba la radio, el mayor canal de difusión cultural y el medio predilecto para promocionar la música local por ese entonces. Hacia finales de los años treinta, constituía en Uruguay un negocio próspero dejando atrás la etapa de “ensayos” característica en la década anterior. Numerosas antenas de trasmisión dispersas por todos los barrios de Montevideo representaban el triunfo de una nueva era y encarnaban el símbolo más visible del nuevo ambiente cultural. Rápidamente, la radio se llenó de artistas provenientes de otros sectores: escritores, periodistas de prensa, cantantes, payadores, músicos y actores del carnaval coparon la programación local. Esa

predominancia de una nueva forma de comunicación, significó una fricción para la *ciudad letrada* de base escrituraria (Rama, 1998), porque la radio remitía a la oralidad, pero sobre todo porque amenazaba con convertirse en “el triunfo de la vulgaridad y la chabacanería popular” apartada del canon intelectual imperante (Maronna, 2016).

La relación establecida entre la radio y lo cinematográfico en Uruguay tiene varias aristas. En primer lugar, permitió la movilización de artistas y técnicos de un medio a otro: casi todas las películas de las décadas del treinta y cuarenta fueron protagonizadas por figuras destacadas de la radiofonía local que, a su vez, procedían del teatro y el carnaval. En segundo término, la labor radial fue uno de los temas preferidos por el cine de la época ya que se convirtió en una excusa válida para privilegiar la modernización, el adelanto tecnológico y las nuevas formas de interacción personal. Ejemplo de esto son las comedias argentinas *Ídolos de la radio* (Eduardo Morera, 1934), *Radio Bar* (Manuel Romero, 1936) o *Así es el tango* (Eduardo Morera, 1937) o la uruguaya *Soltero soy feliz* (Juan Carlos Patrón, 1938) —hoy perdida—, cuyos personajes principales, Gustavo (Alberto Vila) y Ramón (Ramón Collazo), adquieren su propia emisora de radio y se disputan el amor de Lola (Amanda Ledesma), una jovencita del barrio (fig. 4.4) (Raimondo, 2010:33; Zapiola, 1985).



Fig. 4.4

No obstante, el mejor ejemplo de lo que significó la inclusión de la nueva tecnología en la escena cinematográfica local fue *Radio Candelario* (Rafael Jorge Abellá, 1939), protagonizada por el cómico radial Eduardo Depauli y su personaje Candelario Paparulo.

Depauli había comenzado su carrera artística en el carnaval hacia 1930, integrando el conjunto Palán Palán. En 1931 pasó a la radio, donde desarrolló una gama de diversos

personajes cómicos: Nicola Papparulo, Pinto Cardeiro, Demetrio Virundela y Candelario Papparulo. Su éxito fue tal que en diciembre de 1936 reunió 70.000 personas en el estadio Centenario, en una transmisión radial multitudinaria sin precedentes en la historia del país. Apodado “el Fregoli del éter” (por su capacidad interpretativa similar a la de Leopoldo Fregoli), Depauli fue la primera estrella realmente exitosa de los medios de comunicación uruguayos. Además, cubrió todos los aspectos del proceso productivo/artístico: dirigió sus espectáculos, escribió guiones (principalmente junto a Ovidio Fernandez Ríos), fue jefe de programación de la radio, publicó libretos radiales y protagonizó numerosas fotonovelas y radioteatros (Maronna, 2016). Aprovechando el éxito de sus presentaciones, Depauli recurrió a la Productora Cinematográfica Uruguaya, convenció al fotógrafo Henry Maurice y al sonidista Francisco Tastás Moreno⁷⁴ y se encaminó en la producción del film que se grabó en los estudios Cineson y se estrenó en el Radio City el 21 de agosto de 1939 (Zapiola, 1985).



Fig. 4.5

⁷⁴ Francisco Tastás Moreno (1910-2007) fue uno de los pioneros de la fotografía y el cine en Uruguay. Realizó varias películas documentales y más de 500 noticieros, sobre todo dentro del sello *Uruguay al día*. Fue el primer técnico de Latinoamérica en revelar película fotográfica en color. Fabricó múltiples equipos, como impresoras y procesadoras automáticas.

Candelario Paparulo es un marginal, desempleado y pobre, que sin embargo, mantiene un amorío con una jovencita de clase acomodada. Hay en él una gran capacidad para el entretenimiento y la bondad. De alguna forma, doña Pura (Rosita Miranda), una mujer rica, se interesa en su capacidad de divertir y decide convertirse en su mecenas, para lo que le compra una emisora de radio que el propio Paparulo debe dirigir (fig. 4.5). Allí es donde Depauli demuestra sus primeras virtudes actorales, desplegando frente a su madrina, una variedad de personajes caricaturescos, fácilmente identificables para el espectador. Primero, un cronista social que parodia el estilo de vida de las señoras de clase alta, luego un tenor italiano, por último un sabihondo español. El tramo final de la película sirve para que Depauli se explaye en sus dotes como cantante, interpretando diversos valeses junto a las hermanas Méndez y Enrique Campos, reconocidos cantantes de la época (fig. 4.5).

Radio Candelario tiene dos escenarios claramente identificados: la primera parte transcurre en la ciudad, que se enseña en los viajes que Paparulo hace en su automóvil, mientras la segunda se sitúa en el campo, a donde viaja en busca de artistas con “verdaderos valores” para presentar en las audiciones radiales. Esa inclusión, inédita en la carrera de Depauli que siempre trabajó con personajes urbanos, resulta especialmente significativa en tanto se aúnan en la película dos sectores históricamente relegados: por un lado, los inmigrantes, por el otro, los habitantes del medio rural. Los primeros aparecen parodiados por Candelario, mientras que los otros (los peones, las lavanderas) tienen rostro y voz propia. La incorporación de la cultura del inmigrante y el personaje gauchesco mediante la parodia y la reproducción de estereotipos, respondía a una tradición popular de larga data expresada sobre todo en el carnaval. *Radio Candelario*, en cambio, modificó en parte esos estereotipos al proyectarlos en un medio de mayor proyección que integraba al *otro* en la sociedad y la cultura.

Lo singular del film radica en que la radio es el medio capaz de permitir la integración social, de ahí la preocupación de Candelario por *dar voz* a los personajes de inmigrantes y traer desde la escena rural a los artistas capaces de expresar “los genuinos” rasgos de la “canción criolla”, como él mismo propone a su mecenas. Esa conjunción de ambos grupos a través de un medio masivo de comunicación posibilita el reconocimiento del *otro* en un mismo plano de igualdad integradora.

A esa primera tensión entre lo foráneo y lo nativo, entre el inmigrante y el local, se suma otra hacia el final de la película. Candelario es, como ya se dijo, un marginal sin ningún capital y mantiene una relación amorosa con una jovencita de clase acomodada. Si bien la historia nunca plantea la negación de la familia a aceptar el compromiso con Paparulo (la realidad se disfraza con el hecho de que sea propietario de una emisora radial), en el tercio final, el espectador descubre que doña Pura ha quebrado y no puede sustentar el proyecto radial de Candelario. Frente a esa coyuntura, el problema se resuelve con la implementación de un dato foráneo: su prometida hereda la fortuna que le dejaron sus padres al morir y se salva así el futuro de la emisora, de Candelario y de su madrina. De esa forma, la ascensión social es posible: Candelario deja de ser un marginal para convertirse en un empresario exitoso.

Las comedias realizadas en Uruguay durante los años treinta se mueven entre lo ridículo del *screwball* y temáticas más cercanas al espectador como la movilidad social, la inmigración, los personajes picarescos, la lucha de sexos, la dialéctica campo/ciudad o el desarrollo tecnológico. La elaboración de los temas deja entrever un correlato con la avasallante expansión de la Modernidad al mismo tiempo que revela, aunque de modo jocoso, la miseria de los sectores más desprotegidos y su deseo de ascender en la escala social. Asimismo, hay una notoria influencia del cine extranjero en las formas y los tipos, que a veces resuena a imitación pero que, en todo caso, fue también reflejo de una sociedad de naturaleza compleja en plena búsqueda de su identidad.

A su modo, estas películas representan los primeros peldaños de un cine popular, rodado en el país, con actores uruguayos y locaciones reconocibles. Sin embargo, el visionado de filmes extranjeros siguió siendo muy superior y los tímidos éxitos alcanzados por las películas locales no pueden compararse al suceso del cine estadounidense y europeo. La falta de profesionalismo del cuerpo técnico condujo simultáneamente a la conformación de un grupo de cineastas aficionados, una suerte de comienzo del cine de experimentación que cobró mayor notoriedad en las décadas siguientes. El amateurismo permitió que los jóvenes realizadores desarrollaran investigaciones en cuestiones tanto técnicas como estéticas, pero al mismo tiempo volvió imperiosa la necesidad de entablar vínculos con otras cinematografías, a modo de obtener mejoras en las realizaciones locales. Ese será uno de los puntos característicos del cine realizado en Uruguay en la década siguiente.

4.4 La mirada femenina: *¿Vocación?*

Mención aparte merece un caso especial en la filmografía nacional, una comedia diferente a las demás: *¿Vocación?* (Rina Massardi, 1938) es una experiencia anómala, ya que se trató de la “primera película lírica de Sud América”, condición que la excluía de las comedias populares por el género musical pero la incluía en esa tendencia de acercar lo cinematográfico al público masivo mediante comedias románticas musicalizadas. A esto, se suma el hecho de ser el primer film uruguayo dirigido (y a la vez protagonizado) por una mujer.

Massardi nació en Italia en 1897 y se trasladó a Montevideo con su familia hacia comienzos de siglo. En esa ciudad estudió canto lírico y comenzó su carrera como cantante profesional que la llevó a actuar en Europa y Estados Unidos. En este último país, registró su viaje con una cámara de 16 mm y a su regreso, decidió dirigir una película sobre la vida de una cantante de ópera. Escribió el guion, creó la productora Uruguay Liric Film y contactó a Emilio Peruzzi para que la fotografiara. La película se estrenó finalmente en agosto de 1938, en el Cine Rex, con considerable éxito de público (Álvarez, 1965:23).

¿Vocación? vuelve sobre temáticas melodramáticas de tipo folletinesco: Eva (Massardi) es una joven que vive en el campo y se enamora de Máximo (Pedro Becco), un médico rico que le corresponde pero cuya relación es imposible, dado que pertenecen a estratos sociales diferentes. Ella es enviada a Milán para estudiar canto, se hace famosa en Europa, vuelve a Uruguay cinco años más tarde para ofrecer un concierto multitudinario, donde se reencuentra con Máximo (fig. 4.7).

Como puede verse, el film presenta en forma de melodrama varios asuntos frecuentes en la época que perseguían el reconocimiento de un público ya preparado por la literatura y la radio. Hay numerosos aspectos que redundan en el imaginario de las relaciones amorosas melodramáticas: por un lado, asuntos de corte social como la diferencia de clases, el distanciamiento entre ricos y pobres y al mismo tiempo, las ocurrencias de la casualidad que insisten en cruzar a los personajes una y otra vez; por otro

lado, la idealización de lo europeo y la visión del antiguo continente como un espacio de realización y elevación social donde la pobre Eva puede perder su condición de campesina y convertirse en una aclamada estrella de ópera (fig. 4.7). No resulta menor que la película haya sido concebida por una inmigrante rica en los años treinta (es decir, superado el batllismo), dada su insistencia en mostrar lo europeo como un espacio de superación, mientras el inmigrante pobre de la generación anterior había concebido al Uruguay como el lugar de realización personal que permitiría su ascenso en la escala social. Esa brecha intergeneracional da cuenta de las transformaciones culturales sufridas en el seno de la sociedad uruguaya del Centenario y diferencia a *¿Vocación?* de otras películas de su tiempo, preocupadas por recrear el avance del país y la modernidad de su gente.



Fig. 4.7

Asimismo, ofrecía la visión de una sensibilidad femenina de influencia católica que actuaba tras los principios de rectitud moral y profesional. Eva y su familia son fieles devotos de la Virgen del Verdún, a quien encomiendan el destino de la joven cantante, otro aspecto de rareza en una sociedad que había separado legalmente Iglesia y Estado veinte años antes y se jactaba de su secularización. La combinación de cierto sentir femenino con

el rotundo protagonismo de la mujer no aparecerá en la escena local hasta varias décadas después, como veremos en los siguientes capítulos.

El film gozó de una importante difusión en la prensa local y luego de su estreno fue seleccionado para el Festival de Venecia, convirtiéndose en la primera película uruguaya en participar en un festival internacional (Zapiola, 1985). Pese a todo esto, Massardi no volvió a dirigir ni a protagonizar y el cine local siguió experimentando en otros rumbos en busca de reconocimiento.

Interesa en este apartado en tanto se promocionó como el ápice fundacional de un nuevo tipo de cine que buscaba, con la música lírica, ser una variante de las comedias típicas en la época, plagadas de tangos y valeses. No obstante, no se cumplieron sus objetivos, ya que no apareció otra película lírica en la historia de la cinematografía nacional. Pese a eso, tiene el logro de haber sido dirigido por una mujer que además concentró todo el protagonismo de la historia, en un contexto en el que los hombres eran las figuras principales.

4.5 El cine infantil

En ese contexto de realizaciones diletantes apareció un nuevo y singular tipo de cine, absolutamente inexplorado hasta entonces, que representa otro caso interesante en la historia local: el cine infantil. Por esos años, Jorge César Buzio, un comerciante de la alta burguesía montevideana, realizó un par de filmaciones con una cámara adquirida en uno de sus viajes a Europa. Sus primeros intereses eran registrar vistas de Montevideo y promocionar su joyería. Tiempo después, se decidió a filmar cortometrajes infantiles de gran ingenio y cuantiosa producción que él mismo solventaba. Fundó para eso la Harris Films, convocó a los hijos de sus amigos, escribió guiones y mandó comprar todo lo que hiciera falta para la dirección de arte.

El primero de ellos se tituló *Lucerito*, estrenado el 19 de noviembre de 1938, en el Cine Ambassador. Se trata de una niña (Lucerito Bonifai) y su amiga-sirvienta (Sarita Melo), quienes viven una serie de aventuras que rondan lo fantástico y al mismo tiempo,

recrean imaginarios propios de la literatura infantil. Después de una cadena de peripecias menores, Lucerito y su amiga roban un avión y caen en una isla donde son secuestradas por indígenas salvajes (fig. 4.8). Luego de varios e infructuosos intentos, consiguen dar aviso a sus familias (mediante mensaje en una botella), que logran ubicarlas y rescatarlas.



Fig. 4.8

La película continuaba una tradición infantil propiciada por la literatura de la época, —mayoritariamente de origen europeo—, inspirada en aventuras imaginarias que se situaban en lugares salvajes con personajes exóticos. Es posible rastrear la influencia de series de libros de gran popularidad en Uruguay como *Sandokan*, de Emilio Salgari (publicadas entre 1883 y 1913), las novelas de aventuras de Julio Verne (1863 a 1898), *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain (1876 a 1878) o en cierta medida, los locales *Cuentos de la selva*, de Horacio Quiroga (1918) o *Saltoncito*, de Francisco Espínola (1930). Todos ellos pertenecen a una primera etapa de la literatura infantil caracterizada por el predominio de la fantasía y una fuerte carga moral que promovía en los niños ciertos valores fundados en la valentía y el esfuerzo.

Las tradicionales virtudes de sumisión, resignación, obediencia y una cierta astucia con ribetes de cazarería han sido supuestos básicos de este tipo de literatura. La fantasía, y a veces simplemente la capacidad de diversión, atraen el gusto de los niños. Su moral ejemplar inspira la confianza de los adultos que ven en este tipo de cuentos garantía asegurada para contribuir a la educación de los niños (Cervera Borrás, 2006:5).

De la misma manera, la influencia del *western* y de ciertos imaginarios sobre la primacía del hombre blanco planteaba un maniqueísmo sustancial entre las razas, colocando al indígena como el enemigo salvaje y bárbaro. En los manuales de lectura escolar utilizados en Uruguay por esos años, abundaban los textos que definían a los indígenas locales como “salvajes” por no pertenecer “a la raza blanca o europea”, lo que en cierta forma constituía una manera de imaginar la nación desde la exclusión de grupos nativos (Blanco Blanco, 2019:113-117). Algo que, como ya vimos, había aparecido antes en otra película europeísta: *Una niña parisiense en Montevideo*.

Ciertamente, *Lucerito* se empeñaba en mostrar a la sociedad uruguaya como una sociedad moderna, civilizada y europea, enfrentada al salvajismo de los indígenas, de la misma forma que lo estaban haciendo otras películas del momento, en otros rincones del planeta. *Lucerito* es una niña rica, perteneciente a la más alta clase social, cuya amiga-sirvienta es una niña de color, en correlato con el imaginario burgués europeo. También son negros los indígenas que la raptan, más semejantes a una tribu africana que a un grupo de nativos latinoamericanos (fig. 4.8). Pero en el marco de la ficción imaginativa, el *otro* se emparenta al salvaje propuesto por los literatos europeos o norteamericanos, reforzando una discusión siempre problemática en la construcción letrada de las naciones latinoamericanas, especialmente en aquellas de perfil europeísta, como la uruguaya. El maniqueísmo propuesto por la película entre la heroína blanca y los salvajes negros, redundaba en la imaginería sobre la cautiva y el enfrentamiento entre europeos y nativos, con una evidente inclinación de preferencias. Mientras unos se muestran bárbaros y temerarios, *Lucerito* aparece despreocupada de todo peligro y capaz de delegar en su ayudante negra las minucias del rescate.

Por otra parte, la película reafirma los valores que se pretendían inculcar al público infantil al enseñar la valentía de la protagonista, la fidelidad de sus amigos, el amor de su familia, el reconocimiento de la sociedad al devenir heroína. En cierta forma, *Lucerito* se alinea al cine educativo muy en boga durante las primeras décadas del siglo XX, que buscaba contribuir con la conformación de ciudadanos y sociedades democráticas mediante la aplicación en la gran pantalla de valores y personajes plausibles de imitación (Alted Vigil y Sel, 2016:10).

La película tiene innovaciones técnicas para la época y el medio en el que fue producida: escenas desde el aire, aviones, automóviles, incluso un pequeño coche infantil a motor en el que pasea Lucerito al final de la película (fig. 4.8). Cuenta con un buen montaje capaz de disimular con eficacia los efectos especiales inexistentes e incluir, en el desenlace, escenas a color (Zapiola y Mezler, 2011:499), antecediendo así a las célebres *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) y *El pájaro azul* (*The Blue Bird*, Walter Lang, 1940).

Asimismo, *Lucerito* representó el nacimiento del cine infantil uruguayo, con un alto nivel de producción y un buen desarrollo de la narración, puntos que se continuaron en el segundo film de Buzio: *El pastorcito* (1939). La historia gira en torno a un niño pastor (Gustavo Adolfo Rueler) y sus amigos, a quienes se les aparece un hada madrina (Hilda Goilet) que los convierte en príncipes. Los niños visitan entonces el palacio del rey donde son agasajados con una celebración que incluye música y danza.

También en este caso, se trata de una película de gran producción técnica y enorme imaginación. Filmada en el castillo del Parque Rodó, contó con un importante número de actores (todos ellos niños) y la colaboración de la orquesta y el ballet del SODRE (fig. 4.9). De hecho, el principal atractivo es la galería de personajes y escenas que ilustran los dos momentos de la vida de estos pastores, primero a cargo del cuidado de animales y luego, en la vida palaciega.



Fig. 4.9

Precisamente, un aspecto interesante de *El pastorcito* que la diferencia de su antecesora es la elección del ascenso social del joven pastor, que pasa de una vida precaria

y rural a la vida palaciega y agasajada de la corte. El artilugio mágico del hada madrina posibilitador del cambio de espacio es un recurso hartado trabajado también por la imaginaria infantil. Si bien *El pastorcito* parece reparar más en la ostentación de los decorados y los personajes, su temática se sitúa a medio camino entre el imaginario infantil de la literatura clásica y el desborde de pretensiones.

De cualquier forma, las películas de Buzio constituyen el primer caso conocido de cine infantil realizado en Uruguay y son claros ejemplos de un terreno poco explorado, que debería esperar unas cuantas décadas hasta cobrar nuevamente la importancia merecida. Si bien tenían una exhibición restringida (luego del estreno se enseñaban en la sala del propio Buzio), su forma estética y sus temáticas recurrían a un cine popular, de raigambre folclórica apoyado en las tradiciones más vindicativas del imaginario infantil.

4.6 El inicio de las coproducciones

Durante la Segunda Guerra Mundial, la injerencia de Hollywood se hizo patente en América Latina, no solo mediante la distribución y la exhibición, sino también a través de diversas formas de producción. Comenzó a colaborar con los estudios mexicanos, despegados con rapidez de las otras cinematografías latinoamericanas, al tiempo que reorganizó las redes de distribución. Incidió directamente en la realización de noticieros para cine, logrando que empezaran a competir a nivel internacional mediante la exhibición en países vecinos. De ese modo, las *majors* estadounidenses produjeron contenido informativo doblado al español y el portugués y lo distribuyeron en todo el continente, promoviendo a su vez el intercambio y el proteccionismo de empresas locales.

Durante la guerra, los estudios argentinos que antes de 1940 obtenían el 60% de su película virgen en Alemania, empezaron a depender enteramente de la importación norteamericana, pero las trabas impuestas por la manipulación de las cuotas paralizaron la producción porteña (Paranaguá, 1996:276). Simultáneamente, el auge del peronismo y la amenaza representada para muchos directores contrarios al modelo, indujo a los estudios a extender su trabajo en Montevideo, ciudad que resultaba bastante más económica y segura

para rodar y en la que se obtenía materia prima con facilidad, debido a la poca producción local. De ese modo, a partir de 1946 muchos directores se trasladaron a la capital uruguaya y comenzaron a producir allí largometrajes de ficción con el objetivo de difundirlos en ambos países.

La coproducción comenzaba a ser un tema frecuente por esos años. El II Congreso de la Cinematografía Hispanoamericana, organizado en Madrid en 1948, dio origen a un significativo número de coproducciones entre España, Argentina, México y Cuba, que sirvió de base para que las cinematografías locales de América Latina establecieran diálogos y formas de trabajo conjuntas (Díez Puertas, 2012). Acabada la Guerra Civil, la España franquista procuró el reconocimiento internacional del nuevo régimen estrechando lazos con Latinoamérica en varias ramas de la cultura artística. Para eso creó el Instituto de Cultura Hispánica, caracterizado en sus comienzos por cierto paternalismo e intenciones propagandísticas en torno al régimen franquista. Dicho Instituto fue el encargado de organizar el congreso, cuyo objetivo era crear un mercado de cine de habla hispana, común a todos los países, con el cual hacer frente a la industria de Hollywood. La presunción ideológica de una identidad transnacional sustentada en una raíz cultural común permitiría crear un bloque capaz de combatir la invasión cultural norteamericana.

Durante ese Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano se firmaron varios acuerdos, entre ellos el que propiciaba la formación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana, con sede en Madrid, cuya función era conectar los cines de los distintos países para propiciar el intercambio y la presencia en el mercado mundial. Esto se tradujo en el canje de películas, el incentivo de la importación cinematográfica y la libre circulación de profesionales técnicos y artísticos (Díaz López, 1999). Si bien Uruguay no participó activamente en ninguna coproducción con España, su trabajo conjunto con Argentina le permitió gozar de los beneficios del intercambio.

El empresario uruguayo Jaime Prades (1902-1981) fue un nombre fundamental en ese proceso. Productor y guionista en varios estudios argentinos, se dedicó luego a la distribución de películas y a cerrar contratos con otros países como representante en Hispanoamérica del magnate Samuel Bronston, estableciendo así un intercambio entre los países del Cono Sur, España y Hollywood. Él fue uno de los mayores impulsores de la coproducción entre Uruguay y Argentina.

Un vez terminada la Segunda Guerra Mundial, varios estudios porteños iniciaron los trabajos en Uruguay: promovieron la instalación en Montevideo de nuevos laboratorios debidamente equipados, el flujo entre técnicos y actores de ambos países y una selección de temáticas de proyección comercial que buscaba adherir público en ambas orillas del Río de la Plata.

Para ello fue clave la apertura de la empresa Orión Sociedad Cinematográfica Uruguaya, en 1945, propiedad de Alberto y Juan Roca, donde se filmaron la mayoría de las películas estrenadas en ese período. Estaba ubicada en pleno centro de Montevideo y contaba con un estudio de rodaje de ochocientos metros cuadrados, sala de proyección y doblaje y un laboratorio de procesado equipado con grabación de sonido óptico, una cámara Mitchell NC y una importante consola de iluminación (Raimondo, 2010:46). Hacia finales de la década se remodelaron los estudios existentes o se crearon nuevos: los estudios Cineson, Unión, Sonocolor, Rodin y Cudap (Zapiola, 1985). En el plazo que va de 1946 a 1952, se coprodujeron nueve largometrajes de ficción,⁷⁵ lo que da cuenta de un importante desarrollo en la realización local.

El primero de ellos fue *Los tres mosqueteros* (Julio Saraceni, 1946), estrenado el 16 de julio de ese año. Tanto el director como los actores protagonistas eran argentinos (Armando Bó, Roberto Airaldi, Francisco Donadío, Enrique Roldán) aunque se filmó enteramente en una Montevideo reconvertida para la producción: se utilizó el castillo del Parque Rodó, las escaleras del Parque Capurro, edificios de la Ciudad Vieja y El Prado (fig. 4.10).

La película intentó encarar el cine histórico a partir de una anécdota hartamente conocida que poco tenía que ver con la identidad de un país carente de héroes espadachines, pero que sin embargo gozaba de gran popularidad debido a las múltiples ediciones de la novela de Alejandro Dumas. Acorde a lo sucedido con cada estreno importante, un cronista de la época aseguró en aquel momento que “el cine uruguayo como industria da su primer paso con esta película”, aunque más adelante insinuara que “el camino de un cine nacional con fisonomía propia es el camino de sus temas” (Zapiola, 1985). Sin embargo, esa objeción

⁷⁵ *Los tres mosqueteros* (Julio Saraceni, 1946), *Así te deseo* (Belisario García Villar, 1947), *Esta tierra es mía* (Joaquín Martínez Arbolea, 1948), *Uruguayos campeones* (Adolfo Fabregat, 1948), *Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949), *El ladrón de sueños* (Kurt Land, 1949), *Amor fuera de hora* (Alberto Malmierca, 1950), *Urano viaja a la Tierra* (Daniel Spósito Pereira, 1950) y *Hombres como tú y yo* (Julio Saraceni, 1952).

responde más a la falta de perspectiva que tuvo la adaptación uruguaya de la novela de Dumas que a la necesidad de hacer un cine de temas nacionales. Cuatro años antes, el mexicano Cantinflas había protagonizado su propia versión paródica con enorme éxito, algo que no ocurrió con la versión uruguayo-argentina.⁷⁶



Fig. 4.10

Exceptuando este primer caso de cine histórico, casi todas las otras películas se ubican dentro de los dos géneros más trabajados en el momento: el melodrama y la comedia. Melodramas fueron *Así te deseo* (Belisario García Villar, 1947), inspirada en la pieza teatral *Come tu mi vuoi* (1929) de Luigi Pirandello, se rodó enteramente en Uruguay con actores tanto uruguayos (Mirtha Torres, Enrique Guarnero) como argentinos (Roberto Airaldi, Daniel de Alvarado, Anaclara Bell) y fue exhibida en ambos países. Tuvo un éxito mediano, propiciado en parte porque existía una versión anterior con Greta Garbo. Por su parte, *Esta tierra es mía* (Joaquín Martínez Arboleya, 1948) es la historia sobre la convivencia de una pareja de ancianos rurales a los que quieren quitarles su hogar, interpretados por Gloria Romero y Enrique Guarnero, adaptada a novela por el propio Arboleya⁷⁷ casi veinte años después.

⁷⁶ También en este caso, el cine uruguayo llegó con retraso. El cine histórico fue el primer género ambicioso en la industria global y muy particularmente de la industria latinoamericana, a través del cual se explotó las obras de inmigrantes deseosos de integrarse a la nueva sociedad (Paranaguá, 2001:175). Paralelamente, los estados latinoamericanos con menos de cien años de vida independiente, buscaron en la mitología histórica un sedimento de la cohesión identitaria. En México las primeras películas históricas datan de 1907 (*El grito de Dolores*), en Argentina de 1913 (*La batalla de Maipú*), en Cuba de 1914 (*Libertadores y guerrilleros*), en Colombia de 1921 (*María*). En Uruguay, en cambio, el primer caso es de 1946 y su temática carece de conexión alguna con la historia nacional.

⁷⁷ Joaquín Martínez Arboleya (circa 1900-1984) fue un intelectual controvertido en la historia uruguaya. De joven participó activamente en la Falange española, realizando trabajos de propaganda audiovisual para el

En cambio, las comedias fueron *El ladrón de sueños* (Kurt Land, 1949), picaresca sobre un delincuente que, sin proponérselo, libera a unos pueblerinos de sus opresores, protagonizada por Santiago Gómez Cou, Mirtha Torres y Alberto Candéu; *Amor fuera de hora* (Alberto Malmierca, 1950), con Julio Puente, Núbél Espino y Mela Paz; *Urano viaja a la Tierra* (Daniel Spósito Pereira, 1950), fábula a propósito de un espíritu que intenta organizar una donación colectiva y *Hombres como tú y yo* (Julio Saraceni, 1952), comedia amorosa con Antonio María Barbieri, Gonzalo Grille, Rosario Ledesma y Luis Fatorusso.

La más exitosa fue *Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949) un verdadero suceso de público, convocando gran número de espectadores en las salas, mediante una elaborada campaña de publicidad en prensa y radio,⁷⁸ como recogen algunos medios de la época. La película, protagonizada por el cómico radial Juan Carlos Mareco (“Pinocho”), satirizaba los filmes policiales de la época: Lucho, estudiante de química (Mareco), cree tener dotes para la investigación detectivesca y termina por convencer a su novia (Mirtha Torres) y dos amigos de encontrar a los responsables de un contrabando de piedras preciosas, atravesando un sinfín de situaciones cómicas, aderezadas con canciones pegadizas.

Detective a contramano se inspiraba en el *film noir* de gran popularidad en la época y parodiaba sus tópicos más frecuentes. Aquí el detective, lejos de ser un serio y perspicaz investigador, es un joven aficionado a la lectura de novelas policiales que —un poco a lo Don Quijote— termina por extrapolar esa ficción a la vida real. La salvedad está en que, casualmente, se cruza en su camino una banda de delincuentes que termina por confirmar sus sospechas.

La estética mantiene algo de la fotografía oscura del *noir*, el montaje dinámico, suspense en alguna escenas, pero también tiene cuadros musicalizados donde Mareco canta tangos, mariachi y candombes (aparece la famosa vedette Martha Gularte), y otros en los que se sirve de sus dotes vocales para interpretar distintos personajes (fig. 4.6). Del mismo modo que lo había hecho Depauli diez años antes, Mareco recurría a su formación como

franquismo. Volvió al Uruguay en 1946 y bajo el seudónimo de Santicaten, publicó más de cuarenta libros de gran ironía crítica y marcado anticomunismo, como *Porqué (sic) luché contra los rojos* (1961), *Campo de Mayo* (1962), *Océano Atlántico, esquina Río de la Plata* (1964), *Esta tierra es mía* (1964), *Proceso a Sodoma* (1964), *La Maffia peroniana sobre el Río de la Plata* (1969), *Caos: Guerra Civil Española* (1969), *Charlas con el general Stroessner* (1973), *Ramón Pardías* (1975) y *Arroz y cicuta* (1977) (Díez Puertas, 2014).

⁷⁸ El estreno fue transmitido por CX 24 La Voz del Aire, el 6 de octubre de 1949.

cómico radial para desplegar una palestra de personajes (mexicanos, brasileños, italianos, ancianos, mujeres...), que son el ápice del entretenimiento. Una vez más, vemos cómo el cine y la radio entablan una relación directa de pleno diálogo, imponiendo en ambas esferas una estética única. Así, pareciera que el primer cine sonoro en Uruguay fue una extensión de lo radiofónico, es decir, la concesión de una imagen a aquel sonido que ya se escuchaba de antaño.



Fig. 4.6

Por otra parte, *Detective a contramano* entabla un vínculo referencial con la literatura policial, de gran popularidad en la sociedad uruguaya de la época. Las continuas referencias de Lucho a Mickey Mc Intosch, su detective ficcional favorito, da cuenta de la raigambre masiva que tenía el género en el Uruguay de los años cuarenta. De hecho, la película se inicia con su relato sobre la última novela de la saga Mc Intosh a un grupo de interesados en la librería donde trabaja. La narración, que alterna lo oral con una escenificación del propio personaje, concede al film cierto sentido estético, además de resultar tremendamente atrapante como debut diegético. El plano con el que se abre la película es una mano empuñando una daga y el misterio se mantiene por unos minutos,

mientras Lucho va soltando las pistas del crimen (fig. 4.6). El momento de comicidad llega cuando les devela a los clientes el final de la historia y es despedido por el ofuscado dueño de la librería.

La novela policial era ya por ese entonces, un fenómeno de masas en el país. Los *pulp* de Erle Stanley Gardner y Raymond Chandler, las novelas de Agatha Christie y la enorme difusión que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares hicieron del cuento policial, reflejan en parte la gran popularidad del género. A eso se sumaba, como ya se dijo, la llegada de *films noir* de enorme suceso, las series de “fotocrímenes” en las revistas populares y la difusión constante de esas historias en los radioteatros. La búsqueda de esa estética aunada a la parodia (algo tradicionalmente elegido por los uruguayos) y la comedia de enredos no podía sino resultar un verdadero éxito para el gran público. De esa manera, *Detective a contramano* vino a confirmar que un cine de entretenimiento popular era posible en Uruguay.

Como puede verse, la coproducción con estudios argentinos no solo multiplicó el número de películas, sino que además permitió profesionalizar algunos aspectos de su realización. La expansión y mejora de los estudios montevideanos fue un primer paso hacia la concreción de la tan ansiada industria local, a la que se sumó el trabajo conjunto de actores y técnicos con colegas del país vecino. Permitted el flujo de personas y de bienes inmateriales entre un país y otro que, aunque existente desde sus orígenes, fue crucial para el desarrollo de la cinematografía posterior.

El sistema de estudios y el auge de los géneros cinematográficos privilegiaron el desarrollo de estrategias transnacionales de gran envergadura para la región. El florecimiento de los populismos y las transformaciones políticas en el continente reforzaron los intercambios entre los países del Cono Sur, especialmente entre Uruguay y sus dos grandes vecinos (Paranaguá, 2003b:121). Como hemos visto en capítulos anteriores, el flujo de espectáculos, entretenimiento y producción individual circuló históricamente entre Argentina, Uruguay y Brasil, y fenómenos artísticos de arraigue popular como la música, el teatro, el fútbol, la literatura o el cine se dieron de forma alternada entre las principales ciudades de los tres países. No genera sorpresa que hacia mediados de siglo se iniciara la coproducción cinematográfica como la consecuencia directa, aunque no exclusiva, de esas otras formas de intercambio.

En el Uruguay estable de los años cuarenta se tejieron redes de canje y de lecturas simbólicas con ambos vecinos, debido a los viajeros, los escritores, los músicos y los diplomáticos que se movían de una ciudad a otra, sin ninguna dificultad para cruzar fronteras. Dicho vínculo favoreció una integración cultural entre agentes de los tres países permitiendo la confluencia de valores y el conocimiento mutuo. Montevideo, en particular, fue un puente entre los avances artísticos y culturales de Buenos Aires y las principales metrópolis del sur brasileño. Ese intercambio continuo durante la primera mitad del siglo XX permitió el *diálogo* entre artistas disímiles como Tita Merello, Fernando Borel y Carmen Miranda, entre Jorge Luis Borges, Emir Rodríguez Monegal y Mário de Andrade, entre Carlos Hugo Christensen, Santiago Gómez Cou o Tônia Carrero.

De ese modo, las primeras coproducciones buscaron favorecer tanto al mercado uruguayo como al argentino, proyectando las películas en los dos países y obteniendo mejores réditos económicos y simbólicos. Si filmar en Uruguay suponía una disminución en los costes, simultáneamente los artistas uruguayos podían auspiciarse con la exhibición de sus trabajos en el país vecino, que a la sazón, constituía una de las industrias más grandes del continente y era, por ese motivo, la puerta de entrada a una carrera de éxito.

4.7 El cine y el fútbol

Por esa época, los estrechos vínculos entre cultura y fútbol en Uruguay se concretaron también en el cine, como forma de expresar cierta condición identitaria y localista que contribuía a la concreción de un imaginario común, de fuerte arraigo social.

Uruguayos campeones (Adolfo Fabregat, 1948), es una suerte de oda futbolística, mezcla de documental con representación ficticia, que se convertiría en un eslogan popular estrechamente ligado a la selección deportiva. El film se estrenó el 23 de noviembre de 1948 y llevó cerca de 90.000 espectadores a las salas de cine, todo un éxito en relación a otras producciones locales (Martínez Carril, 1996), convirtiéndose en la primera de una larga lista de películas y series de televisión sobre las hazañas de la selección uruguaya de

fútbol.⁷⁹ El equipo había obtenido tres victorias mundiales para ese entonces: dos medallas de oro en los Juegos Olímpicos de 1924 y 1928 y la copa en el Primer Campeonato Mundial de 1930, a las que se sumaban seis victorias sudamericanas.

El título del film proviene de una canción interpretada por el protagonista (Carlos Roldán) y una orquesta con coro dirigida por Pintín Castellanos, sobre la que pende el símbolo de los Juegos Olímpicos (fig. 4.11). La música compuesta en 1927 por Francisco Canaro, un reconocido compositor de tangos y director de orquesta del momento, con letra de Omar Odriozzola, constituye un repaso histórico sobre las hazañas de los futbolistas locales, vistos como héroes nacionales. En la letra de la canción (modificada con cada nueva victoria obtenida) se hacen varias referencias a “la tierra de Artigas” de donde provienen los deportistas.

Uruguayos campeones, de América y del mundo

Esforzados atletas que acaban de triunfar

Los clarines que dieron las dianas en Colombres

En la lejana Holanda, volvieron a sonar

Aún faltaba la hazaña obtenida en el Mundial de 1950, pero ya estaban sentadas las bases para un imaginario local que veía a los atletas heroicos como una extensión de la sociedad uruguaya. A la ya establecida concepción del Uruguay como un país moderno, símbolo de democracia y desarrollo cívico, se sumó en la primera mitad del siglo, la idea de esfuerzo, disciplina y voluntad que imponían los jugadores de fútbol. Por esa época el fútbol había dejado de ser un deporte de élite para convertirse en una actividad practicada por gente humilde proveniente de los sectores trabajadores de la sociedad, que rápidamente democratizó las oportunidades de liderazgo y éxito, a diferencia de otros deportes (como el críquet, el golf o el tenis) que continuaron siendo propios de las clases altas.

⁷⁹ En su mayoría, todas muy posteriores, por ejemplo: *Uruguayos campeones* (A. Caetano, 2004), *Mundialito* (S. Bednarik y A. Varela, 2010), *3 millones* (J. y Y. Roos, 2011), *Manyas, la película* (A. Benvenuto, 2011), *120: serás eterno como el tiempo* (S. Levert, 2012), *El ingeniero* (D. Arsuaga, 2012), *Maracaná* (S. Bednarik y A. Varela, 2014), entre otros.



Fig. 4.11

Desde el principio, el fútbol en Uruguay representó no solo un deporte sino también una serie de prácticas sociales, políticas y simbólico-discursivas que contribuyó notablemente en la cultura popular y que ha delineado una imagen particular de la nación (Remedi, 2007:35). Desde muy temprano, se convirtió en un factor clave en el dibujo de la identidad nacional, porque cohesionaba los distintos sectores de la sociedad en un sentimiento común de identificación con el equipo y porque posibilitaba a la nación toda colocar su nombre en el escenario mundial. Para los uruguayos, el fútbol permitió a la vez imaginar el mundo e imaginarse a sí mismos.

Aquellos triunfos futbolísticos generaron un sentimiento de omnipotencia tal —más allá de lo deportivo— que se constituyó en un elemento coadyuvante en la construcción del imaginario colectivo nacional. Estos triunfos construyeron las bases del mito del poderío del fútbol uruguayo, y por extensión, en mito del *“como el Uruguay no hay”*. Al fin, la intangibilidad de los conceptos de patria o nación pudieron “hacerse carne” en los ciudadanos cuando se transpiraron en una camiseta o ahogaron un grito del gol en las gargantas (Remedi, 2007:41).

En ese sentido, la representación de las hazañas futbolísticas en la gran pantalla fue una pieza más en la construcción de imaginarios configurada por el Uruguay de medio siglo. Desde entonces, la imagen de “Uruguayos campeones” proveniente del campo deportivo se sumaría a la larga lista de ideas imperantes en el contexto de los años cincuenta y se haría metáfora de la sociedad toda, aunque especialmente de la clase media identificada con los jugadores de aquella selección.

La presencia de la coproducción significó un avance para la precaria industria uruguaya pero paralelamente quitó énfasis a la realización de un cine localista con el cual se identificaran los uruguayos. Dice Martínez Carril: “Ninguna de estas películas podía ser tomada en serio como una expresión de la realidad uruguaya” (1987:286). La preocupación, muy presente en la época, por producir un cine con ribetes nacionalistas parecía amenazada por el predominio de otras cinematografías regionales y el creciente impacto de las negociaciones transnacionales. Al mismo tiempo, el cine uruguayo buscó adherirse a las tendencias globales en pro de un mercado más amplio que lo uniera con diversos públicos de la región. En esa década crucial para la historia cultural uruguaya, el cine se retrotrajo a sí mismo en el interés por establecer una industria propia, y por el contrario, se limitó a emular cinematografías ajenas con arreglo a obtener éxito comercial, intentando de ese modo, satisfacer las exigencias de un público mayoritariamente instruido por el cine hollywoodense y europeo (Zapiola y Mezler, 2011:499).

La eterna discusión sobre la necesidad de establecer un cine *nacional* de clara identificación colectiva, fue uno de los temas más recurrentes en el medio siglo. En 1948, el crítico José C. Álvarez escribía casi a modo de manifiesto:

Ha de nacer una cinematografía uruguaya. Ojalá que aquellos que la dirijan no cometan los errores del pasado. Que no fotografíen a tontas y locas. Que no se ciñan a un criterio industrializante; que, si eso sucediera, nuestro futuro cine degenerará en otra de las industrias artificiales que nos rodean: mal agravado en su caso, dado que carecemos de un mercado interno capaz de permitirle vivir. Esperemos, también, que no haya divismos ni exageradas pretensiones. Todo está por aprender: sólo el difícil sendero del aprendizaje, ajustándose con modestia a las realidades circundantes, nos llevará a alcanzar el conocimiento del arte (Álvarez, 1948:32).

En ese contexto, mientras la cultura uruguaya desarrollaba una intensa labor en el ámbito literario, pictórico o teatral, el cine buscó incesantemente cómo reflejarse a sí mismo mediante la comercialización de comedias populares enfocadas al gran público, procurando así que la legitimación de los espectadores fuera el baluarte para instaurar un campo cinematográfico propio. Pero esas comedias tenían muy poco de autenticidad, ya que solían imitar modelos foráneos de gran éxito en las salas de cine. Faltaba aún mucha

formación, más profesionalismo y sobre todo, ganancias que permitieran desarrollar lo que nuevos emprendedores se traían en mente.

TERCER NACIMIENTO: LA PROFESIONALIZACIÓN

(1943-1959)

“También hemos oído muchas veces que el Uruguay es la Suiza de América. Luego de haber visitado Suiza, yo puedo asegurarles que este país puede ser considerado como el Uruguay de Europa”, aseguraba en 1955, el presidente Luis Batlle Berres (Blanco Blanco, 2017:39). Dicho imaginario, patrocinado por el propio mandatario, ilustra claramente la sensación social de bienestar impuesta desde la esfera gubernamental y acompañada desde los pliegues de la cultura. Durante el llamado “decenio glorioso” (1945-1955), la economía uruguaya tuvo un crecimiento anual del 8% mientras el promedio mundial era de un 5%. Ese notorio aumento se debió principalmente a las divisas obtenidas por la exportación de materia prima y el desarrollo del sector industrial, propiciado en parte por la guerra en el viejo continente. Uruguay, un país históricamente agroproductor, desarrolló durante esos años la exportación de carnes y granos muy bien pagados por Europa y Asia. De esa manera, hacia los años cincuenta gozaba de un bienestar económico que rápidamente cristalizó en otros sectores de la sociedad. Las políticas estatales del *neobatllismo* posibilitaron la reinscripción del país en un escenario internacional, mediante fuertes conexiones con Estados Unidos y medidas de avanzada que otorgaron al Uruguay un excepcional optimismo: derechos civiles a la mujer, jubilaciones para empleados públicos, estatutos para el peón rural, asignaciones familiares y consejos de salarios, ayudas a fenómenos culturales, creación de espacios artísticos estatales, entre otras (Caetano y Rilla, 2006:237-245; Caetano, 2019:168).

Al crecimiento económico se sumó la copa obtenida en el Mundial de Fútbol de Río de Janeiro, en 1950, un verdadero hito en la historia cultural del país. La literatura, la pintura, la música, el teatro, la filosofía y la lingüística tomaron protagonismo y se convirtieron en estandartes culturales capaces de esgrimir la potencialidad de una sociedad sin fuerza (Real de Azúa, 2007), también como consecuencia del flujo de personas, bienes e ideas que llegaban desde Europa y se movían incesantemente por el Cono Sur. Fueron años

de intensa actividad artística. En 1942, el pintor Joaquín Torres García fundó su taller en Montevideo, epicentro de los movimientos vanguardistas en el continente; en 1947 se creó la Comedia Nacional, primer elenco de teatro oficial, cuya dirección estaría a cargo de la exiliada actriz española Margarita Xirgu; al año siguiente, después de una temporada de inactividad, reapareció el independiente Teatro del Pueblo; al ya existente semanario *Marcha*, se sumaron revistas de relevancia intelectual como *Asir*, *Número* y *Clinamen*, en los cuales la Generación del 45⁸⁰ elaboró su mayor y más sofisticada producción crítica de la realidad, construida sobre una “identidad de la añoranza” (Blanco Blanco, 2017:42). Dicha visión fue clave no solo para la producción literaria y periodística, sino también para las realizaciones cinematográficas que emergieron hacia finales de siglo, como veremos más adelante.

En ese contexto de bonanza económica y satisfacción generalizada, con las bases del imaginario de “la Suiza de América” fortalecidas desde las principales esferas de la cultura, el cine se volcó hacia el nacionalismo patriótico que pretendía reescribir la historia de los héroes, hacia la experimentación en las formas propiciada por la llegada de influencias extranjeras, y hacia la búsqueda de contenidos populares de identificación social en sincronía con el neorrealismo latinoamericano, de gran incidencia en el continente latinoamericano por aquellos años. Paralelamente, surgieron concursos, becas y festivales que de alguna manera, situaron a la cinematografía uruguaya en un contexto regional y mundial, abriendo el debate sobre la necesidad de legislar la actividad cinematográfica y conceder impulso al sector. Ninguna de estas transformaciones podría haberse dado si antes no se hubiera consolidado, aunque lenta y precariamente, un avance en la tecnología y la formación técnica, cuya consecuencia directa fue la mejora sustancial en la profesionalización del sector.

La década del cincuenta fue en América Latina un momento signado por la revolución de la mirada, como insinúa Paulo A. Paraguá (1996), ya que la exhibición de cine y la asistencia de público a salas alcanzaron su punto más alto. La hegemónica presencia de Hollywood pese a la crisis del sistema de estudios, la aparición de movimientos europeos de gran impacto (como el Neorrealismo) y la renovación de las

⁸⁰ Grupo de escritores e intelectuales de diversas ramas entre los que se encuentran Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, Ida Vitale o Emir Rodríguez Monegal.

principales cinematografías latinoamericanas (México, Argentina, Brasil), contribuyeron a la instrucción del público, conformando un nuevo espectador que durante los años siguientes, se convertirá en profesional del terreno cinematográfico. La aparición de la televisión abierta fue otro punto de incidencia en el privilegio de la mirada y el desarrollo de una nueva sensibilidad frente al espectáculo visual. Este capítulo intenta reflejar cuáles fueron los avances técnicos y artísticos que permitieron dicha progresión, dando origen así a una primera generación de cineastas profesionales, de enorme relevancia en la historia del cine nacional.

5.1 La formación técnica

El sistema de coproducción con la industria argentina estableció un primer contacto entre actores y realizadores de ambos países y permitió mejorar la rústica técnica empleada hasta ese entonces en Uruguay, mediante la instrucción brindada por el cuerpo técnico del país vecino a los cineastas locales. Por otra parte, favoreció la multiplicación de laboratorios y estudios de filmación en Montevideo. Pero además de la realización de largometrajes de ficción, los estudios argentinos desarrollaron otras formas de producción de vital importancia para la raquíta industria uruguaya: los noticieros.

En 1944, los estudios argentinos Emelco inauguraron en Montevideo la producción de un noticiero de actualidades transmitido dos veces al mes, en torno al cual se congregaron jóvenes realizadores de la época.⁸¹ Se trataba de un emprendimiento de los hermanos Lowe, inmigrantes suizos, quienes concibieron el noticiero al estilo de realizaciones europeas y estadounidenses como *Movietone* (Fox), *Metro* (MGM), *Cinegiornale Luce* (Istituto Luce), *El mundo al instante* (UFA) o *Noticiarios y Documentales* (No-Do), y lograron expandir su negocio por todo el Cono Sur, abriendo sucursales en Argentina, Uruguay y Chile.

La dirección de la casa uruguaya estaba a cargo de Joaquín Martínez Arboleya, que como se ha visto, para ese entonces había desarrollado varios trabajos de cine, tanto en la

⁸¹ Algunos participantes fueron Hugo L. Arredondo, Adolfo Fabregat, Bernardo Duret, entre otros.

dirección como en el campo de la producción. Arboleya se había formado en la propaganda audiovisual del franquismo, participando activamente en las filas falangistas y traía consigo la experiencia de los No-Do españoles. Como consecuencia, desempeñó un papel fundamental en la actividad cinematográfica franquista en América, rodando las primeras películas que buscaban establecer un vínculo con los países latinoamericanos.⁸² En 1938 se unió al fundador del noticiero *Sucesos Argentinos* y editor de la revista *Cine Argentino*, el también uruguayo Antonio Ángel Díaz, con quien realizó varios documentales en conjunto. En 1946 se instaló definitivamente en Montevideo y fundó los Grandes Estudios Filmadores Rioplatenses que no tuvieron éxito. Su adhesión a la empresa Emelco⁸³ le permitió seguir trabajando en el sector audiovisual, pero en 1948, debido a un enfrentamiento con los propietarios, creó su propio noticiero: *Uruguay al día*, que desde entonces, produjo una edición semanal y se mantuvo al frente durante más de dos décadas. Pese a que la empresa no contaba con apoyo estatal y se valía de la retribución publicitaria, en 1951 fue elegido por la UNESCO como uno de los cinco mejores noticieros cinematográficos del mundo (Pereira Coitiño, 2009:81).

Los noticieros alternaban los sucesos de actualidad mundial con tradiciones y paisajes típicos, avances científicos, personajes de reconocida fama, tendencias en la moda, espectáculos locales, fiestas de la alta sociedad o celebraciones religiosas. Todo esto con marcado acento nacionalista (la cortina musical de apertura de *Uruguay al día* era el Himno Nacional) y un lenguaje lleno de rocambolescas inclinaciones que buscaba el consenso de los espectadores, a medio camino entre lo informativo y lo publicitario. En ese sentido, los noticieros cinematográficos se convirtieron en una herramienta de propagación de cierto nacionalismo imperante en el Uruguay de posguerra, al tiempo que en una conexión con el mundo exterior, mediante los contenidos extranjeros enviados por las *majors* estadounidenses. Los productores de uno y otro crearon vínculos con las empresas de distribución, de las cuales se hablaba a menudo en las propias noticias, y *Uruguay al día*

⁸² *Alma y nervio de España* (1937), *Primer Noticiero Especial para América* (1937), *Voluntad: la Falange en Argentina* (1937), filmados en los estudios Lumiton de Buenos Aires, *La guerra por la paz* (1937), *España Azul* (1937), *La guerra en España* (1937), filmados en España en plena Guerra Civil. De vuelta en Argentina, realiza *Nota Extraordinaria del Segundo Año Triunfal* (1938).

⁸³ Durante los años que Emelco estuvo en activo, se produjeron más de quinientas ediciones de noticias y varios documentales de patrocinio (Pereira Coitiño, 2009:75).

pasó a ser distribuido en las salas de CENSA, mientras que *Emelco* se proyectaba en las salas de Glücksmann.

Durante los años de la guerra, los noticieros fueron en América Latina una forma pujante y continua de producción, mientras la ficción recrudecía su linealidad zigzagueante incluso en los países más desarrollados (México, Argentina y Brasil). Frente a esa realidad, los estudios hollywoodenses reafirmaron su injerencia en los contenidos e impulsaron la distribución entre varios países de la región. Eso explica los lazos entre las empresas argentinas y uruguayas, como también explica los vínculos entre otras compañías porteñas y sus filiales chilenas o paraguayas (Paranaguá, 2003a:35).

En ese contexto, el ámbito de la exhibición y la distribución tuvo sus avances. En diciembre de 1943 surgió desde la órbita estatal, el departamento Cine Arte del SODRE, a cargo del crítico Danilo Trelles, el primer archivo de películas del país, que se convertiría con el tiempo en un punto clave de la cultura cinematográfica. Tres años después, en marzo de 1946, se fundó la Sociedad Anónima Uruguaya de Exhibidores Cinematográficos (SAUDEC), bajo la dirección de Oscar Stern, con la distribución de los sellos Warner y Universal, entre otros, y un complejo esquema de salas en Montevideo y otras ciudades del país. Ese mismo año, se creó la empresa Cinematográfica Uruguaya Filmadora y Exhibidora (CUFE), de Ricardo Martínez, encargada de producir cortometrajes de tipo educativo, comercializar equipo técnico y distribuir películas en 16 mm. Se creó también la División Fotocinematográfica de la Armada a partir de un acuerdo entre la Marina de Guerra Uruguay y la Armada de los Estados Unidos, con el objetivo de producir material de enseñanza audiovisual. A eso le siguió, en 1950, la apertura del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR), principal promotor de muchas de las realizaciones documentales efectuadas durante el medio siglo y la creación de la Compañía Central Cinematográfica S.A., la tercera distribuidora que se sumaba a la histórica empresa Glücksmann, cimentando la clara tendencia a la importación de cine extranjero (Raimondo, 2010:50-65).

La creación de todas estas dependencias, ya fueran privadas o estatales, posibilitó la formación técnica de una camada de jóvenes realizadores⁸⁴ que pusieron a prueba su

⁸⁴ Como Ferruccio Mussitelli, Mario Handler, Julio C. Mucchinelli, Eduardo Darino, Mario Raimondo, Francisco Tastás Moreno, Daniel Spósito, entre otros.

capacidad creativa y de gestión. Por primera vez en la historia del país, aparece la figura del cineasta como *profesional* mediante la formación en cursos y teorías llegadas del exterior, dejando atrás el amateurismo de realizadores anteriores. La naciente generación de profesionales del cine dio sus primeros pasos en esas instituciones, experimentando en las formas, instruyéndose sobre aspectos técnicos, aprehendiendo el manejo de nuevos equipos o visualizando detenidamente películas llegadas desde el exterior.

Otro factor decisivo fue la formación de esos jóvenes en instituciones extranjeras. Hasta entonces, no existían en Uruguay centros dedicados a la enseñanza cinematográfica, así que durante los años cincuenta muchos de ellos fueron becados en otros países. Los destinos fueron diversos: Mario Handler viajó a Praga, Eugenio Hintz a Londres, Danilo Trelles a Suecia y luego también a Praga, Ugo Ulive a Cuba, Daniel Arijón, Eduardo Darino y Mario Raimondo a Estados Unidos... Esa formación les permitió acceder a conocimientos técnicos y teóricos inexistentes en el Uruguay de la época y volcarlos, a su regreso, en una larga retahíla de cursos, talleres y publicaciones.

5.2 El cineclubismo

Otro espacio de formación tanto para cineastas como para público en general fue la proliferación de cineclubes a lo largo y ancho del país, durante los últimos años cuarenta y principios de los cincuenta. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial,⁸⁵ la producción cinematográfica local, muy abocada al noticiero y el documental, comenzó a probar en el terreno de la experimentación *amateur*. Mientras la coproducción con estudios argentinos multiplicaba los melodramas y las comedias ligeras de proyección popular, se crearon en Uruguay diversos cineclubes que con el paso de los años, se convertirían en lugares de difusión del cine internacional, al tiempo que en impulsores de un cine local.

⁸⁵ El país no había tenido incidencia directa en la guerra, salvo por la Batalla del Río de la Plata de 1939, que enfrentó en las costas montevideanas a barcos ingleses con el acorazado alemán Graf Spee. El conflicto fue registrado por jóvenes cineastas locales como Francisco Tastás Moreno, Joaquín Martínez Arbeya o Adolfo Fabregat e inspiró tiempo después la película británica *The Battle of the River Plate* (Michael Powell, 1956).

Había precedentes en la década anterior: en 1931 el escritor Justino Zavala Muñiz había fundado uno en el Centro Gallego de Montevideo⁸⁶ y cinco años después, el crítico José María Podestá había hecho lo suyo,⁸⁷ aunque ambos proyectos tuvieron una duración corta. Hacia finales de esa década, algunos integrantes de la *intelligentsia* uruguaya concurrían asiduamente a la casa del poeta Fernando Pereda (1899-1994), propietario de un catálogo superior a los trescientos títulos, donde se hacían funciones privadas una vez por semana. Pereda pertenecía a una familia acomodada y cuando llegó el cine sonoro, se dedicó a recopilar películas mudas en versiones originales, obtenidas sobre todo en sus viajes a Europa, donadas al archivo del SODRE⁸⁸ en 1971 (de los Santos Marauda, 1992:218).

Esa misma generación de cinéfilos fue la que dio origen, en enero de 1948, al Cine Club del Uruguay⁸⁹ gracias a la colaboración de Fernando Pereda y su colección de películas, con las que llevaron adelante las primeras exhibiciones.⁹⁰ Así, el grupo comenzó a hacer funciones periódicas y a editar una revista homónima que tuvo más de veinte números entre 1948 y 1953, bajo la dirección de Antonio Grompone y la redacción de Eugenio Hintz y José C. Álvarez. Además, promulgaron la realización de cine *amateur* mediante un concurso lanzado ese mismo año, como se verá en el apartado siguiente.

Por su parte, otro grupo de jóvenes cinéfilos nucleados en torno al Teatro Universitario, fundaron en agosto de 1949 el Cine Universitario del Uruguay, comandado por Nelson Nicolliello, Walther Dassori y Manuel Abella. Con un enfoque más pragmático,

⁸⁶ Creado con el objetivo de ofrecer al público cine de calidad artística y no solo de entretenimiento, como se lee en un artículo de *Marcha*. Con ese fin, se proyectaron las películas *Los nibelungos: la muerte de Sigfrido* (F. Lang, 1924), *El difunto Matías Pascal* (M. L'Herbier, 1926), *Amanecer* (F. W. Murnau, 1927), *La batida* (J. von Sternberg, 1928), *La pasión de Juana de Arco* (C. T. Dreyer, 1928), *La línea general* (S. Eisenstein, 1929) y *El poderoso* (J. Cromwell, 1929), entre otras (Silveira, 2019:86).

⁸⁷ Este tuvo únicamente una función en la que se proyectó *La ópera de tres centavos* (G. W. Pabst, 1931)

⁸⁸ Ese archivo permitió recuperar filmes perdidos o completar piezas claves del cine mudo, en un convenio que el SODRE estableció con la Cineteca de Bolonia. Entre otras, se recuperaron *La condesa Sara* (Roberto Roberti, 1919) y un ejemplar coloreado de *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) (Zapiola, 2016).

⁸⁹ Integrado en su primera etapa por Eugenio Hintz, Antonio Grompone, Eduardo Alvariza Mantero, Eduardo y Jorge de Arteaga, a los que se sumarían luego José María Podestá, Alberto Mántaras Rogé y José Carlos Álvarez.

⁹⁰ Se proyectaron *El gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiene, 1919), *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), *Fausto* (F. W. Murnau, 1926), entre otras (Domínguez, 2013:20-21).

este grupo estaba abocado a la realización cinematográfica y la enseñanza de técnicas cinematográficas mediante cursos y talleres organizados por sus propios directivos.⁹¹

Al principio, esa era una distinción clara entre ambas instituciones: mientras uno buscaba desarrollar espacios de producción nacional de tipo *amateur*, el otro estaba más enfocado a la difusión y la reflexión crítica de un cine conceptual. Conscientes de esa diferencia, Cine Universitario buscó equilibrar a su contrincante con una conferencia del profesor Emir Rodríguez Monegal sobre literatura y cine, y en marzo de 1952 lanzó la revista *Film*, coordinada por Jaime F. Botet y Homero Alsina Thevenet. Rápidamente, aparecieron cineclubes en ciudades del interior del país: en San José, Canelones, Melo, Rocha, Paysandú, Salto y Maldonado.

Hacia 1951, Cine Club contaba con 1.200 socios y una sala propia en la Ciudad Vieja. Por su parte, Cine Universitario tenía alrededor de 900 socios y una sala en el centro de Montevideo. Ese año, ambas instituciones manifestaron en el Congreso de Cineclubes realizado en Buenos Aires, su intención de crear una organización central de investigación que contribuyera a formar un único catálogo de los filmes existentes en Uruguay. Al año siguiente, los delegados de ambas instituciones (Martín Lasala, por Cine Club y Giselda Zani, por Cine Universitario) expusieron la misma idea en el Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Films, celebrado en Ámsterdam. Así se originó la Cinemateca Uruguaya, en diciembre de 1953, impulsada por Henri Langlois (1914-1977), histórico director de la Cinemateca Francesa. Conformada primeramente con el acervo fílmico de Fernando Pereda, quien accedió a que se hicieran copias de sus películas, contó con una comisión directiva formada por integrantes de ambos cineclubes, bajo el mando de Walther Dassori. Desde entonces, la Cinemateca tuvo tres objetivos claros: la exhibición de filmes, la conservación y el archivo de películas y la formación cinematográfica, a través de publicaciones, festivales, exhibiciones y cursos (Domínguez, 2013:20-33).

De esa manera, tanto los cineclubes como la Cinemateca se convirtieron (rivalidad mediante) en puntos clave para entender el desarrollo de la *cultura cinematográfica* característica de la sociedad uruguaya de medio siglo, distinguida por su exigencia crítica y su consumo masivo de cine que en 1953 sobrepasó en Montevideo los 19.000.000 de

⁹¹ Las primeras exhibiciones fueron en el Centro Gallego con *El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925), *Luz de verano* (J. Gremillon, 1943), *La rose et le réséda* (L. Aragón, 1943), entre otras (Domínguez, 2013:22).

espectadores (Saratsola, 2005:300). Efectivamente, la masificación del cine como un espectáculo de entretenimiento entró en diálogo con la formación indirecta de una quinta de cinéfilos que antes de convertirse en cineastas, fueron atentos espectadores. Durante esos años, el cine se expandió masivamente en el continente americano y los cineclubes jugaron un rol trascendental, en tanto se volvieron medios de difusión y adoctrinamiento sobre el fenómeno cinematográfico. En Uruguay, Cine Club y Cine Universitario continuaron la tendencia y devinieron difusores del cine extranjero, al tiempo que promotores del cine nacional, mediante un largo sistema de concursos para aficionados. Sus revistas *Cine Club* y *Film* sirvieron para asentar una erudición cinematográfica ya existente en la prensa periódica pero que buscaba llegar a un público más específico.

De esa manera, el desarrollo de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, con un marcado aumento de espectadores en salas de cine, la aparición de nuevos medios especializados, de críticos y comentaristas de cine reunidos en torno a los más importantes medios de prensa, estableció una base sobre la que se construirían lugares de encuentro para cineastas y cinéfilos, mediante la difusión de películas menos comerciales, el patrocinio de películas independientes y la discusión sobre el cine como manifestación artístico-cultural.

5.3 El cine experimental: primer momento

Hacia finales de los años cuarenta, ya con los cineclubes debidamente establecidos en Montevideo y ciudades del interior, surgió un marcado interés por el cine experimental en los realizadores locales. Si bien se trató de un cine independiente y de difusión casi familiar, más cercano al aprendizaje de técnicas y estilos que al interés por fomentar un movimiento propio, la influencia les llegaba de varios lugares. No solo el cine europeo de las vanguardias fue una referencia, sino también el cine hollywoodense, que a lo largo de las décadas anteriores estuvo explorando en las formas y los contenidos, y durante la era de

los estudios siguió experimentando de la mano de directores y técnicos de renovada visión.⁹²

Uno de los primeros puntos fue la influencia de las vanguardias artísticas en el ámbito cultural montevideano de los años veinte y treinta. A la primera camada vanguardista en las letras (Parra del Riego, Ferreiro, Sabat Ercasty, Oribe, Ortiz Saralegui, Garet) y a la versión localista representada por el Nativismo (Silva Valdés, Ipuche, Pereda Valdés, Cunha), se sumaron los movimientos pictóricos, arquitectónicos y cinematográficos. El retorno de Europa de los pintores Rafael Barradas, José Cúneo o Joaquín Torres García abrió una primera puerta hacia los movimientos del viejo continente, desarrollado luego por artistas locales de los años cuarenta.

La innovación técnica, pero sobre todo, los aportes teóricos llegados con Torres García⁹³ y los otros movimientos pictóricos, dieron rienda suelta a una nueva expresividad donde se cruzaba lo estético con lo conceptual. Asimismo, la aparición de revistas dedicadas a las vanguardias fueron plataformas de difusión y discusión en la cultura local: *Alfar* (1923-1955), *Círculo y Cuadrado* (1936-1943), *Removedor* (1942-1953), *La Licorne* (1947-1959), entre otras. El deslumbramiento frente a movimientos extranjeros condujo a la aparición de nuevos artistas especialmente interesados en el muralismo y formas alternativas a la pintura clásica, como José Gurvich, Augusto Torres, Julio Alpuy y Alceu Ribeiro, entre otros. En 1946 y siempre bajo la influencia de Torres García, se fundó el Movimiento Madí, cuyo objetivo era expandir ilimitadamente las posibilidades de continuidad de la pintura, eliminando las formas convencionales, como refleja la obra de Carmelo Arden Quin, Rodolfo Ian Uricchio, Rhod Rothfuss o Gyula Kosice. En los años siguientes y siempre bajo esa transformación de las formas y los estilos, se profundizó la

⁹² Piénsese, por ejemplo, en las innovaciones propuestas por *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), cuyo director visitó Uruguay al año siguiente.

⁹³ Este último fue una figura fundamental en el contexto de la época. Nacido y educado en Uruguay, se trasladó a Barcelona en 1891, siendo un adolescente, ciudad en la que entró en contacto con Antoni Gaudí, Pablo Picasso y Joan Miró. Con una carrera exitosa y habiendo pasado por París, Roma y Nueva York, regresó a Montevideo en 1936, donde fundó años después la Escuela del Sur, un punto de referencia y formación para los jóvenes artistas del momento. Allí desarrolló, mediante la publicación de libros y centenares de conferencias, la teoría del Universalismo Constructivo, entendido como un movimiento ecléctico que se nutre tanto de lenguajes universales como locales.

corriente simbólica de la abstracción geométrica con las exposiciones de Arte No Figurativo realizadas en Montevideo en 1952⁹⁴ (Peluffo Linari, 1999).

El campo de la cinematografía bebió de todas esas fuentes y los jóvenes vinculados a los cineclubes se convirtieron en los visitantes frecuentes de las exposiciones y las galerías de arte. Asimismo, se estableció un puente entre todas esas instituciones, con la exhibición de exposiciones de pintura y la proyección simultánea del vanguardismo europeo de segunda generación (Amieva, 2017:148). Se volvió moneda corriente el maridaje entre cine vanguardista europeo y pintura vanguardista latinoamericana, dos caras de una misma moneda frente a un fenómeno movedido, dinámico y ecléctico.

En lo puramente cinematográfico, un hito trascendente en la escena local fue la llegada al país en 1948, del italiano Enrico Gras⁹⁵, cineasta formado como asistente de Luciano Emmer y Jean Cocteau que hizo escuela en los jóvenes realizadores uruguayos. Si bien su paso por el país fue veloz, Gras elaboró producciones de gran impacto para los cineastas locales. En 1949, la Comisión Nacional de Turismo le encargó un cortometraje de propaganda turística, que filmó en Punta del Este y tituló *Pupila al viento* (codirigida con Danilo Trelles), experimentación que combina tomas del balneario con poemas de Rafael Alberti, recitados por el propio poeta. A este le seguiría la aclamada *Artigas, protector de los pueblos libres* (1950), realizado a pedido de las Fuerzas Armadas, narración de la vida del caudillo utilizando primeros planos de esculturas e imágenes inmóviles que, mediante un montaje dinámico, cobran ritmo diegético (Ortega, 2003:99). Además de lo puramente formal, Gras también conectó la escasa producción nacional de tipo experimental con el mundo europeo: *Artigas...* obtuvo Mención Especial en el Festival de Venecia en 1951 y al año siguiente, el Primer Premio en el Festival de Karlovy Vary, en Checoslovaquia. Otro de sus cortometrajes, *Turay, enigma de las llanuras* (1951), fue asimismo presentado en el Festival de Cannes.⁹⁶

Otro importante aspecto en el desarrollo del cine experimental fue la creación de instituciones que dieron un marco legal a la desordenada producción de filmes y la

⁹⁴ Allí se presentaron obras de José Pedro Costigliolo, María Freire, Miguel Ángel Pareja, Vicente Martín, Washington Barcala, integrantes del Grupo de Arte No Figurativo.

⁹⁵ Enrico Gras (1919-1981) nació en Génova y en 1947 llegó a Uruguay, donde dirigió varios documentales, entre ellos *Pupila al viento* (1950), con textos de Rafael Alberti, *Turay, enigma de las llanuras* (1950) y *José Artigas, protector de los Pueblos Libres* (1950).

⁹⁶ “Rencontre avec Enrico Gras au Festival de Punta-del-Este”, *Le Monde* del 2 de marzo de 1951.

expansión del mercado fotográfico y audiovisual. Una pionera en ese sentido fue la Organización Cinematográfica de Aficionados (OCA), fundada en 1938, agrupación de realizadores *amateurs*⁹⁷ sin pretensiones de fomentar una industria nacional, sino permitiendo el trabajo experimental en las formas y las temáticas. En el corto plazo de diez años, la OCA produjo varios cortometrajes experimentales, grabados en 8 y 16 mm.⁹⁸

También Cine Arte del SODRE se propuso, desde su fundación en 1943, difundir aquel cine habitualmente excluido de las salas comerciales, sobre el fundamento de que el fenómeno cinematográfico era tan artístico como la pintura, la música o la ópera. En la temporada de su inauguración, se exhibió un ciclo sobre las vanguardias europeas de los años veinte, con películas de Buñuel, Epstein, Man Ray, Dalí, Ivens y Delluc, entre otros. Posteriormente, se hicieron ciclos sobre el primer cine soviético, francés, italiano y alemán (Silveira, 2019:86).

Por su parte, la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), en 1950, abrió la posibilidad de que muchos de los jóvenes experimentaran en técnicas cinematográficas. Iniciativa del Dr. Rodolfo Tálice, el ICUR se creó con el propósito de fomentar la producción nacional de cine científico, cultural y documental. A esos efectos, se abrió en dependencias de la Universidad un laboratorio de revelado, un estudio de grabación, una biblioteca y un archivo de películas, se cedieron partidas presupuestales y se designaron los representantes integrantes del órgano asesor. Allí se formó una camada de jóvenes cineastas⁹⁹ que reforzaron su profesionalismo sobre la experiencia del trabajo práctico, y encontraron en el ICUR un vehículo para llevar a cabo experimentaciones tanto en lo técnico como en lo estético (Wschebor Pellegrino, 2018).

Nada de esto hubiera sido posible sin el desarrollo del mercado tecnológico y la propagación de tiendas de fotografía, que aumentaron considerablemente la oferta de productos y material a precios más accesibles y con revelado incluido (Domínguez, 2013:18). Eso permitió a una parte de la sociedad desvinculada al ámbito cinematográfico,

⁹⁷ Por ejemplo, Eugenio Hintz, Ferruccio Musitelli, Mario Handler, Ugo Ulive, Adolfo Fabregat, Walter Tournier, Daniel Spósito, Danilo Trelles, Eduardo Darino, Alberto Miller, Mario Raimondo, entre otros.

⁹⁸ Por ejemplo *El verdadero culpable* (David Evans, César y Agustín Etcheverry, 1939), *Viajar es vivir* (Eugenio Hintz y David Evans, 1949), *Yatching* (Eugenio Hintz y David Evans, 1942), *Lluvia* (Eugenio Hintz y David Evans, 1942), *Metrópolis* (Eugenio Hintz y David Evans, 1943), *La feria* (Eugenio Hintz y David Evans, 1944), entre otros (Podestá, 1949).

⁹⁹ Como Plácido Añón, Mario Handler, Adolfo Fabregat, Lucrecia Covello, entre otros.

hacerse por primera vez de una cámara filmadora e introducir el cine en la esfera privada de lo doméstico, conformando un importante acervo de la sensibilidad íntima y familiar.

Un último punto clave fue la aparición de concursos para aficionados, promulgados mayoritariamente por los cineclubes y la Cinemateca, con el respaldo de buena parte de los medios masivos, estableciendo un diálogo consustancial para la expansión del cine *amateur* y experimental, como forma de promover un cine propio ante la aparente nulidad del cine nacional. Emulando el modelo francés, los cineclubes se dispusieron a desarrollar las actividades más allá de la exhibición y comenzaron a dictar cursos y promover concursos de aficionados.

En 1948 Cine Club lanzó el primero de ellos. En el anuncio se establecían los motivos del llamado:

Con el fin de propender al mayor desarrollo del cine amateur del país y tendiendo a estimular a los aficionados del Uruguay, llevándolos al nivel que el cine sub-estándar ha alcanzado en los países más adelantados del mundo, el Cine Club del Uruguay ha resuelto organizar un Gran Concurso que se dividirá en 2 categorías: “Películas de argumento” y “Documentales”.

Para la presentación de trabajos se proponía un tiempo mayor a los siete meses desde el lanzamiento del concurso y las producciones finalistas serían exhibidas en el propio Cine Club, a partir de octubre de 1949. Pese a ser un certamen para aficionados, la tendencia marcó una clara inclinación hacia lo experimental, tanto en la forma como en el fondo, mantenido en competiciones posteriores.

En ese primer llamado se presentaron cinco cortometrajes, de los cuales el primer premio fue para *Redención* (Nelson Covián, 1949) y el segundo para *Barreras* (Carolino Álvez, 1949) (fig. 5.1). En las ediciones posteriores, ganarían algunos trabajos experimentales de Alberto Mántaras Rogé, Enrique Amorim, Eugenio Hintz e Ildefonso Beceiro.

Por su parte, Cine Universitario lanzó en 1951, el Concurso de Cine Relámpago y en 1953, el Primer Concurso Nacional de Filmación. En el primero destacaron algunos trabajos de Lidia García Millán, Miguel Castro, Ugo Ulive, Carlos Bayarres y Juan José

Gascue (Álvarez, 1957:10). En el Concurso Nacional de 1953, hubo tres categorías: argumento, cuyo primer premio fue para *La huida* (Carlos Daws), experimental, cuya ganadora resultó *Fue una vez* (Miguel Castro), y documental, que recayó en *Campo* (I. Beceiro, M. Marletti y A. Costanzo) (fig. 5.2). El gran premio, en cambio, fue para *Tema de enfermedad y muerte* (Omar Parada), “por la inventiva visual allí desarrollada, por el calculado plan que rige su fotografía y montaje”, como aseguraba el decreto del jurado (Domínguez, 2013:39).

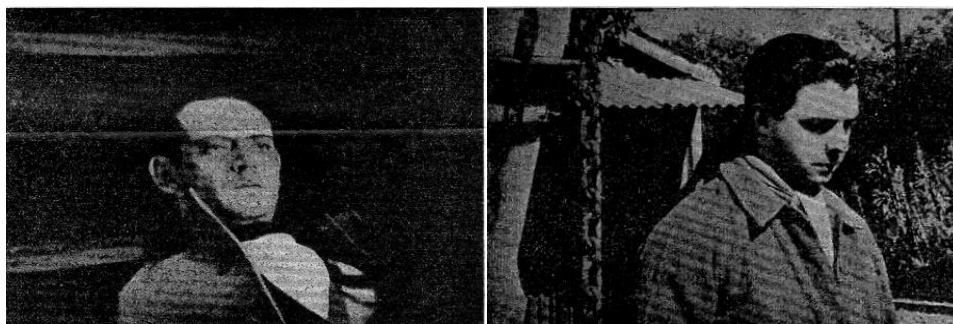


Fig. 5.1

Lo que más interesa aquí de estos concursos es la alevosa pretensión de instaurar un *cine nacional*, en apariencia poco productivo hasta ese momento. En el anuncio del primer concurso de Cine Club se aseguraba:

Nuestra institución desea que en la presentación de filmes para este concurso se pongan de manifiesto valores hasta hoy desconocidos que pueden ser llamados a desempeñar en un cercano futuro, un rol de importancia en la cinematografía nacional. En este caso nos será sumamente grato el haber contribuido, aunque en forma indirecta al desarrollo, hasta ahora casi nulo, de nuestro cine.

Rápidamente se establecieron coordenadas para determinar discursivamente de qué se trataba el naciente *cine nacional*. En el Reglamento del Cine Relámpago, de septiembre de 1951, puede leerse:

Y nos preguntamos si en un país como el nuestro, donde se siente la ausencia de una industria cinematográfica estable y suele atribuirse a la falta de artesanos especializados, no cabe estimular ese semillero de aficionados que cada sábado o domingo, venciendo innumerables dificultades, salen con sus filmadoras por plazas, parques y calles (...) Allí, en su terreno, donde la inspiración repentina impera, puede probarse el futuro cinematografista profesional (Domínguez, 2013:24-25).

La experimentación a través de la imagen y el sonido fue destacada como la nueva forma de hacer cine, apoyándose en “la inspiración repentina” de los jóvenes cinéfilos a los que se exhortaba —parafraseando a neerlandés Joris Ivens— a filmar todo lo que estuviera a su paso, “todo lo que interesa a la vida de su pueblo” (Domínguez, 2013:25). A propósito del certamen, Eugenio Hintz, uno de los realizadores y críticos del momento, escribía en la revista *Cine Club*:

Por este camino nuestro cine nacional podrá, en un futuro cercano, hacer con éxito lo que tanto necesita: jugarse con decisión, entusiasmo, y fe en procura de una personalidad. Nada de vacuos y fáciles entretenimientos destinados a congraciarse con los espectadores, nada de aguas tibias para quedar bien con unos y otros. No fue así que resurgió el cine italiano o el británico, ni fue así que el mejicano alcanzó una distinción internacional. Y es un error creer que nuestro público no lo entiende así (Hintz, 1949:9).

El destacado número de cortos y medimétrajes producido a raíz de estos concursos, constituye un importante acervo de la cinematografía local del medio siglo. Sin embargo, pese a los marcados intereses de las organizaciones por promover un nuevo cine nacional, el movimiento se desarticuló en poco más de una década (Amieva, 2017:145). De todas formas, sirvió como trampolín para realizaciones posteriores, efectuadas en su mayoría durante los convulsionados años sesenta, y sobre todo, fue una primera etapa de formación para quienes luego serían los primeros docentes de cine del país.



Fig. 5.2

5.4 La crítica y la cultura cinéfila

El desarrollo de las posibilidades tecnológicas debido a la multiplicación de estudios y laboratorios, el acceso a nuevos equipos y material y sobre todo, el acercamiento a formas “alternativas” mediante la expansión del cine experimental y los concursos para aficionados, contribuyeron notablemente a que el escenario local se transformase. El conocimiento de otras cinematografías del planeta empezaba a volverse cotidiano gracias a los nuevos circuitos de circulación y a las facilidades aduaneras del mercado local, a causa de los vínculos políticos mantenidos por Uruguay y Estados Unidos.

Durante la década del cincuenta la producción de ficciones aumentó aunque lentamente. En el año 1950 se presentaron tres largometrajes y para 1959 habían sido estrenados en total siete, a lo que se suma el numeroso archivo de cortometrajes. No obstante, el interés por el cine extranjero seguía siendo mayoritario. El público uruguayo, acostumbrado al cine europeo y estadounidense (entre lo *mainstream* y el incipiente cine de autor), mantenía un nivel de calidad receptiva muy diferente al de los países vecinos.

Se invece di prendere come parametro la produzione nazionale tenessimo conto della diffusione delle sale, della complessità e della varietà del consumo dei films, delle diverse forme di dialogo tra il pubblico e lo schermo, potremmo introdurre una classificazione non meno pertinente. Invece di collocarsi all'ultimo posto, Montevideo

passerebbe al primissimo grupo di metrópoli in cui lo spettacolo cinematografico acquisisce maggior rilievo dalla prima metà del XX secolo (Paranaguá, 2001:166).

En la línea de lo planteado por Paranaguá, la cultura cinéfila uruguaya había crecido con el paso de los años, como lo demuestran las estadísticas sobre el número de asistencia a salas de cine (Saratsola, 2005:300). Hacia mediados de la década, Uruguay contaba con unas treinta y cinco salas de cine en Montevideo y unas ciento cuarenta en el resto del país, según detalla un informe realizado por Walther Dassori, director de la Cinemateca Uruguay (Domínguez, 2013:65). En un artículo sobre el tema, Martínez Carril aseguraba: “Uruguay no tiene cine aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de crítica a partir de 1952” (Silveira, 2019:110).

La asiduidad al cine y el contacto cercano que el ciudadano de clase media estableció con el fenómeno cinematográfico fueron modelados por diversas manos invisibles. En primer lugar, la publicidad de los grandes estudios y las empresas distribuidoras; en segundo, la formación llevada a cabo por la crítica especializada y las instituciones cinéfilas; por último, la necesidad de la sociedad uruguaya de situarse en un esquema global que, como se vio anteriormente, estaba diagramado por vías conectoras con Europa y Estados Unidos.

La publicidad sobre el espectáculo cinematográfico era habitual desde que surgieron los primeros medios de prensa especializados, hacia mediados de la década del diez. Para mediados de siglo, la empresa Glücksmann y sus rivales establecían sendas campañas de difusión tanto en prensa como en radio. La recién mencionada multiplicación de casas y laboratorios de fotografía contribuyó notablemente en la promulgación del cine casero y la posibilidad de acercar a las familias el fenómeno cinematográfico. Por otro lado, la existencia de grandes salas de cine en el centro de las ciudades y de salas barriales convertidas en epicentros culturales, promovía el conocimiento de la actividad cinematográfica.

La formación del público fue otro punto decisivo en la propulsión de la cultura cinematográfica local, en tanto constituyó un corpus teórico sobre la naturaleza y la calidad del cine. La Generación del 45 cumplió un rol importante en ello, a partir de la gestión de

una camada de críticos de alto rigor y especializado nivel.¹⁰⁰ Como hemos visto en capítulos anteriores, el maridaje entre literatura y cine había comenzado muy pronto, específicamente con los textos que los escritores Horacio Quiroga, José Pedro Bellán, Alfredo Mario Ferreiro y Fernando Pereda fueron publicando en las décadas del veinte y el treinta. Planteaban allí una mirada decisiva sobre la función del cine y el fenómeno que este generaba en una sociedad ávida de tecnología masificadora.

Ya en la década del treinta, surgió la crítica objetiva y profesional en numerosos medios de prensa. Los periódicos y los semanarios comenzaron a incluir segmentos dedicados al cine y a contratar a jóvenes cronistas que serían los primeros críticos destacados del país. Arturo Despouey empezó a escribir para el periódico *El Nacional* y en 1936, fundó la revista *Cine Radio*, convertida rápidamente en un icono de la cultura de medios, reconociendo la categoría artística del cine y elaborando finos ensayos sobre la actualidad europea y norteamericana. Tres años después, se ocuparía de la sección correspondiente en el naciente semanario *Marcha*, donde también colaboraron Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Danilo Trelles y Hugo Rocha, entre otros. Por la misma época, José María Podestá empezó a publicar en los periódicos *La Pluma* y *Uruguay*, alternando la escritura con conferencias sobre cine. Posteriormente, aparecieron otros medios de prensa y revistas especializadas como *Asir* (1948), *Cine Club* (1948), *Número* (1949) o *Film* (1952), verdaderos bastiones de la cultura letrada de carácter europeísta en los que se destacó la labor de cineastas como Fellini, Truffaut o Bergman.¹⁰¹

Bajo esa escuela floreció la primera crítica seria capaz de dar al país la formación receptiva frente a la escasez productiva. Eso trajo un doble conflicto, ya que mientras los uruguayos eran instruidos como espectadores del mejor cine mundial, al mismo tiempo desdeñaban el rústico cine local. Durante años, gran parte de los espectadores uruguayos (con los críticos a la cabeza) renegaron del cine propio por considerarlo de baja calidad

¹⁰⁰ René Arturo Despouey, Emilio Dominoni, Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Manuel Martínez Carril fueron algunos de ellos.

¹⁰¹ Curiosamente, el primer reconocimiento internacional al cine de Bergman, tanto de público como de crítica, se dio en Uruguay, con la exhibición de *Sommarlek* (1951) en el Festival de Cine de Punta del Este de 1952. El éxito obtenido en ese festival dio lugar a la exhibición de toda la obra inicial de Bergman tanto en Uruguay como en Argentina y Brasil. En 1964 Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal publicaron *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico* (Abimorad, 2006). Silveira realiza un análisis sobre el descubrimiento de la obra de Bergman, que considera uno de los mitos fundadores de la cultura cinematográfica en Uruguay (Silveira, 2019:66)

artística frente al cine extranjero, pasando por alto el abismo entre las industrias desarrolladas y el campo cinematográfico local.

En los años durante los cuales la generación del 45 marca una presencia fundacional, el cine hecho en el país no se toma en serio, nadie cree que quienes hacen esas películas tengan algo que ver con proyectos culturales o artísticos. Los críticos no se tomaron en serio lo que ocurría y tampoco las películas en 16 milímetros con sonido magnético, algunas de las cuales son realmente creativas, aunque nadie las vio en su momento (Martínez Carril, 2010:141).

La crítica aparecida hacia mediados de siglo alternó la visión subjetiva de la reseña con información adicional, privilegiando la actitud reflexiva en tono pseudodidáctico en busca de instruir al lector sobre los procesos circundantes de la industria cinematográfica. Ese era el estilo de Alsina Thevenet y Alfaro, verdaderos transformadores de la crítica en Uruguay, al otorgarle cierta cuota de objetividad. La influencia les llegaba desde Inglaterra, a través de las revistas *Sequence* y *Sight and Sound* difundidas en el continente latinoamericano desde finales de los años treinta.

Lo que importaba a esos primeros críticos en esos primeros años era marcar la importancia de algunos films por lo que decían pero particularmente por cómo se expresaban. Ese predominio de los contenidos fue más claro en la crítica que desarrollarían Alsina y Alfaro en *Marcha*. Pero la actitud crítica nace junto con el semanario. De hecho, no existía una trayectoria crítica, y sería Periquito el Aguador (es decir, Juan Carlos Onetti, columnista permanente), quien en manos de Quijano provocaría la actitud crítica, ausente quizás en la tradición cultural uruguaya. La provocación de Onetti correspondía a la de Quijano, que percibía la carencia de sostenes para las ciencias sociales y la economía. Cuando Alsina y Alfaro incorporan su visión a la crítica de cine le añaden una reflexión sobre una realidad latinoamericana que el semanario lucía en sus reflexiones sobre escritores nacientes (Martínez Carril, 2014:11-12).

En efecto, la Generación del 45, comandada por Quijano y Onetti, cumplió un rol fundamental en la visión crítica tanto del arte como de la política. Con Alsina Thevenet y

Alfaro comenzó un momento de profesionalización de la crítica expandida más allá de lo industrial, un verdadero corpus teórico creador de un imaginario inexistente hasta ese entonces mediante oscilantes recortes entre la afirmación y el silenciamiento de las obras, con el propósito de construir un canon y por ende, una estética propia (Blanco Blanco, 2007:24). Eso conllevó, inevitablemente, a la exaltación de unos cines y la obliteración de otros. Para los críticos de esta camada, el cine uruguayo no merecía tenerse en cuenta.

Al trabajo de la crítica, se sumaba el realizado en las sesiones y los cursos impartidos en la Cinemateca y los cineclubes de todo el país. Como ha observado Germán Silveira, durante esos años, la Cinemateca Uruguaya cumplió un rol sustantivo en la formación de espectadores, a través de la exhibición de filmes de contenido social que exhortaban a la formación de un espectador-actor comprometido políticamente con su contexto histórico (Silveira, 2019:173). También allí se formaron los realizadores del momento y fueron mamando, tanto de las películas como de la teoría crítica, un compendio de ideas, estilos y posicionamientos, cuya explosión se daría en la década siguiente.

5.5 Los proyectos de ley y el rol del Estado

Hacia principios de la década del cincuenta, en el Uruguay de la bonanza neobatllista, los escasos productores de cine buscaron profesionalizar su campo de trabajo y fomentaron los primeros proyectos de ley sobre el proteccionismo de la industria cinematográfica. La existencia de un Estado benefactor capaz de apoyar abiertamente la industria agropecuaria y la refinería de petróleo, ofrecer servicios básicos a sus habitantes, patrocinar espectáculos públicos y mantener dependencias como el Cine Arte del SODRE o la División Fotocinematográfica, hacía creer que era posible un apoyo estatal a la incipiente industria cinematográfica.

En 1953, hubo dos proyectos simultáneos y casi idénticos: proponían la creación de un fondo sustentado mediante impuestos (a las entradas a los cines y a la venta de billetes al exterior) capaz de asistir a productores y exhibidores, establecían la importancia de la calidad estética, la obligatoriedad de la exhibición por parte de las salas, se fijaban

porcentajes de las ganancias para las partes interesadas y se creaba una comisión honoraria de burócratas que ejerciera de controlador. Uno de ellos destinaba el 60% del fondo a la producción de noticieros, mientras el otro dedicaba la totalidad a las personas comprometidas en la realización del film, creando una comisión honoraria que se ocupara de supervisar cada proceso de la realización.

La discusión fue prolongada en los medios de prensa y en los circuitos cinéfilos. Sin embargo, ninguno de los proyectos fue aprobado como ley aunque dos años después la industria cinematográfica fue beneficiada con la quita de impuestos a materiales vírgenes, lo que abarató notablemente los costos. Dicha medida, no obstante, privilegió mayoritariamente a los estudios productores de noticieros (*Uruguay al día* y *Emelco*), profundizando la rispidez existente entre los laboratorios de revelado y las productoras de noticieros (Martínez Carril, 1978:18-19).

A raíz de una discusión entre Martínez Arbolea, director de *Uruguay al día* y Alberto Roca, propietario de los estudios Orión, se organizó una reunión con representantes de distintos organismos (los cineclubes, el Ministerio de Instrucción Pública, la Armada Nacional) y se creó la Asociación Uruguaya de Realizadores y Técnicos Cinematográficos, cuyo objetivo era legislar la reglamentación del sector cinematográfico. Pese a los intentos, la asociación no consiguió la aprobación de ninguna ley de cine. Durante las siguientes décadas se sucedieron otros intentos que no proliferaron y murieron siendo tan solo proyectos (Raimondo, 2010:109).

Por otra parte, la aparición de los primeros canales de televisión en el país desvió la atención puesta en el sector cinematográfico hacia la realización televisiva. Saeta TV, el primer canal de televisión abierta del país fue inaugurado en 1956, y le siguieron Monte Carlo TV en 1961, Teledoce Televisora Color en 1962 y el Canal Estatal en 1963. En menos de ocho años, cuatro canales de televisión abierta se disputaban la primacía en la capital, mientras en el resto del país empezaban a aparecer pequeñas réplicas. Eso supuso un movimiento de los propios realizadores que encontraron en el sector televisivo un campo de trabajo y profesionalización donde expandir sus conocimientos.

En correlato con el desarrollo económico y social del país, la incipiente profesionalización del sector buscó crear un marco legal para la estructuración de la industria, lo que se tradujo en intentos de comprometer a las esferas gubernamentales con el

sector privado. De hecho, en 1955 el Ministerio de Industrias y Trabajo publicó un informe sobre el cine en Uruguay, en el marco de la Exposición Nacional de la Producción realizada ese año. En él se diseccionaba la conformación del sector cinematográfico en sus diversas áreas, haciendo un recuento de las empresas distribuidoras nacionales e internacionales (23), de las salas de cine en Montevideo (100) y en el interior del país (229), de los estudios de filmación y laboratorios existentes (8), y el número de espectadores en Montevideo desde 1915. A esto se sumaba una breve reseña histórica sobre los comienzos del cine en Uruguay, su evolución, sus vertientes (cine oficialista, científico, noticieros, etc.) y agregaba, hacia el final, el anteproyecto presentado al Parlamento unos años antes.

Lo más interesante de ese boceto resulta el listado de requisitos para que una película fuera considerada “nacional” y pudiera, en ese caso, ser financiada y premiada. Para ello, debía cumplir con cierto nivel de *calidad artística* “teniéndose en cuenta su argumento, escenografía, dirección, interpretación, composición fotográfica, banda de sonido, montaje, etc., formando el todo un conjunto que denote superación” (1955:33), a lo que se agregaba la *calidad técnica* (“perfección del trabajo de laboratorio incluyendo efectos especiales”), y la *aceptación del público en general*, tanto dentro como fuera de fronteras. Esta última cuestión, que era además un tema frecuente en otros campos artísticos, aludía a la búsqueda de un espectador ideal que se imaginaba entre cinéfilo y piadoso, culto y divertido, crítico y complaciente. De ese modo, para el espectador uruguayo las películas locales debían poseer una importante cuota de entretenimiento e instrucción, mientras que para el espectador extranjero debían ser “típicamente representativas de nuestro país” (1955:34).

Como puede verse, el cine empezaba a ser un tema de cierta importancia para la cultura, en tanto abría dos líneas de proyección que paralelamente, interesaban a grupos distintos. Por un lado, la posibilidad de constituirse como un sector industrial de relevancia acorde a la creciente profesionalización del cuerpo técnico y el desarrollo de las producciones. Por el otro, la búsqueda de un cine que reflejara/recreara la identidad nacional y sirviera tanto para la identificación local como para el reconocimiento extranjero.

Sin embargo, pese a los intentos de técnicos y críticos, el interés político por las industrias culturales resultó ser mínimo. La respuesta tuvo que surgir entonces del propio

cuerpo de realizadores, cuando los festivales de cine comenzaron a ser puntos de discusión sobre el fenómeno cinematográfico, la solidez de la industria y los beneficios para la política y la cultura locales. Esta realidad, común a todo el continente, estaba empezando a ser tema de debate en los círculos de productores de países vecinos como Argentina, Brasil y Chile y hallaría en los festivales realizados en Uruguay un punto de encuentro para la discusión y el acuerdo.

5.6 Los festivales de cine

En ese contexto de difusión de cines extranjeros y afinamiento de la crítica, cumplieron un rol fundamental los festivales de cine llevados a cabo en Uruguay durante la década. Las muestras organizadas por los cineclubes, el Cine Arte, la Cinemateca y las galerías de arte, eran espacios de exhibición y conocimiento para los cinéfilos pero no constituían terrenos de circulación real entre países ni posibilitaban la llegada de cineastas foráneos, ni mucho permitían a los realizadores locales enseñar su trabajo. Por eso la creación de los festivales internacionales se convirtió en un momento bisagra para el desarrollo de la cinematografía nacional, ya que entabló el diálogo con otros países y abrió todo un mundo para los jóvenes cineastas locales, así como para el público general.

En 1951, se inauguró el Festival Internacional de Punta del Este, uno de los principales escenarios de difusión cinematográfica en Sudamérica, ampliamente difundido en la prensa local e internacional. Fue iniciativa del argentino Mauricio Litman, un empresario inmobiliario que creó el festival en conjunto con la Intendencia Municipal y el apoyo de la Comisión Nacional de Turismo para promocionar el crecimiento urbano de la ciudad. En menos de tres meses se construyó un cine cerrado de seiscientos butacas, una discoteca, un cine al aire libre y un pabellón de información y prensa, junto al selecto Cantegril Country Club.

De ese modo, el evento se convirtió al mismo tiempo en una herramienta para el desarrollo del sector audiovisual local, en una plataforma para la construcción de público instruido y en un factor de interés turístico, al llevarse a cabo en el principal balneario del

país. Al mismo tiempo, se transformó en uno de los polos angulares de la cinematografía *mainstream* y del cine de autor, convocando a las productoras más destacadas de Estados Unidos, Europa y Latinoamérica. El catálogo de films es revelador en cuanto a los objetivos de los organizadores: en las primeras ediciones se proyectaron películas como *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950), *La ronda* (*La ronde*, Max Ophüls, 1950), *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de champagne*, Robert Bresson, 1951), *Juventud, divino tesoro* (*Sommarlek*, Ingmar Bergman, 1951), *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952), además de un buen número de filmes estadounidenses, europeos y latinoamericanos (Mosteiro, 1955:46). La llegada de un cine completamente desconocido hasta entonces permitió tanto a críticos como a cineastas, abrirse hacia nuevos terrenos de exploración estética e ideológica. La notable eclosión del neorrealismo italiano y el cine personal de Bergman, por ejemplo, marcaron un hito en la cultura cinéfila del Río de la Plata.

Pero sobre todo, el festival tuvo el objetivo de ser un punto de encuentro entre personalidades del mundo cinematográfico que permitía, a través de un sesgado interés político, difundir la ciudad y aumentar las inversiones. Por esa razón, visitaron Punta del Este los más relevantes directores, productores y actores del momento, causando un revuelo inédito que la prensa del momento supo reflejar (Saratsola, 2005:228).

En un largo artículo de la revista *Cine Club*, a propósito de la segunda edición del festival, Antonio Grompone criticaba duramente su marcado interés comercial capaz de menoscabar la posibilidad de promocionar un cine de calidad y de aprovechar las novedades llegadas al país para difundirse en Punta del Este (sobre todo del circuito europeo).

Un festival debe ordenarse en el sentido de la más amplia actividad cultural en lo cinematográfico. El lado más importante de estas muestras lo constituye el centralizar un intercambio fecundo para este arte, sobre la base de los films que se exhiben y de las reuniones de críticos, realizadores, etc. que se suscitan. (...) El hecho de que un festival pueda encubrir un formato de turismo o un negocio particular, no es tan asombroso, en tanto los fines específicos cinematográficos se cumplan debidamente. El innegable problema de los límites económicos dentro de los cuales el festival pueda ser

un “negocio” para el país, es ya tema para otros especialistas que, como tales, tampoco se ocupan del cine (Grompone, 1952:3).

La cita, aunque extensa, refleja la disputa existente entre un sector propenso a la difusión de cine de autor y uno con perfil empresarial vinculado al campo turístico. Esa discusión, que se extendió profusamente en la prensa, puso sobre el tapete el debate sobre la circulación del arte como bien mercantil capaz de contribuir a las reglas del mercado capitalista, en perjuicio de una difusión más atendible que reforzara su carácter formador.

Pese al éxito de sus primeras ediciones, donde se congregaron estrellas de orígenes tan diversos como Cantinflas, Silvana Magnano, Dino di Laurentis, Mirtha Legrand, André Bazin, Paco Rabal o Anita Ekberg, el festival cesó sus actividades y hubo que esperar unas cuantas décadas para que reiniciara su andadura.¹⁰²

En 1954, y de cierta forma como respuesta al Festival de Punta del Este, se celebró en Montevideo la primera edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental organizado por el departamento Cine Arte del SODRE.¹⁰³ Creado a la luz de otros festivales internacionales dedicados al cine documental y experimental de formato corto,¹⁰⁴ este tenía claras intenciones de difusión cultural y educación ciudadana. Sin embargo, con el tiempo terminó por convertirse en un espacio de resistencia a las formas comerciales del fenómeno cinematográfico.

El Festival del SODRE fue para los jóvenes realizadores de la época (participantes años atrás en los concursos de los cineclubes) una verdadera oportunidad de descubrir la obra de cineastas extranjeros¹⁰⁵ y de encontrarse con otros realizadores de la región, fomentando el trabajo en equipo y el desarrollo de las producciones independientes.

Sus primeras ediciones fueron de enorme importancia pues sentaron las bases de un diálogo entre cineastas y un conocimiento mutuo de las cinematografías latinoamericanas,

¹⁰² El festival tuvo ediciones en 1951, 1952, 1953, 1955, 1956, 1957 y 1958. Retornó en 1998 y desde entonces se celebra cada año.

¹⁰³ El festival tuvo ocho ediciones: en 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1965, 1967 y 1971 interrumpidas por un incendio en las instalaciones del SODRE que consumió gran parte del archivo.

¹⁰⁴ Como el Festival de Filmes Documentales de Edinburgo (1947), el Festival Internacional de Películas Experimentales y Poéticas de Knokke-le-Zoute (1949) o el Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen (1954) (Ortega, 2016; Amieva, 2018).

¹⁰⁵ Como Arne Sücksdorf, Bert Haanstra, Rolf Hart, Jiří Trnka, Herman van der Horst, Norman McLaren, Agnes Varda, Carl Dreyer o John Grierson (Raimondo, 2010:111; Amieva, 2018).

poco conocidas hasta entonces. Esa idea —que parece menor pero lejos está de serlo—, aflora como el incipiente punto de partida de una tendencia reforzada en la década siguiente, conforme la situación política del continente fue agravándose. Por primera vez, los cines nacionales de América Latina dejaron de estar en el *front row* y se hizo patente una identidad común de perfil continental respecto al fenómeno cinematográfico. Esa idea es crucial en este trabajo, pues elimina la posibilidad de un nacimiento local en favor de potenciar la creación colectiva.

Había una delineada intención política: los organizadores apelaban al acercamiento de los países a través del conocimiento mutuo de sus cines, reforzando la imagen del festival como un factor decisivo en las articulaciones diplomáticas internacionales, tal como ha observado Marijke de Valck (2007) en su periodización de la historia de los festivales.¹⁰⁶ Eso explica, en parte, el número de países participantes en las primeras ediciones y la diversidad de orígenes: dieciocho delegaciones distintas y un total de noventa y ocho filmes presentados en la primera edición de 1954, que aumentaría a doscientos treinta películas y treinta y cuatro delegaciones en la siguiente edición (Amieva, 2018:94). Por otra parte, el festival buscaba posicionar el papel del cine documental y experimental como medio de conocimiento y educación, especialmente significativo en el contexto latinoamericano, donde debía procurar el desarrollo de sus pueblos (Ortega, 2016:361-363).

En la edición de 1958 se llevó a cabo el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas (sic) Independientes, al que asistieron realizadores de todo el continente concediendo cierto viraje hacia una conciencia regionalista y claramente latinoamericana. Dicho encuentro reunió al argentino Fernando Birri, el chileno Patricio Kaulen, el brasileño Nelson Pereira dos Santos, el boliviano Jorge Ruiz y el peruano Manuel Chambi con los realizadores locales, allende la presencia del británico John Grierson, homenajeado en la edición de ese año (Ortega, 2016:361-363). Se discutió profusamente sobre los vínculos entre cine comercial y cine *amateur* y se expuso la precariedad del medio local, cuya producción era escasa y limitada, sin un marco legal que la amparase y sin apoyo estatal (Raimondo, 2010:111).

¹⁰⁶ De Valck distingue tres períodos: en el primero de ellos, que va de 1932 a 1968, los festivales se crean como espacios de negociación diplomática entre países y tienen una marcada dirección gubernamental, tal como ocurre con nuestro caso (De Valck, 2007:24-27).

En ese sentido, el Festival del SODRE se convirtió rápidamente en un lugar de encuentro entre los realizadores del momento tanto regionales como internacionales, añadiendo un valor agregado al diálogo entre cineastas y los modos de hacer cine. En primer lugar, porque el propio festival fue cambiando sus objetivos y el interés inicial por difundir el cine documental fue moviéndose hacia lo experimental y la ficción. En segundo lugar, porque se situó a medio camino en la transición de los cines clásicos de los grandes estudios y el cine de autor de los años sesenta, permitiendo que tanto el documental como el experimental y la animación cobraran prestigio para la generación de realizadores militantes (Paranaguá, 2003b:50). La renuncia de su mentor, Danilo Trelles, en 1962, y las transformaciones políticas en el contexto regional de la época, hicieron que el festival sufriera cambios relevantes en su organización. No obstante, su aporte fue clave para las producciones realizadas en el país y la región durante los años siguientes.

Tanto el Festival de Punta del Este como el Festival del SODRE constituyen eslabones claves en esa larga cadena que fue la profesionalización del sector audiovisual en el Uruguay del medio siglo. La posibilidad del encuentro y el diálogo, pero también la llegada de novedades (películas, directores, movimientos) y la importancia concedida al hecho cinematográfico, fue un impulso para los jóvenes cineastas de los años cincuenta. Por otro lado, los festivales contribuyeron a conectar al público uruguayo con el cine de calidad europeo y estadounidense, ofreciendo una alternativa al cine comercial de las grandes salas. Asimismo, permitieron la difusión del cine latinoamericano y su consiguiente discusión, en un momento que desembocaría luego en el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

5.7 La *identidad nacional*: el cine histórico

Mientras los jóvenes realizadores buscaban su identidad en nuevas formas expresivas que iban de lo vanguardista a lo popular, y Punta del Este se convertía en un polo de atracción farandulera, el cine de ficción echaba mano a nuevas temáticas de cierto nacionalismo festivo propiciado por dos sucesos ocurridos en 1950: por un lado, el

centenario de la muerte del héroe nacional, José G. Artigas; por el otro, la victoria de la selección uruguaya de fútbol en la Copa Mundial de Brasil. Ambos hechos favorecieron un sentimiento patriótico que inauguró la década y se mantuvo presente durante un buen tiempo, sumado al optimismo reinante promovido por el neobatllismo.

Por esas razones, ese mismo año se produjeron dos documentales sobre la figura del héroe patrio: uno fue el ya comentado *Artigas, protector de los Pueblos Libres*, de Enrico Gras y el otro *Centenario de la muerte de Artigas*, de Eugenio Hintz y Félix Marquet, donde se recogía la serie de homenajes realizados ese año. Por su categoría de documentales no pertenecen a este estudio, pero se los menciona para evidenciar de qué modo el cine local siguió construyendo un imaginario propio a partir de una mitología preexistente, reavivando la maniobra identitaria iniciada en los años veinte.

A esto se sumaba la publicación de trabajos académicos en el ámbito de la historia política, las humanidades o la música invocando, desde un discurso nacionalista, la idea de la sociedad como un todo homogéneo y lineal, como ocurre con *La literatura del Uruguay* (Alberto Zum Felde, 1939), *Historia de los partidos políticos en el Uruguay* (Juan E. Pivel Devoto, 1942), *Filosofía preuniversitaria en el Uruguay* (Arturo Ardao, 1945), *Esquema de una sociología rural uruguaya* (Daniel Vidart, 1948) o *La música en el Uruguay* (Lauro Ayestarán, 1953).

Al mismo tiempo, rebrotaba una sensibilidad vernácula que encontraba en lo folclórico las raíces de la identidad nacional y que hacía un llamado a las tradiciones campestres como formas autóctonas a rescatar. El interés despertado por la música folclórica de Aníbal Sampayo, Amalia de la Vega o el argentino Atahualpa Yupanqui (que en cierto modo anticiparía el canto popular de la década siguiente), reflejaba la vuelta a lo tradicionalista. En el teatro, la tendencia había comenzado con las obras del novecentista Florencio Sánchez y otros de sus contemporáneos,¹⁰⁷ pero el debate se profundizó en las décadas siguientes con las discusiones en torno a la antinomia entre dramas rurales y urbanos, capaz de definir un “repertorio nacional” (Rela, 1994:134-135).

Sin embargo, donde más se profundizó la polémica fue en la esfera literaria. Desde algunos medios de prensa como *El Ciudadano* o *Asir*, lo *nacional* se asociaba a cierta

¹⁰⁷ Como Gregorio de Laferrere, Alberto Vacarezza, Roberto Payró, Ernesto Herrera, Víctor Pérez Petit, Carlos M. Pachecho, Vicente Martínez Cuitiño, entre otros.

sensibilidad gauchesca y tradicionalista propia del espacio rural o suburbano y se proclamaba la importancia de retomar los valores más conservadores del pasado pastoril y la poesía gauchesca,¹⁰⁸ extendidos luego al folletín, la prensa y el radioteatro, de enorme impacto en la sociedad uruguaya. Mientras tanto, desde la vereda de enfrente, otros como *Número* o *Marcha* refutaban todo culto por la tradición apelando al cosmopolitismo más realista (Rocca, 2000). La propuesta había surgido varios años antes, casi como imperativo, cuando el escritor Juan Carlos Onetti solicitó desde las páginas de *Marcha* que se escribiese sobre Montevideo, estableciendo de esa manera una operación no solo estética sino también ideológica. Así, cierta parte de los círculos artísticos viró hacia la creación urbana y los conflictos de la Modernidad, poniendo el acento en un marcado realismo que se situó rápidamente en el centro del debate cultural. Autores de peso como Mario Benedetti o Carlos Martínez Moreno llamaron a la creación de una literatura nacional nueva, opuesta a aquella iniciada con el Nativismo de los años veinte, insistiendo en que esto solo era posible mediante “la inserción en el tiempo presente” (Blanco Blanco, 2007:43; Rocca, 2012).

En ese contexto, apareció una de las grandes producciones¹⁰⁹ de la década que reanudó el impulso nacionalista de corte rural e histórico: *El desembarco de los 33 orientales* (Miguel Ángel Melino, 1952), estrenada el 15 de abril de 1952. La película recrea la Cruzada Libertadora iniciada con el desembarco en tierras uruguayas de un grupo de revolucionarios provenientes de Buenos Aires, el 19 de abril de 1825. El acto, por demás simbólico, buscó jurar la independencia del Reino de Portugal de la entonces llamada Provincia Cisplatina, bajo el lema “libertad o muerte” y fue el primero de una serie de enfrentamientos con las fuerzas imperiales que condujeron a la independencia y posterior formación de la república.

En 1877, cuando el país llevaba más de cuarenta años de vida constitucional, se encargó al pintor oficial del gobierno, Juan Manuel Blanes, que pintase el acontecimiento

¹⁰⁸ De 1950 es la recopilación *El rapto y otros cuentos*, de Francisco Espínola, el libro infantil *Las aventuras de Juan el Zorro*, de Serafín J. García y la novela *Muchachos*, de Juan José Morosoli; de 1953 *Con la raíz al sol*, de Eliseo Salvador Porta; de 1953 *Cuesta arriba*, de Julio C. da Rosa; de 1955 *Grillo nochero*, de Osiris Rodríguez Castillo; de 1956 *Noche de San Juan*, de Mario Arregui, *Primeros vuelos*, de Abel Soria y la edición ampliada de *Vinchas: poemas del terruño*, de Wenceslao Varela.

¹⁰⁹ Producida por Tabaré Films, la película contó con el apoyo del Ministerio de Defensa Nacional, las Fuerzas Armadas, algunas sociedades criollas y la financiación de varias familias privadas. Ver ficha en cinedata.uy

histórico como parte de una serie de medidas que buscaban la creación del sentimiento nacionalista mediante la imagen¹¹⁰ (el hecho había sido ya retratado por Josefa Palacios en 1854). Dos años después, el poeta Juan Zorrilla de San Martín escribiría sobre la hazaña en su poema épico *La leyenda patria*. Desde entonces, el acto fue presentado por historiadores y maestros como uno de los momentos fundacionales de la vida independiente de la nación. De esa manera, la película venía anticipada por una larga tradición cultural unida al relato historiográfico sobre la gesta libertadora, que permitía al espectador conocer los hechos de antemano.

El film se inicia con un letrero donde puede leerse: “Esta película la hemos realizado con la patriótica colaboración del PUEBLO ORIENTAL”¹¹¹, y a continuación, vemos a un hombre conduciendo a dos niños hacia el Museo Histórico Nacional (fig. 5.3). Una *voice over* asegura:

Esta película histórica es la primera en su género en nuestro país, por cuanto abarca la expresión natural de un período de la vida heroica de la Patria naciente (...) Tiene por fin avivar el fuego sagrado del sentimiento de la nacionalidad, mostrando hechos que sin duda, todos los orientales del Uruguay esperaban contemplar algún día, y que forman un pasado de virtud, belleza y heroísmo...

La proclamación del film como el primero en su género se sitúa en la misma línea de películas anteriores que, como vimos, procuraban dar nacimiento al cine uruguayo, esta vez desde un discurso nacionalista enraizado a los acontecimientos que jalaron la independencia. La adopción del cine histórico buscaba, al igual que en otras partes del mundo, encontrar en el pasado una explicación del presente y traer de allí los valores más insignes para reubicarlos en la sociedad. Esto permitía recrear una visión idealizada de la identidad nacional a partir de la esquematización de personajes tipo y un desarrollo narrativo limitado, enfatizado por los grandes gestos y el maniqueísmo entre héroes y

¹¹⁰ Estudios actuales relacionan la condición de masón de Blanes con el hecho de que los héroes del cuadro sean treinta y tres (Blanco Blanco, 2019:39).

¹¹¹ Forma con la que se designa a la República Oriental del Uruguay, nombre completo del país, de aquí se desprende la existencia de dos gentilicios para esta nación: *uruguayos* y *orientales*, esta última forma acuñada desde los tiempos artiguistas.

villanos. Pero sobre todo, pretendía demostrar cierta atemporalidad capaz de dar continuidad a los rasgos y valores de los primeros uruguayos.

De esa manera, mientras el relato en off de tipo prosódico continúa con la exégesis de los sucesos y sus protagonistas, el hombre y los pequeños contemplan los retratos de los héroes libertadores. Al ver la pintura de Blanes, el hombre comienza a explicarles la historia de la obra a los niños (quienes resultan ser sus nietos). En ese momento, un plano del cuadro funciona como puente entre ese presente y el pasado, situando al espectador — letrero mediante— en el Buenos Aires de 1825 (fig. 5.3).



Fig. 5.3

A partir de ahí, la película se desarrolla en aquel momento histórico en el que diversos líderes militares se reúnen en la capital argentina y con el apoyo de grandes estancieros, se organizan para vencer a las fuerzas luso-brasileñas y de esa manera, obtener la independencia del país. Así, los espectadores ven en la gran pantalla a los héroes canonizados por la historiografía junto a Artigas, ya vistos en los retratos del museo, cuyas acciones son reforzadas por la *voice over* (fig. 5.3). Los protagonistas son los libertadores Juan Antonio Lavalleja (Miguel Ángel Melino) y Manuel Oribe (Hugo Duhalde), a quienes

se suma un importante número de militares heroicos, integrantes de la orden Los Caballeros de la Libertad.

La película despliega luego todas las idas y venidas que condujeron al desembarco en la playa de la Agraciada y el enfrentamiento con las tropas portuguesas, resaltando la figura heroica de los independentistas, tamizada por cierto catolicismo que une la valentía heroica a la protección divina: varias veces Lavalleja agradece a Dios la suerte de su tropa.

Hay en el film un acento romántico en la construcción de los héroes protagonistas (se los ve como hombres reflexivos, moderados, valientes y decididos) y cierto maniqueísmo propio del relato nacionalista que apela a construir una identidad propia, diferenciándose del *otro* extranjero, en este caso, el enemigo portugués. El propio acto de la cruzada rezuma de simbolismos, con la declaración de la independencia en plena playa y el juramento de darlo todo con tal de obtener la libertad, que tanto en el film como en la pintura de Blanes, se immortaliza con el gesto y la posición de los cuerpos (fig. 5.4).

Otro aspecto importante es el pequeño pero fundamental rol de la mujer que, si bien casi no aparece en la película, juega un papel clave en la concreción de la gesta heroica al constituirse en intermediaria entre los caudillos y los estancieros patrocinadores de la hazaña. Ese hecho insinúa apenas el destacado papel representado por las esposas de los militares y caudillos en pleno proceso independentista, casi siempre olvidado o relegado a segundo plano.

De ese modo, *El desembarco de los 33 orientales* actualizaba una lectura nacionalista del evento histórico, inscripto en la historia local como un hito clave de configuración colectiva anterior al surgimiento constitucional del país. Tanto la pintura de Blanes como el poema de Zorrilla habían logrado sintetizar sentimientos colectivos necesarios para la construcción identitaria de la nación, convirtiendo la obra de arte en un signo de identidad (González Laurino, 2001:210-211). Setenta años después, Melino echaba mano a los mismos sentimientos en una nación consolidada que, sin embargo, festejaba su condición de país único en el planeta, sobre los imaginarios de la “Suiza del América” y el “Uruguay campeón del mundo”.



Fig. 5.4

Por otra parte, como ya vimos, la película se inscribía en un contexto de remarcada sensibilidad patriótica, no solo ensalzada por los festejos de 1950 sino también por lo sucedido a nivel político. Melino era por aquel entonces camarógrafo oficial del Partido Nacional, históricamente ligado a la tradición ruralista. Había filmado varios Cabildos Abiertos tras el líder Luis Alberto de Herrera y otras figuras del partido y tenía una vida activa dentro de sus filas. Hacia principios de la década, el protagonismo alcanzado por el presentador radial Benito Nardone y su creación de la Liga Federal de Acción Ruralista, en 1951, viró la tradición nacionalista hacia un marcado ruralismo antiliberal y populista de raigambre patriótica. De hecho, la alianza entre Herrera y Nardone daría la oportunidad al Partido Nacional de llegar al poder en 1958, luego de varias décadas intentándolo. En ese escenario, la película de Melino se sumaba al rescate de los valores rurales propios de los caudillos vinculados al Partido Nacional y su trascendencia en la historia cultural de la nación.

El film fue presentado en el Festival de Punta del Este como ejemplo de la cinematografía nacional y no faltó quien hablase del nacimiento de un nuevo cine local, esta vez de tipo histórico, aunque la crítica local fue muy dura. El desarrollo narrativo y la utilización de *flashbacks* que unen el presente con el pasado no disimularon la intención didáctica de la película, lo que le permitió exhibirse durante años en instituciones educativas de todo el país, gracias a las numerosas copias que el Consejo de Enseñanza Primaria mandó hacer en 16 mm un tiempo después (Raimondo, 2010:77).

Bajo ese impulso nacionalista, Melino intentó llevar a la gran pantalla tres años después, la historia del matrero Martín Aquino y alcanzó a filmar todas las escenas aunque

el film nunca fue estrenado.¹¹² Sin embargo, esta película interesa en tanto trabajó la vertiente del criollismo imperante en la época a partir de otra figura histórica de trascendencia legendaria en la cultura local por su vida aventurera y desafiante.

Martín Aquino (1889-1917) fue un rebelde del campo uruguayo (conocido popularmente como “el último matrero¹¹³”), que en su corta existencia forjó una leyenda, rápidamente convertida en símbolo de libertad, osadía y arrojo capaz de minimizar su carácter de delincuente y resaltar cierto imaginario vinculado a la vida campestre.

El bandolero como figura arquetípica representa la libertad sin trabas que la literatura romántica del siglo XIX destacó particularmente: *Los bandidos* de Friedrich Schiller, *Hernani* de Victor Hugo, *Pascual Bruno* de Alejandro Dumas son los primeros delineamientos de esa figura rápidamente llevada al cine. Billy the Kid, Wild Bill Hickok o Jesse James son los mejores ejemplos de una reescritura constante en torno a la vida alocada del personaje rebelde estadounidense. En Uruguay ya existía el mito en torno a la figura de Juan Moreira (1829-1874), largamente difundido por el Circo Criollo, el teatro, el folletín y el radioteatro, a quien se sumó luego la de Aquino. De hecho, su historia ya había sido adaptada al radioteatro por Julio César Armi en Radio Sur e inspiró la escritura de varios libros y hasta una canción del popular dúo Los Olimareños. En definitiva, Aquino fue la resonancia postrera de un estilo de vida que había desaparecido con la modernización uruguaya del Novecientos. La intención de rescatar esa vida idealizada de gauchos, héroes y matrones encaja perfectamente en el contexto de los años cincuenta de vertiente vernácula, y será retomada (como veremos más adelante) bajo las coordenadas nacionalistas del gobierno dictatorial.

Lo que se conserva de la filmación se centra en los últimos tiempos de Aquino, cuando su relación con la justicia se complica y él pasa a ser un delincuente temido y buscado por varios sectores de la policía nacional. El estilo fotográfico es el mismo que en *El desembarco...* y profundiza en los planos abiertos que reflejan concomitantemente la inmensa libertad del espacio en el que se movía el rebelde, los desfiles de cabalgatas por la llanura agreste, los encuentros con el adversario y los momentos de tensión visual (fig. 5.5).

¹¹² Las películas se conservan hace ya varios años en la Cinemateca Uruguaya.

¹¹³ Según la RAE: persona que vive en los montes o en lugares poco transitados para huir de la justicia.

Las persecuciones por parte de la policía ocupan gran parte de la narración, los enfrentamientos a balazos y la ulterior captura y muerte del protagonista conceden al film una gran cuota de dinamismo. Este cine de aventura que pretendía ser un *western* a la uruguaya, se nutrió del género hollywoodense de enorme popularidad en la época, a tal punto que eran frecuentes las películas de *cowboys*, registradas por grupos de amigos de forma casera, con el único propósito de divertirse.¹¹⁴ De esa manera, aparecen en *Martín Aquino* algunos de los principales caracteres del género: el espacio del forajido es el límite, la frontera, en este caso el interior profundo del Uruguay, zona indomable y alejada de la civilización urbana; una tierra extensa, virginal y poco habitada, un espacio abierto e inmenso donde no existen leyes. En lo puramente cinematográfico, el plano abierto y las cabalgatas expresan visualmente la sensación panorámica de libertad y rebeldía (Shohat y Stam, 2002:133-140).



Fig. 5.5

La poesía gauchesca del Río de la Plata había trabajado profusamente la figura del rebelde campestre, en los *cielitos* de Bartolomé Hidalgo, los poemas de Hilario Ascasubi y Antonio Lussich o la obra cumbre de José Hernández: *Martín Fierro*. Desde entonces, la concepción del gaucho como producto de su contexto histórico y subyugado por las injusticias de su condición social, concedían a su carácter de delincuente cierta cuota de humanidad y heroísmo. A esto se sumaba la inclusión del gaucho como protagonista de dramas teatrales, folletines, canciones o radioteatros, de alcance masivo en toda la región, que se iniciaron, como se ha dicho, con la figura de Juan Moreira, representada en circo y

¹¹⁴ Algunas de estas películas caseras fueron recuperadas por el archivo de la Universidad Católica del Uruguay y enseñadas en el programa de televisión *Inéditos*, Canal 10 de Montevideo (1990).

teatro sobre todo por la compañía de los Podestá desde 1884-86, y se continuaban luego con otros gauchos similares como el *Martín Fierro* de Elías Regules, el *Calandria* de Martiniano Leguizamón, el *Juan Soldao* de Orosmán Moratorio o el *Julián Giménez* de Abdón Aróztegui (Rela, 1994). De ese modo, el delincuente gauchesco arrastraba una larguísima tradición cultural tanto en Uruguay como en los países vecinos que había desarrollado una sensibilidad en torno a su figura, recuperada por esa vuelta ruralista de mediados de siglo que veía en lo arquetípico del gaucho las resonancias de un pasado heroico.

Por último, la victoria de unos sobre otros, de la justicia sobre el arrebato del delincuente, vuelve sobre un tópico largamente trabajado en el cine, el radioteatro y la literatura. Si en definitiva el gaucho es un delincuente, entonces debe ser de alguna manera “domado” por las fuerzas civilizadas de la sociedad, idea instalada en América Latina por el planteamiento maniqueo de Domingo F. Sarmiento sobre civilización y barbarie. De esa manera, el salvaje es amaestrado: en las escenas finales, luego de una intensa batalla a tiros en la que la policía lo acorrala y Aquino termina de confirmar su naturaleza de criminal asesinando a varios efectivos policiales, el espacio salvaje es domesticado y los representantes de la ley atraviesan el horizonte con el cadáver del rebelde (fig. 5.5). La civilización ha vencido a la barbarie.

La relectura del pasado criollista no solo fue tributaria del teatro y el folletín, sino también de la novela histórica, como ocurrió con la que quiso ser una de las mayores empresas del cine local hasta ese momento: *Ismael, il Conquistatore* (1959), coproducción con Italia, a partir de la novela *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921).

Se trataba de un acuerdo entre los estudios italianos Olympic Films y la recientemente creada Puma Films de Uruguay, con el propósito de establecer una línea de coproducción entre la industria local y el cine italiano de posguerra, de gran proyección internacional mediante películas de temas folclóricos, acción y atractivos pictóricos. Contó con la dirección de Goffredo Alessandrini y un elenco conformado por la estrella americana John Derek, actores italianos (Ettore Manni, Eleonora Rossi Drago), uruguayos (Santiago Gómez Cou, Osiris Rodríguez Castillo, Aníbal Pardeiro), franceses y argentinos, además de un importante equipo técnico que incluyó al Ejército Nacional.

La novela, publicada en 1888, es la primera de una serie histórica escrita en tono de epopeya moderna sobre la independencia del pueblo oriental. La historia se centra en el personaje del título, un huérfano de ascendencia española, matrero intransigente (al igual que Aquino) que, no obstante, se enamora de una joven y debe enfrentarse a un español que también la desea. En el devenir, Ismael huye tierra adentro, donde se encara con indios, gauchos, animales salvajes, policías y otros fugados sanguinarios, para regresar tiempo después y descubrir que la joven ha sido asesinada por el español. Todo ello enmarcado en las revueltas independentistas lideradas por José Artigas y Juan A. Lavalleja.

El trabajo de reconstrucción histórica emprendido por Acevedo Díaz a finales del XIX fue ciertamente rescatado en ese contexto de recuperación del pasado con la reimpresión de sus novelas y ciertos estudios críticos llevados adelante por miembros de la Generación del 45. Eso permitió cierta difusión de su obra y una valorización de sus ideas que en *Ismael*, se expresan a partir de la transformación del matrero en héroe épico. Ubicada temporalmente en los movimientos independentistas de inicios del XIX, la narración se centra en la conversión del gaucho que está por fuera de la ley y es reconducido, bajo las órdenes carismáticas de los caudillos, a la lucha libertaria, profundizando los valores de lealtad, apego a la tierra y el consiguiente odio al enemigo español. En esa línea, la empresa de Acevedo Díaz y sus novelas históricas buscó contribuir en la conformación de un sentimiento de nacionalidad inclusivo, donde entraban los caudillos, las mujeres y los matrereros, desentrañando su verdadero significado (Rodríguez Monegal, 1963:28-29).

Ismael, il Conquistatore se rodó en diversas ciudades del interior e implicó a cientos de personas, entre cuerpo técnico y extras. Finalmente, el proyecto que parecía convertirse en la mayor producción de la cinematografía local y se uniría al impulso de reescribir la mitología nacional, fracasó súbitamente. La productora italiana había estafado a la uruguayaya, exigiéndole que se hiciera cargo de los gastos pero sin asumir responsabilidades. Cuando se supo la noticia, se detuvo el rodaje, los extranjeros volvieron a sus países y los uruguayos debieron afrontar las deudas (Raimondo, 2010:131-139).

Una vez más, el cine del medio siglo buscaba imprimirse de una cuota nacionalista mediante figuras arquetípicas del imaginario gauchesco, poniendo énfasis en el escenario rural y privilegiando los valores patrióticos del pasado caudillesco. De ese modo, se

recrearían ciertas virtudes de la identidad popular que buscaban asidero en el presente, reinterpretando las ideas de los orígenes para perpetuarlas en el futuro.

5.8 El neorrealismo

Mientras se llevaba adelante la producción de filmes nacionalistas herederos de una tradición criollista de raigambre popular en cierta parte de la población, una élite letrada y cosmopolita pregonaba la importancia de situar en la ciudad y sus habitantes el foco de atención. Como se ha dicho, eso reflejaba una afinidad con el existencialismo europeo, sobre todo el de Jean Paul Sartre, Albert Camus y Martin Heidegger (traducidos al español desde finales de los años cuarenta), que cobró gran relevancia en los pliegues culturales del Río de la Plata y supuso un cambio en la sensibilidad con respecto al entorno y la realidad. Sartre había señalado que el arte está dentro de la historia y es determinado por la realidad, por tanto, la labor del artista nunca es neutra, sino que se lleva a cabo bajo condiciones materiales y presupuestos ideológicos capaces de determinar su trabajo. En ese sentido, la creación artística es un acto de libertad capaz de trascender el lenguaje e inscribirse en el compromiso político. De repente, el artista se veía a sí mismo como un agente capaz de incidir en el devenir histórico de la sociedad, implicándose directamente con la realidad circundante y haciendo del arte un reflejo de su pensamiento y su compromiso.

Poco a poco, el contexto local fue imprimiendo una cuota de politización a la creación artística. Hacia mediados de la década, Uruguay atravesó una crisis financiera que puso en jaque al gobierno y significó el fin de la restauración neobatllista, con la asunción al poder en 1958 (por primera vez en lo que iba del siglo) del Partido Nacional. En ese momento comenzó a resquebrajarse el modelo de país orgulloso de su sociedad amortiguadora, hiperintegrada, próspera y democrática, que hacia la década siguiente, desembocaría en fuertes protestas gremiales, estudiantiles y una guerrilla urbana (Caetano y Rilla, 2006:271).

Tanto la crisis política como los cambios en el rol del artista frente a la realidad social, influido ahora por la filosofía francesa y el neorrealismo italiano, son la matriz de

una película bisagra en la historia nacional, no solo porque apareció en pleno medio siglo, sino porque reflejó como ninguna otra el ambiente de su época.

Un vintén p'al Judas (Ugo Ulive, 1959), se estrenó en Montevideo unos días antes del cambio de década. Producida por la empresa Evilux, con guion de Andrés de Armas y fotografía de Ferruccio Musitelli,¹¹⁵ la cinta se perdió años después y actualmente no se conservan más que unas pocas fotografías recogidas en la prensa.

Ugo Ulive era para ese entonces un nombre conocido en el ámbito teatral (integrante fundador de la institución teatral *El Galpón*, había incluso dirigido el elenco de la Comedia Nacional). Formado en los concursos de Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca durante los años cincuenta con cortometrajes en 16 mm como *La espera*, *El funcionario* o *La tentativa*, decidió emprender hacia 1958 la dirección de *Un vintén p'al Judas*. Convocó a varios amigos para que lo ayudaran: Musitelli en la fotografía, Narciso Tiboni en el sonido, Mario Handler en el apoyo técnico, Rafael Salzano en el papel protagónico.

La formación de Ulive sirvió como trampolín para dar cuerpo a una obra seria y sencilla, que —como asegura la historiografía— se convertiría sin grandes pretensiones en la materialización visual de una época. La idea inicial giraba en torno a tres historias independientes, de veinte minutos cada una, que reunidas formarían un largometraje. Finalmente, por asuntos económicos solo se pudo filmar la primera de ellas, extendida a 45 minutos.

El protagonista (Salzano) es un fracasado cantante de tangos que traiciona a un amigo (Juan Manuel Tenuta) y con el objetivo de comprarse una guitarra, se queda con el dinero de una quiniela. La traición se simboliza en la metáfora del Judas, muñeco que siguiendo la tradición española pero con algunas variantes, se alumbraba en las vísperas de Navidad. A esa narración de traiciones y melodías tangueras, se incluía una técnica libre, a la manera neorrealista. La película fue rodada en espacios urbanos de Montevideo y ambientes de clase trabajadora, sin uso de estudios o escenografías (fig. 5.7), privilegiando “ambientes de gente pobre montevideana: casa del protagonista, con el sórdido altillo en que vive; cafés; casa del quinielero, con su jardincito; casa de un amigo, con parra y aljibe;

¹¹⁵ Ferruccio Musitelli (1927-2013) fue otro pionero del cine y la fotografía en Uruguay. Su obra abarca documentales y cortometrajes sobre eventos políticos y deportivos, turismo, temas urbanos y publicidad, además de la colaboración en varios otros proyectos.

ronda de niños en la calle” (Álvarez, 1959). Ciertamente, hay en la película una “mirada policéntrica” (Camporesi, 2014:100) en la que predominan los espacios públicos, la ciudad y sus habitantes tipo: hombres desgraciados, niños pobres y sin educación, mujeres desoladas (fig. 5.6). El propio Ulive reconocía en De Sica y Fellini a dos de sus grandes influencias:

[s]i el obrero de la bicicleta robada simbolizaba la desdicha de toda la clase obrera occidental, y si los dos desocupados que arrastraban una vaca pretendían ser una imagen del país, este cantor de tangos traicionero que no entiende la relación entre su comportamiento y la figura en llamas de otro traidor más famoso, trataba de cifrar algo así como la esencia de lo uruguayo, la devaluación de los comportamientos y la insuperable lasitud que paraliza (Ulive, 2007:117-118).

Tal como ocurrió en Italia, el neorrealismo latinoamericano representó al mismo tiempo, una tendencia artística y política. Si en aquel país, el movimiento se propuso “enseñar un país desconocido” diferente al propuesto por el régimen fascista (Brunetta, 1995:239), en Uruguay sucedió algo similar, al conceder protagonismo a los sectores más relegados del cono urbano que, si bien existían ampliamente en la literatura, no habían tenido trascendencia en la gran pantalla.

La tendencia había aparecido un poco antes en otras películas de la región, como *Emigrantes* (Aldo Fabrizi, Argentina, 1948), *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos, Argentina, 1948), *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, Argentina, 1949), *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950), *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Raíces* (Benito Alazraki, México, 1953), *Rio, 40 gráus* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955) o *Cuba baila* (Julio García Espinosa, Cuba, 1959), lo que viene a confirmar la existencia de una versión actualizada del movimiento italiano en América Latina, pese a las negaciones contundentes de ciertos estudiosos.¹¹⁶ En efecto, la producción fue prolífica y caracterizó una transición entre el modelo de industria de los grandes estudios (argentinos, brasileños y mexicanos) y el cine independiente de autor desarrollado hacia finales de los años sesenta. Paulo Antonio Paranaguá distingue incluso una “generación neorrealista”,

¹¹⁶ Jorge Ruffinelli, por ejemplo, asegura: “No existió ni existe un neorrealismo latinoamericano” (Ruffinelli, 2002).

donde ubica a Ulive y Handler, es decir, cineastas que hacia mediados de siglo rondaban los veinte años, cuya formación intelectual fue contemporánea al movimiento italiano y que contribuyeron notoriamente a un cambio en la cinematografía del continente, generando unos “treinta o cuarenta títulos” (Paranaguá, 2003b:174), volumen especialmente considerable, ya que constituiría la mejor expresión del Neorrealismo fuera de Italia.



Fig. 5.6

El intercambio de películas y cineastas propiciado por los festivales de cine fue fundamental para el conocimiento mutuo de los cambios estéticos en el continente. La presencia de Pereira dos Santos o Birri en Montevideo, trabó un primer contacto con los jóvenes cineastas locales y estableció vías de trabajo conjunto. El uruguayo Danilo Trelles actuó como productor de las películas del brasileño Pereira dos Santos, que a su vez marcó una clara influencia en directores como Ulive y Handler. Directores argentinos con un perfil más comercial (como Torres Ríos, Soffici o Del Carril) fueron también decisivos en la obra de los jóvenes uruguayos.

Asimismo, el surgimiento de los cineclubes y la aparición de revistas especializadas con ciclos y espacios dedicados al neorrealismo contribuyó a la fermentación de su variante latinoamericana: la montevideana *Film*, de 1952, la porteña *Gente de Cine*, del mismo año

y las brasileñas *Revista de Cinema*, de 1954 y *Cinema Nuovo*, de 1958. Fueron esos lugares de formación para los realizadores y el público en general, mediante sendos artículos dedicados a analizar la obra de los italianos o ciclos donde se proyectaban sus películas. En ocasiones, como estreno continental, tal como sucedió con *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952) en el Festival de Punta del Este de ese año.

Tal influencia se explica, en parte, por las implicancias políticas del movimiento italiano en una época de confrontación ideológica. Católicos y comunistas se disputaban la conducción de los cineclubes en varios puntos de Latinoamérica y veían en el cine una herramienta eficaz para la proyección de sus ideas. El Neorrealismo otorgó a ambos grupos la inmanencia de la realidad *stricto sensu*, a partir de la búsqueda de una pureza original que retratará su tiempo y que permitiera, asimismo, cuestionar los valores colectivos (Paranaguá, 2003b:175).



Fig. 5.7

El carácter social y realista propio del movimiento italiano fue elogiado en el medio local con el estreno de *Un vintén p'al Judas*. La crítica ha dejado huella sobre la película por su bien logrado intento de forjar un *cine uruguayo*, de caracteres reconocibles para el público, con una mirada actual y realista sobre la situación histórica del país. De hecho, los carteles publicitarios del momento resaltaron su autenticidad: “¡Por fin, una película auténticamente uruguaya! Filmada en las mismas calles de Montevideo” (fig. 5.8).



Fig. 5.8

Rápidamente, la deseosa prensa se hizo eco de las probabilidades que tenía el film de convertirse en el modelo para una naciente industria. “*Un vintén pa'l Judas*, [es la] obra que inicia un nuevo período del cine nacional” decía otra reseña (Cravea, 1959). La importancia concedida a la (re)creación de “una auténtica realidad nacional” (Cravea, 1959) es el punto más elogiado de la película, capaz de reflejar en los espectadores un imaginario reconocible (pese a mencionados problemas con el sonido). Así, la película definió de algún modo, las pretendidas intenciones de materializar un cine nacional mediante el registro casi documental de la realidad más popular, haciendo hincapié en las historias de personajes proletarios y orilleros, cuya moralidad se veía frecuentemente cuestionada, como extensión de una época marcada por la crisis de valores.

Esa otra forma de constituir un cine identitario supo apoyarse en el reflejo visual de la ciudad y sus ambientes, en la reconstrucción minuciosa de los espacios íntimos, en la colocación (pretendidamente casual) de sus personajes más típicos y de una temática común a la época, especialmente incentivada con la crisis de 1955. La crítica veneró, tal como había hecho antes con *Almas de la costa* y *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, la tendencia realista inclinada a lo conocido y lo auténtico en pos de una expresión propia. En ese desapacible ambiente social, *Un vintén pa'l Judas* sirvió como el reflejo fiel de un momento y el anticipo de una situación de engaños y desilusiones que algunos ya vislumbraban.

En todo esto se asoma siempre algo muy nuestro, cuidadosamente observado, sinceramente expresado y melancólicamente visto. Ulive tiene un tono y una voz propios. Y usa una absoluta funcionalidad en el relato, donde todo, como en los buenos cuentos literarios, tiende hacia un broche final: la hermosa imagen de los niños en torno de la fogata donde arde el Judas, con la cual se cierra la alegoría (Álvarez, 1959).

Pese a las buenas críticas y un considerable éxito de público, pero confirmando una vez más esa linealidad zigzagueante característica del cine uruguayo, la película no sirvió para fomentar una base de realizaciones nacionales sino que se convirtió (sin saberlo y sin pretenderlo) en la expresión de una época que desaparecería, tal como ocurrió con las copias de la película.

La formación y la experimentación llevadas adelante durante las décadas del cuarenta y cincuenta fueron claves para la realización de un film como este. Por un lado, tanto los espectadores de clase media como los realizadores del momento gozaban de una valiosa instrucción impartida desde la crítica cinematográfica, desde la exhibición de cine extranjero y desde los contactos con cineastas y figuras del exterior llegados a Uruguay. Por el otro, la situación social permitía acoplarse con éxito a un movimiento de trascendencia internacional como el neorrealismo italiano. De esa manera, la formación de los jóvenes realizadores mediante los concursos, los festivales y las lecturas críticas constituyó una plataforma fundamental para entender el cine de la década.

Esa progresiva tendencia a la instrucción, la búsqueda de nuevos estilos y la presencia de temáticas plausibles de ser tratadas en la gran pantalla, fueron alteradas en los años sesenta con el agravamiento de la crisis política y las tendencias estéticas provenientes del extranjero. El cada vez más creciente rol político de los intelectuales, impulsados por las revueltas en el continente y los movimientos estudiantiles en el mundo, contribuiría notablemente en la adopción de nuevos estilos dentro de los pliegues cinematográficos. De esa forma, la ficción recayó y se dio un incremento del cine documental, registro de una realidad acuciante que exigía ser filmada.

En cualquier caso, el lapso comprendido entre el final de la guerra y 1960 representó en toda América Latina un momento de cambio en las mentalidades y las sensibilidades con respecto al fenómeno cinematográfico, no solo por el rol crucial de los

cineclubes, el papel pedagógico de la crítica, la publicación de las primeras historias de cines nacionales¹¹⁷ y la preeminencia de los estudios argentinos, mexicanos y brasileños, sino también por los cambios en el rol del intelectual y las transformaciones a nivel político que encontraron su corolario en la Revolución cubana de 1959. Todo eso supuso una maduración de la cultura cinematográfica y muy especialmente, un período de transición entre el ocaso de los grandes estudios y el surgimiento de nuevos cines en todo el mundo.

En el terreno local, fue ese un momento coyuntural para “la Suiza de América”, marcado por el debate entre las nuevas formas (el cine experimental, el documental político, el neorrealismo) y cierta aspiración épica que pretendía hallar en la historia los valores destacables de la identidad nacional. Se veneró de igual modo a Artigas, Bergman, Aquino y De Sica, reflejo del estado de mutación en el que se encontraba el país. Mientras una parte de la cultura letrada añoraba el pasado progresista, buscando en el existencialismo y el realismo social las formas supremas del arte, la cultura juvenil suspiraba con las transformaciones encarnadas por los grandes autores europeos y la aparición de flujos renovadores, mientras se comprometía políticamente con los movimientos sociales en distintas partes del mundo. Esa disyuntiva fue también reflejo de un momento bisagra que supuso, en cierta medida, el fin de un Uruguay y el comienzo de otro.

¹¹⁷ En 1957 se publicó *Breve historia del cine uruguayo*, de José C. Álvarez, en 1959 *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, en 1960 *Historia del cine argentino*, de Domingo Di Núbila y tres años después *El cine mexicano*, de Emilio García Riera. Georges Sadoul venía publicando su *Histoire générale du cinéma* desde 1950, aunque anteriormente se habían publicado otras como *Historia universal del cine*, de Antonio del Amo o *Historia del Cine*, de Carlos Fernández Cuenca, ambas de 1948 (Paranaguá, 2000).

TIEMPO DE CRISIS

(1960-1975)

La década del sesenta se inició en Uruguay con una grave crisis de identidad nacional, perceptible en el descreimiento de las instituciones estatales, la debilidad de la representación política tradicional, el estancamiento de la economía y el incremento de la burocracia mesocrática. En *El país de la cola de paja*, ensayo de 1960, Mario Benedetti fustigaba con violencia el inadecuado funcionamiento de las instituciones, la tendencia de la clase media a hacerse con un trabajo de funcionario y las relaciones entre la crítica y la producción artística.

Por eso, cuando los oradores políticos, los editorialistas o los comentaristas radiales, hacen caudal de la crisis económica que destroza el país en sus varios niveles de vida, uno se pregunta por qué se dejará siempre intocada la tremenda crisis moral que nos viene destrozando desde mucho antes de que el peso uruguayo tomara el cuesta bajo (Benedetti, 1970:19-20).

Esa “crisis moral”, reflejo de la situación político-económica que hostigaba al país desde mediados de la década anterior, alcanzó materialidad en la clase media y su descontento por la situación política. La apatía de las capas medioburguesas especialmente referidos por Benedetti en el sector burocrático, estaba teñida de cobardía y desinterés frente al compromiso, la responsabilidad y la actitud crítica. Esa idea, también expresada en su novela *La tregua* (de ese mismo año), fue tributaria de la crisis social y política que atravesó toda la década y fue lacerando poco a poco la democracia hasta alcanzar el golpe de Estado de 1973. El campo literario fue uno de los que más contenido crítico desarrolló

con la publicación casi momentánea de numerosos ensayos y novelas que de manera alevosa o subrepticia, denunciaban la crisis social.¹¹⁸ Pero no fue el único.

La visión crítica se acompañó, en la escena artística, de un marcado eclecticismo en las formas aunque también en las ideas, arrojadas por fenómenos internacionales que determinaron una tendencia multiforme y heterogénea. La crisis político-social, que sería una constante no solo en el país sino también en el continente latinoamericano, se vio agravada por movimientos sociales y culturales de gran impacto en Occidente: la revolución cubana, las revueltas estudiantiles, el asesinato de Kennedy, los golpes de Estado en Paraguay, Brasil y Argentina, el Mayo francés, la Primavera de Praga, la guerra de Vietnam, el movimiento hippie... Todos ellos influyeron en la escena local y transformaron el rol del intelectual y del artista, cuyo compromiso político se vio de repente, emparejado a su producción artística.

Por otro lado, las medidas económicas cada vez más globalizadoras y la injerencia de Estados Unidos en Latinoamérica, condujo a una sociedad de consumo capaz de enfrentar al mismo tiempo, los resabios del desarrollismo. En consecuencia, como resultado de medidas geopolíticas, Uruguay debió afrontar el nacimiento de una *cultura de masas* y el predominio del entretenimiento y el arte pop, mediante la irrupción de la televisión, la escandalosa adoración a The Beatles, el porno-chic, el fútbol y los *best-seller* de kiosco.

Entre esas dos posturas oscilaron los artistas de los años sesenta en Uruguay: por un lado, haciendo frente a una democracia cada vez más débil y al aumento de restricciones del régimen dictatorial; por el otro, asimilando el compromiso político con la región y encarando la implosión de contenidos extranjeros. El cine, como todo fenómeno artístico, respondió a ese movimiento pendular, remarcando la linealidad zigzagueante de la que hablamos anteriormente, y buscó todas las formas de salir adelante.

De hecho, durante esos años de crisis (política, social, económica, ideológica), el arte resplandeció en la escena local con una fuerza inusitada que la dictadura intentó mermar. En el período que comprende este capítulo, se llevaron adelante proyectos de gran interés y enorme relevancia para la historia cultural del país pero curiosamente, en el terrero

¹¹⁸ Además de los citados libros de Benedetti, aparecieron por esos años novelas como *El astillero* (Juan C. Onetti, 1961), *El patriciado uruguayo* (C. Real de Azúa, 1961), *Nos servirán como de muro* (M. C. Fernández, 1962), *Los días siguientes* (E. Galeano, 1962), *El paredón* (C. Martínez Moreno, 1963), *El Uruguay y su gente* (C. Maggi, 1963), *El impulso y su freno* (C. Real de Azúa, 1964), *Con las primeras luces* (C. Martínez Moreno, 1966), entre otros.

puramente cinematográfico no se proclamó el tan mentado nacimiento del cine nacional, pese a las interesantes y prolíficas producciones de la época. Esa es la razón por la que no se considera este período como acto inaugural aún a sabiendas de que en los años aquí comprendidos, se produjeron algunos de los films más emblemáticos de la cinematografía uruguaya.

6.1 Cine experimental: segundo momento

La primera ola de cine experimental iniciada en los años cuarenta tuvo una suerte de continuidad durante la década siguiente. Como se ha visto, los concursos organizados por los cineclubs y la Cinemateca fueron decisivos para mantener activa la tendencia y se mantuvieron durante los años sesenta. Asimismo, la labor iniciada por el departamento Cine Arte del SODRE con respecto a la producción y difusión de cine experimental se consolidó con la primera edición del Festival de Cine Documental y Experimental en 1954, que se continuó hasta 1971. El festival sumó además de la proyección de filmes extranjeros, una serie de concursos de cine nacional que se sumaban a los lanzados por Cine Club y Cine Universitario en la década anterior. Dichos eventos buscaban no solo generar una red de apoyos públicos que comprometieran al Estado sino también dar mayor visibilidad a los realizadores locales con arreglo a conformar un cine nacional. A eso se sumaban las actividades paralelas propuestas por el festival, dirigidas especialmente a la instrucción de los realizadores en formas alternativas. Como hemos visto, además de las proyecciones de películas, se llevaban a cabo encuentros abiertos con cineastas y talleres para artistas locales, como los que brindó la artista visual Teresa Trujillo¹¹⁹ en 1960, el animador Norman McLaren en 1963 o el cineasta Joris Ivens en 1965.

La tendencia comenzaba a hacerse presente en la región. En 1952, el peruano Fernando de Szyszlo estrenó su cortometraje *Esta pared no es medianera*, un primer

¹¹⁹ Artista visual, bailarina y coreógrafa, Trujillo es una de las figuras claves de la contracultura uruguaya de los años 60. A medio camino entre París, Nueva York y Montevideo, integró con enfoque multidisciplinario varias ramas artísticas.

acercamiento en Latinoamérica al cine experimental con ribetes surrealistas,¹²⁰ al que le seguirían la colombiana *La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, 1954) y la brasilera *O patio* (Glauber Rocha, 1958), por mencionar solo las más sobresalientes.

En Uruguay destacan, por esos años, la inteligente *Hay un héroe en la azotea* (Juan José Gascue, 1952), juego entre la imaginación de un niño y las figuras geométricas de un edificio, *Color* (Lidia García Millán, 1955) un curioso empleo de técnicas plásticas registradas por la cámara a modo de microscopio con música del mítico grupo *Hot Club* (fig. 6.1), o *Vanguardista* (Mario Handler y Alfredo Castro Navarro, 1958), una articulación de *travellings* con rejas y balcones de un barrio montevideano. En una entrevista al respecto de ese primer trabajo, Handler afirmaba (ver Anexos):

[y]o admiraba enormemente lo que había hecho Enrico Gras, *Artigas, protector de los pueblos libres* y *Pupila al viento*. Era un personaje que me hubiera gustado conocer. (...) En ese medio, se fundó en 1951 el Instituto de Cine de la Universidad de la República (ICUR), con algunos recursos. (...) Una de las culminaciones de ese impulso fue la creación del Festival del SODRE que fue algo realmente importante (Concari, 2012:29).

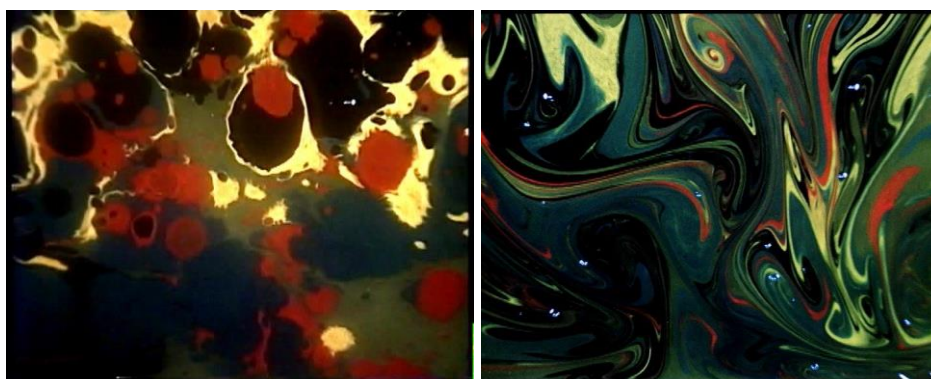


Fig. 6.1

¹²⁰ Es cierto que hay películas experimentales muy anteriores como las brasileñas *Límite* (Mario Peixoto, 1929), *Sao Paulo: a sinfonía de metrópole* (Rodolfo Lustig y Adalberto Kemeny, 1930), *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) o la argento-alemana *Traum* (Horacio Coppola y Walter Auerbach, 1933), pero se trata de casos aislados que no implican la concreción de una generación o movimiento común (Lerner y Piazza, 2017:9).

De esa prolífica generación de cineastas abocados a lo experimental en los años cincuenta y sesenta, resaltan Alberto Miller y Omar Parada. Miller participaba activamente en los concursos de los cineclubes y fue desarrollando una extensa obra en el documental, la ficción y el experimental que llegó a sumar más de veinte títulos. El estreno en 1958 de su cortometraje *Cantegriles*, donde se registra la vida cotidiana dentro de un asentamiento, llamó la atención de la crítica y hasta del propio John Grierson. En los años siguientes, siguió trabajando dentro del experimental, con cortos como *José Belloni* (1961), *La carreta* (1961), *En la playa* (1963), *Candombe* (1963), *Motonauta* (1964), entre otros. Por su parte, Parada, vinculado a Cine Universitario y la revista *Film*, desarrolló una intensa carrera en el cine experimental, tanto en corto como en largometraje. Su primer trabajo *El perro oriental o El sueño de la orientala* (1951), es un cortometraje de estructura surrealista y elementos oníricos al que le seguiría *Un feriado* (1951), montaje de rápidos primeros planos en el que se narran los preparativos de una joven ante un día festivo y, más tarde, *Tema de enfermedad y muerte* (1953), historia mínima de un hombre agonizante donde se cruzan varios trayectos temporales de forma ingeniosa que, como ya se dijo, obtuvo el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Universitario. Como se verá más adelante, Parada continuó trabajando en el cine experimental durante los años 60 y 70.

Asimismo, esa generación de cineastas trabajó el experimentalismo neovanguardista, un movimiento de avanzada que no solo reconfiguró el espacio cinematográfico sino que cubrió casi todas las manifestaciones artísticas, desarrollando así una forma de *expanded cinema*. Término acuñado por Gene Youngblood en 1970, refiere a los cambios que la tecnología puede producir en la percepción y la conciencia humana, *expanding* el cine mismo a un acontecimiento sensorial a través de acciones que proponen la reinención del propio dispositivo fílmico. Durante los años sesenta, fueron varias las manifestaciones que buscaron a expandir lo cinematográfico, jugando un papel trascendental, en vínculo cercano con otras instituciones artísticas y culturales.

Así, la Escuela Nacional de Bellas Artes reformuló su plan de estudios en 1960, para enfatizar la enseñanza de la experiencia sensorial y llevar adelante proyectos de gran innovación que repercutieron en la vida cultural del país. Comenzó a realizar ferias populares donde se comercializaban los productos elaborados por los estudiantes y donde se hacían intervenciones callejeras. Al año siguiente, se llevó a cabo la primera Feria

Nacional de Libros y Grabados, organizada en la explanada de la Intendencia de Montevideo, a la que concurrieron unas veinte mil personas. En dicho evento, se privilegió la difusión de escritores uruguayos pero sobre todo, el arte vanguardista de cuño pop, como el grabado, la xilografía, el dibujo, la cerámica, los discos y varios espectáculos de música, teatro y poesía. El interés por las letras nacionales condujo a la creación de varias editoriales independientes de labor fundamental por esos años, como Alfa (1959), Banda Oriental (1961) o Arca (1962), sumadas a los sellos internacionales que comenzaron a llegar al país hacia los años cincuenta, como Losada, Sudamericana o Seix-Barrial (Peluffo Linari, 2018:69-85). Al mismo tiempo, la irrupción de autores extranjeros abocados a la experimentación en las formas cosechó numerosos adeptos en Uruguay, con novelas como *Rayuela* (Julio Cortázar, 1963), *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante, 1964), *Cien años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1967) y *Boquitas pintadas* (Manuel Puig, 1969), la poesía del Concretismo brasileño o los libros del grupo francés OuLiPo,¹²¹ que de alguna manera visibilizaban las variaciones en la forma aunando ingenio creativo, nivel artístico y compromiso político.

Este cambio en la sensibilidad impresionó, sobre todo, a cierto sector juvenil de la clase media ilustrada convertido luego en el gran protagonista de la década. En esos jóvenes convergía el interés por el arte, la convicción política, las ansias de rebelión y la esperanza de la transformación social. Educados bajo filosofías liberales y krausistas,¹²² creían en la experimentación y el cambio, apostando al desarrollo de un humanismo nuevo centrado en el sujeto constructor de sí mismo. A diferencia del componente ético característico de la Generación del 45, con su marcado acento en el realismo moral y el existencialismo, la Generación de la Crisis (como se llamó a los artistas de los años sesenta), buscó combinar el sesgo moral con el socio-político, logrando que el intelectual se comprometiera con la realidad (Peluffo Linari, 2018:83).

Un punto destacable en este terreno fue el establecimiento de una red de colaboración entre directores, fotógrafos, escritores, productores y músicos locales para enriquecer las propuestas del país. Los protagonistas del momento que, como se ha dicho, eran los jóvenes formados en la década anterior, establecieron un sistema de colaboración

¹²¹ Conformado por los escritores Raymond Queneau, Jean Queval, Marcel Duchamp, Georges Perec y los matemáticos François Le Lionnais, Claude Berge, Jacques Roubaud, entre muchos otros.

¹²² Para un desarrollo del tema, ver Blanco Blanco (2019).

que les permitió experimentar en diversos roles, alternando la producción con la escritura o la dirección. Al mismo tiempo, llevaron adelante un proyecto artístico global, en el que dialogaban distintas manifestaciones como la poesía, la música, el teatro, el diseño gráfico, la danza y el audiovisual, constituyendo una verdadera *hibridación* entre las artes. Como ha señalado Mieke Bal (2009), este concepto-viajero proveniente de las ciencias biológicas del siglo XIX, fue luego trasladado a los estudios humanísticos para referir al cruce entre varias manifestaciones artísticas o incluso disciplinas. En ese sentido, la hibridación expande las posibilidades de experimentación e innovación, situándose en los límites de lo genérico, aboliendo fronteras y límites y estableciendo nuevas lecturas de carácter múltiple.

Muchas manifestaciones artísticas de los años sesenta en Uruguay respondieron al cruce entre distintas áreas, como las puestas en escena en las que se transgredían los límites del teatro realista clásico, las sesiones de música experimental y teatro improvisado o los *happening* en la vía pública. De ese modo, el grupo Teatro Uno¹²³ apareció como una forma alternativa al realismo crítico-reflexivo con espectáculos que desafiaban el convencionalismo del teatro clásico y en los que confluían la ironía sardónica, la revisión histórica, la reflexión sobre el presente y el tránsito entre géneros; de la misma manera que los espectáculos del Núcleo Música Nueva,¹²⁴ a partir de 1966, sumaban danza vanguardista y teatro, las coreografías de Teresa Trujillo eran filmadas por Mario Handler y Walter Tournier en 1965¹²⁵ o los *happenings* de Marta Minujín, Teresa Vila, Graciela Figueroa o la propia Teresa Trujillo brindaban a la escena local un tipo de manifestación artística/de protesta desconocida hasta entonces. También en 1966 se realizó el Primer Encuentro Internacional de Música Aleatoria y se llevaron a cabo en el Teatro Solís los *Conciertos Beat*, a los que le seguirían, en 1969, las *Musicaciones*, espectáculos juveniles marcados por la improvisación donde confluían el humor ácido de tipo surrealista y la aparición en escena de nuevos géneros en continuo diálogo, como el rock inglés, la poética beat, el teatro del absurdo, la bossa nova y el candombe.

¹²³ Creado en 1961, por Alberto Restuccia, Luis Cerminara, Graciela Figueroa y Jorge Freccero.

¹²⁴ Fundado por Héctor Tosar en 1966, lo integraban Coriún Aharonián, Ariel Martínez, Conrado Silva y Daniel Viglietti con el objetivo de difundir no solo sus obras sino la creación musical contemporánea en sus más diversas formas.

¹²⁵ Trujillo realizó (en codirección con Mario Handler) los cortos *Improvisación Danza Cine I e Improvisación Danza Cine II*, al que le seguiría *Escalada* (1969) y una película en conjunto con Walter Tournier que nunca se completó por la llegada de la dictadura y el exilio impuesto de ambos artistas (López Ruiz, 2017:253).

Las formas de hibridación fueron muchas y diversas en una década por demás prolífica en el ámbito artístico uruguayo, que no solo buscó en la innovación nuevas alternativas sino que cuestionó desde un enfoque tremendamente politizado, el valor del arte y del artista en la sociedad. En cualquier caso, se trató de un impulso transformador capaz de animar a la clase media, ofreciéndole la posibilidad de la alternancia y desafiando los imperativos de una sociedad industrializada que empezaba a cambiar. El cine fue heredero de ese espíritu a la vez combativo y transgresor y durante toda la década del sesenta trabajó profusamente en la línea de la experimentación y la visión política de la realidad. Simultáneamente, la sociedad de consumo llegaba a Uruguay para imponer las lógicas del entretenimiento y la cultura de masas, trastocando las fórmulas tradicionalistas manejadas hasta ese momento y dando protagonismo a los medios de comunicación.

6.2 Turismo y cine

Si el aspecto formativo en cuanto a la realización había llegado de parte de instituciones civiles como los cineclubes o las dependencias universitarias, el paso decisivo a lo productivo vendría de parte del Estado. En 1960 la Comisión Nacional de Turismo presentó una convocatoria a cineastas con el objetivo de promocionar los balnearios del país mediante una aparatosa campaña de propaganda bajo el título *Uruguay maravilloso*, con la cual se comprometía a financiar los proyectos que se ocuparan de mostrar, en formato de cortometraje, los encantos de las playas uruguayas. La Comisión llamó a concurso, otorgó material y una partida de dinero para producción, con el objetivo de seleccionar las mejores películas. Fue ese un momento en el cual la gran mayoría de los jóvenes formados en los concursos e instruidos por los festivales internacionales encontró un espacio para dar rienda suelta a su creatividad. Continuando con los conocimientos aprendidos y la tendencia imperante en el momento, la mayoría de los trabajos presentados se alineó a lo experimental, haciendo que los cortometrajes concursantes sean verdaderos ejemplos de estilo.

De ese modo, entre 1961 y 1962 se filmaron *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli), *Punta Ballena* (Carlos Bayarres), *Punta del Este ciudad sin horas* (Juan José Gascue), *Viaje en trolley-bus por Montevideo* (Mario Handler y Alfredo Castro), *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé) y *La raya amarilla* (Carlos Maggi) (Raimondo, 2010:142). Los filmes fueron posteriormente estrenados de forma conjunta en febrero de 1963.¹²⁶

La Comisión de Turismo venía desarrollando una prolífica labor en la construcción visual e imaginaria de ciertos paisajes locales con el objeto de incentivar el turismo interno y situar al Uruguay como destino veraniego en el exterior. Para eso había elaborado un enorme archivo fotográfico y audiovisual, con la publicación de revistas, folletos, catálogos y concursos de cortometrajes (Bruno, 2018a). El llamado de 1960 puso nuevamente sobre el tapete los debates en relación a la financiación de proyectos cinematográficos por parte del Estado, algo que como vimos, se había discutido intensamente en la década anterior. En una nota a modo de balance sobre las realizaciones, José C. Álvarez sostenía:

[h]asta el día de hoy sólo y únicamente la Comisión Nacional de Turismo ha sido capaz de mantener, durante dos años, una producción estable, gastar dinero en películas e, incluso, lo que resulta asombroso en el Uruguay, pagar a quienes trabajaron en ellas. En los hechos, fuera de Turismo nada se ha realizado, cinematográficamente hablando, entre 1961 y 1962 (Álvarez, 1963:10).

Su crítica, que desde un enfoque histórico resaltaba la importancia del anterior llamado a concurso de 1949 y el valor de *Pupila al viento*, de Enrico Gras, era especialmente dura con los costos de producción financiados por el gobierno, ya que “con lo que se gastó en las seis películas de Turismo se pudieron haber realizado diez” (Álvarez, 1963:12). Poco antes, a mediados de 1962, se había llevado a cabo una serie de charlas con críticos y realizadores de cine para evaluar la situación del cine actual. En una de esas conversaciones, el productor Ricardo Martínez, presidente de la empresa CUFE, recurría a la necesidad de financiar los cortometrajes del mismo modo que lo estaba haciendo la

¹²⁶ Según Saratsola, en esa función se presentaron los cortos *Pupila al viento* (Gras y Trelles, 1949), *La ciudad en la playa* (Musitelli, 1961), *Punta Ballena* (Bayarres, 1962), *El niño de los lentes verdes* (Hintz y Mántaras Rogé, 1962), *La raya amarilla* (Maggi, 1962), *Punta del Este, ciudad sin horas* (Gascue, 1962).

Comisión de Turismo, ya que las grandes empresas distribuidoras se oponían cada vez más a su comercialización:

Ahora, no creo que la ayuda del Estado solo, resuelva el problema. Pero sí creo en una conjunción de esfuerzos entre los organismos del Estado y las empresas privadas. La producción de cortometraje encuentra en las propias salas cinematográficas de nuestro país enorme resistencia (...) y esto tiene que ser el motivo de una ley que imponga el cortometraje, como hay en otros países. Una ley que haga obligatoria su exhibición, porque si no, las salas cinematográficas se niegan a incorporar a su programación los cortometrajes (s/a, 1962:13).

La reflexión confirma dos aspectos que, de alguna manera, expresan las concepciones en torno a la viabilidad de un cine propio: continuando con una idea iniciada a finales de los años cuarenta con los concursos de los cineclubes, se exhortaba el desarrollo del cortometraje como medio más indicado para la realización local; al mismo tiempo, se invocaba la necesidad de que el cine fuera financiado tanto por entidades estatales como privadas, ya que la situación del mercado era insuficiente para la autogestión. En esa línea, los cortometrajes realizados para la Comisión de Turismo constituyen un corpus tan interesante como eficaz. Casi todas estas películas son buenos ejemplos del ingenio y la técnica cinematográfica explorados en los años anteriores, alternando en pocos minutos una estética cuidada, un estilo innovador e ideas originales sobre cómo trabajar el turismo de manera soslayada.

Sin embargo, lo más interesante de los cortometrajes es su representación de la crisis socio-política que empezaba a hacerse patente en el Uruguay de los años sesenta y a materializarse en la creación artística. De ese modo, las películas no solo adhieren al tratamiento de lo turístico, enseñando los principales balnearios del país y las playas más vistosas de Montevideo, sino que también ofrecen una crítica sesgada a la realidad social, a la división de clases, la precariedad de algunos sectores desprotegidos y el imaginario autocomplaciente del medio siglo.

La raya amarilla (Maggi, 1962) se centra en la vida capitalina a partir de un guion del propio director, quien para esa época era ya un nombre reconocido en el ambiente teatral por la escritura de obras como *La trastienda* (1958), *La noche de los ángeles*

incierto (1960) o *La gran viuda* (1961). Mediante la historia de un pintor encargado de dibujar la raya amarilla que separa los carriles de una calle (fig. 6.2), se enseñan estampas de la ciudad, especialmente de la zona costera y las playas. Con planos cuidados e ingeniosos (que incluyen *travelling*, picados, contrapicados, enfoques subjetivos), la ciudad se muestra moderna, turística y cosmopolita. Se alternan tomas de parques y playas con otras de edificios, calles y coches. El protagonista, interpretado por el comediante Ricardo Espalter, combina con gracia gestos chaplinescos que, sin embargo, no resultan exagerados. La película no tiene diálogos, solo música compuesta por el pianista Jaurés Lamarque Pons que refuerza las acciones del pintor y los otros personajes.

Asimismo, la estética de *La raya amarilla* bebe del cine experimental mediante el juego establecido por las situaciones irrisorias del pintor y la composición visual de la ciudad. Se exploran los paisajes artificiales de una Montevideo en continuo progreso: la película está filmada enteramente en espacios abiertos y hay un protagonismo del movimiento frenético de la ciudad expresado en el tráfico, los altos edificios, las construcciones... Prevalece un juego visual con la geometría de las edificaciones, las largas avenidas, la posición de los pintores en medio de la ciudad, reforzada mediante planos poco convencionales y un montaje cortado (fig. 6.2).

Por otra parte, la ciudad aparece fragmentada, dividida en (al menos) dos espacios claramente diferenciados: de un lado está la ciudad del trabajo, del dinamismo, de los automóviles y los comercios, las avenidas repletas de personas y las oficinas; del otro, como si fuera su contracara, se enseña la Montevideo del ocio, del descanso y el divertimento, mediante playas enormes bañadas por el mar y el sol. El pintor protagonista es el elemento conector entre ambos espacios escindidos, con su recorrido diario que va desde la zona comercial del centro urbano a la periferia de la relajación. Y allí aparece un elemento de tipo social: mientras trabaja bajo el sol del verano, observa a quienes descansan en la arena (fig. 6.2). Sin embargo, él mismo es capaz de franquear las fronteras, pasando de un espacio al otro con completo desparpajo.

La denuncia en este caso aparece de manera solapada, mediante la separación entre dos tipos de ciudadanos (el trabajador/el burgués), enfrentados por la idea que descansa en toda teoría de clases y que por esa época empezaba a estar sobre el tapete tanto en el discurso político como en las expresiones artísticas.



Fig. 6.2

La raya amarilla es en ese sentido, testimonio del cine inmediatamente anterior al debacle político, reflejo de la crisis social que empezaba a calar fuerte en los pliegues artísticos. La película enseña una sociedad moderna en la que es posible divertirse, descansar y disfrutar de los encantos naturales, ofreciendo al mismo tiempo, una sesgada crítica social que enfrenta a los sectores más humildes (el obrero) con la alta burguesía que toma sol en la playa. Al hilo de esto, los cortometrajes producidos por la Comisión de Turismo confundieron (ingeniosamente) las bases del llamado al quitar protagonismo a la ciudad y los espacios de dispersión y ponerlo sobre los personajes (siempre integrantes de clases populares), visión cuestionadora que se enlaza directamente a la crisis moral de la que hablaba Benedetti y que iría en aumento conforme pasaran los años.

6.3 El costumbrismo naturalista

Al mismo tiempo que se exploraban en el arte formas inéditas de cuño neovanguardista, se reforzaba la afición por las tradiciones costumbristas ligadas a la vida rural que, como vimos en el capítulo anterior, se mantenían con cierta vigencia desde décadas anteriores. Es lógico que en esa crisis moral a la que refería Benedetti, los sectores más conservadores de la sociedad respondieran con un reforzamiento de los valores tradicionales ligados a lo vernáculo y cierto costumbrismo naturalista, especialmente desde las esferas gubernamentales y los grupos ruralistas, de gran poder político en la época.

Ya se vio aquí el debate planteado en los círculos literarios en torno a la preeminencia del criollismo como estética imperante que mejor representaba la identidad nacional, lo que permitió la difusión de libros en torno al tema publicados con cierta regularidad y de alcance masivo.¹²⁷ Asimismo, se popularizó la obra de poetas gauchescos al tiempo que se la estudiaba bajo la lupa de la crítica literaria y la lingüística,¹²⁸ estableciendo un puente con la tradición payadora típica de las festividades campesinas. Ese fenómeno se convirtió en un primer peldaño para la nueva canción folclórica que encontró en la poesía gauchesca y en la payada¹²⁹ novedosas formas de expresión.

El llamado Canto Popular, un movimiento ecléctico y multigeneracional en el que convivieron diversas estéticas del folclore local, se nutrió de esa corriente gauchesca y de alguna manera, continuó la labor iniciada en la década anterior por músicos locales, pero sobre todo, por el folclore argentino de enorme impacto en la sociedad uruguaya desde que en 1952 se sancionara, por decreto del gobierno peronista, la obligatoriedad de su difusión en radios. De esa manera, entrados los años sesenta, surgió una camada de nuevos “cantores” que hallaron la respuesta inmediata del público, identificado con las letras de sus canciones. El surgimiento de programas radiales y televisivos en los primeros años de esa década (como los de Anselmo Grau o Rúben Castillo), fue una vía de difusión para la obra

¹²⁷ Por ejemplo, *Hombres y caballos* (1960), de Mario Arregui, *Los ojos del monte y otros cuentos* (1962), de Alfredo Gravina, *El viaje hacia el mar* (1962), recopilación de cuentos póstuma de Juan J. Morosoli, y las varias reediciones de libros anteriores como los de Justino Zavala Muñiz, Francisco Espínola o Javier de Viana.

¹²⁸ De 1963 es el estudio crítico de Serafín J. García *Diez poetas gauchescos del Uruguay*, en 1967 apareció *El gaucho* de Juan Carlos Guarnieri y al año siguiente su *Diccionario del lenguaje campesino rioplatense*. También en 1968 se publican el fascículo *Poesía política* de la *Enciclopedia Uruguaya*, organizado por Ángel Rama y varios de los números de *Capítulo Oriental*, dedicados a la poesía gauchesca/nativista.

¹²⁹ La payada es un arte poético-musical de raigambre española, en el que se improvisa un recitado en rima par acompañado de guitarra. La payada a “contrapunto” toma la forma de un duelo cantado entre dos o más payadores que se contestan mutuamente lo dicho por el anterior.

de músicos locales. A los primeros compositores de canciones¹³⁰ que aunaron la técnica musical con la tradición de los géneros autóctonos y resucitaron la poesía de autores anteriores, se sumaron los jóvenes cantantes de la época, algunos de los cuales alcanzaron enorme popularidad.¹³¹

Con las complicaciones en la escena política y la creciente politización de la sociedad, el Canto Popular fue tomando una postura que, conforme pasaban los años, se convirtió en una importante arma de lucha. En 1967, se realizó el Primer Festival de la Canción de Protesta y al año siguiente tuvo lugar el festival “Uruguay Canta”, replicado en 1969. Esos espacios de movilización multitudinaria devinieron mojones en la entonces decadente democracia institucional y dieron al cancionero popular una trascendencia inusitada en la cultura local, mediante letras simbólicas, cargadas de metáforas y referencias a la opresión del gobierno (Blanco Blanco, 2017:161).

En ese contexto, la tendencia hacia lo rural iniciada en el primer cine uruguayo se mantuvo en la segunda mitad del siglo, ya sea a través de un enfoque descriptivo, de la mera idealización de su estilo de vida o del contraste con la ciudad moderna. Esa permanencia dentro del arte de un tradicionalismo campestre estrechamente ligado a cierto conservadurismo pareció reflotar en el cine de los años sesenta. A partir del localismo de fácil identificación para el público espectador, se asistió a un fenómeno dual: por un lado, se reforzó la idea de que *eso* era el Uruguay y por lo tanto, así debía enseñarse al público; por otro, la vida rural —con sus tradiciones y sus costumbres— permitía denunciar la situación de precariedad que perjudicaba severamente al interior del país. No sin un dejo político, el cine de ficción de los primeros años sesenta se centró en los arquetipos, haciendo énfasis en los personajes más que en el espacio, y en sus devenires existenciales más que en su acción cotidiana.

En esto también fue fundamental la gestión de los cineclubes y sus concursos que se continuaron durante esa década y que fueron, además, espacios de difusión del cine nacional en formatos alternativos. Cine Club, por ejemplo, fue responsable de la producción de varios cortometrajes de temática criollista y suburbial, como *21 días*

¹³⁰ Por ejemplo, Aníbal Sampayo, Ruben Lena, Amalia de la Vega, Osiris Rodríguez Castillo, Carlos Molina, Víctor Lima, entre otros.

¹³¹ Por ejemplo, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti, José Carbajal, Tabaré Etcheverry, Washington Carrasco, Numa Moraes, entre otros.

(Ildefonso Beceiro, 1963), inspirado en un cuento de Enrique Amorim. Mariana (Martita Luján) una niña de familia con escasos recursos, es obligada por la madre a vender su gallina preferida (fig. 6.3). Luego de discusiones y llantos, Mariana la vende pero el almacenero le regala un huevo, con el que aspira a tener otra gallina luego de “veintiún días”. La música compuesta por Coriún Aharonian (1940-2017), colaboró notablemente en el delineamiento de la narración dramática con final esperanzador, sumándose a una tradición de compositores locales que privilegiaban los sonidos del campo como generadores musicales. Ese mismo año, Beceiro dirigió otro film titulado *El tropero*, con música de otro compositor destacado, Lauro Ayestarán (1913-1966), también bajo la producción de Cine Club. El título refiere al típico personaje campestre que conduce el ganado de un lugar al otro y a través del cual se retomaban las tradiciones rurales y se enseñaban paisajes naturales del interior, presentados con acompañamiento musical típico.

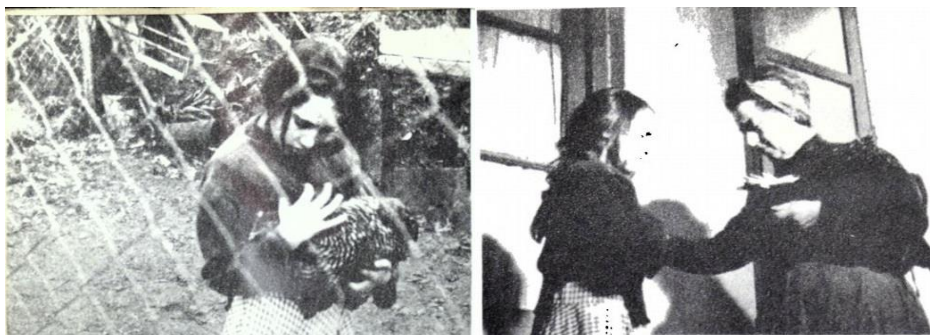


Fig. 6.3

Dos años después, Cine Club Uruguay adaptó un relato del escritor Alfredo Gravina (1913-1995), titulado *Los ojos del monte* (Omero Capozzoli, 1965), sobre la vida de una familia rural de la Banda Oriental, en plena invasión portuguesa (*circa* 1825).

En un rancho precario, en medio de la llanura, la vida de Benjamín Torena (Blas Braidot), gaucho y padre de familia, es tranquila y pacífica. La *voice over* refuerza la idea con un prosodia cercana a lo documental aunque el montaje es dinámico y alterna la presentación del protagonista con los planos abiertos, subrayando la infinitud de la llanura y el cielo. En el rancho vive la familia, hombres cercanos y el abuelo, encarnación de un pasado de luchas bárbaras que el anciano narra a su nieto, reavivando una violencia pretérita anticipada simbólicamente. La ausencia de música engrosa el paisaje sonoro y

resulta un elemento crucial en la narración, ya que es el silencio lo que le permite a Torena intuir, una tarde, la cercanía del ejército portugués.

Antes de que lleguen los portugueses, rescata a su mujer (Leonor Álvarez), a su hijo (Mauro Real de Azúa) y los obliga a esconderse en el monte. Él y los otros hombres de la familia esperan agazapados a los enemigos. La cámara subjetiva reemplaza el plano general utilizado hasta entonces y se convierte en los ojos que dan título al film, oteando en la oscuridad cerrada de la selva la presencia del adversario. Cuando finalmente llegan las tropas, los gauchos se enfrentan en batalla. La recreación es penosa, con planos lentos, sin dinamismo ni fuerza. Finalmente, logran vencer. El supuesto conocimiento del lugar es la razón de la victoria, metáfora que refuerza el sentido de lo propio frente a lo extranjero, de lo nacional frente a lo regional.

Una referencia final, aludida por Torena, recuerda al prócer nacional: “se lo tenemos prometido a Artigas, aunque esté lejos...”, situando la historia dentro de un marco histórico preciso. En ese momento de batallas y enfrentamientos subyace la noción de lo auténtico y lo identitario. No solo lo tradicional sino también lo historicista consolidan la idea de una identificación nacional que estaba entrando en crisis como respuesta al contexto sociohistórico.

Es especialmente significativa esa vuelta al tradicionalismo vernáculo en la década del sesenta, mientras la cultura de masas invadía la esfera pública y el arte viraba hacia una tendencia global cercana a lo experimental y lo pop. Podrían rastrearse dos razones para explicar el retorno a temáticas de vieja raigambre en la cultura uruguaya: una de ellas sería la debilidad del contexto mundial marcado por la invasión globalizadora que comenzaba a interferir en la vida pública en esos años de Guerra Fría; otra podría ser la ya referida crisis moral, consecuencia de una anterior crisis económico-política, que tambaleó las estructuras del optimismo nacionalista propio de épocas anteriores y puso bajo la lupa un sistema de valores nunca antes cuestionado.

Las discusiones sobre el modo correcto de representar la identidad nacional que atravesaron esa década son correlato de las interrogaciones propias, en un escenario mundial capaz de poner frente al espejo las únicas seguridades de una sociedad tan frágil como la uruguaya.

La música había ya plantado bandera frente a la situación, decantándose por una postura a la vez artística y política. Del mismo modo, una parte la producción cinematográfica entendió que las respuestas para definir lo artístico y también lo cultural estaban en el pasado rural. De alguna manera, el rumbo iniciado a mediados de siglo por el cine histórico se continuó durante los años sesenta, siempre bajo la cúpula de la discusión y el cuestionamiento. Frente a la complejidad del presente, se buscó una respuesta en el pasado.

6.4 La Cultura de masas

Es continentalmente famosa nuestra escasez de analfabetos, pero en cambio no ha merecido pareja difusión qué es lo que hace el hombre uruguayo con una alfabetización tan ejemplar y generalizada. Sabemos, por lo pronto, que lee mucho fútbol, muchos crímenes, muchas historietas, y, en menor grado, suplementos femeninos, digestos, cuentos almibarados, enigmas policiales y pornografía. Libros, casi nada. Por lo general, tiende a evitar que sus lecturas multipliquen sus preocupaciones, y, claro, los buenos libros suelen tener el grave defecto de ser intranquilizadores (Benedetti, 1957:21).

La cita de Benedetti refleja las discusiones que empezaban a tener lugar hacia finales de los años cincuenta y serían una constante en la década siguiente. El ciudadano de clase media veía cambiar su comportamiento debido a la repentina invasión de un sinnúmero de ofertas de entretenimiento, consecuencia de la sociedad de consumo, idea que era bien recibida por un sector de la población y duramente resistida por parte de la intelectualidad de izquierda. Como hemos visto, los momentos de ocio y consumo comenzaban a imponerse también desde la órbita estatal, con la promoción del turismo interno que de pronto, trastocaba el uso del tiempo (aparece la noción de *tiempo libre*) y del espacio, confundiendo los límites entre lo público y lo privado. Las campañas visuales en revistas y publicidades turísticas aludían al consumo y al sexo como signos de goce, priorizando el

imaginario de las culturas juveniles y promoviendo el capitalismo neoliberal en busca de integrar el país a un escenario global (Bruno, 2018a).

En esto último jugaría un papel fundamental la televisión. Había comenzado a transmitir en Uruguay el 7 de diciembre de 1956, y en un plazo de cinco años sumó cuatro canales de aire, tres de índole privada y uno estatal, de rápida notoriedad: 30.000 televisores fueron adquiridos en los primeros cuatro años, pese a la mala calidad de las transmisiones de (Maronna, 2007), permitiendo que los contenidos televisivos llegaran no solo a las capas medias de la sociedad a la que se dirigía habitualmente la cultura letrada, sino también a aquellas conformadas por el proletariado de la capital y del interior del país.

Esa sorpresiva masificación del medio fue vista como una amenaza para el sector cinematográfico y para las élites intelectuales pero al mismo tiempo, fue una etapa de aprendizaje y refinamiento del público, expuesto ahora a nuevas formas de ficción. En 1962, desde *Cine Club* lamentaban la situación:

1962 ha de quedar como el año en el que el negocio cinematográfico hizo realmente crisis en Montevideo (...) Este es el año en que más cines han cerrado o están a punto de cerrar (...) [e]l público se interesa en la televisión y abandona el espectáculo cinematográfico en porcentajes alarmantes (...) De los 16.817.461 espectadores de 1958, solo quedan 10.000.000 escasos en 1962 (s/a, 1962:3-4).

Y la cosa iría a peor: al año siguiente se registraron 1.300.000 espectadores menos que en 1962 (Saratsola, 2005:300), a lo que se sumó la crisis hollywoodense y la aparición de nuevas formas de entretenimiento dirigidas al conjunto familiar y especialmente al público femenino. El debate planteaba las mismas interrogantes que acuciaban a gran parte del planeta, enfrentando a *apocalípticos* con *integrados*, para parafrasear el libro de Umberto Eco (1965), de enorme popularidad en los círculos académicos uruguayos, al que luego se sumarían otros como *Las formas ocultas de la propaganda*, de Vance Packard (1966), *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, de Marshall McLuhan y Quentin Fiore (1967), *Medios masivos de comunicación*, de Roque Faraone (1969), *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, de Armand Mattelart y Ariel Dorfman (1971) o *El lenguaje de la publicidad*, de Lisa Block de Behar (1973). Bajo esa

perspectiva, la cultura de masas sería un todo integrado por seres pasivos, neutros y desprovistos de toda dimensión política que algunos celebraban como el surgimiento de un nuevo paradigma histórico, mientras otros rechazaban tajantemente por considerarla un atentado del capitalismo global contra los valores de las comunidades culturales autóctonas.

Dos meses antes de que Benedetti publicara su nota, Carlos Real de Azúa hacía lo suyo en un artículo titulado *¿Adónde va la cultura uruguaya?* En él, diferenciaba entre “dos culturas”, una de tipo “intelectual” que se veía reducida “cada vez más a los ambientes especializados” y otra que “opera a través de la avasallante masificación de los medios de propaganda y publicidad que el maquinismo y la técnica han puesto en manos de los fuertes”, caracterizada por “el entretenimiento, la noticia, la emoción erótica, lo sensacional, la vulgarización científica”, cuyos valores implícitos “son, y sin escape, *la cultura* para el noventa y nueve por ciento de las gentes” (Real de Azúa, 1957:22). En ese contexto, los intelectuales de izquierda en Latinoamérica fueron los denunciantes de la situación que aparecía como una nueva forma de dominio colonialista, bajo la invasión de contenidos culturales que atentaban contra los valores típicos de la identidad nacional. En la misma nota, Real de Azúa agregaba: “sólo en ciertas formas semicultas del humorismo, periodístico o radial, en la crónica deportiva, en la música popular y en el deporte mismo es que pueden refugiarse hoy, y no sin desajustes, las efusiones (...) de algunos rasgos propios” (Real de Azúa, 1957:22).

En el ámbito cinematográfico, el enfrentamiento con la televisión supuso, al mismo tiempo, un debilitamiento de la cultura cinematográfica y un aligeramiento en las selecciones del público. Entre septiembre y noviembre de 1961, se realizó en Cine Club una serie de mesas redondas con los principales críticos del país¹³² para discutir la situación actual del cine nacional y el rol de la crítica en tanto “educadora” de público. Se tocaron temas como la libertad editorial de los críticos, el aspecto económico de sus profesiones, el espacio destinado en la prensa a la crítica de cine y las complejidades en torno al tiempo de visionado: “El problema del tiempo consiste en que si queremos llegar al lector tenemos que llegar a todo tipo de lector”, aseguraba José C. Álvarez (s/a, 1962:16). Asimismo,

¹³² Intervinieron Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal por *El País*, José Carlos Álvarez y Manuel Martínez Carril por *La Mañana*, Pedro Reretche Gutiérrez y Carlos Rauschert Chiaritio por *El Bien Público*, Omero Capozzoli y Oribe Irigoyen por *El Popular*, Antonio J. Grompone por *Reporter y Radio Oficial*, Lucien Mercier y Mario Trajtenberg por *Marcha* y Antonio S. Valeta por *El Debate*.

desde cierto esnobismo, las discusiones giraban alrededor de los “hábitos inveterados” del público, como los llamaba Emir Rodríguez Monegal, contra los cuales debía luchar la buena crítica: la proximidad del cine (de barrio), la atracción del *star system*, los desnudos y el erotismo de las películas, entre otros aspectos que hacían prevalecer unas sobre otras, allende su calidad artística.

La imposición de la sociedad de consumo, sumada a la crisis financiera, había cercenado la cantidad de espectadores en salas y había volcado al público hacia contenidos alternativos como la televisión. Por otra parte, las distribuidoras de cine se aseguraban previamente el éxito de los títulos, ofreciendo en general películas de probada comercialidad. En la misma nota de *Cine Club* se afirmaba:

Hay que sospechar que los distribuidores no se arriesgarán en el futuro con la obra de vanguardia o el film difícil, por lo menos en la forma como se arriesgaron en el pasado. Bergman y Kurosawa fueron, en su momento, un peligro comercialmente. Mañana pueden serlo el cine independiente americano, *Ordet* de Dreyer o el cine polaco. Paradojalmente, aunque ahora se tiende a una más depurada cultura cinematográfica (mediante la acción de la crítica y de los cineclubes) es probable que el cine de calidad se vea restringido por causas accidentales (s/a, 1962:4).

En definitiva, la discusión remitía constantemente al predominio sobre “la masa de espectadores” que unos intentaban retener y otros pretendían poseer. En cualquier caso, se trataba de construir públicos a partir del sentido de pertenencia y del conjunto de valores que el sector intelectual vinculaba con lo propio mientras que el sector empresarial de los medios de comunicación identificaba con la integración a una aldea global.

Sin embargo, desde sus comienzos la televisión había establecido conexiones con el campo artístico local, generando espacios de trabajo conjunto con actores, músicos, presentadores, artistas plásticos y bailarines, en la eterna búsqueda de ofrecer contenidos para la familia, el sector femenino e infantil. De esa forma, acaparó rápidamente a los nuevos espectadores y comenzó a ofrecer programas de consumo masivo para entretener a toda la familia.

El estreno de la película *Al compás del reloj* (*Rock Around the Clock*, Fred F. Sears, 1956) en enero de 1957, había significado una revolución cultural en el público juvenil con

la explosiva aparición del *rock'n'roll*, género que en los años sesenta, ya con la supremacía de los británicos The Beatles, se convirtió en la manifestación contracultural más popular entre los jóvenes de clase media. El rock representó una forma de insurgencia clave para el socavamiento de la cultura conservadora de los adultos, capaz de marcar a fuego el accionar de los jóvenes durante toda la década del sesenta, pese a la férrea resistencia de los mayores. Fue asimismo, una forma de relación entre aquellos capaces de crear redes sociales a través de bandas *amateurs* y espectáculos improvisados, generando nuevos sentidos de pertenencia y conformando una identidad colectiva que ahondaba la brecha intergeneracional. Rápidamente la radio y la televisión incorporaron los espectáculos de rock a sus programas, permitiendo además la participación de fonoplateas compuestas mayoritariamente por jóvenes y adolescentes. Programas como *Discódromo* (Teledoce), *Smowing Club* (Teledoce), *Paseíto Musical* (Canal 5) o *El Show de los Triunfadores* (Canal 10) fueron importantes cauces de divulgación de la tendencia extranjera que sectores conservadores veían como una invasión cultural de manos del primer mundo yanki. La difusión masiva de la Nueva Ola Rioplatense, encabezada por el Club del Clan¹³³ de Argentina y bandas de rock uruguayas entre las que destacaba la exitosa *The Shakers*,¹³⁴ terminó de dar cuerpo a un movimiento que se convirtió en la mejor expresión de la cultura de masas (Peláez, 2006; Peluffo Linari, 2018:143-152).

Al mismo tiempo y con sorprendente velocidad, la televisión desarrolló contenidos de ficción que de alguna manera, competían con el cine pero que al mismo tiempo, permitieron el desarrollo y la mejora de la industria local, formando y empleando a gran parte del sector técnico. En mayo de 1962, se estrenó en el entonces Teledoce Televisora Color, el show cómico *Telecataplúm*, un ciclo semanal de escenas cortas interpretadas por humoristas provenientes del ambiente teatral, radial y carnavalesco. A diferencia de los programas realizados hasta ese momento (en su mayoría extranjeros), que giraban en torno a la figura de conocidos capo-cómicos y al humor de brocha gorda, los sketches de

¹³³ El Club del Clan fue un programa musical de televisión emitido a partir de 1962 y producido por la RCA con el fin de difundir en toda América Latina un grupo de cantantes de pop-rock que lograron una enorme difusión popular y que tuvieron una notable influencia en los gustos musicales de una parte sustancial de la juventud de esa época. Algunos de los más populares fueron Palito Ortega, Violeta Rivas, Johnny Tedesco, Raúl Lavié, Lalo Fransen y Chico Novarro.

¹³⁴ Las más notables fueron The Mockers, Los Iracundos, Los Delfines, Kano y los Bulldogs, Les Renards, Sexteto Electrónico Moderno, El Kinto, entre otras.

Telecataplúm echaban mano a la inteligencia del espectador aprovechando la sutil capacidad interpretativa del elenco y sus condiciones musicales.¹³⁵ Por su parte, Canal 10 lanzó unos años después, un show parecido: *Decalegrón*, que con un formato similar se mantuvo en el aire hasta 2002, logrando elevados niveles de rating para su época.

A los programas de humor, se sumó la aparición de películas para televisión, generalmente adaptaciones de obras teatrales o novelas, con actores de primera línea provenientes de la radio y el teatro. Canal 10 había estrenado en 1957 *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca), a la que seguiría *Panorama desde el puente* (Arthur Miller), *En familia* (Florencio Sánchez), entre otras, en un ciclo extendido durante la década siguiente. En 1964, Teledoce sumó a su grilla el teleteatro quincenal *Escenario Doce*, en el que se representaban textos clásicos y modernos, como *Romeo y Julieta* (William Shakespeare), *Calígula* (Albert Camus) o *Sin novedad en el frente* (Erich M. Remarque). El canal estatal hizo lo mismo en el ciclo *Gran teatro 5*, con adaptaciones de Víctor Manuel Leites y Francisco Espínola.

A esto se sumaban las realizaciones propias, ficciones originales que emulando las *sitcom* estadounidenses, adaptaban a la realidad local las aventuras de sus protagonistas. Las primeras fueron *Etelvina, tú eres mi amor* y *Enfermera de guardia*, ambas emitidas por Canal 10 de Montevideo e interpretadas por Marisa Montana. Otras fueron *El monstruo del pantano* o *Los tres*, con Roberto Jones, Alberto Mena y Alberto Arteaga (Prats, 2009:37-39). Del exterior llegaban otros programas de ficción, como las series estadounidenses *Yo quiero a Lucy*, *Los intocables*, *Bonanza* o *Misión imposible*. Asimismo, Argentina había desviado su enorme producción de cine hacia los contenidos televisivos y comenzaba a construir un gigantesco sistema de estudios productores de telenovelas, por lo que entrados los años sesenta, se emitieron en Uruguay muchos de ellas: *El amor tiene cara de mujer* (1964-1972), *Cuatro hombres para Eva* (1965-1967), *Rolando Rivas, taxista* (1972-1973), por mencionar solo algunas. Lo mismo ocurría con Brasil y su gigantesca Red Globo, convertida en una de las mayores productoras de telenovelas emitidas en Uruguay desde 1973, con el estreno de *El bien amado* (Prats, 2009:81).

¹³⁵ El éxito inmediato del programa hizo que fuera vendido a la televisión argentina y a la chilena, donde se difundió por más de cinco años. El programa se mantuvo en el aire con pocas variantes de estilo y elenco hasta 2001, bajo otros nombres como *Comicolor*, *Hiperhumor*, *Hupumorpo* y *Plop!*

Ese aumento de la ficción televisiva melodramática respondía a las necesidades de un gran público mayoritariamente femenino que encontró en las telenovelas, historias y personajes de su agrado, como anteriormente lo había hecho en el folletín y la literatura de romances. Las novelas de las hermanas Brönte, de Rafael Pérez y Pérez y sobre todo, las de M. Delly y Corín Tellado, muy leídas a mediados de siglo, dieron forma a un imaginario apropiado por el público femenino uruguayo, mezclando historias de amor con contenidos melodramáticos, aventura y erotismo. Por el contrario, el cine local no había enseñado hasta el momento protagonistas femeninas capaces de encarnar modelos de fortaleza, valentía y entusiasmo (a excepción, acaso, de la ya comentada *¿Vocación?*), como sí había ocurrido con el cine extranjero. La televisión se apropió de ese imaginario siendo muy consciente del público al que se dirigía. Al mismo tiempo, posibilitó la aparición de mujeres con protagonismo al frente de shows y programas variados, provenientes principalmente de la radio, como Cristina Morán, Lila González, Vilma Lujambio, Shirley Rivas, Mirtha Acevedo, Lelés Fassanello o la argentina Mirtha Legrand, cuyo programa de entrevistas se transmitía en Uruguay desde finales de los años sesenta.

En paralelo a esa sensibilidad femenina, se tomó conciencia sobre el público infanto-juvenil para quienes solo existía un nicho audiovisual muy reducido, principalmente conformado por las historietas y las películas de animación hollywoodenses. El cine local no había producido otras películas infantiles desde que Buzio estrenó sus dos largometrajes a finales de la década del treinta. A raíz de esto, a partir de 1973 empezó a emitirse en Teledoce el programa infantil *Cacho Bochinche*, de enorme popularidad, al que se sumó *Recreo 5*, en el canal estatal y comenzaron a exportarse desde México los shows de Roberto Gómez Bolaño, que gozaron de un inmenso éxito durante varias décadas: *Chespirito*, *El Chavo del Ocho*, *El Chapulín Colorado*.

En ese sentido, la televisión abrió el espacio para nuevas representaciones artísticas más cercanas al teatro y la radio que al cine. Este, en cambio, siguió siendo liderado por las producciones internacionales: a las típicas exportaciones de cine hollywoodense y europeo, se sumó durante los últimos años sesenta, el cine latinoamericano que pasaba los filtros de

la censura.¹³⁶ En ese sentido, las comedias del cine argentino y mexicano fueron las predominantes durante el período: Cantinflas tuvo un lugar de privilegio por más de cuatro décadas y algunas de sus películas fueron grandes sucesos de público, debido a una relación de empatía con la sociedad uruguaya que el propio Mario Moreno pudo comprobar cuando visitó Uruguay en 1951 y en 1969, para el Festival de Punta del Este (Saratsola, 2005:252). También Luis Sandrini gozó de gran popularidad a raíz de sus protagónicos en filmes que llegaban a las salas uruguayas desde los años cuarenta. Siguiendo esa tradición, la televisión uruguaya incluiría durante los años setenta y ochenta las comedias eróticas y naíf de la dupla Olmedo-Porcel¹³⁷.

El entretenimiento se introdujo en la esfera de lo privado, determinando que los momentos de ocio comenzaran a vivirse dentro del hogar y ya no tan asiduamente en salas de cine. Además, estableció una correlación de supervivencia con el cine, especialmente a través de actores, productores y guionistas que se acostumbraron a saltar de un medio al otro con asiduidad. De ese modo, el público se acostumbró a frecuentar ciertos rostros en las pantallas de televisión y de cine, en un continuo ir y venir capaz de determinar, en cierta medida, el éxito de ambos formatos. Por otra parte, la televisión sumaba a los shows de ficción una importante cuota de información, programas musicales y de actualidad que abarcaban todo el espectro del público familiar, mientras el cine se volvía cada vez más segmentado. Las producciones locales, siempre mal recibidas por los propios uruguayos, debieron enfrentar nuevos derroteros para subsistir, dado el escaso reconocimiento interno.

En línea con la nueva sociedad de consumo que estaba cambiando los gustos, el cine se expandió hacia terrenos inexplorados y en continuo diálogo con la televisión, aspiró a completar los espacios vacíos que esta dejaba. Los últimos años sesenta fueron testigo de la extrapolación de terrenos propios de la cultura de masas hecha por el cine y de la adaptación de sus temáticas y estéticas para llegar a un nicho de mercado cada vez más segmentado y ecléctico, oscilante entre la literatura comercial, el *rock'n'roll* y las telenovelas. Así, el cine previo a la dictadura se abrió hacia la experimentación en los

¹³⁶ De los 552 títulos estrenados en 1961, 204 eran estadounidenses, 67 británicos, 66 italianos, 47 mexicanos, 46 franceses, 40 alemanes, 22 argentinos y 20 españoles, según un informe realizado por Walther Dassori, director de la Cinemateca Uruguaya (Domínguez, 2013:80).

¹³⁷ Alberto Olmedo y Jorge Porcel desarrollaron una extensa carrera que abarcó diversos medios y expresiones artísticas: teatro, radio, televisión, cine. Entre 1973 y 1988 la dupla realizó más de treinta películas para la productora Aries Cinematográfica, de enorme suceso tanto en Argentina como en Uruguay.

géneros, coqueteó con la pornografía y desarrolló una primera y prolífica etapa en la animación.

6.5 Cine (erótico) de exportación

Una modalidad aparecida en el Uruguay de los años sesenta fue la producción de exportación, es decir, la realización de filmes producidos en territorio nacional con equipo local, pero destinados a públicos extranjeros. Esa variedad determinó nuevas formas de coproducción con países tanto de la región como de Europa y Norteamérica.

En coproducción con Argentina, por ejemplo, se filmó en Punta del Este ...*Y el demonio creó a los hombres* (Armando Bó, 1960), protagonizada por la *sex-symbol* Isabel Sarli. En clara referencia a *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, 1956), el propósito de Bó era convertir a su esposa en un icono del cine erótico. A raíz de unas demandas efectuadas en Argentina por el delito de exhibición obscena, la película se filmó en el balneario uruguayo y en la Isla de Lobos. Marga (Sarli) es una mujer capaz de despertar pasiones oscuras en los hombres, quienes la acosan y la hacen prisionera en la isla, hasta que uno de ellos (Bó) termina por enamorarla. Continuando con un estilo de filmes eróticos iniciados dos años antes, ...*Y el demonio creó a los hombres* se limitó en su estructura esquemática a enseñar la belleza del cuerpo femenino y la rudeza de los cuerpos masculinos (fig. 6.4) (Ruffinelli, 2015:551).

Un año después, el argentino Leopoldo Torre Nilson filmó también en Punta del Este, *Piel de verano*, con equipo técnico y actoral de ambos países. La protagonizaban los argentinos Graciela Borges y Alfredo Alcón, sobre cuento de Beatriz Guido (1922-1988), aunque incluyó un importante grupo de actores uruguayos (Juan Jones, Rafael Salzano, Jorge Sclavo, entre otros). En el contexto veraniego del balneario más cotizado de América Latina, Marcela (Borges) debe entretener al hijo moribundo del ricachón que mantiene a toda su familia, para salvaguardar la solvencia económica. Sin embargo, el joven (Alcón) le provoca cierto rechazo, lo que despierta una serie de relaciones perversas de corte sexual entre ambos. El film planteaba un tema muy caro a los argentinos: las apariencias de una

familia adinerada venida a menos, que en el contexto de los años sesenta tomaba un aspecto social y comprometido, de rechazo hacia ciertos sectores de la burguesía patricia.

Tres años más tarde, se filmó *Venus perseguida* (Aldo Brunelli Ventura, 1964), coproducción entre Carvent Films (Uruguay) y Pentagrama (Argentina), calificada de clase B por el Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina y estrenada finalmente en 1973. Protagonizada por actores argentinos (Vera Váldor, Juan Carlos Galván) y uruguayos (Jesús Pampín), la película no tuvo éxito alguno, dada la escasa difusión en salas.



Fig. 6.4

Esa primera instancia de coproducción de un cine erótico destinado al extranjero se continuó en 1966, con *Love with a Stranger* y en 1969, con *Today and Tomorrow*, ambas del inglés Ted Leversuch,¹³⁸ realizadas para el público canadiense. Con trayectoria en el cine de espías, Leversuch contó con capital extranjero para filmar muchas de sus películas fuera de Norteamérica. De esa forma, reunió un pequeño equipo técnico, al que sumó sus propios colaboradores, y un elenco de actores que luego fueron doblados en Estados Unidos. *Love with a Stranger* (también conocida como *Seduction*) narra la historia de una madre y su hija, quienes reciben a un extraño que primera tiene un romance con la madre pero luego intenta hacerla a un lado para conquistar a la muchacha. La película tuvo en su reparto a actores uruguayos y estadounidenses: Martín Lasalle, Elsa Guirot, Rica Bergman, Sergio Regules, entre otros. Lo mismo ocurrió con *Today and Tomorrow*, la historia de un presidiario que escapa de la cárcel y mantiene una relación con la mujer de su carcelero,

¹³⁸ Ted Leversuch (1911-1985) dirigió los filmes *Billete para Tánger* (en España, 1955), *French Without Dressing* (1965), *Adulterous Affair* (1966), *The Perfect Arrangement* (1971), *Sex and the Lonely Man* (1972), entre otros. Se desconoce la causa por la que llegó a Uruguay para rodar las películas mencionadas.

que también tuvo en su equipo a Regules, Susana Groisman, Fred Deakin y Rómulo Boni. Mezclando intriga, pasión y erotismo, ambas películas pasaron desapercibidas en el escenario local y poco se conoce sobre su alcance en el mercado norteamericano.

Ese incremento de los contenidos eróticos (tanto en el cine como en la televisión) que cosificaban el cuerpo de la mujer a fin de resaltar las facultades viriles y humorísticas de los hombres, alcanzó un punto álgido en los años setenta, coincidiendo con el régimen dictatorial. En cierta forma la censura política pareció reflotar deseos humanos que salían a la superficie. Más allá del escaso cine producido en el país, el consumo de filmes eróticos (como los de Bó y Sarli) o de comedias nihilistas sobre el deseo de hombres fracasados hacia mujeres hermosas (como las de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, acompañados por las vedettes Susana Giménez y Moria Casán), expresa en cierta medida cuáles eran los intereses del gran público. Era la contracara más rudimentaria y banal de otro cine erótico que se estaba realizando en el mundo por esos años, enfocado en tratar la sexualidad de forma franca y madura, mediante escenas de desnudos o de actos sexuales vistas como un producto cultural de alto nivel artístico. La aparición de una serie de películas suecas como *Soy curiosa* (*Jag är nyfiken*, Vilgot Sjöman, 1967) o la escandalosa *Mona: la ninfa virgen* (*Mona: the Virgin Nymph*, Bill Osco, 1970) sirvieron como plataforma para la exhibición en el circuito comercial de otros filmes del mismo estilo, como *Garganta profunda* (*Deep throat*, Gerard Damiano, 1972), *Tras la puerta verde* (*Behind the Green Door*, Artie y Jim Mitchell, 1972), *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), *La Mary* (Daniel Tinayre, 1974) o *Calígula* (Tinto Bras, 1979), instaurando el fenómeno del *porno chic*, un conjunto de películas pornográficas que, sin embargo, eran defendidas por los sectores más liberales de la sociedad y gozaron de importante éxito de público (Curbelo, 2012).

Ese *otro* cine era el resultado de la sociedad de consumo impuesta en Uruguay durante los años sesenta, alentada tanto por la esfera política como por sectores artísticos, de enorme impacto en el público juvenil que, poco a poco, empezaba a ser el predominante en las salas de cine. Las coproducciones realizadas en el país durante esos años se mueven entre la exhibición más cercana a la pornografía, generalmente enmascarada por otro género (como el policial o la comedia) y un cine erigido sobre historias truculentas, marcadas por la violencia y la perversión. Sin embargo, ninguna de ellas tuvo mucha

trascendencia y fueron relegadas a secundar películas más ligeras, de marcado acento comercial, o filmes llegados desde el exterior dispuestos a arrasarse con la taquilla.

6.6 Otros cines: el fantástico y la ciencia ficción

Los años sesenta también abrieron la puerta a nuevas manifestaciones hasta entonces poco exploradas en Uruguay, como consecuencia de la cultura de masas y la consiguiente aparición de alternativas artísticas. El cine fantástico fue una de ellas, frecuente en salas uruguayas a través de películas hollywoodenses de claro matiz comercial, abocadas al entretenimiento del gran público, y la profusión de revistas y cómics que promovían el género dentro del terreno literario. Ya en los años cincuenta, la aparición de relatos fantásticos en antologías y publicaciones periódicas locales (en su mayoría de autores argentinos como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo o Julio Cortázar), colaboró con el empuje alcanzado por el género en Uruguay hacia principios de la siguiente década (Paolini, 2012). A eso se sumaba la presencia de autores extranjeros de gran popularidad en los círculos de lectores, como Aldous Huxley, Isaac Asimov, Ray Bradbury o Philip K. Dick.

En el ámbito local, la Generación de la Crisis infundió a las letras locales la posibilidad de ensanchar los límites del tradicional realismo crítico impuesto por la Generación del 45, bordeándolos aunque sin llegar a franquearlos. Esa tendencia (de alguna manera continuaba una estética anterior trabajada por Felisberto Hernández o Armonía Somers), recurría a lo insólito, lo absurdo, lo extraño, enmarcado en un espacio de cotidianidad donde se alteraban las concepciones de realidad.¹³⁹

De ese modo, lo fantástico y la ciencia ficción llegaron también al cine hecho en Uruguay durante esos años como opciones al cine de impresión naturalista y sobre todo, como continuidad a las primeras olas del experimentalismo fomentado por los cineclubes.

¹³⁹ De 1960 es *La casa inundada*, de Felisberto Hernández, *Un lugar para Piñeiro*, de Jorge Sclavo es de 1966; en 1967 se publican dos volúmenes con los cuentos completos de Armonía Somers; dos años después aparece *El libro de mis primos*, de Cristina Peri Rossi y en 1970 *La ciudad*, de Mario Levrero, al que le seguirá en 1971, *Los papeles salvajes* de Marosa di Giorgio.

A principios de la década, se estrenó en San José, una pequeña ciudad a ochenta kilómetros de Montevideo, *El detector* (Luis Pugliese Sánchez,¹⁴⁰ 1961), el primer film realizado enteramente en el interior del país por cineastas alejados de los concursos de cineclubes montevideanos.

La película cuenta la historia de dos marginados (Hugo Ruiz e Ismael Mascheroni) que, hurgando en la basura, encuentran un libro misterioso, portador de un poder fantástico con el cual conocen el presente y el futuro (fig. 6.5). Son acusados de robar un banco pero gracias a los poderes del detector, descubren a los verdaderos ladrones, razón por la cual son liberados y contratados como colaboradores por la policía. De esa manera, acceden a una sociedad que hasta ese momento los había excluido (fig. 6.5). La crítica social es manifiesta; cuando les proponen el trabajo, uno de ellos pregunta: “¿Nosotros ayudando a la sociedad que siempre nos ha tenido en el último escalafón?”.

Sin embargo, cuando el protagonista se enamora de una joven (Celia Brancia), pierde el poder y es impedido de detectar lo que ocurre, ya que “el amor agota el fluido mágico”. Sin su poder especial, es nuevamente rechazado por la sociedad y regresa junto a su amigo, a la situación inicial.



Fig. 6.5

Con gran ingenio, escasos recursos y una importante carga de humor, *El detector* volvía otra vez (aunque esta vez fuera en tono de comedia fantástica) a la crítica social para denunciar la situación de las clases más desprotegidas y la imposibilidad de acceder a

¹⁴⁰ Pugliese Sánchez (1921-1988) fue un pionero del cine en el interior del país. En 1952, había filmado un documental sobre el Primer Cabildo Abierto Ruralista llevado a cabo ese año, al que le siguieron otros varios, cinco animaciones con marionetas, un segundo largometraje de ficción inconcluso y unos cincuenta guiones cinematográficos escritos.

ciertos sectores, al mismo tiempo que lo hacían, también desde un enfoque experimental, *La raya amarilla* y las demás películas producidas por la Comisión de Turismo. Efectivamente, el imaginario de “la Suiza de América” promocionado por el neobatllismo unos años antes, empezaba a ser cuestionado por la crisis económica, el descontento social, la agitación estudiantil, el maniqueísmo de la Guerra Fría y la reestructuración del orden mundial. Todos esos hechos provocaron un sinfín de alternativas frente al modelo obsoleto del batllismo cuyo reflejo inmediato se dio en las esferas artísticas (Caetano y Rilla, 2006:271-291). Lo particular de este caso es que la crítica apareciera dentro de lo genérico: tanto el humor campechano de la comedia como el elemento fantástico que funciona como motor narrativo, enmascaran una realidad peliaguda.

En 1963, Daniel Arijón¹⁴¹ entabló contacto con un productor de Hollywood y llevó adelante el proyecto de un film de ciencia ficción titulado *El ojo del extraño*. Se trataba de una película de clase B sobre la llegada de un ser extraterrestre a la Tierra, donde conocía a una mujer que lo ayudaba a regresar a su planeta natal. Se filmaron varias escenas en blanco y negro, bajo la dirección fotográfica de Mario Raimondo, hasta que el proyecto fue rechazado por los estudios norteamericanos debido a que la película no había sido filmada en color. Al igual que lo ocurrido con *Ismael il conquistatore*, *El ojo del extraño* se trató de una gran producción que hubiera significado un hito en la cinematografía nacional pero que, debido a su precariedad y la inexperiencia de sus gestores, no vio la luz (Raimondo, 2010:173-181).

Otro caso parecido fue el de *El libro de Juan* (César Seoane, 1964), un proyecto filmado en su totalidad (se cree que hay cuatro horas de filmación) que nunca llegó a estrenarse por falta de fondos. Representó una gran inversión para la época, ya que contaba con un elenco de primer nivel (Sergio Regules, Adela Gleiger, Juan Manuel Tenuta, Alma Ingianni, Juan Jones) y un numeroso equipo técnico. Con elementos fantásticos y un fuerte peso simbólico de alusiones evangélicas que recuerda al cine de Pier Paolo Pasolini, *El libro de Juan* hubiera sido una propuesta interesante y arriesgada para el contexto en el que se produjo. Sobre todo porque el protagonista es perseguido durante varias secuencias por

¹⁴¹ Daniel Arijón (1933-2002) fue un nombre clave en la industria cinematográfica del Uruguay. Desde muy joven estuvo vinculado a la producción de filmes pero también a organismos de difusión como los cineclubes. Escribió innumerable cantidad de guiones, varios libros sobre técnica y un sinfín de novelas *technotriller* para el mercado estadounidense.

un grupo de policías a caballo, fuertemente armados y con evidente actitud violenta que, de algún modo, anticipaba la represión vivida por el país cuatro años más tarde (fig. 6.6). El film no llegó a exhibirse jamás porque faltaron los fondos para el doblaje de voces y para el montaje final. La industria local debió conformarse entonces con continuar produciendo películas de bajo presupuesto y realización artesanal, destinadas a un público muy reducido.



Fig. 6.6

El niño y la cometa (Daniel Arijón, 1977), se estrenó en pleno proceso dictatorial, aunque tuvo buen alcance de exhibición, dado que contaba con el apoyo de Cine Club Uruguay. Se trató de un thriller fantástico con saltos en el tiempo y situaciones repetidas una y otra vez en la historia, filmado en la ciudad costera de Atlántida, un ambiente poco tratado en la cinematografía local, por fuera de los habituales espacios de la campaña o la ciudad.

La película se estructura en torno a la desaparición de Gabriel (Horacio Pérez del Castillo), un niño que sale a jugar con su cometa por la playa, repitiendo lo que sucedió con otro niño cincuenta años antes. Finalmente, es descubierto gracias a la ayuda de un perro collie (fig. 6.7), coprotagonista absoluto de la historia. La temática, muy frecuente en la tradición de la ciencia ficción, no deja de tener un correlato con el contexto histórico en el que se produjo, mientras el gobierno militar uruguayo (vinculado a los gobiernos de Argentina, Brasil, Paraguay y Chile) se encargaba de desaparecer personas y distribuir a sus hijos recién nacidos entre familias cercanas al poder. La Operación Cóndor pergeñada por el norteamericano Henry Kissinger, por la cual se detuvo, torturó, trasladó de un país a otro y se dio muerte a personas consideradas subversivas, había comenzado en 1968 en todo el

Cono Sur y para mediados de los años ochenta, dejó un total de 30.000 desaparecidos (Paredes, 2004).

En ese sentido, *El niño y la cometa* es también producto de su época. Mario Raimondo recoge en sus memorias que, pese al exitoso estreno de la película, el equipo recibió mensajes anónimos “muy duros” y que las primeras intenciones de entablar una coproducción con Canadá, industria que se mostraba interesada en la distribución del film, fueron cercenadas por la situación política (Raimondo, 2010:257-258).



Fig. 6.7

No obstante, el ejemplo más gráfico en esos años es *Tal vez mañana* (Omar Parada, 1966), un caso ejemplar en la cinematografía local, ya que trató las incertidumbres políticas locales e internacionales en clave de ciencia ficción.

En *Tal vez mañana* un hombre de mediana edad (José Iriarte) encuentra “señales” de una posible guerra nuclear que van entrometiéndose poco a poco en su vida cotidiana, hasta confundir totalmente la realidad con el plano mental. La película trabaja con solvencia la escasez de recursos y consigue los pliegues de la narración mediante un dinámico montaje que mezcla planos abiertos y cerrados, *travelling* y cámaras fijas. Montevideo aparece, en un primer momento, reconocible para el espectador mediante locaciones ya muchas veces vistas (como el Palacio Salvo, la rambla o la Plaza Independencia), pero a medida que transcurre la acción, va volviéndose un espacio ambiguo hasta ser una ciudad totalmente desierta y deshabitada (fig. 6.8).

La música de suspense, elaborada especialmente con materiales que distorsionan el sonido, contribuyó al desarrollo diegético acompañando los altibajos del protagonista y su situación de incertidumbre, a medio camino entre el sueño y la vigilia. El tiempo,

representado mediante el sonido de un reloj que parece avanzar muy lentamente, sirve también como marcapasos de la narración y como correlato de la petrificación en la que se encuentra el hombre.



Fig. 6.8

Un collage de imágenes que solo el protagonista puede ver (o imaginar), aparece a lo largo de la historia y remite al miedo a la guerra, al derrumbe, a la posibilidad de la muerte masiva y el sufrimiento: las fotografías de la prensa, los letreros en las vitrinas de los negocios, los soldaditos de plástico con los que juega su hijo. Todo refiere al panorama internacional (Vietnam, asesinato de Kennedy, la España franquista, el bloqueo a Cuba), cuya enumeración va en aumento hasta llegar a la bomba atómica de Hiroshima, cuyas imágenes se reproducen en el film. A continuación, el protagonista se encuentra en una ciudad desierta, totalmente imbuido en ese otro espacio que es su mente. El montaje dinámico expresa el estado de descontrol en el que se encuentra: le parece ver en el cielo la explosión de una bomba, huye por las calles vacías, aparecen imágenes del holocausto judío, de niños muertos —entre ellos, su hijo (fig. 6.8). Llega por fin a su casa, se

reencuentra con la familia, todo vuelve a la normalidad. Es un nuevo día y mientras desayuna, la radio informa el estado de alerta por la posible amenaza de una guerra nuclear.

En ese sentido, *Tal vez mañana* representó un modo ingenioso de reflejar la atemorizante posibilidad de asistir a una guerra sin precedentes entre las potencias más poderosas del planeta, adelantándose a una corriente de filmes de ciencia ficción que agotó el tema de la paranoia humana a partir de los años setenta. Al mismo tiempo, hizo referencia, aunque de manera solapada, a la situación política nacional, en la que se agudizaba la crisis y las fuerzas militares cobraban cada vez mayor poder. La mención a estas últimas en el final de la película, resulta una clara alusión al contexto histórico. El anuncio radial lo explicita: “¡Atención! (...) El Poder Ejecutivo se halla reunido estudiando medidas urgentes para rever las posibles consecuencias de un ataque atómico (...) Participan de la reunión los altos cargos de nuestras Fuerzas Armadas y los Ministros del Gobierno”.

Como vemos, el cine de los primeros años sesenta funcionó al mismo tiempo como medio de denuncia y como cuestionador de la realidad social, en un contexto politizado donde arte y compromiso político se daban la mano. Las formas fueron varias: el experimentalismo neovanguardista más cercano a las cinematografías europeas, el fantástico y la ciencia ficción de influencia americana o el erotismo a medio camino entre lo artístico y lo chabacano. A estas, se sumarían la animación y el auge del documental, que acercarían el cine uruguayo al contexto latinoamericano mediante la toma de postura frente a la realidad social y la crítica desenfadada a la represión general.

6.7 Otros cines: la animación

El cine de animación se convirtió en otra de las formas visibles de entretenimiento típicas de la cultura de masas y por esos años, cobró un destacado incremento gracias a la labor de realizadores persistentes y a la multiplicación de la cultura gráfica en medios de prensa de gran circulación. Durante los años cincuenta, la animación —sobre todo de origen norteamericano— sufrió una mutación que la dejó a medio camino entre el canon

clásico y la influencia de las vanguardias artísticas, transformando lentamente el trato de las agencias productoras, los estudios televisivos y el vínculo con el público. Durante el llamado período de “los tres mercados” se vivió una explosión del género con los programas televisivos y la emergente figura del autor, condicionada por la polaridad de la Guerra Fría entre un enfoque neoliberal y uno comunista (Bendazzi, 1994). Esto redujo notablemente la producción de cortos e implicó la absorción total de los dibujos animados por parte de la televisión. La creación en 1943 de la productora estadounidense UPA (United Productions of America), que aglutinaba a una generación de inquietos animadores formados en su mayoría en la Walt Disney Productions, fue clave para la formulación de un estilo moderno y sintético en el que convergían lo clásico y lo neovanguardista. Al mismo tiempo, en Canadá, el escocés Norman McLaren estaba desarrollando innovaciones técnicas que iban del realismo pictórico al abstraccionismo, pasando por una gran variedad de movimientos y una elaborada lista de composiciones musicales para acompañar sus dibujos (Costa, 1996). Su influencia en el medio uruguayo fue enorme, sobre todo, con la serie de talleres que brindó en Montevideo hacia 1963.¹⁴²

Mientras en Norteamérica el cortometraje era sustituido por la animación televisiva (Disney clausuró la producción de cortos en 1955, mientras Warner, Metro y Universal disminuyeron ostensiblemente el número de realizaciones), en América Latina el género empezaba a dar sus primeros pasos. Incentivado por el auge del cómic, la historieta y la tira de prensa, la cultura gráfica de la época se enriqueció de diversas influencias tanto locales como extranjeras. La aparición de revistas como *Peloduro* (Julio E. Suárez, 1943-1964), *Condorito* (René Ríos Boettiger, desde 1949) o personajes cómicos como *Pelopincho* y *Cachirula* (Geoffrey Foladori, desde 1931) o *Mafalda* (Quino, desde 1963), contribuyeron al imaginario pop que empezaba a tomar forma en esa época. Entrados los años sesenta, la animación fue una suerte de continuación del cine experimental llevado adelante en la década anterior, promulgado por los concursos y festivales.

Eduardo Darino, por ejemplo, comenzó su labor como dibujante e historietista, vinculado a dos instituciones fundamentales: Cine Club Uruguay y el Instituto de Cine de la Universidad de la República (ICUR). Fuertemente influenciado por McLaren, pintando a mano sobre la propia película, realizó el cortometraje *Creación* (1961), una de las primeras

¹⁴² Para desarrollar la influencia de McLaren en el Cono Sur, ver Pinent (2017).

animaciones del cine uruguayo, proyectado luego en el Festival de Cine de Animación de Annecy, en Francia. Le siguieron otros como *Cocktail de rayas* (1962), *Fantasia* (1962), *El Ídolo* (1966) o *Correcaminos* (también conocido como *Caminante*), la primera animación del continente realizada en ordenador (Italiano, 2017: XV). Ya como integrante del equipo técnico del ICUR, fue becado por la Comisión Fullbright para estudiar cine en la Universidad de Nueva York, ciudad donde reside desde entonces.

En *Homomanía* (1962), cortometraje de tres minutos realizado en dicha universidad e inspirado en una historieta de Quino, la evolución del hombre está signada por su capacidad de lucha, por lo cual a medida que se modifica su fisonomía, se modifican también las armas empleadas. El primate deviene pues un soldado: a la música se le suma el ruido de metralletas, los dibujos se fusionan con fotografías de soldados, se escucha el zumbido de una bomba, el zoom entrante da la sensación de caída sobre lo que parece ser una población vista desde el aire. De vuelta al estado primigenio, el primate decide ahorcarse (fig. 6.9).



Fig. 6.9

Durante esa década convulsionada, la utilización de otros referentes además del cuerpo humano (caricaturas, muñecos, marionetas) funcionó como lenguaje válido para

expresar aquello que no se podía decir de forma convencional. En ese sentido, *Homomanía* se inscribe en el mismo contexto crítico con respecto a la realidad social en el que aparecen los otros filmes mencionados en este capítulo. Así, el dibujo —desde la historieta, la novela gráfica, el cómic o la animación—, se convirtió en un canal de denuncia sobre la situación global y sus implicancias en el escenario local, en continuo diálogo con lo sucedido en el resto del continente.

Otro realizador destacado de esa época fue Juan Carlos Rodríguez Castro, también formado en los concursos de cineclubes en los años cincuenta y fundador del Estudio de Publicidad Cinematográfica, una institución que sirvió tanto de agencia como de escuela de cine, donde desarrolló una intensa carrera en la animación publicitaria. Allí produjo *La multa* (1967), cortometraje en el que denunciaba la situación burocrática del país que tanto malestar causaba por esos años.

Un inspector de tránsito niega la multa debida a un político pero se la adjudica a un ciudadano común que debe presentarse en oficinas públicas para llevar a cabo el trámite (fig. 6.10). Son tantos los escollos y es tan notorio el destrato, que la situación termina siendo cómica al tiempo que lanza una cruzada contra el mal servicio de las agencias públicas y sus empleados. Dibujado a mano sobre acetato transparente y filmado fotograma a fotograma sobre fondos cambiables, *La multa* es un ejemplo del avance de las técnicas de animación en el país hacia finales de la década. Al mismo tiempo, es una crítica mordaz a la crisis moral denunciada por Benedetti, que se hacía patente en la burocracia y las clases medias de un país envejecido y mesocrático.

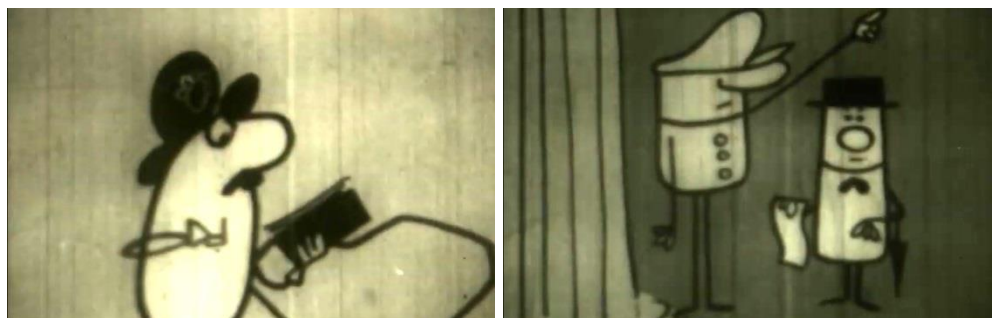


Fig. 6.10

Por esos años, la literatura infantil empezaba a ser trabajada en relación a otros géneros como el musical o revisteril, y conforme avanzaba la censura de la crisis política por parte del gobierno, sus tópicos y personajes se convertían en un lenguaje cifrado capaz de traspasar las restricciones. En 1960, la argentina María Elena Walsh grabó su primer LP con canciones para niños, donde ya podía verse su estilo a la “varieté infantil” en el que alternaba personajes procedentes de los más variados bestiarios, gran sentido del humor, una cuota de absurdo y lenguaje coloquial, obteniendo un éxito casi inmediato en sus espectáculos músico-teatrales exhibidos durante varios años en Buenos Aires. Eso significó no solo un primer antecedente en la relación del arte con el público infantil en el Río de la Plata, sino que además se extendió a los espectadores adultos¹⁴³ y permitió que en años de represión, las canciones para niños fueran el medio predilecto para transmitir mensajes vedados por el régimen. La propia Walsh fue agudizando sus composiciones a lo largo de la década del sesenta, con variaciones musicales en géneros tradicionales latinoamericanos y en letras cada vez más comprometidas, en diálogo directo con el creciente Canto Popular de esos años (Bravo, 2012:151-152).

En Uruguay, la tendencia fue continuada por el colectivo musical *Canciones para no dormir la siesta*, integrado por varios músicos locales en 1975, cuyas canciones infantiles se convirtieron rápidamente en una de las principales formas de resistencia a la dictadura. Pensado inicialmente como un espectáculo teatral de pocas funciones, alternaba el cancionero infantil tradicional con pequeños cuadros teatrales, apelando a la participación del público. En 1979 grabaron su primer LP de título homónimo y la acogida fue creciendo con espectáculos multitudinarios, mediante el lenguaje subliminal de sus canciones que alentaban: “al botón de la botonera, chim pum fuera”. En 1977 se realizó otro espectáculo similar, titulado *Para cuando llueva*, bajo la dirección de Horacio Buscaglia, una figura fundamental en este aspecto.¹⁴⁴ También empezaron a realizarse por esos años, los espectáculos músico-teatrales de *Cacho Bochinche*, prolongación del programa televisivo conducido por Cacho de la Cruz desde 1972, que se mantendrían en

¹⁴³ En 1966 los actores China Zorrilla y Carlos Perciavale hicieron una adaptación para adultos que se presentó en Montevideo, Buenos Aires y Nueva York.

¹⁴⁴ Hacia finales de los años noventa, Buscaglia se ocuparía de la dirección general del exitoso espectáculo musical *Rada para niños*.

cartel hasta entrados los años dos mil, con incalculable éxito de público y una larga lista de discos grabados.

La imaginería iniciada por María Elena Walsh y reafirmada en Uruguay por los espectáculos músico-teatrales sirvió como trampolín para la expansión de la animación infantil, poseedora de una significación especial debido al contexto represivo, al alternar la significación de las canciones, la fabulación de los bestiarios y el doble sentido de las situaciones.

En 1975, la cooperativa CINECO¹⁴⁵ comenzó a realizar animaciones infantiles como modo de pasar el control de la censura y tratar libremente temas prohibidos por el régimen (Tadeo y Keldjian, 2015:92). Un año después, produjo *El honguito feliz*, un cortometraje filmado en Súper 8 e inspirado en un poema de Marita Carpintero de Tutté (1908-2000), empleando la técnica de papel recortado. El film narra la historia de un hongo solitario y triste que es ayudado por otros seres: una rana, un pájaro, un grupo de hormigas y gracias a eso, termina siendo feliz (fig. 6.10). Los valores de solidaridad y trabajo en conjunto se resignificaban en el Uruguay del momento, incluso desde la propia formación corporativa de la productora con un tono marcadamente político, de subversión colectiva y resistencia conjunta. De ese modo, *El honguito feliz* fue vista como una manera de subvertir la lógica de violencia y terror del régimen totalitario, mediante el empleo de la amabilidad, la dulzura y los valores transmitidos a públicos infantiles, deslegitimando los principios de la dictadura (Tadeo Fuica, 2017:64). CINECO continuó realizando películas para niños, filmando eventos, musicalizando canciones infantiles y participando activamente en el programa de Canal 5 *Recreo en casa*. La cooperativa se disolvió con el fin de la dictadura, en 1984 (Keldjian, 2012:10).

¹⁴⁵ Fundada por Dardo Bardier, Luis Bello, Ana Suárez, Anabel Parodi, Nela Odriozola, Teresita Bardier y Wilfredo Camacho.



Fig. 6.11

En la selva hay mucho trabajo por hacer (Walter Tournier, 1974) fue el primer trabajo del prolífico director que desde entonces, cosechó una exitosa carrera en la animación para niños.¹⁴⁶ Basada en un cuento de Mauricio Gatti (1941-1991), uno de los primeros presos políticos, filmada en los Laboratorios Orión y producida por el Grupo Experimental de Cine (vinculado a la recién creada Cinemateca del Tercer Mundo), el cortometraje de 16 minutos fue un trabajo artesanal realizado también con papel recortado. Tiene música y letra del cantante Jorge Estela y voz de la actriz Susana Castro. Debió producirse de forma clandestina y su estreno significó el exilio de Tournier que desde Perú produjo sus siguientes animaciones: *El cóndor y el zorro* (1979), *El clavel desobediente* (1981) y *Nuestro pequeño paraíso* (1983). Con el paso de los años, se convirtió en una influyente manifestación contraria al régimen dictatorial que, como es de esperarse, prohibió su exhibición pero no pudo controlar que se mostrara en el exterior, donde fue cosechando adeptos y le concedió a Tournier prestigio internacional.

En la selva hay mucho trabajo por hacer presenta varios factores que coadyuvaron en su devenir como icono antitotalitario: por un lado están los que conciernen a la forma, mientras que por el otro, están aquellos que remiten al fondo, en un contexto de claras reinterpretaciones y sentidos diversos. En primer término, está el bestiario que, del mismo modo que lo hacía Walsh, es humanizado hasta alcanzar la empatía del espectador. Toda la primera parte del film se ocupa de presentar a los animales habitantes de la selva (la lechuza, los peces, el elefante, los pájaros...), creando una suerte de *casting* de los

¹⁴⁶ Tournier ha desarrollado una extensa carrera en la animación, el *stop-motion* y el trabajo con marionetas. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentran la serie *Los Tatitos* (1997-2001) y *Los derechos del niño* (2004-2007) para la televisión uruguaya, *El jefe y el carpintero* (2000), *Caribbean Christmas* (2001) y *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe* (2012), entre otros.

protagonistas. De ese modo, la selva deviene una alegoría de la sociedad, a la que un día llega el cazador encargado de encarcelar a los animales y conducirlos a un zoológico (fig. 6.11). De forma clara y precisa, la película expresa a través de la metáfora la penosa realidad de muchos presos políticos, impedidos de contactar a sus familias (especialmente a sus hijos) y de recuperar su vida cotidiana. Una niña, encarnación de la bondad genuina e inocente, será quien los rescate y devuelva a su hábitat natural, idea que no solo permitía la identificación con el público infantil de la película, sino que también establecía, desde ese momento inaugural, un vínculo directo entre Tournier y la proyección de su obra posterior.

Por otra parte, la película se unía a aspectos de enorme significación en ese momento de represión y falta de libertades. La canción que funciona como hilo narrativo de la historia está en la línea del Canto Popular, movimiento convertido hacia comienzos de la dictadura en arma de resistencia, como hemos visto. La métrica de los versos y el acompañamiento de música con otros sonidos tradicionales, como el *candombe* o la *murga*, marcan una estética específica que se politiza y cobra sentido desde su posición ideológica.



Fig. 6.12

Asimismo, la temática de la alegoría recae sobre nociones insurgentes al promover una selva donde todos participan activamente sin jerarquías, claras referencias políticas que hacia los primeros años setenta, decían mucho más que la expresión de su idea. En relación a esto, se insiste (ya desde el título) en la idea del *trabajo* como componente esencial en la vida de los seres aunque desde una perspectiva igualitaria en la que “nadie que trabaje, lo que necesite le vaya a faltar”. Además, prevalece la creencia de que los animales deciden sobre sus propias existencias, más allá del encarcelamiento, y eso se consigue mediante la revolución: a partir de la organización conjunta, logran volver a la selva y recuperar lo

perdido, pero también impedir que otros cazadores vengan a por ellos, siempre sin dejar de trabajar con el fin de que la selva sea cada vez un lugar mejor.

Hasta aquí podemos ver cómo en los años anteriores al golpe de Estado y durante la primera etapa de la dictadura, el cine de animación adhirió rápidamente a una visión crítica y reflexiva sobre la situación de violencia creciente. La aparición de géneros inexplorados hasta entonces reforzó la necesidad de buscar alternativas para plantear el malestar colectivo de una sociedad en crisis. Por su parte, el desarrollo de las tecnologías y el interés de los ilustradores constituyeron uno de los juicios más opositores al régimen. A eso se sumaría el auge del cine documental.

6.8 El golpe de Estado y el Nuevo Cine Latinoamericano

En la noche del 6 de diciembre de 1967, a causa del fallecimiento del recién electo presidente Oscar Gestido, se trasladó el cargo al vicepresidente, Jorge Pacheco Areco. Durante su mandato —continuado hasta 1972— se agravó la crisis política y social que determinaría el curso de los siguientes quince años. El resquebrajamiento del orden institucional comenzado tiempo atrás permitió a Pacheco asumir un marcado acento autoritario: a una semana de aceptar la legislatura, ilegalizó siete sectores políticos de izquierda, clausuró el periódico *Época* (dirigido por Eduardo Galeano) y el semanario socialista *El Sol*. Unos meses después, cambió el gabinete ministerial, decretó las Medidas Prontas de Seguridad (amparo constitucional de excepción que restringe los derechos individuales), ordenó la intervención policial y militar en las movilizaciones callejeras cobrándose las vidas de cinco estudiantes y un obrero. A principios de la década, la política gubernamental había sido acechada por la guerrilla urbana y el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN), grupo de militantes de izquierda identificados con la Revolución Cubana de 1959, que llevó a cabo una serie de medidas parapolíticas (robos a bancos, asaltos, atentados, secuestro de dirigentes políticos), profundizando el cuadro de conflictividad en el país. Paralelamente, las movilizaciones estudiantiles y los conflictos sindicales ahondaron la crisis y se convirtieron rápidamente en presas de la violencia

ejercida por el gobierno. En 1971, Pacheco encomendó a las Fuerzas Armadas la lucha antissubversiva mediante decreto. Ese mismo año, se fundó el Frente Amplio, una coalición de partidos de izquierda liderada por el Gral. Líber Seregni, dando fin al tradicional bipartidismo uruguayo. En 1972, con la asunción a la presidencia de Juan María Bordaberry (candidato apadrinado por Pacheco), la situación terminó de empeorar. Una ofensiva del MLN iniciada ese año, fue respondida con extrema dureza por parte de las fuerzas militares y acabó con la desintegración del grupo guerrillero, dando comienzo a las medidas de tortura empleadas por los militares durante los años siguientes (Caetano y Rilla, 2006 y 2017).

Simultáneamente, el resto del continente latinoamericano viraba hacia una violencia extendida que polarizaba la sociedad y permitía la entrada de los militares al poder: Paraguay había sufrido un golpe de Estado en 1954, Brasil uno en 1964 y Argentina uno en 1966. El 27 de junio de 1973, el presidente Bordaberry disolvió el Parlamento y las Fuerzas Armadas ingresaron al poder oficial, donde se mantendrían durante doce años. En septiembre de ese año, los militares chilenos bajo las órdenes del Gral. Pinochet, derrocaron al gobierno socialista de Salvador Allende. Tres años después sucedería lo mismo con un nuevo golpe de Estado en Argentina. La inestabilidad nacional se unía a un sentimiento de desconcierto regional permitiendo lazos entre los gobiernos dictatoriales y entre los sectores de resistencia. El debilitamiento del modelo de sociedad hiperintegrada comenzado a finales de los años cincuenta, alcanzó su punto más alto en esa época.

En ese contexto, el país vivió una acentuada crisis de identidad nacional con el cuestionamiento de muchas claves tradicionales: las lecturas del pasado histórico, el rol de los partidos políticos, la imagen de país proyectada en el exterior durante la década anterior... Como hemos visto, las reacciones fueron diversas: mientras algunos sectores políticos intentaron proponer nuevos imaginarios de identificación colectiva, otros negaron los mitos fundantes de la política tradicional. La muerte de los principales líderes políticos (Batlle Berres, Herrera, Nardone, el propio Gestido), representó la ausencia de directrices claras sobre el futuro político del Uruguay.

La escena artística respondió con avidez ante la escalada de violencia y las limitaciones de derechos. El teatro nacional lanzó una ferviente cruzada durante los

primeros años del régimen con obras¹⁴⁷ que reflejaban los cambios vividos por la sociedad uruguaya y denunciaban el abuso de poder del gobierno, creando lo que Roger Mirza ha llamado un *microsistema de resistencia*, es decir, un corpus caracterizado por la exploración de un lenguaje elusivo y metafórico capaz de esquivar la censura del régimen, mediante la complicidad del público (Mirza, 2007:49). Muchas de ellas obtuvieron reconocimiento internacional, visibilizando así la crisis política en el exterior.

La poesía fue catalizadora de la irreverencia juvenil mediante un cambio en las formas discursivas y la ratificación del axioma de la cultura como acción revolucionaria, distanciándose de las líneas modélicas de su contexto representadas, sobre todo, por los consagrados poetas de la Generación del 45. Estas *poéticas disidentes* —en términos de Luis Bravo—, problematizaron el modelo comunicante, acentuando el costado creativo del lenguaje, intensificando su aspecto experimental, exponiendo temáticas micropolíticas como el sexo o la psicodelia, incorporando otros lenguajes como lo visual, lo sonoro y lo performático para, de ese modo, actuar dialécticamente en un contexto de marcada agitación social. En ese sentido, también la poesía se convirtió en un vehículo de experimentación (vinculada a la ola experimental que repercutió en lo cinematográfico) y de compromiso social de tipo contracultural, implicando la conjunción de lo estético y lo político mediante el cuestionamiento de paradigmas establecidos (Bravo, 2012:253-311).

A esto se sumó el estreno de la película franco-italiana *Estado de sitio* (*État de siège*, Costa-Gravas, 1972), prohibida en Uruguay pero que sirvió para colocar el conflicto del país en la escena internacional, a partir de la detención real del agente estadounidense Dan Mitrione por parte del MLN, que tanta difusión había tenido en la prensa mundial.

En ese contexto, el rol de los intelectuales fue virando completamente y acercándose a la premisa del compromiso político que, de alguna manera, respondía al llamado sartreano y a la recuperación de los escritos gramscianos. Eso implicó el abandono de cierto quietismo característico del intelectual de medio siglo y la adhesión a las movilizaciones sociales en continuo diálogo con la realidad circundante. En el último quinquenio de la década del sesenta, se percibió el viraje de la *intelligentsia* hacia un modelo de compromiso

¹⁴⁷ Por ejemplo, *El patio de la torcaza* (Carlos Maggi), *Operación Masacre* (Rodolfo Walsh), *Malcom X* (Hiber Conteris), *La resistible ascensión de Arturo Ui* (Bertold Brecht), *Los fusiles de la Patria Vieja* (sobre obra de Brecht), *Fuenteovejuna* (Lope de Vega), entre otras.

político manifiesto en todas las ramas del arte y especialmente decisivo en los derroteros tomados por el cine local.

El campo cinematográfico se vio sacudido además por un importante corpus teórico de parte de los propios realizadores llegado desde otros países latinoamericanos: en 1962 apareció *Cine y subdesarrollo* (también conocido como el *Manifiesto de Santa Fé*), de Fernando Birri, tres años después *La estética del hambre*, de Glauber Rocha, en 1969 *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Getino y *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa. Todos ellos apuntaban a la utilidad del cine como instrumento de liberación y de acción militante contra el neocolonialismo político-cultural de América Latina, buscando reflejar la realidad de los países latinoamericanos desde una perspectiva crítica e intelectualizada. Pretendían convertir las deficiencias del contexto continental en una fuerza táctica capaz de abarcar cuestiones inherentes a la producción, la exhibición, la estética y la ideología, despreciando el auterismo y la satisfacción de los espectadores en aras de resaltar la militancia política de las películas. Al mismo tiempo, aspiraban a configurar un movimiento cultural mediante el rechazo al modelo hollywoodense y el cine de autor europeo, y la redefinición del espacio cinematográfico (un mapeo que dividía el mundo en tres tipos de cine) (Paranaguá, 1996; Stam, 2001; Chanan, 2014). En esa coyuntura, el espectador cumplía un rol destacado, ya que los cineastas recurrían a la concientización del público y la posterior acción sobre la realidad. De esa manera, los cambios en el campo intelectual suponían transformaciones irradiadas desde la obra artística hacia los realizadores y los espectadores (Silveira, 2019:173).

Esas transformaciones estéticas e ideológicas cristalizaron tanto en el cine de ficción como en el documental. Los jóvenes realizadores que habían dado sus primeros pasos con el cine de aficionados y los concursos de los cineclubes, fueron los primeros en registrar lo que estaba sucediendo en el país.¹⁴⁸ Un hecho clave para el desarrollo de ese pujante cine

¹⁴⁸ La tendencia había aparecido en 1958 con el film *Cantegriles* (Alberto Miller), en el que se retrataba la vida de los sectores más humildes de la ciudad, al que le siguió *Medio Mundo* (Alberto Miller, 1960) en torno al mítico conventillo montevideano y *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960), un cortometraje de animación inspirado en poemas de Mario Benedetti. En 1965, Mario Handler, que había regresado de estudiar en Europa, dirigió *Carlos, cine-retrato de un caminante*, convertido rápidamente en la mejor fotografía de la crisis. Los conflictos estudiantiles fueron también registrados por Handler en *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Liber Arce, liberarse* (junto a Mario Jacob, 1970), en *Refusila* (1968), con dirección grupal de Walter Tournier, Dardo Bardier y Rosalba Oxandabarat y en *Orientales al frente* (1970), de Ferruccio Musitelli. La crisis política y social tuvo sus registros con *Elecciones* (Handler y Ulive, 1967), *El problema de*

político fue la creación, en 1967, del Comité de Cineastas de América Latina reunidos en el Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos durante el Festival de Cine de Viña del Mar (Chile) que, ese mismo año, a través de un Acta oficial, declaró:

El auténtico nuevo cine latinoamericano sólo ha sido, es y será el que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha (...), el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de la realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia.¹⁴⁹

Las inquietudes habían comenzado unos años antes, durante el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental realizado por el SODRE, en el que como ya vimos, se discutió profusamente sobre los caminos del cine político latinoamericano, sobre la necesidad de proyectos colectivos y sobre la existencia de temáticas y posturas comunes luego desarrolladas en otros encuentros. Otros antecedentes importantes fueron la edición de 1965 del Festival de Mar del Plata, donde se creó la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), el Primer Festival de Cine Independiente Americano en Montevideo (1965), el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje en Buenos Aires (1965), las ediciones del Festival del SODRE y del Festival de Cine del semanario *Marcha* (Lacruz, 2016 y 2018).

Dichos encuentros, realizados entre 1965 y 1968, permitieron el intercambio y el conocimiento mutuo de las diferentes cinematografías latinoamericanas. Realizadores de distintos países del Cono Sur y Centroamérica confluyeron en ellos para enseñar sus obras y establecer un diálogo con sus colegas, marcando así una clara preferencia por el cine latinoamericano frente al europeo o hollywoodense. A esto se sumaba el marcado acento politizado de las películas latinas (en correlación a la realidad del continente), y la cada vez más pronunciada brecha con el primer mundo (Lacruz, 2016).

la carne (Handler, 1969), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob, 1970) y *Tupamaros* (Jan Lindquist, 1972).

¹⁴⁹ En *Hojas de Cine*, n° 1, 1988, pág. 545.

De esa manera, se conocieron en Uruguay películas extranjeras como *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), *La estampida* (Santiago Álvarez, 1970) y se difundieron películas locales como las de Ugo Ulive, Omar Parada o el devenido *enfant terrible*, Mario Handler.

Así, fue consolidándose la idea de crear una red capaz de unificar el cine de los países latinoamericanos bajo una misma estética y una única preocupación ideológica que requería, no solo el compromiso activo de los realizadores, sino también de los espectadores. El propósito expreso de aunar todos los movimientos del nuevo cine independiente reconocía la diversidad de cinematografías y al mismo tiempo, las obliteraba bajo la conformación de una única creación continental. Esa dialéctica entre lo nacional y lo transnacional resulta fundamental para entender los cambios en las ideas que atravesaban el sector cinematográfico, preocupado ahora por el contexto socio-histórico y no por los imaginarios propios. Ello suponía no solo la convivencia de estéticas comunes (antropofágicas, imperfectas, antiimperialistas), sino también una red de contención mediante nuevos mecanismos de financiación, distribución y exhibición.

En Uruguay la respuesta se dio de diversas maneras: la Cinemateca y los cineclubes de Montevideo y el interior del país reforzaron sus actividades mediante nuevos circuitos de exhibición, cursos de especialización y material teórico en sus revistas; dependencias estatales como Cine Arte o el ICUR incentivaron la producción local y los espacios de difusión y discusión; la apertura, en 1969, de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) aunó a realizadores, productores, distribuidores y críticos de cine, convirtiéndose en un faro de referencia del cine político en todo el continente.

De esa manera, se exhibieron filmes latinoamericanos de difícil adquisición, se promovieron exhibiciones en espacios alternativos (fábricas, escuelas, comités de base, talleres, teatros), se editaron revistas y panfletos y se produjeron varios documentales y animaciones. Sobre todo, se intentó producir y mostrar un cine combatiente capaz de reflejar la situación crítica del continente y la realidad de la sociedad, con el fin de concientizar a los espectadores. Esa línea de pensamiento se vio reforzada en 1971, con la publicación de *Las venas abiertas de América Latina*, ensayo en el que Eduardo Galeano

exponía en detalle cómo Europa y Estados Unidos habían abusado históricamente del continente, saqueando sus recursos naturales y entrometiéndose en sus políticas de Estado. Ese fluido intercambio de filmes, material crítico y manifiestos contribuyó notablemente a que los realizadores del momento se decantaran por el cine documental, motivación que se veía además apoyada por las problemáticas comerciales para afrontar un cine de ficción en el país. Sin embargo, el intento se vio truncado con el golpe de Estado y la escalada de violencia de parte del gobierno, que fue cercenando derechos y prohibiendo toda manifestación artística considerada “subversiva”.

6.9 La DINARP y el cine de dictadura

En 1973, las Fuerzas Armadas incautaron los materiales y equipos de la C3M. Muchos de sus integrantes fundadores debieron exiliarse y el cine documental perdió su libertad, convirtiéndose luego en un arma utilizada por el gobierno. Ese año comenzó una primera etapa *comisarial*, carente de una decisión clara sobre el destino del proceso, más allá de la represión a las movilizaciones sociales (Caetano y Rila, 2017¹⁵⁰). A partir de entonces, el gobierno sistematizó una variada producción audiovisual con el propósito de construir un imaginario capaz de representar a la sociedad uruguaya.

A esos efectos, en 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), cuyo objetivo fue promocionar en la opinión pública los lineamientos del “proceso revolucionario”, desarrollando un discurso fundacional y testimoniando el “nuevo” país mediante realizaciones cinematográficas, audiovisuales, publicaciones gráficas, propaganda televisiva, radial y de prensa, manuales escolares, producciones musicales, exposiciones, muestras, festivales y fotografía. Se ocupó también de la realización de casi veinte filmes documentales de corte publicitario, destinados mayoritariamente a público extranjero en el que se ensañaban las virtudes turísticas y económicas del país, el respeto a los derechos humanos y el apego a las tradiciones y los

¹⁵⁰ Los historiadores siguen la periodización diseñada por el politólogo Luis E. González en su libro *Political Structures and Democracy in Uruguay* (1991).

mitos fundantes (Marchesi, 2001:18-19). Además de esa primera función propagandística, la DINARP debía censurar toda línea considerada opositora al régimen.

Entre 1978 y 1984 produjo dos noticieros para cine: *Panorama* y *Uruguay hoy*, propaganda oficial con formato informativo, sin nudo dramático ni conflicto, construida sobre una visión de normalidad y paz luego del derrocamiento de la subversión interna. Tanto *Panorama* como su continuación *Uruguay hoy* recurrían al quietismo de los espectadores y no a la insurgencia, insistiendo en la idea de que eso último correspondía a un tiempo ya pasado, marcado por los movimientos rebeldes de perfil comunista, mientras ahora el país gozaba de una tranquilidad inédita. Como ha observado Aldo Marchesi, el discurso se acompañaba de imágenes que enseñaban una sociedad avanzada, con foco en las medidas progresistas llevadas a cabo por el gobierno, y el robustecimiento del imaginario tradicionalista, mediante la cobertura de diversos eventos folclóricos en los que se exaltaban las comidas, la música y los personajes típicos. Esa (re)invención de las tradiciones que recuerda lo propuesto por Hobsbawm y Ranger (2002), buscaba la cohesión social y el dibujo de un nuevo país que progresaba con paso firme hacia el futuro (Marchesi, 2001).

Parte de la enorme maquinaria llevada adelante por la DINARP se encargó de ese último aspecto: expandir un discurso coercitivo acudiendo a las viejas costumbres y los valores de un pasado heroico que se reconstruía en un presente marcado por la paz y la seguridad. El apego a las tradiciones pretendió convertirlas en la *esencia* de la identidad nacional, acercándose a la vena ruralista y sus costumbres y erigiéndolas como el contenido cultural predominante. De ese modo, la DINARP promovió las actividades campestres a través del apoyo a sociedades criollas, fiestas tradiciones (la Patria Gaucha, la Semana de Lavalleja, aniversario de Artigas, etc.) y música típica.

1975 fue declarado “Año de la Orientalidad” y se llevaron a cabo diversas actividades culturales de raigambre ruralista, entre ellas, el Primer Festival Folclórico “Canciones a mi Patria” en el Teatro Solís y la publicación del *Álbum de la Orientalidad* (Sondor), con canciones de Jorge Villalba, Maruja Quadros, Los Fogoneros, Amalia de la Vega y los infaltables Los Nocheros¹⁵¹. Asimismo, se retomaron los mitos fundantes,

¹⁵¹ Este último grupo se convirtió, hacia los primeros años de dictadura, en el emblema de la canción antiprotesta de marcado cuño derechista, espacialmente relatado en su canción *Disculpe* que, por decreto del

especialmente aquellos ligados a figuras militares como José Artigas y otros caudillos de la independencia. En 1977, se inauguró el Mausoleo erigido a la memoria del prócer Artigas en un acto multitudinario que constituyó uno de los mayores eventos histórico-patrióticos llevados a cabo durante el régimen. Además, se estrenaron dos documentales sobre su figura: *Artigas* (Dardo Torres), producido por la DINARP y *Artigas, presencia viva* (Raúl Solá), a cargo de la PRENSUR. También se realizó un telefilm de tres capítulos para la televisión abierta que emitió Canal 10 bajo el título *La patria en armas*, adaptación de la obra de Juan León Bengoa (1895-1973), en la que se narra la vida y las principales batallas de Artigas, hasta su exilio en Paraguay, protagonizada por importantes actores de la escena teatral: Villanueva Cosse, Pepe Vázquez, Enrique Guarnero, Nidia Telles, Alberto Candéu, Maruja Santullo, entre otros (Prats, 2009:88).

Con la segunda etapa de la dictadura iniciada hacia 1976, la del *ensayo fundacional*, se profundizaron las medidas de censura con tintes moralistas, delineados sobre todo por la Iglesia Católica, de la cual los altos cargos del ejército eran fieles adeptos (Caetano y Rilla, 2017). Así, la censura se hizo patente de varias formas: una fue la prohibición de contenidos plausibles de atacar los valores más tradiciones de la sociedad imaginada por el gobierno; otra fue la negación total de cualquier material referentes al pasado guerrillero o ideas partidarias vinculadas generalmente al Comunismo, declarado “gran enemigo del pueblo”. Además, se prohibió la difusión pública de imágenes que acompañaban el título de las películas en marquesinas, programas y medios de prensa, especialmente si tenían que ver con algunos de los puntos señalados. Hasta 1984 fueron vedadas en el cine las escenas de desnudos, los temas eróticos, violentos o escatológicos, las críticas a cleros y cuerpos militares. No obstante, muchos de esos filmes prohibidos en salas eran emitidos en la misma época, en la televisión abierta (Saratsola, 2005:248).

En ese escenario marcado por la represión y el terror, el predominio de películas extranjeras y la cada vez más presente cultura de masas, los años de la crisis representaron un momento de incertidumbre con respecto al rumbo del cine uruguayo. Lo poco que se hacía en Uruguay no era suficiente para hablar de una industria nacional. La supremacía de cine importado, sumado a la censura y las dificultades para llevar adelante una producción

gobierno, debía pasarse en radio obligatoriamente cada dos horas. A partir del año siguiente, el grupo presentaría el programa *Tiempo de pueblo y folklore* en la radio del SODRE, colaborando con la creación del imaginario gauchesco propia del “nuevo orden”.

propia, con el exilio o el encarcelamiento de la mayor parte de los realizadores locales, significaron un verdadero paréntesis en la cultura local que enfrentaría sus consecuencias una vez retornada la democracia. Mientras tanto, se impuso un modelo de país afianzado en una identidad artificial programada desde las esferas gubernamentales que no consiguió, empero, desestimar la fuerte conciencia crítica con respecto al régimen. El cine uruguayo tuvo que (nuevamente) recurrir a la coproducción extranjera y a la financiación estatal para consolidar los proyectos más llamativos del último tramo de la dictadura. Entonces, volvió a hablarse del nacimiento de la industria cinematográfica.

CUARTO NACIMIENTO: MOMENTO DE TRANSICIÓN (1979-1992)

En el último lustro de la década del setenta, ya con el presidente Bordaberry destituido y el gobierno en manos del Dr. Aparicio Méndez, los militares se concentraron en formar un *nuevo orden* sin partidos políticos, sin guerrilla urbana, sin opositores y con un estricto régimen simbólico con el fin de instalar un imaginario fundacional. Ya vimos que la DINARP cumplió un rol trascendental en ello, construyendo a través de producciones audiovisuales, escriturales y gráficas un discurso convocante de tradiciones conservadoras para refrescar cierto nacionalismo patriótico. También buscó proyectar en el exterior la imagen del Uruguay como un espacio sin conflictos, donde reinaba la paz y la tranquilidad y de donde había sido extirpado todo quiste subversivo. Esa negación de lo político (del nudo dialéctico que es la esencia de la política) entró en línea directa con la censura, herramienta largamente utilizada durante todo el régimen dictatorial. Un sinnúmero de eventos, días festivos, actos conmemorativos y discursos políticos fueron propagados a lo largo y ancho del país durante los doce años del proceso, mientras se censuraba todo aquello que resultara contradictorio a sus lineamientos (Marchesi, 2001:133-136).

La imposición de directrices desde la órbita gubernamental provocó, como contrapartida, un florecimiento de las artes uruguayas y el afianzamiento de una contracultura que encontró en los jóvenes de la época a sus mejores representantes. Fueron ellos los que se convirtieron en bastiones de crítica y de actualización de las tendencias mundiales (la liberación sexual, el movimiento hippie, las revueltas juveniles...), consolidando una ruptura con respecto a los procesos hegemónicos del capitalismo. A su vez, la dictadura intentó desestimarlos, configurando un sistema de aislacionismo emprendido principalmente desde los medios de comunicación para promover, como hemos visto, un nuevo orden político capaz de reescribir el pasado, modificar el presente y construir el futuro. Por consiguiente, los jóvenes de la llamada Generación de la Resistencia

emprendieron un contraataque cultural, dando lugar al imaginario del “paisito”¹⁵² y estableciendo de ese modo una nueva etapa de rompimiento y añoranza con respecto a un pasado cada vez más lejano. Pese al silencio y el confinamiento impuestos por el terror del régimen, dicha generación recurrió a la construcción de su propia imagen a través de la indagación de las tradiciones y la memoria colectiva, dando especial ímpetu al Canto Popular.

La canción de protesta de los años sesenta y el auge de la nueva canción latinoamericana a principios de los setenta, son las referencias inmediatas del fenómeno popular más relevante en el Uruguay de la dictadura. Conformado como movimiento ecléctico y experimental, el Canto Popular se caracterizó por el trabajo en equipo, la colaboración colectiva, el intercambio continuo de artistas, productores, letristas y cancioneros. Con la mayoría de sus principales exponentes exiliados, el fenómeno fue escalando de los escenarios más precarios a espectáculos músico-teatrales en varios puntos del país, hasta culminar en festivales multitudinarios, como los que se hicieron en el Palacio Peñarol o en Estadio Franzini hacia 1979-80 (Trigo, 1990:230-231). Ya en dictadura, mientras la DINARP imponía su ideología desde los medios masivos y desde la música folclórica, apareció una nueva camada de artistas del canto popular entre los que destaca el Grupo de Tacuarembó, conformado por jóvenes músicos bajo la rectoría del poeta Washington Benavides, que privilegió el mensaje de la palabra y la libre interpretación como modo de evadir la censura. Esa forma de trabajo conjunto fue determinante para la juventud politizada del país y cosechó miles de adeptos mediante la revalorización del mensaje (“la canción de texto”, le llamaría Benavides a sus composiciones), la revisión de la historia local y de poetas del pasado y el continuo diálogo con otras manifestaciones que combinaban lo artístico con lo político, como la nueva canción catalana, la trova cubana, el nuevo cancionero argentino, la *chanson française* o el tropicalismo brasileño.

Asimismo, el rock de los primeros años setenta también encarnó un movimiento generacional fuertemente politizado y empezó a distanciarse de las manifestaciones de la década anterior. Los imitadores de The Beatles en los sesenta dejaron lugar en la década siguiente al rock progresivo con músicos hábiles en la técnica y cantantes que, por primera

¹⁵² La imagen se volvió especialmente popular con una canción del dúo folclórico *Los Olimareños*, cuyo estribillo dice: “Ay, paisito mi corazón ta’ llorando...”, en tanto expresaba cierta condición de inferioridad, complejidad y nostalgia (Trigo, 1990).

vez, entonaban letras en español, concediendo al género marcados rasgos de identidad local. Por otra parte, los rockeros desafiaban las disciplinadas normas impuestas por el régimen dictatorial mediante actitudes rebeldes y desobedientes. El estreno en los cines montevideanos de la película *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), significó un antes y un después en la camada de jóvenes vinculados a la escena rockera que encontraron en el Festival Beat de la Canción, realizado en febrero de 1971 en la ciudad de Salto, la réplica local de dicho evento multitudinario (Peláez, 2006).

Todos estos fenómenos pusieron en primer lugar a los jóvenes y las nuevas formas de socialización, marcadas en parte por las condiciones heredadas de la década anterior y su tendencia a moverse entre la reivindicación de lo autóctono y la cultura de masas. El cine de la época es tributario de ese cambio en las formas y de la relevancia ganada por el sector juvenil en la escena cultural del país.

7.1 Un cine que no existe todavía: *El lugar del humo*

Dicha tendencia aparece en la película que marcó la década y supuso un “nuevo nacimiento” del cine uruguayo, según declaraba la prensa del momento, al ser presentado como “el primer largometraje nacional” (Zapiola, 1985). Se trató de *El lugar del humo* (Eva Landeck, 1979), una de las películas más esperadas de su tiempo, debido en parte a la difusión mediática concedida durante el rodaje pero también porque buscaba (mediante la coproducción con Argentina y la consecuente proyección internacional) posicionar al cine uruguayo dentro la escena moderna y vanguardista.

Landeck había filmado para ese entonces varios cortometrajes y dos películas premiadas en Cannes, Oberhausen y San Remo que le habían granjeado cierta fama y sobre todo, un espacio de privilegio en un terreno hasta entonces mayoritariamente masculino. Formada en la Asociación de Cine Experimental de Buenos Aires, admiradora de Resnais y declarada marxista, su primer largometraje *Gente en Buenos Aires* (1974) le había concedido el beneplácito de la crítica debido a su carácter desenfadado y original. Convocada por un grupo independiente de teatro montevideano, Landeck intentó volver

sobre los mismos temas con la película uruguaya. Por otra parte, Producciones del Sur, la empresa a cargo, convocó también a su hija, la actriz Irene Morack, al uruguayo George Hilton, estrella de *spaghetti westerns* en Italia, y a un gran elenco de actores locales,¹⁵³ concediendo al proyecto dimensiones poco vistas en el ámbito local.

El lugar del humo parece fragmentarse en varias historias poco conectadas entre sí, cuyo punto común es un grupo de teatro independiente: el señor Valenti (E. Guarnero) es despedido de su empresa por ser ya demasiado viejo. Sin familia y sin otra cosa que hacer, decide unirse a un grupo de actores teatrales que giran por el interior del país (fig. 7.1). Dos de ellos, Martín (G. Hilton) y Laura (I. Morack), son una pareja en crisis que ven sacudida su relación por las cartas de una admiradora secreta que comienza a recibir Martín. Siempre con graves problemas económicos, el grupo se hospeda en casa de unos conocidos donde ingresan ladrones que terminan por asesinar a uno de los actores. Martín es herido de un balazo y aún convaleciente, descubre que Laura es quien ha enviado las cartas.

En verdad, el señor Valenti funciona como un espectador externo de las situaciones acaecidas en el interior del elenco, a la vez que determina ciertas temáticas con su presencia: por una parte, la llegada del extraño al grupo de alocados y divertidos actores cuya miseria nos les permite autofinanciarse; por el otro, el encuentro intergeneracional y el retrato de los más jóvenes, cuyo protagonismo en la escena social tenía, como hemos visto, gran relevancia en la oposición cultural al régimen. En ese sentido, Martín es el representante de una generación que empieza a hartarse de sí misma: su malograda trayectoria artística lo ha sumergido en un descontento general capaz de trastocar también los vínculos con sus compañeros y su pareja. La relación con Laura es de una violencia enfermiza y la sensación de que algo malo sucederá de un momento a otro es constante durante toda la primera parte de la película. El juego de las cartas secretas (descubierto en primer lugar por el señor Valenti) es una expresión de esto último.¹⁵⁴

El fracaso actoral funciona como correlato de la mísera actividad cultural. El viaje de pueblo en pueblo, con actuaciones en pequeños teatros muchas veces vacíos, sin los

¹⁵³ Enrique Guarnero, Armando Halty, Gloria Demassi, Walter Reyno, Leonor Álvarez, Juan Carlos Carrasco, entre otros.

¹⁵⁴ Podría trazarse una relación con dos cuentos célebres de Juan Carlos Onetti: *Un sueño realizado*, en el que una mujer paga a un grupo de actores para cumplir su último deseo, y *El infierno tan temido*, sobre una relación enfermiza que, en vez de cartas, se manifiesta mediante fotografías enviadas por la mujer a su esposo.

fondos necesarios ni el reconocimiento debido, es también un guiño a la situación actual de la cultura artística en el Uruguay de la dictadura y se inspira en datos reales: muchos actores tenían prohibido por el régimen actuar en grandes ciudades aunque sí podían hacerlo en pequeños poblados. Detrás de la denuncia hay además un reclamo por los cambios de paradigmas en la industria del entretenimiento, a los que los actores no se han adaptado. En un momento, una de las integrantes asegura con sarcasmo y cierto desdén: “ahora las actrices publicitan leche condensada y las modelos interpretan Lady Macbeth”.



Fig. 7.1

Esa reticencia frente a la cultura de masas y sus subsecuentes condiciones, refleja también hasta qué punto esos jóvenes se hallan en el límite de una generación protagonista del verdadero cambio. De alguna manera, *El lugar del humo* es heredera de una tendencia comenzada en la década anterior con la *Nouvelle Vague* francesa y el Nuevo Cine Argentino, cuyas historias se centraban en la representación de una juventud de clase media alienada que buscaba, mediante diversos métodos, encontrar las causas de dicha perturbación. Si la Generación del 60 en Argentina utilizó esto como marco espacial para la historia matriz, en cambio Landeck lo convirtió en el gran tema de sus películas: mientras

en *Gente en Buenos Aires* la violencia política y la incomunicación de la sociedad determinan el accionar del protagonista, en *El lugar del humo* tanto los integrantes de la troupe como el anciano Valenti, han sido expulsados de la sociedad industrial y de la cultura de masas.

Asimismo, hay un análisis subrepticio de la situación del país que aunque nunca llega a hacerse obvio, aparece en la situación de los jóvenes y el aplastamiento al que son conducidos por un sistema que se niega a integrarlos. En ese sentido, la inclusión de una historia de actores implica un juego metactoral de intérpretes haciendo de intérpretes que resulta interesante, en tanto descifra una visión propia y altamente politizada sobre la realidad del país y de la región.

Yo sabía que estaba bajo la dictadura militar en Uruguay, y usaba actores que eran exiliados internos (estaban prohibidos en las ciudades) y estaban vigilados. Como estaban vigilados por un grupo de tareas [militares], tuve que transformarlos en ladrones de joyas. (...) Había una escena en que dos actores cantaban y de golpe se quedaban duros de emoción frente al río. Era por la sangre de los cuerpos mutilados de los argentinos que llegaba del otro lado del río (Hardouin, 2014:63).

Ciertamente, el accionar de la censura militar surtió sus (malos) efectos en el resultado final de la película. Landeck confesó posteriormente que durante el rodaje tuvo que soportar la presencia de espías y custodia militar. La historiografía recoge que ese hecho determinó un cambio en el guion, ya que originalmente quienes enfrentarían al grupo de actores hacia el final de la historia eran guerrilleros, pero fueron cambiados a ladrones de joyas durante el proceso de filmación (Zapiola y Mezler, 2011:504). Por supuesto, este planteo de inseguridad que se saldaba a balazos en el desenlace no gustó al régimen, empeñado en mostrar la “paz” que se vivía en el interior del territorio uruguayo. La película fue nuevamente censurada en la edición final, cuyos recortes, sumados a la complicada narración de la historia, jugaron en contra a la hora de su exhibición:

Una noche Ramón, mi asistente y hombre de confianza, me dice que estaban cortando la película. Fuimos a la casa donde estaba la cabina y lo vi al cortador muy serio, con la mirada baja, como culpable, y con él estaba el [censor] pariente del coronel. Yo le

pregunté qué estaba haciendo. No me contestó y me enseñó una escena que habían cortado cuyo sentido se perdía por completo porque invalidaba la reacción del personaje y quedaba totalmente incoherente. (...) Es una violación, es una mutilación y es una vergüenza. Es una forma indirecta de mortificar. Me persiguieron de todas las maneras. *El lugar del humo* me enfermó (Hardouin, 2014:64).

Pese a las modificaciones de la censura, la película consiguió poner el foco en los jóvenes y revelar sucintamente tanto un estado anímico colectivo como una realidad circundante que de alguna manera, se colocó a medio camino entre las historias maximizadas de las décadas anteriores y el que sería un cine de historias mínimas, centrado en lo microsocial y las relaciones que, a su vez, determinan más incertidumbres que certezas.

Debido a que había sido ampliamente promocionada en la prensa, el film reunió en sus primeras dos semanas 20.000 espectadores, pero rápidamente el número descendió sin que Producciones del Sur pudiera recobrar lo invertido (Zapiola, 1985). En junio de 1979, antes de su estreno, Martínez Carril hacía un repaso de su difusión en los medios de prensa locales, augurando el origen de un naciente cine nacional, y volvía a plantear el debate sobre las dificultades existentes a la hora de definir un concepto de ese calibre:

Contra todos los escepticismos, sin embargo, la experiencia es por cierto, positiva. Aunque el resultado no sea cine nacional (está por verse) y aunque provoque equívocos (en el mejor de los casos involuntarios) sobre una expresión nacional a través del cine, *El lugar del humo* quizás haga sentir más claramente la necesidad de ese cine. Alguien deberá inventar las estructuras, las formas expresivas, los mecanismos de difusión independientes y descubrir el público que permita la continuidad de la experiencia. Estructura, mecanismos, público, films y autores de ese cine cualquiera diría que no existen todavía (Martínez Carril, 1979:23).

El tema estaba en el aire. Como hemos visto en capítulos anteriores, la preocupación por concretar un *cine nacional* era continua en los críticos desde el estreno de los primeros largometrajes, a comienzos de los años veinte. Y lo siguió siendo con las películas independientes que desafiaban el dogmatismo patriótico del régimen, invocando siempre el

tan ansiado nacimiento definitivo de un cine propio. En 1978, otro crítico de *Cinemateca Revista* aseguraba:

No hay que creer que basta con hacer un film gauchesco o un documental sobre las llamadas, las murgas o el fútbol. De lo que se trata es de alcanzar lo universal a través de nuestra singularidad y para ello el artista debe impregnarse libremente de su entorno, que es lo que constituye en definitiva su propia vida (Andreon, 1978:34).

Ese continuo fluir entre lo propio y lo universal daba cierta pauta sobre los cambios que empezaban a operarse en los cines de todo el mundo, dejando de lado los estereotipos y los asuntos más trillados del imaginario nacional para echar mano a nuevos rasgos de identificación cultural mediante valores universales. Ciertamente, a finales de los años setenta, mientras Jean-François Lyotard afirmaba que *les grands récits* morían con la llegada de un nuevo tiempo posmoderno, la crítica local empezó a exigir un cine menos estereotipado con temáticas generales capaces de reflejar la identidad cultural de los uruguayos. También por esa época, Martínez Carril zanjaba:

Describirnos a nosotros mismos implica la exploración de formas y estilos que no han de ser necesariamente las normas del lenguaje y de la técnica del cine extranjero de consumo. (...) Para que el cine nacional descubra y defienda nuestra cultura nacional en oposición a las formas de cultura importada antes es necesario –caramba– que exista el cine en el país. (...) Porque la existencia de un cine que nos sea propio, que nos exprese y descubra cómo somos, es una necesidad, no económica, sino cultural. (Martínez Carril, 1977:39)

Así, las expectativas despertadas por el estreno de *El lugar del humo* redundaban en la esperanza de que, finalmente, se resolviera el conflicto entre lo propio y lo universal, mediante una historia de jóvenes artistas (que podían ser los jóvenes artistas de cualquier parte del mundo), capaz de reflejar como nunca antes la identidad colectiva. Pero lo cierto es que una vez estrenada, la historia volvió a confirmar que un caso no era suficiente para establecer el origen de ese cine tan ansiado. No obstante, la película fue una bisagra en el

contexto histórico y en el proceso de cambios que marcaría la identidad cultural de la siguiente década.

7.2 La revisión del pasado rural

A partir de 1978, el gobierno se empeñó en legitimar su actuación mediante la convocatoria de la ciudadanía a las urnas, en un complejo proceso que terminó con la fracasada organización del primer Mundialito de fútbol¹⁵⁵ y el plebiscito para aprobar una reforma constitucional en 1980. La propuesta fue rechazada por un 57,9% de la población, convirtiéndose en una primera instancia en la culminación del régimen dictatorial y abriendo las puertas a la *transición democrática* (Caetano y Rila, 2017).

La movida contracultural emprendida por los jóvenes se intensificó en esos primeros años ochenta y cobró inusitado peso en la escena cultural del país. El Canto Popular adhirió nuevos intérpretes que, de alguna manera, cambiaron el sentido del movimiento, refrescando las formas y ofreciendo alternativas que perseguían la hibridación de géneros, el refinamiento en lo poético y lo musical y la organización del trabajo conjunto, con la creación de gremios y sindicatos. En las artes visuales apareció con renovada fuerza cierto *realismo alegórico* de dimensión fantástica e intencionalidad poética, capaz de expresar de manera oblicua la compleja situación del país sin pasar por la censura (Peluffo Linari, 2013).

Al mismo tiempo, el gobierno pretendía mantener bajo control su poderío con reforzadas medidas represivas dirigidas especialmente al sector juvenil. Para eso, intensificó el imaginario cultural de tipo ruralista a través de la difusión masiva de la música folclórica, de las tradiciones y costumbres campestres, exhibidas sobre todo, en el noticiero *Uruguay hoy* y también a través del cine. En esa línea, se resaltaron ciertas figuras dentro de la narrativa nacional, como los caudillos, las mujeres y su incidencia en la vida

¹⁵⁵ La Copa de Campeones Mundiales se disputó en Montevideo en diciembre de 1980, entre las selecciones de Argentina, Alemania Federal, Brasil, Italia, Países Bajos y Uruguay, que resultó el equipo vencedor.

cotidiana y afectiva de los héroes, los indígenas y muy especialmente los gauchos, personajes clave en el período de conformación patriótica.

En ese contexto bisagra, el rol del cine fue muy claro: o se estaba a favor o se estaba en contra. Las producciones del momento revelan siempre esa tendencia a una u otra posición. Son pocos los filmes que no tomaron una postura clara sobre la coyuntura política del momento o que, al menos, hicieran referencia indirecta a la situación política.¹⁵⁶

El cine de los años ochenta se hizo eco de esa tendencia nutrida de otros campos de la escena cultural, sobre todo a partir de la ya referida “canción de texto”, con la cual se refrescaban mitos y leyendas de personajes del pasado, y de la explosión de la novela histórica¹⁵⁷ de enorme éxito en el país y la región. Ambos géneros permitieron el desarrollo de nuevos enfoques sobre la revisión del pasado, sus hitos fundamentales y sus personajes anónimos, que bajo la lupa de la censura dictatorial cobraron especial significación.

La figura del gaucho fue especialmente rescatada en esa época, ya que en ella confluían varios imaginarios sociales vinculados a las revueltas independentistas, los proyectos sobre la nación y la identidad colectiva, el impacto de la Modernidad y la civilización, como lo testimonia la proliferación de novelas y ensayos publicados durante esos años.¹⁵⁸ En la década del setenta, el gaucho se había colado en el cómic con caricaturas como Lindor Covas, Inodoro Pereyra o El Gaucho Carayá, saltando de imaginarios tradicionalistas a la expresión más fina de la cultura pop, a lo que se sumó luego la transmisión oral y masiva (en radios, teatros y festivales) de cuentos gauchescos narrados por Luis Landrisina o Julio César Castro (Juceca), alcanzado así una popularidad inédita dentro de la cultura popular.

Los proyectos frustrados de *Martín Aquino* e *Ismael il conquistatore* no lograron concretar los casos centrados en la cultura gauchesca, algo que apenas se percibe en otros

¹⁵⁶ En esos años aparecieron otras películas contrarias al régimen: *El cóndor y el zorro* (Walter Tournier, 1979), *Tabaré* (Alberto Orlando, 1979), *Nuestro pequeño paraíso* (Walter Tournier, 1983), *Galileo Galilei* (Juan José Mugni, 1983), *El coronel no tiene quién le escriba* (Jorge Fornio y Álvaro Sanjurjo Toucón, 1984), *Pedro y el capitán* (Juan E. García, 1984), por citar algunos ejemplos, que de alguna manera u otra, aludían al contexto en forma de denuncia.

¹⁵⁷ Las más renombradas: *¡Bernabé, Bernabé!* (Tomás de Mattos, 1988), *Hombre a la orilla del mundo* (Milton Schinca, 1988), *Los papeles de los Ayarza* (Juan Carlos Legido, 1988), *Maluco* (Napoleón Baccino, 1989), *La capataza* (Eduardo Lorier, 1992), *Una cinta ancha de bayeta colorada* (Hugo Bervejillo, 1992), *El archivo del Soto* (Mercedes Rein, 1993), *El príncipe de la muerte* (Fernando Butazzoni, 1993), *La cacería de* (Alejandro Paternain, 1994), *La fragata de las máscaras* (Tomás de Mattos, 1996), entre otras.

¹⁵⁸ De 1976 es *Los gauchipolíticos rioplatenses*, de Ángel Rama y de 1988 *El género gauchesco, un tratado sobre la patria* de Josefina Ludmer, ensayos de gran influencia en el ámbito intelectual rioplatense.

filmes como *El desembarco de los treinta y tres orientales* o *Los ojos del monte*. Sin embargo, el impulso revisionista del pasado rural dejó producciones destacables en los ochenta, capaces no solo de reparar en la trascendencia de lo tradicional, sino también de adentrarse en temáticas menos exploradas, como la figura femenina o la violencia.

Un ejemplo de esto fue la película *Gurí* (Eduardo Darino, 1980), coproducción entre la DINARP y Zenith International, empresa estadounidense de filmes educativos que apoyó el proyecto y lo difundió en aquel país. Inspirada libremente en cuentos del escritor gauchesco Serafín J. García (1905-1985), retrata la historia de Gonzalo (Pedro Manuel Nieto), un niño que, tras morir su padre (Enrique Guarnero), sale a buscarse la vida mediante tareas típicas de la vida rural. A partir de entonces, el film es una secuencia de tradiciones y costumbres gauchescas: preparación del caballo, guitarreadas, danzas folclóricas, mateadas, curanderas, jineteadas (fig. 7.2).

Gurí fue tributaria de una tradición impuesta por el gobierno como modo de extender al exterior el influjo de sus propósitos con un film realista, a medio camino entre la ficción y el documental. De hecho, el propio director lo definió como un *docudrama*, concepto muy extendido en la época, especialmente en Estados Unidos, gracias las *Movie of the Week*, telefilmes de programación semanal que abordaban hechos aparecidos previamente en la prensa (Tadeo Fuica, 2017:69). En efecto, el docudrama se caracteriza precisamente por retratar la vida ordinaria de personajes anónimos, enfrentando sucesos extraordinarios con una base real: “an invented sequence of events and fictional protagonists to illustrate the salient features of real historical occurrences or situations” (Paget, 1998:163). Así, la vida de Gonzalo se apoya sobre una base documentada que pretende enseñar la realidad de la vida rural.

El film se abre con una secuencia de tomas que retratan las actividades campestres pero en tiempo presente: máquinas esquiladoras y de ordeño, veloces cosechadoras y tractores, personal capacitado que maniobra con una simple consola de botones. Una *voice over* asegura:

El campo uruguayo es hoy una fábrica de carne, lana y granos altamente tecnificada. Pero a principios de siglo, la vida era primitiva, nómada, pastoril. Para sobrevivir bastaba un facón y un caballo. En ese período sobresale el gaucho, hombre libre,

independiente, hospitalario, amante del juego, las mujeres, el campo. El alambrado, la imposición del orden, marcaron el principio de la desaparición de este tipo social, pero su espíritu se mantiene vivo en su tierra.

La introducción a la película sitúa al espectador en un espacio configurado mediante dos tiempos distintos: el Uruguay del presente/el Uruguay del pasado. El comentario narrativo extradiegético, característico en el docudrama, resume la convivencia de esos dos tiempos al enseñarlos como antagónicos. Mientras tanto, las imágenes de la tecnología actual dan paso a una cadena de pinturas fácilmente reconocibles para el espectador uruguayo: la serie de *gauchitos* pintada por Juan Manuel Blanes (1830-1901), entre 1874 y 1879. La elección de sus pinturas viene a reafirmar una intención nacionalista para recurrir no sólo a la consecución de tradiciones sino a la imaginería popular, una reavivación de la maniobra identitaria ejecutada décadas atrás. Ciertamente, Blanes fue uno de los principales artífices de dicha operación que configuró la comunidad imaginada del Uruguay a finales del siglo XIX, no solo al establecer una vastísima tradición pictórica centrada en los héroes de la patria y los sucesos históricos de la joven nación, sino también al fijar una imagen de los gauchos, ya casi desaparecidos por esa época. No obstante, la construcción visual del gaucho hecha por Blanes dista bastante del personaje real que habitaba la campaña rioplatense, así como también distan los gauchos aparecidos en *Gurí*. Mientras el gaucho real se definía por su autárquico desenfreno y su vida libre sin reconocimiento de la ley, siempre vinculado a la violencia, la barbarie y la criminalidad, los gauchos de las pinturas de Blanes y de la película de Darino se muestran “adiestrados” por las imposiciones de la civilización. Así, se presentan como los últimos modelos de una cultura gauchesca en vías de desaparición. El protagonismo de un niño le concede a la película cierto enfoque pueril que limita la configuración de lo gauchesco, restándole la naturaleza característica del personaje típico en pro de retratar los aspectos comunes de la tradición.

La residencia de Darino¹⁵⁹ en Nueva York y la coproducción con Zenith International, permitieron que la película fuera adaptada para el mercado norteamericano

¹⁵⁹ Como hemos visto, Darino había realizado una prolífica carrera en el cine y el audiovisual con cortometrajes como *El Suicida* (1961) y *Tan Solo Hombres* (1963), en los cuales exploró la edición creativa, amén de una extensa lista de animaciones. Además, seguiría colaborando con la DINARP en la realización de varios documentales animados de temática tradicionalista, entre los que destaca *El lápiz mágico* (1982).

con algunos cambios: se tituló *Gurí. The Young Gaucho*, el personaje del padre fue reemplazado por el actor Eli Wallach, quien además introduce la historia a un público ajeno a las costumbres gauchescas, cumpliendo con otra de las características del docudrama (Raventós Mercadé, 2012:127). Asimismo, obtuvo algunos galardones en el exterior: venció entre los *featurettes* del Festival Internacional de Cine de Nueva York, alcanzó el tercer puesto en el Festival Internacional de Houston, el Premio especial del Jurado en el Festival de las Américas y el Golden Reel en la selección del Centro para la Televisión Educativa de Nueva York de ese año. Esa suma de premios evidencia en parte, un interés en las temáticas folclóricas y la revisión de la historia que fueron especialmente producidas durante los años ochenta.



Fig. 7.2

Otra película de ese momento es *Viento del Uruguay* (*Vento dell'Uruguay*, Bruno Soldini, 1989), coproducida con la Radiotelevisione Svizzera Italiana¹⁶⁰ y estrenada ya en democracia, lo que de alguna forma ofrece una lectura diferente sobre los usos de la

¹⁶⁰ Soldini dirigió además, el documental *Juan José Morosoli (1899-1957) Narratore del silenzio*, estrenado junto a *Vento dell'Uruguay* en la televisión suiza (Fumagalli, 1989).

historia. Inspirada en un cuento de Juan José Morosoli (1899-1957), el film cuenta la historia de dos gauchos veteranos y fornidos, Nieves (Rodolfo da Costa) y Silveira (Till Silva) y un inmigrante suizo, joven e idealista (Alejandro Büsch), que viajan desde Montevideo hacia la zona rural del país para trabajar como albañiles amurallando un cementerio en la estancia Los Tapes. El enfrentamiento entre los arquetípicos gauchos y el forastero joven e inexperto aparece como el eje central de la historia: mientras unos representan la condición que pareciera ser típicamente natural al contexto, el otro es un ajeno que no encaja del todo y termina por enfermar. Esa aparente confrontación entre lo nativo y lo inmigrante no es, sin embargo, el único aspecto tratado por la película que lejos de recaer en la obviedad, asume la existencia humana como factor desencadenante.

Uno de los temas frecuentes en la obra del escritor Morosoli era la alternancia del hombre con el paisaje y las formas en las que este incidía sobre aquel. Partiendo de historias mínimas y anécdotas cotidianas, Morosoli creó personajes que le permitieran indagar en la condición humana, desde una perspectiva “documental” y “reveladora” de la realidad social, como apuntara en varias ocasiones, determinada por el anclaje en un espacio específico. Como afirma el narrador del cuento original: “Estos campos deshacen a cualquiera... Lo q’hay es q’uno no se da cuenta...”.

A ese aspecto metafísico, se sumaba el cultural, signado por la encrucijada de una época (los años veinte) de profundos cambios en los valores y las prácticas económicas, con el avance de la Modernidad y el retroceso del campo. De allí la intención de Morosoli de mostrar la deformación de las relaciones personales provocada por el capitalismo. Así, en *Vento dell’Uruguay* se esgrime una crítica sutil que denuncia las condiciones de trabajo del peón rural y la brecha entre terratenientes y empleados. Mientras el estanciero (Walter Reyno) y su familia ostentan la riqueza de sus propiedades, los gauchos y demás empleados viven en condiciones paupérrimas: una tienda precaria en medio del campo, donde sufren las condiciones del tiempo (sobre todo el fuerte viento), el frío y la dureza de la tierra (fig. 7.3). Asimismo, hay una condición natural en esos gauchos que parece inmutable y es presentada como una parte esencial: como apunta una reseña de la película en la prensa suiza “Non è che non abbiano voglia di andarsene: ma sanno che altrove, a Montevideo come a casa propria, la situazione non muterebbe granché” (Fumagalli, 1989).



Fig. 7.3

Esa situación se trastoca, no obstante, con la aparición de un elemento innovador en relación con los otros filmes de la misma temática: el personaje femenino. Aquí la mujer aparece para humanizar al gaucho y darle un cierre a la vida casi nómada de los protagonistas. Mientras Nieves termina por entablar una relación con Ramona (Patricia Yosi), una lavandera amante del patrón, Silveira acaba vinculándose con Alfonsina (Graciela Gelos), su hermana. En ese sentido, la virilidad del terrateniente se altera con la pérdida de dos mujeres y el ingreso a la familia de uno de sus empleados. El elemento femenino constituye en *Viento del Uruguay* un rasgo distintivo que la diferencia de otros textos gauchescos históricamente marcados por la misoginia y el desprecio hacia las mujeres. En verdad, dentro de la gauchesca, las mujeres representan un agente domesticador y “son percibidas como la muerte del mundo gaucho” (Melo y Raffin, 2011:312), motivo por el cual aparecen siempre denigradas y violentadas. En *Viento del Uruguay*, en cambio, las mujeres domestican a los gauchos y no hay violencia hacia ellas¹⁶¹ sino aceptación, lo que concede cierto aire renovador capaz de opacar los aspectos típicos

¹⁶¹ Esa violencia sí aparece en otros casos posteriores: *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), *Martín Aquino: el último matrero* (Ricardo Romero, 1996) y *El hombre pálido* (Duilio Borch, 1997) y de manera contraria en *Luna de octubre* (Henrique de Freitas Lima, 1997).

de la tradición. “El mayor triunfo de la película consiste en no haberse sostenido en lo folclórico (aquello de lo cual *Gurí* no pudo, supo o quiso sustraerse), y que simplistamente podría considerarse el toque nacional” (Ruffinelli, 2015:474).

Otra película destacable de ese contexto es *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982), producida por la Cinemateca Uruguaya, concreción de un proyecto elaborado varios años antes que no volvió a repetirse en la historia de la institución.

En 1977, Cinemateca había llamado a concursos de ideas para largometrajes y la ganadora fue la presentada por Rodríguez Castro, con guion de Rolando Speranza. Rodríguez Castro era a esa altura, un veterano del cine: como vimos en el capítulo anterior, había desarrollado una intensa carrera en la animación publicitaria y cinematográfica, además de desempeñarse como docente de cine. Speranza fue su alumno y para un curso de guión de la Cinemateca escribió la historia de unos policías que conducían un grupo de bandidos hacia Montevideo pero no llegaban a destino porque eran asesinados en el camino. La idea fue adaptada por Rodríguez Castro a un contexto histórico de extrema violencia política que de alguna manera, era un reflejo de la violencia presente. Como la intención inicial era conformar un departamento de producción en la Cinemateca, todos sus integrantes participaron activamente en la película y la directiva fijó la fecha de estreno pese al desacuerdo del director (Cajal, 2017).

Mataron a Venancio Flores es un drama histórico cuya anécdota transcurre en febrero de 1868, mes en el que asesinaron de forma simultánea al General Venancio Flores, por entonces expresidente de la República y líder del Partido Colorado, y a Bernardo Berro, también expresidente y líder del Partido Nacional. Sin embargo, el doble asesinato (producto de una malinterpretada venganza) funciona más como contexto histórico que como anécdota central. La película focaliza en una tropa del ejército colorado y un par de prisioneros del partido nacional que terminan siendo brutalmente asesinados mientras son conducidos a la cárcel. Esto desencadena un cruel enfrentamiento entre bandos de ambos partidos, agraviado por el asesinato de sus respectivos líderes.

La violencia era en verdad, un elemento constitutivo del medio rural en el que gauchos y matreros imponían sus propias reglas, asunto ampliamente trabajado por la literatura gauchesca, de tanta resonancia en la sociedad uruguaya. De hecho, la película

comienza con el canto de un *Cielito* de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), el primer poeta gauchesco que compuso casi toda su obra en el contexto de las luchas políticas. Es uno de los prisioneros quien canta el poema, resignificando la visión subversiva del texto, en tanto politiza el escenario de la nación como espacio de lucha y violencia. El paralelismo entre los asesinatos de los líderes y de los partidarios/prisioneros refuerza la imagen de agresión colectiva de forma alegórica (Tadeo Fuica, 2017:78), mientras la utilización del elemento poético acentúa la intencionalidad que la poesía gauchesca tuvo en las decisiones políticas de los nacientes estados latinoamericanos (Ludmer, 2000).

Mataron a Venancio Flores recrea el escenario de violencia tan común en las primeras décadas de la República, las batallas entre los bandos de los principales partidos, los asesinatos políticos, la violación de derechos humanos y la banalización de la vida. En plena dictadura, esa recreación fue interpretada por los espectadores como alusión al contexto de represión, pese a que el gobierno no ejerció censura sobre el film, aunque sí interrogatorios a sus realizadores (Cajal, 2017). En efecto, se trató de la primera película uruguaya que focalizaba en la violencia y el maltrato sobre el cuerpo, en las facilidades otorgadas por la vida campestre y en la brutalidad del mundo gauchesco: uno de los oficiales es degollado y su cabeza arrojada sobre el campamento, en plena noche; los prisioneros son asesinados brutalmente y la lucha final entre partidarios es de una ferocidad visual inédita en el cine local (fig. 7.4). A diferencia de *Gurí*, *Mataron a Venancio Flores* no tiene reparos en remarcar los aspectos más crueles de un pasado que, no obstante, parecía retornar en el momento de su realización. La violencia, resignificada en ese momento de transición democrática, apareció en la coyuntura temporal para rendir cuentas sobre los espacios históricos de la nación, echando luz sobre ciertos episodios poco explicados del pasado lejano que, paradójicamente, se asemejaban a los momentos más violentos de la dictadura (Carriquiry, 2011:13).



Fig. 7.4

Enlazado a esto último, aparece la figura del gaucho como representación metonímica de un “tipo” propiamente uruguayo, un personaje fácilmente identificable pese a la restricción temporal y espacial. Como ya se dijo, el gaucho cumplió un rol fundamental en la conformación de la identidad nacional, tanto desde la lucha como desde el posicionamiento político, haciendo de su voz un arma más en las revoluciones independentistas y la construcción de las naciones. En ese sentido, lo gauchesco como género se sitúa entre dos culturas: la popular y la letrada, en una alianza que no es solo literaria sino también política, social, sexual y racial, ya que allí se dirimieron ideas sobre la identidad cultural y la organización política de las incipientes naciones. Eso explica, en parte, la importancia adquirida por el género en el Uruguay de la dictadura, cuando también se intentó (re)crear un nuevo orden, similar a aquel de la primera configuración nacionalista. De la misma forma que la literatura gauchesca secundó la construcción identitaria de la nación, el cine vino a reforzar con la presencia del gaucho, la figuración de un país imaginado.¹⁶² En la entrevista citada, Rodríguez Castro aseguraba: “yo pienso que

¹⁶² En Argentina sucedió algo similar con las directrices peronistas de hacer un cine de temática “nacional”, reflejadas en películas como *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilson, 1971), *La vuelta de Martín*

ese es el cine que hay que hacer, el cine que esté basado en nuestra gente, en nuestros escritores —si es que no hay nuevas ideas—, y en nuestra historia” (Cajal, 2017).

Hay además un fuerte componente simbólico que concede a la película un sentido particular subyacente a esa primera historia de violencia. Posiblemente, su formación en el cine experimental de los años sesenta, condujo a Rodríguez Castro a probar con líneas de fuga apenas insinuadas, como ocurre por ejemplo, con la inclusión del plano de un conejo que al girar la cabeza deviene lechuga y que otorga a la escena, un significado alternativo. Del mismo modo, se concede a la tradición del relato oral (de suma trascendencia en el género gauchesco) un sentido casi premonitorio, cuando el anciano de la tropa comienza a narrar un sueño en el que se enfrenta a un fantasma sin rostro, adelanto del inmediato degüello de uno de los oficiales. Asimismo, la nación aparece representada mediante un personaje femenino que sigue continuamente a prisioneros y carceleros sin participar en la acción (fig. 7.4), alineándose a una construcción ficcional con raíces en la literatura y la pintura decimonónica que vio en la mujer la encarnación de la República (por ejemplo, en la pintura francesa) y de la Nación moderna (en la literatura romántica latinoamericana). Luego de presenciar cómo contrincantes de uno y otro bando mueren salvajemente en el campo de batalla, el film se cierra con un primer plano de su rostro observando directamente a cámara, que dimensiona de ese modo, las posibles interpretaciones y el rol activo del espectador. La lectura (aunque nunca aclarada explícitamente) parece obvia: la nación se construye con violencia, sangre y lucha (Ruffinelli, 2015:510; Tadeo Fuica, 2017:79).

Los tres casos aquí tratados muestran de manera diferente, una visión sobre el pasado pero todos ellos colaboran a reforzar la construcción imaginaria de la identidad nacional, acercándose a los *heritage films*, categoría flexible puesta de moda por Andrew Higson (1993) con su estudio sobre el caso inglés, para definir cierto tipo de película histórica que además de profundizar en el pasado, explica los cambios de la sociedad en el presente.¹⁶³ La vuelta al pasado histórico, de notable éxito en los años ochenta, permitía

Fierro (Enrique Dawi, 1974), *Los gauchos judíos* (Juan José Jusid, 1975), *Los hijos de Fierro* (Fernando Solanas, 1978) o *La intrusa* (Carlos H. Christensen, 1979), vinculando lo gauchesco con el panorama político.

¹⁶³ En América Latina, en cambio, tuvieron mayor repercusión dentro de los estudios cinematográficos los trabajos de Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone, al sistematizar una serie de principios metodológicos sobre el estudio del cine como “documento histórico” (Ferro, 1977) que permite entrever

evadir el presente mediante el escape a una realidad signada por otros valores y modos de comportamiento que de pronto, resultaban más ciertos y seguros. Eso era, según Higson, una respuesta a la política histórico-nacionalista del Thatcherismo, lo que convertiría a los *heritage films* no solo en una visión idealizada y nostálgica del pasado sino también en un fenómeno capaz de definir la imagen de la identidad nacional.

Adaptando esa idea a nuestro caso, es posible advertir —como ocurre con *Gurí*— cierta pretensión nacionalista impuesta, incluso, por organismos gubernamentales. Además, ello se uniría a la tradición iniciada por la gauchesca, la pintura y la música folclórica, de gran florecimiento en los años de dictadura. Pero también vemos que con *Viento del Uruguay* o *Mataron a Venancio Flores* la situación es diferente: en primer lugar, porque no tienen una pretensión ideológica-partidaria vinculada al régimen dictatorial; en segundo lugar, porque funcionan —al menos en *Mataron...*— como el caso opuesto, denunciando una situación de violencia presente a través de un episodio pretérito; en tercer lugar, porque están más cercanas a la reproducción de estereotipos sociales y momentos culturales precisos. En ese sentido, los *heritage films* pueden convertirse no solo en reproductores de una época sino también en mecanismos ideológicos en sí mismos mediante los cuales se intentan perpetuar ideas vinculadas a procesos generales. Su aparición durante los años ochenta viene a confirmar esta idea y a sellar, casi como un estigma, los últimos años de la dictadura y la vuelta a la democracia.

7.3 El cine experimental: tercer momento

La aparición del Súper 8 y de nuevas técnicas de animación y montaje hizo florecer una tercera ola de cine experimental hacia finales de los años setenta, provocando un desarrollo impensado de la realización audiovisual local. Si bien fue un movimiento muy prolífico, se trató de un cine más experimental en las formas dadas por la nueva tecnología que en los estilos o las estéticas, siguiendo el principio macluhiano de que “el medio es el

cuestiones políticas contemporáneas (Sorlin, 1980) mediante relatos construidos por convención que modelan nuestra conciencia histórica (Rosenstone, 2006).

mensaje”. Fue este un primer acercamiento a las innovaciones audiovisuales, complementado más adelante con otras formas de registro en video, como veremos a continuación.

El fenómeno de los *superochistas* llamó la atención de las instituciones, razón por la cual se creó en 1979, el Certamen Nacional del Cine Arte del SODRE, al que le siguió en 1984, otro organizado por la Cinemateca Uruguaya y la Coordinadora Uruguaya de Cine y Video. Fue este un cine completamente *amateur* que tomó de los movimientos independientes algunas de sus principales características: oponiéndose al cine *mainstream*, los realizadores viraron hacia una expresión contracultural, brindando formas alternativas a la cultura cinematográfica hegemónica, no sólo desde lo productivo sino también en relación a las vías de difusión y exhibición.

Dicho movimiento fue llevado adelante gracias a la aventurada rebeldía de los jóvenes artistas y los centros culturales que actuaban como mecenas, pero también debido a la expansión de las tecnologías audiovisuales en Uruguay. De hecho, las primeras cámaras de Súper 8 llegadas al país en la década del setenta fueron utilizadas en películas familiares o de viaje, con fines puramente privados, y solo tiempo después en formas más creativas, configurando una vasta producción independiente de cine casero e institucional que abarcó también la exhibición y distribución. En la década comprendida entre 1972 y 1982, se produjeron casi ciento ochenta títulos y existieron más de cuarenta productoras grupales o individuales (Keldjian, 2012:11).

El carácter colectivo de las realizaciones se inició en el campo de las artes visuales y el arte conceptual mediante la labor de gestores e instituciones nucleares como el Club del Grabado de Montevideo, el Instituto Uruguayo de Artes Plásticas o los talleres de artistas particulares, donde se difundió a extranjeros y se potenció el trabajo de los jóvenes nacionales. La labor conjunta con otras instituciones culturales reflató la hibridación artística propia de los años inmediatamente previos al golpe de Estado, mientras que la aparición de colectivos de artistas visuales como Octaedro, Los Otros o Axioma vino a reencarnar un fenómeno mutilado en los primeros tiempos del régimen mediante el cierre de galerías y centros culturales.

De ese modo, se crearon grupos de trabajo como el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Grupo Hacedor, el Equipo 9, la Coordinadora de Cine

y Video y la ya mencionada cooperativa CINECO. Con el estilo colectivo se buscaba desmitificar la figura del autor mediante un trabajo en conjunto incapaz de privilegiar unos nombres sobre otros. Un estatuto del Taller de Bellas Artes, aseguraba:

El arte deberá estar certeramente preocupado por llegar a la gente, por tener el poder de comunicarse, a la vez de tener un contenido profundamente comprometido con los mejores valores del Hombre; por lo mismo, no se preocupará de ser bueno para prestigiar a quien lo realiza, sino por su responsabilidad social; el autor será entonces un hecho secundario, meramente informativo (Sanjurjo Toucón, 1971:17).

Dado el contexto social, la organización grupal no solo determinó la forma de trabajo sino también el anonimato de sus integrantes, un punto a favor en épocas de persecución política. Es evidente que el tinte político de las realizaciones caracterizó la gran mayoría de lo producido en Súper 8, sobre todo durante los años de dictadura.

Otra particularidad fueron los circuitos alternativos de exhibición, también muy alejados de los espacios comerciales del cine industrial. Las películas se exhibían en clubes sociales, institutos culturales (como el Italiano, la Alianza Francesa o la Alianza Uruguay- Estados Unidos), fábricas y centros educativos. Los certámenes del SODRE y Cinemateca fueron importantes plataformas de difusión que permitieron visibilizar la producción *amateur* realizada en el país. Según una investigación llevada a cabo por la Universidad Católica y dirigida por Julieta Keldjian, el 37% de las producciones eran ficciones, mientras que el 31% se trataban de documentales (Keldjian, 2012:11). En el primer grupo se trabajó con diversos estilos: desde el guion original¹⁶⁴ hasta la adaptación literaria,¹⁶⁵ pasando por la animación¹⁶⁶ o la comedia¹⁶⁷ (Zapiola, 1983 y 1985).

¹⁶⁴ Como ocurre por ejemplo, en *El espejo* (Jorge Fornio y Álvaro Sanjurjo Toucón, 1977), *Encuentro* (Juan José Mugni, 1983), *Instrucciones para Juan* (Manuel Luz Alvarado, 1978) o *La azotea* (Grupo Hacedor, 1980).

¹⁶⁵ Por ejemplo: *Al mediodía* (Equipo 9, 1979), *Thriller* (Hugo Martínez y Hugo Videckis, 1979), *Tabaré* (Alberto Orlando, 1979), *Bermúdez* (Lucas Ríos Giordano, 1978), *Galileo Galilei* (Juan José Mugni, 1983) o *El coronel no tiene quién le escriba* (Jorge Fornio y Álvaro Sanjurjo Toucón, 1984).

¹⁶⁶ Por ejemplo: *La princesa y el pescador* (Álvaro Mayor, 1980) o las producciones de CINECO entre 1979 y 1980: *El honguito feliz*, *¡Qué llueva, qué llueva!*, *Una señora iba*.

¹⁶⁷ Como los cortometrajes realizados por Cecilia García, José Curcio y Alberto Thevenet en 1982: *Acertus*, *astrólogo real*, *Historia de amor* y *El arca de No Es*.

Asimismo, representó una experiencia de resistencia contracultural al último tercio de la dictadura, inspirado en el modelo brasileño impuesto por las empresas brasileñas Embrafilme (1969) y Boca do Lixo (1970), productoras y distribuidoras de películas donde se agruparon realizadores, productores, críticos y difusores. El proyecto buscaba conformar un colectivo nacional democrático opuesto al gobierno dictatorial y al mismo tiempo, enfrentar la hegemonía transnacional de la industria, a partir de la afirmación “el mercado es cultura”, idea que permitía la apropiación del espacio mercantil para devenir un lugar de expresión de la identidad cultural nacional (Gavião da Silveira y Oliveira Carvalho, 2016). En Uruguay, la premisa fue adoptada por las agrupaciones de superochistas con el apoyo de la Cinemateca y el SODRE, verdaderos sostenes del incipiente movimiento (Martínez Carril, 2011).

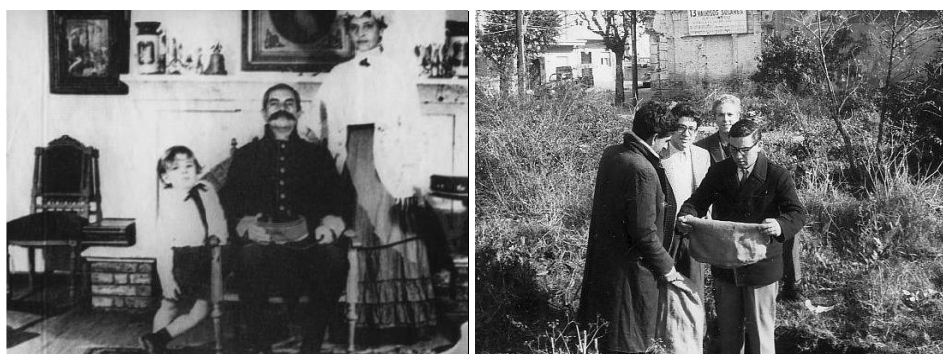


Fig. 7.5

Así, las medidas empleadas por el trabajo conjunto de todas las partes favorecieron una destacada difusión del cine independiente y *amateur* y expandieron el desarrollo de las instituciones menos comerciales (como la Cinemateca), convertidas en puntos de resistencia al régimen. La censura impulsada por la dictadura desarrolló esos espacios alternativos y consecuentemente, contribuyó a la formación de un público educado en la interpretación y las nuevas formas de visionado.

Al mismo tiempo, las complicaciones en torno a la difusión de cine independiente impuestas por la censura dictatorial llevaron a la clausura de numerosos cineclubes en el interior del país. Una nueva crisis financiera a finales de 1982 sucumbió la economía nacional, agravando la disminución de público en salas comerciales que, sumado a las

limitaciones de exhibición impuestas por el régimen, fue estrechando cada vez más el panorama para la difusión de ese cine.

Debido a esto, la Cinemateca inició la campaña publicitaria “Se necesitan 600 socios” con el objetivo de sumar suscriptores y fomentar el crecimiento de su archivo de películas. La campaña fue tan exitosa que le permitió alcanzar un total de 16.000 socios en 1983 y aumentar su archivo hasta convertirlo en uno de los más grandes de América Latina (Silveira, 2019:194). Para esa época, administraba seis salas propias donde se exhibía casi todo el cine independiente llegado a Uruguay, incluidos títulos prohibidos por la dictadura (Zapiola y Melzer, 2001:500). En 1977, había comenzado a publicar *Cinemateca Revista* e inaugurado, en conjunto con Cine Universitario, la primera Escuela de Cine del país, clausurada poco después por el gobierno militar y reabierta en 1981.¹⁶⁸ En 1983, participó en un encuentro organizado por Pilar Miró en Madrid, junto a otras delegaciones de América Latina, para crear la Organización de Cine Iberoamericano (OCI), fomentando el intercambio de películas, exposiciones y personas entre sus integrantes, razón por la cual se exhibieron en Montevideo innumerables muestras de cine extranjero, muchas de ellas con la presencia de sus principales exponentes. El segundo encuentro de la OCI impulsó medidas para combatir el predominio de exhibición hollywoodense, mediante la creación de un banco de datos, cuota de pantalla, facilidades aduaneras e intercambios multilaterales. Con todo eso, Cinemateca Uruguaya elaboró un proyecto de ley para fomentar el cine nacional, presentado a los retornados partidos políticos de la democracia, en 1985 (Domínguez, 2013:191). También creó cursos de cine para niños, a cargo Eloy Yerle, utilizando el Súper 8 y el Hi-8, cuyo resultado final se enseñó en el Festival Internacional Divercine, de 1992.

Esas medidas fueron decisivas para la formación de un público cinéfilo instruido durante los años de dictadura como respuesta negativa a las medidas impuestas por el gobierno de facto. Frente a la prohibición y la censura, la Cinemateca favoreció los espacios de encuentro y discusión, de difusión de la cultura local y extranjera, haciendo del cine un actor fundamental en dicho proceso (Silveira, 2019:24). A su vez, su equipo directivo tomó posición sobre el canon cinematográfico y el tipo de películas que debía

¹⁶⁸ Funcionaba en pleno centro de la ciudad, con un plan de estudios de cuatro niveles. La dirección estuvo a cargo de Juan José Ravaioli y algunos de los profesores fueron Luis Elbert, Manuel Martínez Carril, Miguel Castro, Coriún Aharonián, Pepe Bouzas, Héctor Borgunder, entre otros (Domínguez, 2013:152).

enseñar a su público,¹⁶⁹ con clara predilección por el auterismo y la crítica francesa de los *Cahiers du Cinéma*. Ya en el transcurso de la transición democrática, el papel de la Cinemateca —como el de otras instituciones culturales—, fue decisivo como herramienta de lucha.

En resumen, no solo el cine cumplió un rol trascendente en el proceso. La resistencia cultural adquirió fuerzas también en el canto popular y la canción de protesta que con grupos como *Rumbo*, llamaban a “redoblar muchachos, la esperanza” y se saldó con la multitudinaria marcha del 27 de noviembre de 1983 en el centro de Montevideo, donde cientos de miles de ciudadanos se mostraron hartos de la represión.

7.4 Las nuevas tecnologías: los videístas

Una vez retornada la democracia —el 1 de marzo de 1985—, el gobierno presidido por Julio Ma. Sanguinetti (1985-1990) se propuso restablecer la paz y tapar las heridas provocadas por doce años de represión y violencia. Tenía por delante tareas harto complejas, tanto de carácter político como económico: la amnistía para los presos políticos, los delitos militares, la violación a los derechos humanos, la reincorporación a sus puestos de miles de funcionarios destituidos, el debate democrático en el espacio público, el retorno al país de los exiliados, la deuda externa, el desempleo y la caída de salario. Ese período de transición tuvo grandes avances políticos pero también importantes retrocesos en lo concerniente a los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura. En diciembre de 1986 se aprobó en el Parlamento la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado, que evitaba el juzgamiento de policías y militares acusados por violación a los derechos humanos (Caetano y Rila, 2006:393-394).

¹⁶⁹ Las películas más veces exhibidas por la Cinemateca Uruguaya entre 1975 y 1984 fueron (de mayor a menor): *Tristana* (L. Buñuel, 1970), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, I. Bergman, 1972), *La vía láctea* (L. Buñuel, 1969), *La felicidad* (*Le Bonheur*, A. Varda, 1965), *La tienda de los milagros* (*Tenda dos milagres*, N. Pereira dos Santos, 1977), *Viridiana* (L. Buñuel, 1961), *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, C. Chaplin, 1925), *El verano pasado* (*Last summer*, F. Perry, 1969), *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, O. Welles, 1941) (Silveira, 2019:202-203).

En ese panorama, la industria cinematográfica empezó a registrar pequeños pero significativos cambios. A la llegada del Súper 8 se sumó la de nuevos soportes tecnológicos capaces de grabar y guardar archivos de larga duración con una calidad aceptable, como el VHS, el súper VHS, el U-Matic y el Betacam. Esas herramientas también redujeron los costes de producción y dieron oportunidad para que más aficionados de la realización cinematográfica pudieran experimentar. El video se convirtió entonces en una forma de expresión adoptada por realizadores para trabajar tanto la creación cinematográfica como el videoarte, permitiendo —al igual que en otros países de la región—, el desarrollo de la industria local durante los últimos años ochenta y principios de los noventa.

En 1987, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (Cuba) fue centro de discusión sobre el rol del video en la industria cinematográfica, razón por la que se organizó al año siguiente, el Primer Encuentro de Video Latinoamericano en Santiago de Chile, seguido de un segundo encuentro en Cochabamba (Bolivia), en 1989, otro en Montevideo, en 1990, una cuarta edición en Cuzco (Perú), en 1992, y una quinta en Río de Janeiro (Brasil), en 1993. En esos encuentros se debatió sobre la relación entre el video, el cine y la televisión, y se estableció que el video era “un nuevo medio no solo desde el punto de vista tecnológico, sino principalmente por su demostrada capacidad de construir espacios y procesos de comunicación de un modo flexible, diverso y en congruencia con situaciones y necesidades específicas en el plano comunitario”, como puede leerse en el *Manifiesto de Santiago* (Tadeo Fuica, 2016:20-22). En Uruguay, al igual que otras industrias pequeñas de la región, la producción en formatos alternativos como el Súper 8 o el video representó un acervo cinematográfico importante.

Michael Z. Newman distingue tres fases en la historia del video como medio de comunicación: un primer momento en el que el video es sinónimo de televisión; un segundo momento en el que el video es visto como una alternativa a lo televisivo, dado su privilegiado acceso a la realidad, y un tercer momento, en el que el video se convierte en el medio dominante para retratar la imagen en movimiento. Estas fases no solo se definen por la evolución de la tecnología en sí misma sino sobre todo, por las ideas y las innovaciones en el *uso* de dicha tecnología (Newman, 2014:2-3). En esa línea, los años ochenta representan un período de apropiación de las técnicas de video dentro de la esfera cinematográfica, pese a las deficiencias tecnológicas del medio que, sin embargo, no

imposibilitaron su utilización como el medio más adecuado para reflejar la realidad. “In the 1950’s, video was represented as a positive alternative to cinema. In the 1980’s, cinema was represented as a positive alternative to video” (Newman, 2014:61).

Una vez agotado el Nuevo Cine Latinoamericano, con sus principales exponentes exiliados y la consolidación de un supuesto nuevo orden mundial provocado por la caída del bloque soviético, el video apareció como un punto de inflexión entre el movimiento politizado de los años sesenta y los nuevos cines surgidos en la década del noventa. Pendientes de lo sucedido en Europa y Estados Unidos pero atentos a la realidad local, los videístas transformaron las condiciones de producción y distribución, ampliando las fronteras impuestas por el cine comercial. A medio camino entre el cine militante y el experimental, el video de los últimos años ochenta se convirtió en América Latina en la forma preferida para dar continuidad a una tendencia iniciada décadas atrás y resignificar la creación artística en connivencia con la realidad social (Chanan, 2014).

En el caso uruguayo, el video se utilizó ampliamente en el cine documental, como forma económica y accesible de retratar la realidad, aunque también en videoarte y en producciones de ficción, no solo en Montevideo sino en varias ciudades del país. El videoarte, por ejemplo, fue la vía que desarrolló con mayor vehemencia el enfoque experimental ofrecido por el nuevo medio, sin perder de vista las tendencias anteriores que lo conectaban al *expanded cinema* de los años sesenta y a la producción en Súper 8 de los setenta. Hacia comienzos de la década del ochenta, se sumó a una serie de manifestaciones contraculturales que incluían también performances, danza contemporánea, intervenciones, *happenings* e instalaciones, produciendo en Uruguay más de cuatrocientas obras en el lapso comprendido entre 1982 y 2012 (Aguerre, 2012:15-17)¹⁷⁰.

De ese modo, las nuevas tecnologías permitieron un desarrollo progresivo en el registro de otras manifestaciones artísticas y fueron un punto de encuentro entre lo

¹⁷⁰ Enrique Aguerre, uno de los pioneros en el país, distingue cuatro períodos para el caso nacional: “los inicios” toman en cuenta las primeras realizaciones a partir de 1982, meros registros de performances y coreografías de danza contemporánea, además de experimentos audiovisuales; el segundo período se inicia en 1988 con la creación del Núcleo Uruguayo de Videoarte (NUVA), colectivo de artistas provenientes de campos diferentes, que funcionó como una plataforma de difusión y producción autogestionada; el tercer período, que se corresponde con la concepción del video como *herramienta*, comienza una vez desactivado el NUVA, hacia 1994, cuando el videoarte ya está legitimado en Uruguay y cuenta con cierto reconocimiento extranjero; por último, el cuarto período se inicia hacia comienzos del actual siglo con el mayor acceso a la tecnología digital, los cambios en la pre y posproducción de contenidos, la irrupción de Internet y la difusión de los materiales (Aguerre, 2012).

performático (que priorizaba lo corporal), lo poético (que priorizaba la palabra), lo visual (que priorizaba la imagen) y lo musical (que priorizaba el sonido), retomando la tendencia a la hibridación de las artes impuesta en la escena local durante los años sesenta. Al mismo tiempo, el video fue una manera de enfrentar la entrada a un mundo globalizado, que empezaba a presentarse como posmoderno, capaz de conectar las tradiciones artísticas uruguayas a otras manifestaciones del mundo.

La cinematografía también se empapó de esa variación audiovisual, sobre todo, cuando sus realizadores comprendieron la enorme variedad que se abría a sus universos creativos gracias al video y la experimentación del medio.

Un avance significativo fue la labor de colectivos convertidos en empresas productoras de contenidos cinematográficos y audiovisuales, como los ya existente Grupo Hacedor, CINECO o los nuevos Centro de Medios Audiovisuales (CEMA)¹⁷¹ e Imágenes¹⁷². Convergían allí experimentados realizadores (como Walter Tournier, Mario Jacob, Ferruccio Musitelli) con una nueva generación de veinteañeros, estudiantes frecuentes en los cursos de la Cinemateca, la Escuela de Cine o instituciones extranjeras, ávidos por investigar terrenos hasta ese momento inexplorados. Algunos debutantes directores como Pablo Dotta (por aquella época, estudiante en la prestigiosa Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba), Esteban Schroeder (creador y principal artífice del CEMA) o Beatriz Flores Silva (estudiante en el *Institut des Arts de Diffusion* de Lovaina), iniciaron sus carreras jugando en los límites del videoarte y el cine experimental, como puede verse en sus primeros cortometrajes.¹⁷³

¹⁷¹ CEMA funcionaba como cooperativa y se convirtió rápidamente en un punto de encuentro de jóvenes cineastas que experimentaron en los procesos de realización y producción. A partir de una idea de Esteban Schroeder y Eduardo Casanova en 1982, contó con la participación de otros integrantes provenientes de diversos campos artísticos¹⁷¹. Con apoyos económicos y técnicos externos, la coproducción con realizadores de otros países y una actividad incesante, el CEMA fue responsable de buena parte del cine realizado en Uruguay durante la década de 1985-1995 (Tadeo Fuica y Balás, 2016).

¹⁷² Imágenes fue creada en 1985 por los cineastas Walter Tournier y Mario Jacob, una vez regresados del exilio, con el objetivo de elaborar sus propios proyectos. Sin embargo, se convirtió rápidamente en un centro de enseñanza para otros realizadores más jóvenes, cuyos filmes también fueron apoyados¹⁷². Imágenes tuvo una marcada inclinación hacia el cine documental y la animación que se extendió hasta 2001 (Zapiola y Mezler, 2011:501; Ferré, 2008:207).

¹⁷³ Por ejemplo en *La superficie* (1988) y *Tahití* (1989), de Dotta, en *Les lézards* (1989) y *Les sept péchés capitaux* (1992), de Flores Silva o en varios de los trabajos realizados por Schroeder en el CEMA.

7.5 El humor paródico posdictadura

Un ejemplo ilustrativo de cómo el video sirvió para experimentar en la técnica sin dejar de ser un producto de proyección masiva es *La BCG no engorda* (José Ma. Ciganda, 1987), producida por el CEMA. Se trata de un telefilm sobre la Antimurga BCG¹⁷⁴, agrupación carnavalesca fundada en 1982, a partir de elementos del teatro vanguardista de Antonin Artaud y Bertold Brecht y de un fuerte componente satírico y combativo.¹⁷⁵

Como es sabido, el carnaval es un fenómeno de gran relevancia en la cultura uruguaya, en la construcción social y la configuración de la identidad colectiva, mediante elaboradas estrategias discursivas y una enorme producción simbólica. Milita Alfaro ha observado cómo el carnaval uruguayo del siglo XIX fue la principal fiesta popular en revivir los excesos y desbordamientos atribuidos por Mijail Bajtin (2003) en su clásico ensayo sobre Rabelais. Fiel reflejo de los cambios socioculturales, el carnaval “bárbaro” del siglo XIX dio paso a un festejo “civilizado” en el siglo siguiente, aunque sin perder sus características esenciales de crítica y divertimento. Esa transición supuso un espacio de reflexión colectiva en el que los uruguayos comenzaron a establecer las bases teóricas de la nación, a partir de un discurso simbólico y la elaboración directa de un imaginario común (Alfaro, 2002:23-24). Durante los años de dictadura, la aparición de agrupaciones de nueva generación (como la BCG) agregó al espectáculo carnavalesco componentes propios del teatro clásico y la revista, refinando la composición visual de los grupos, adhiriendo el contenido social y concediendo a las letras el significado plural requerido por el momento de represión.

La BCG no engorda es un híbrido entre ficción, documental y musical, ya que ficcionaliza un supuesto espectáculo de murga clásico, desde los ensayos previos hasta la Retirada. Sin embargo, siendo fiel al estilo artístico de la murga, a la puesta en escena se le suman (en lo cinematográfico) una enorme cantidad de otros elementos que enriquecen la

¹⁷⁴ El nombre proviene de la vacuna contra la tuberculosis.

¹⁷⁵ El carnaval como tema o contexto aparece en dos películas de Leonardo Ricagni: *El chevrolé* (1999) y *A dios Momo* (2006), ambas con el protagonista de Jorge Esmoris.

película: recursos propios del videoclip y la televisión, el teatro filmado, la animación y el cine de ficción.

Dividida en cinco partes, la película comienza con la presentación de Jorge Esmoris, director artístico y fundador de la agrupación, que emulando un programa televisivo, invita a los espectadores a adentrarse en el testimonio sobre el grupo. Desde ese momento, la parodia constituye un eje transversal a todo el film: Esmoris dice sinsentidos en tono cuasi periodístico, el micrófono de aire va descendiendo en el plano hasta golpearle la frente, aparecen unas manos en el encuadre que le ofrecen mate de beber.

El siguiente bloque (“Presentación”) comienza con una parodia del tango *Nostalgias* (Cadícamo y Cobián, 1935): un tanguero con el rostro pintado al típico estilo murguista, entona la melodía pero con otra letra mientras acodado en la barra de un bar, bebe una caja de leche. En la tercera parte (“Popurrí”), la acción de los murguistas es interrumpida bruscamente y aparecen en cuadro los editores de la película, parte integrante de CEMA. Una de ellos (Laura Canoura), exclama enojada: “¡Esto es un delirio, no lo entiende nadie! (...) ¡Es una locura y la gente no vino a ver esta locura!” A continuación, desde uno de los monitores, los murguistas le responden: “Si la gente no vino a ver una locura, que la locura vaya a la gente”. Se incluyen entonces reportajes hechos en la calle, donde los entrevistados divagan sin coherencia alguna. A ese juego metafílmico, se suman otros que interrelacionan *La BCG no engorda* con otras películas: en una escena los murguistas se lanzan tartas de merengue con Charles Chaplin, se reproduce la carrera de carros de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), se recrean situaciones que evocan a *Máxima ansiedad* (Mel Brooks, 1977) y *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957), la animación de un anciano espectador de televisión (realizada por Ricardo Pisano) con la que se presenta cada uno de los bloques, saluda al circo ambulante de Monty Python. También las referencias al arte pop son varias, como el encuadre que recuerda al videoclip de *Bohemian Rhapsody* (Queen, 1975), el fundido entre el plano de una luna llena y el de un huevo frito o una escena que emula el cine de terror de la época, con la 5ª Sinfonía de Beethoven como cortina musical (fig. 7.6). Incluso, la propia técnica videográfica fue manipulada con la intención de obtener la estética visual propia de la cinematografía fotoquímica (Keldjian, 2016:118).

La locura se establece como el tema principal del film y Esmoris hace referencia — también en un juego metanarrativo— al Quijote, quien aparece sentado en una acera de

Montevideo, solo y recitando: “Sancho, ¿no es locura contemplar tanta cordura?”. También se evoca un poema de León Felipe: *Ya no hay locos*. La locura y la parodia devienen en la Antimurga una negación del propio sentido carnavalesco: en el siguiente bloque, los murguistas cantan en medio de una bacanal, “Que se muera Momo”, Dios del Carnaval por excelencia. La muerte es, de hecho, un personaje que persigue a los protagonistas durante todo el film pero que es también asesinada.



Fig. 7.6

Por último, hacia el tramo final, aparece la crítica social típica en el canto murguista que, también en clave de humor, celebra la llegada de las multinacionales al Uruguay democrático en manos de un gobierno neoliberal. El capitalismo internacional es representado por un grupo de individuos que, emulando a los primeros colonizadores españoles, llegan a las costas montevidéanas en una barca y entregan a los murguistas espejos de colores, mientras ellos cantan “¡Sean bienvenidos!”. La parodia ofrece una visión sobre los cambios que se estaban produciendo en el Uruguay de finales de los años ochenta y principios de los noventa, cuando el debate público consistió en “actualizar” al país y ubicarlo en la misma línea de los acontecimientos internacionales. Ese debate estableció una clara diferencia entre el sector más conservador del país y la nueva camada

de ciudadanos (la mayoría educados bajo la dictadura), que hacia finales de la década, encaró un importante movimiento contracultural que cuestionó los imaginarios arraigados en la sociedad uruguaya.

En clave de parodia (algo a lo que los uruguayos están acostumbrados por el carnaval), la película trata temas muy relevantes en el momento: la recién terminada dictadura y las discusiones sobre la reinstalación de la senda democrática, el acceso a informaciones censuradas, la represión violenta. De hecho, como ha observado Ana M. López, la parodia ha sido indispensable para las prácticas cinematográficas políticamente progresistas en América Latina, sobre todo por la manera en que estas prácticas asumen la historia “como el intertexto básico necesario para su propia intervención en las luchas socio-políticas de América Latina”¹⁷⁶ estableciendo así, una continuidad entre la comedia y las tradiciones cinematográficas del Nuevo Cine Latinoamericano (López, 1990:65).

La comedia fue un género trabajado profusamente en video en los años posdictadura, cosechando algunos títulos destacables. Ejemplos de esto son *Los últimos vermicelli* (Diego Arsuaga y Carlos Ameglio, 1987), film que narra la historia de un mundo dominado por la búsqueda de la perfección estética, en el que los obesos deben esconderse de las fuerzas parapoliciales que los persiguen y aprender de memorias recetas de cocina ya que todas han sido destruidas, o *Matrimonio asaltado* (Luis Varela, 1990), sobre una pareja de ancianos cuya casa es copada por un ladrón, pero las relaciones entre ambas partes terminan siendo absurdas: el ladrón es invitado a cenar y mirar la televisión con los asaltados, un policía ayuda a reparar el coche en que han llegado los ladrones, estos no consiguen hallar el dinero en la casa...

7.6 Un nuevo género: el terror

El video también permitió la proliferación de otros géneros como consecuencia de la cultura de masas impuesta en los años sesenta. No solo la comedia fue trabajada una vez

¹⁷⁶ La traducción es mía.

terminada la dictadura, sino otras formas estéticas llegadas masivamente a las salas de cine y los canales de televisión, aunque poco o nada exploradas en el terreno local.

Uno de los ejemplos más significativos es el del director Ricardo Islas, realizador independiente, reconocido por ser el introductor del cine de terror en Uruguay, género absolutamente inexplorado hasta finales de los años ochenta.¹⁷⁷ Influenciado por las películas de la productora inglesa Hammer y los directores Mario Bava y Dan Curtis, Islas fue un aficionado empedernido al género, como tantos otros jóvenes de su generación. Produjo sus primeros largometrajes en Colonia del Sacramento (ciudad a unos 180 km de Montevideo), con el apoyo de un canal privado de televisión. Comenzó con un cortometraje titulado *Posesión* (1986), al que le siguió *Crowley* (1987), con el que trató uno de sus temas más recurrentes: el vampirismo. Sus primeros largometrajes fueron transmitidos en la televisión local, se exhibieron en Cine Universitario durante 1989 y fueron lanzados al mercado en formato VHS. Esto le concedió cierto reconocimiento en los círculos de cineastas. En 1993, su película *Plenilunio* ganó el primer premio en el Festival Cinematográfico de Cinemateca y dos años después obtuvo una financiación del Fondo Nacional del Audiovisual (FONA) para rodar *Mala sangre* (1995), una de sus películas más conocidas.

Hacia los años setenta y principios de los ochenta, el terror se había convertido en uno de los géneros más populares y lucrativos de la industria cinematográfica (sobre todo la estadounidense y europea), mediante dos medidas adoptadas con ese fin: la instauración del sistema de clasificación de películas que permitía la representación gráfica de hechos violentos y sangrientos y la calculada operación comercial para atraer al mercado juvenil con propuestas estimulantes. Eso provocó un notable aumento en el número de películas estrenadas, la exploración de nuevos estilos y logró incluso que directores de prestigio (como Kubrick) se aventuraran con un género históricamente denostado. La participación de muchos filmes en festivales internacionales colaboró en la difusión de películas latinoamericanas y favoreció la aprehensión de un público especializado. Al mismo tiempo, la comercialización masiva de *best-sellers* del género, como las novelas de Stephen King,

¹⁷⁷ Mucho más tarde aparecieron otros directores como Guzmán Vila (*Sangre en La Mondiola*, 2005; *La balada de Vlad Tepes*, 2009), Manuel Facal (*Achuras*, 2003; *Achuras 2: Feto voodoo*, 2014), Gustavo Hernández (*La casa muda*, 2010; *Dios local*, 2014; *No dormirás*, 2018), Fede Álvarez (*El cojonudo*, 2005; *Posesión infernal*, 2013; *No respites*, 2016), Juma Fodde (*Los señalados de Dios*, 2008; *M is for Miracle*, 2013; *Frondoso edén del corazón*, 2015) o Maxi Contenti (*Al morir la matinée*, 2020).

Anne Rice, Ira Levine o Mary Higgins Clark ayudó a afinar el gusto de los aficionados y a promover comunidades interpretativas que nutrieron la cultura cinematográfica mediante el intercambio de artefactos mediáticos de circulación transnacional (Díaz-Zambrana, 2012). Por otra parte, el desarrollo de los *slasher films*, popularizados por las series *Halloween* (de John Carpenter, 1978) y *Friday the 13th* (de Sean S. Cunningham, 1980), sería decisivo para el joven Islas.

En 1988, estrenó *Almohadón de plumas*, a partir del cuento homónimo de Horacio Quiroga, con el que reiteró su obsesión por el vampirismo, pero esta vez mediante un animal monstruoso. La historia es muy conocida entre los uruguayos, debido a la popularidad del autor y a la lectura obligatoria de sus textos en la enseñanza secundaria. Este cuento en particular (publicado originalmente en 1907), goza de gran reconocimiento y pertenece a la selección de cuentos de miedo que Quiroga publicara a lo largo de su vida (Lema Mosca, 2017). Un matrimonio de recién casados se instala en una casa grande y desolada. Al poco tiempo, Alicia (Norma Morgan) enferma extrañamente y va debilitándose poco a poco. Cuando finalmente muere, Jordán (Ricardo Islas), el viudo, descubre gracias a la ayuda de un equipo médico, que en el almohadón sobre el que dormía la joven, habita un parásito monstruoso que bebió su sangre hasta matarla.

La historia original profundiza en la extraña relación que mantiene la pareja: Jordán es bastante mayor que ella, extremadamente intimidante y se insinúa una vinculación entre él y el parásito asesino. El film, en cambio, cede el protagonismo a la figura masculina (Islas solía interpretar el personaje principal de sus películas) y enseña un Jordán tierno y angustiado por la situación de la esposa. Finalmente, es él quien lucha contra el monstruo que termina dándole muerte.

Rodada con escasos recursos económicos y con actores no profesionales, *Almohadón de plumas* es un claro ejemplo de lo que fue el cine en video de su época: carece de efectos especiales (algo que parece indispensable para el género) y los monstruos pueden resultar incluso, irrisorios. Sin embargo, Islas plantea en esta película algunos de los principales imaginarios del cine de miedo y hace uso de elementos característicos de su vasta filmografía:¹⁷⁸ las comunidades pequeñas, lo monstruoso vinculado a lo familiar, lo

¹⁷⁸ Ha dirigido los filmes *Posesión* (1986), *Crowley* (1987), *El almohadón de plumas* (1988), *Las cenizas de Crowley* (1990), *Rumbo a la oscuridad* (1992), *La trampa* (1992), *Plenilunio* (1993), *Mala sangre* (1995),

secreto subyacente en la cotidianidad, el vínculo inesperado entre un universo fantástico y la mundanidad de los personajes. De ese modo, la película es un palimpsesto entre el cuento original y películas destacadas del género: la más evidente es *Alien* (Ridley Scott, 1979), dado que el monstruo tiene notables coincidencias con el extraterrestre en su forma de ataque y fisonomía, aunque los tamaños sean diversos; la otra es *Carrie* (Brian de Palma, 1976), en escenas que ponen el foco en la joven Alicia y sus alucinaciones (fig. 7.7)



Fig. 7.7

No obstante, lo más importante de ese primer cine de terror es que representó una línea de fuga para el realismo imperante en la cinematografía nacional. Pese a todas sus limitaciones, tiene el valor de haber enseñado formas alternativas en una sociedad intolerante al cambio y tendiente tradicionalmente, al naturalismo más realista. Eso fue también celebrado por la crítica local: el Cine Universitario acogió a Islas entre sus realizadores predilectos y Daniel Arijón se ocupó fervorosamente de instruirlo en la técnica cinematográfica. Al mismo tiempo, entró en los circuitos de realizadores profesionales,

Headcrusher (1999), *Amor bujo* (2000), *Night Fangs* (2005), *Lockout* (2006), *El día de los muertos* (2007), *Para matar a un asesino* (2007), *Community Alert* (2007), *Zombie Farm* (2009), *Una y otra vez* (2010), *The Hauntings of Chicago* (2011), *Frankenstein: Day of the Beast* (2011), *Bachelors Grove* (2014), *The Sacrifice* (2015), *El que no corre, vuela* (2018), además de varias series para televisión.

obteniendo premios y distinciones, lo que de alguna manera evidencia cierto entusiasmo de las instituciones hacia su propuesta. Significativamente, el cine de miedo iniciado con *Islas* pareciera remitir (aunque de forma alejada) al terror vivido durante los años de dictadura, en una línea que acabó manifestándose de forma más honesta en el cine de otros realizadores. No obstante, la aparición del género en los años siguientes al régimen, supuso un giro innovador en el cine nacional.

7.7 La *movida* contracultural

Si bien existían antecedentes en los años sesenta y setenta, el fenómeno contracultural de los ochenta marcó un hito en la historia del país, en tanto estuvo representado por una generación juvenil que despertaba al letargo de la opresión y se abría paso hacia un nuevo escenario posmoderno, cuestionando los valores y las tradiciones impuestas hasta entonces. El rechazo expresado por parte de la juventud urbana a buena parte de los valores dominantes se hizo manifiesto en el Uruguay posdictadura, mediante el cuestionamiento al accionar de sus mayores durante el régimen, polemizando la contrariedad de visiones con respecto a la tecnocracia, el consumo de drogas y los esquemas de relación familiar y sexual tradicionales.

Durante la década del ochenta, varios movimientos juveniles discutieron los principios de la sociedad uruguaya desde un frente artístico, claramente diferenciado del ámbito político, ya que mientras este último se preocupaba en cómo salir de la dictadura, los jóvenes se ocuparon de entrar en la democracia (Aguiar y Sempol, 2014). En ese contexto, las diversas artes del escenario local comenzaron a dialogar entre sí dando paso a una renovada *hibridación* entre el teatro, la poesía, el videoarte, el carnaval, el cine y lo performático, extendida a lo largo de la década siguiente y constituyó un verdadero cambio en la concepción de la representación escénica. Se trató de un complejo sistema de producciones culturales y comunicativas sustentadas en la hibridez y la transversalidad que conllevaron a significativos cambios en la propia concepción artística. Se reforzó el trabajo conjunto, es decir, la realización artística entendida como el proceso creativo de un grupo y

no de una individualidad, fenómeno transversal a las producciones musicales, teatrales, cinematográficas, videísticas y performáticas. Ese cambio en la forma de accionar supuso, al mismo tiempo, un vínculo diferente con el público receptor que, influenciado de alguna manera por el contexto transicional, establecía con el artista una relación de empatía y complicidad.

La música fue el escenario de mayor difusión: mientras el desvanecimiento de la represión dictatorial hacía perder fuerzas al Canto Popular, otras formas alternativas cobraban inusitada fuerza y se convertían en las voceras de la nueva realidad. Algunas agrupaciones murguistas de los primeros años ochenta (como la BCG, Agarrate Catalina o La Falta y Resto), gozaron de enorme éxito y se convirtieron en una de las expresiones más populares de la transición, a través de la experimentación entre lo musical, lo teatral y lo circense, y melodías innovadoras de gran proyección social a sus intencionadas letras.¹⁷⁹

Sin embargo, el movimiento contracultural de la transición estuvo representado por el rock, con bandas como *Los Estómagos*, *Traidores*, *Los Tontos*, *El Cuarteto de Nos*, *La Chancha* o *La Tabaré Riverock Band*, capaces de sacar al género de los sótanos y los espacios *under* y llevarlo a escenarios más grandes, como el Teatro Solís o el estadio Franzini. En 1986 se realizó la primera edición del Montevideo Rock, un festival que reunió a las principales bandas de Uruguay, Argentina y Brasil y dos años después, se llevó a cabo el Festival del Parque Rock-dó. Pese a lo que se cree, la generación de músicos de los años ochenta estableció vínculos con los artistas anteriores, adoptó y resignificó los elementos de la tradición cultural existente para configurar una identidad propia, tomando posición sobre la situación política y sumando al escenario de efervescencia juvenil (Delgado, 2014).

La poesía y las artes escénicas fueron otro importante mojón en la contracultura de esa época. Las relaciones establecidas por poetas, músicos, artistas plásticos y actores, dieron lugar a un importante movimiento de poesía performática que cristalizó en varios festivales, como *Cabaret Voltaire*, *El Circo de Montevideo*, *Arte de Marte* o *Arte en la Lona*, realizados entre 1985 y 1988. Se trataba de encuentros de poesía en espacios alternativos (como teatros, centros culturales o clubes de boxeo) que eran “tomados” por

¹⁷⁹ Como ejemplo, piénsese en las icónicas canciones de la Falta y Resto junto a Jaime Roos y el Canario Luna.

poetas, músicos y performers para sus presentaciones. En estas jornadas, la hibridación de diversas ramas artísticas propiciaba una nueva visión sobre la escenificación del arte mismo, alternando la prioridad del lenguaje poético con la musicalidad de las canciones y el protagonismo del cuerpo mediante la *mise-en-scène*. Ese salto de la poesía escrita a lo que Luis Bravo llama *puesta en voz* implicaba, por un lado, una apuesta estética neovanguardista alejada de la poesía escritural propia de la Academia y de las generaciones anteriores y por el otro, la manera de entablar una comunicación distinta con el lector/espectador (Bravo, 2012). Eso arrastraba la creación artística a terrenos inexplorados que no se detenían únicamente en la esencialidad del lenguaje sino en el poder comunicante de la palabra y en la trascendencia visual de la imagen. De ese modo, muchos poetas, performers y músicos comenzaron a experimentar con las nuevas tecnologías, llevando el acto artístico a un espacio de proyección mediática, como se vio anteriormente con respecto al cine experimental y el videoarte. Paralelamente, algunos jóvenes escritores¹⁸⁰ polemizaron a través de debates en la prensa, el accionar de la Generación del 45, especialmente de sus integrantes más reconocidos (Mario Benedetti, Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño), preguntándose sobre la viabilidad de sus proyectos estéticos, en línea con los cuestionamientos a las instituciones.

La escena teatral, por su parte, también se nutrió de elementos procedentes de diversos ámbitos impulsados por grupos de jóvenes. Se entrecruzaron allí rasgos propios del carnaval, el rock, el musical, lo circense y la poesía performática. Obras de esa época¹⁸¹ son buenos ejemplos del maridaje entre las artes escénicas, en las que se alternaba lo puramente teatral con elementos neovanguardistas (música, audiovisuales, mímica, coreografías, diálogos con el espectador), otorgando al espectáculo nuevos sentidos que rechazaban el naturalismo dominante y resignificaban la representación escénica, el espacio y el trabajo de los actores (Mirza, 1992:182; 1996:41).

¹⁸⁰ Por ejemplo, Leo Maslíah, Henry Trujillo, Gustavo Escanlar, Andrea Blanqué, Fernando Butazzoni, Claudia Amengual, Elbio Rodríguez Barilari, Luis Bravo, Álvaro Ahunchain, Rafael Courtoisie, Julio Inverso, entre otros.

¹⁸¹ Como por ejemplo *Salsipuedes* (Alberto Restuccia, 1985), *Kaspar* (Peter Handke, 1986), *El castillo* (sobre la novela de Kafka, 1988), ambas estrenadas por la Comedia Nacional, bajo dirección de Nelly Goitiño, *El regreso del Gran Tuleque* (Mauricio Rosencof, 1987), *All that tango* (Álvaro Ahunchain, 1988), *¿Quién le teme a Italia Fausta?* (Ricardo de Almeida y Miguel Magno, 1988), con dirección de Omar Varela o *El silencio fue casi una virtud*, con elenco de El Galpón y dirección de María Azambuya en 1990, entre otras.

Este fenómeno de hibridación entre las artes representó, a su vez, no solo una nueva convergencia de factores intermediales con arreglo a manifestaciones artísticas originales, sino también un movimiento desafiante de gran impacto en los órdenes sociales de un país en pleno proceso de recuperación. Luis Bravo habla de una *movida contracultural* para definir esa etapa, con similitudes a la que copó la España posfranquista y fue especialmente productiva en el terreno artístico:

La etapa inaugura múltiples lenguajes: *performativiza* la palabra en escena y en libros-objeto, en pleno auge del video adopta la velocidad intermitente del *clip*, y así hibrida y transvanguardiza el género. Desde una praxis transgresora se afectan los códigos formales y los axiológicos en micropolíticas revulsivas que esgrimen el imaginario de la *diferencia*: lo sexual (hetero y homoerótico), lo neosicodélico, y la (auto)crítica ideológica, son sus tópicos. Así se fuerzan diversas aperturas en una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada entre las secuelas represivas y el quietismo restauracionista (Bravo, 2011:8).

Lo contracultural supone, como observó en su momento Theodor Rozack (1968), un avenirse en contra del sistema imperante y operante, una manera de respuesta frente a lo impuesto, por parte de un grupo social marginal que permanece por fuera de las reglas del mercado capitalista. Si los jóvenes artistas de los años ochenta se apoyaron en la diferencia de la que habla Bravo, es lógico suponer que sus producciones artísticas buscaran del mismo modo, distanciarse de los parámetros impuestos hasta ese entonces. La hibridación fue la forma: el diálogo con otras manifestaciones, la búsqueda incesante de nuevos medios, de caminos alternativos y de espacios inexplorados fue una característica dominante que atravesó esa época.

De una manera u otra, estos procesos contraculturales plantearon interrogantes sobre los modos en que la sociedad uruguaya estaba encarando la *cultura de la restauración* (Achugar, 1994:66), cuestionando las producciones simbólicas propias e ingresando en una escena internacional que se planteaba, de repente, tan agobiante como seductora. Los debates internacionales sobre la posmodernidad y la globalización no sólo repercutieron en el ámbito académico sino también en el cultural y los jóvenes del momento se vieron en la

encrucijada de un país que quería situarse en la vanguardia pero al mismo tiempo arrastraba las mellas de una dictadura reciente.

El cine fue catalizador de esa coyuntura. Los realizadores del momento llevaron a la gran pantalla algunos de los tópicos más repetidos en esos años: los conflictos generados por la vuelta democrática en plena crisis económica, la situación de la mujer, la trayectoria vital de los presos políticos, el retorno de los exiliados al Uruguay de la restauración y sobre todo, la situación de los jóvenes en un país envejecido y lastimado por el pasado reciente,¹⁸² inscribiéndose en una tradición continental, germen de nuevos cines aparecidos en la época, como veremos en el capítulo siguiente.

7.8 En las orillas: juventud y pobreza

Vida rápida (Grupo Hacedor,¹⁸³ 1992), ejemplifica como ninguna otra, la realidad de su contexto, centrándose en los años de la restauración y en la figura de unos adolescentes marginados por la sociedad.

La película se inicia con Marcelo (Diego Méndez), el protagonista menor de edad, prostituyéndose en el coche de un anciano. Ese comienzo no solo es uno de los más viscerales del cine nacional sino que plantea, desde los primeros minutos, una realidad hasta entonces inexplorada, sumada a la tendencia por mostrar la situación de los jóvenes en el Uruguay de la transición. Un cartel inicial advierte sobre los “hechos reales” en que se ha inspirado la historia, concediendo así una intencionada cuota de realismo que refuerza el componente documental de la narración y se subraya con el subtítulo de la película: *Una historia de Montevideo*.

De hecho, las primeras secuencias se ocupan de la vida nocturna de la ciudad: bares, discotecas, avenidas, prostíbulos... La referencia a ese otro mundo como uno peligroso, es aludida desde el principio: “La calle está brava para que andes solo. La calle y

¹⁸² Ejemplos son *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988), *Noche* (Enrique Aguerre, 1988), *Sala de espera* (Luciano Álvarez y Esteban Schroeder, 1988), *Entretelares* (Eduardo Casanova, 1988), *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (Kristina Konrad, 1989), entre otros.

¹⁸³ Conformado por Wilfredo Camacho, Hugo Martínez, Claudio Martini, Federico Panizza, Eduardo Saraiva y Hugo Videckis. Contaron con el apoyo del CEMA para realizar en video este film.

los milicos están bravos...”, dice el anciano cliente. No obstante, Marcelo participa en pequeños hurtos y llega incluso a robar una joyería, consume drogas libremente, se vincula con otros delincuentes mayores que lo “aconsejan” y le sirven de intermediarios para comercializar lo que ha robado. Marcelo es consciente de que su calidad de menor de edad lo exime de ser procesado y por eso actúa con total inmunidad y hasta cierta arrogancia. Una noche la policía irrumpe violentamente en su casa y lo detiene. Antes de ser derivado al Instituto del Menor, es brutalmente golpeado por los agentes policiales, a cambio de nombres e información (fig. 7.8). En el Instituto, las autoridades intentan encauzarlo, apelando a una racionalidad y a valores que Marcelo no comparte. Una vez liberado, regresa a los mismos hábitos, en clara ausencia de redención alguna: opta por extorsionar al cliente del inicio, amenazándolo con revelar su doble vida a la familia. A los pocos días, y mientras espera una respuesta a su chantaje, es asesinado a balazos por un desconocido en un callejón de la Ciudad Vieja.



Fig. 7.8

Como puede verse, *Vida rápida* refleja con una crudeza inusual la realidad de la juventud excluida socialmente y el destino al que se enfrentaba en los años posteriores al

régimen. La delincuencia, el maltrato y la denigración de los personajes rectifican una situación muy cercana en el Montevideo de esos años.

La violación de los derechos civiles resonaba a la reciente dictadura militar pero era también algo muy usual en el Montevideo de la transición. La policía de la ciudad demostró una continuidad con las medidas del régimen, ya que no hubo grandes reformas internas ni recambio de sus miembros. De hecho, durante el primer gobierno de Sanguinetti tuvieron lugar numerosas razias y era frecuente el maltrato y la tortura policial con el pretexto de prevenir el delito y el consumo de drogas. Los principales detenidos eran sobre todo varones pertenecientes a la movida cultural, la población travesti y los homosexuales, cuyas vulneraciones no eran tenidas en cuenta por la esfera política ni los medios de comunicación. En esos años de restauración, los crímenes de lesa humanidad y la violación constante de derechos acaecidos durante la dictadura acapararon el debate político, relegando a un segundo plano aspectos sociales vinculados a la sexualidad, la equidad de género, la etnia, la raza y los problemas generacionales (Aguar y Sempol, 2014).

En *Vida rápida* Marcelo es brutalmente torturado por los policías con técnicas muy utilizadas durante el régimen (como el submarino en un inodoro) y es especialmente denigrado por su condición de apartado social (fig. 7.8). En efecto, él es un marginal y tiene absoluta conciencia de ello: no pretende salirse de allí porque esa es *su* realidad. En este último punto radica el mejor rasgo de *Vida rápida*, ya que su protagonista no pretende en ningún momento medirse por los valores morales de la sociedad. No tiene pretensiones de convertirse en un ciudadano de ley, actuar correctamente y responder a las exigencias colectivas. En un momento, luego de una noche de sexo, le expone a su chica cuáles son sus grandes metas en la vida: tener mucho dinero y una larga lista de bienes materiales (desde un coche hasta una nevera llena de comida) que demuestra el deseo de pertenencia a una sociedad capitalista que lo excluye por cuestiones de clase. En una de las escenas finales, cuando Marcelo es invitado por un asistente social a rehabilitarse, contesta: “Si me querés convencer de que tu mundo es mejor que el mío, (...) te digo que te vayas a la mierda”.

Al mismo tiempo, la película visibiliza aspectos inéditos en el cine nacional, concernientes a sectores o fenómenos tradicionalmente denigrados: por primera vez el cine de ficción mostraba un par de jóvenes fumando marihuana o una escena de sexo

homosexual (fig. 7.8). En ese sentido, *Vida rápida* inauguró en Uruguay un cine protagonizado por delincuentes¹⁸⁴ y propagado en las pantallas durante los años subsiguientes, mediante el cuestionamiento a los parámetros de una sociedad anquilosada que se debatía entre revisar las heridas del pasado o enfocarse en los desafíos del futuro (Achugar, 1994:65). El protagonismo de marginales, delincuentes, excluidos, pareció brotar en el cine uruguayo posterior a *Vida rápida*, multiplicando el número de películas y enfrentando de esa manera, temáticas inexploradas a partir de una focalización situada en lo fronterizo. Asimismo, develó la situación común en una sociedad cuyas diferencias sociales se habían incrementado con la dictadura y estaban profundizándose con los primeros gobiernos neoliberales de la democracia.

Como hemos visto, la transición iniciada en el último tercio del régimen dictatorial y continuada durante los primeros años de la democracia, fue un momento de divergencia, inestabilidad y cuestionamiento, no solo a nivel político sino también cultural. El cine, al igual que otras ramas artísticas, se impregnó de los conflictos internos que sacudían el país y materializó una obra abierta capaz de viajar desde los imaginarios patrióticos ligados a la vida rural y lo gauchesco, hasta los cambios en los comportamientos urbanos de la capital. En ese espectro de variedades, e influida tanto por el incremento de realizaciones propiciadas por las nuevas tecnologías como por la incansable motivación de los jóvenes cineastas, la industria cinematográfica viró hacia la conformación de una estructura propia.

¹⁸⁴ Ejemplos posteriores son *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993), *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994), *Su música suena todavía* (Luis Nieto, 1996), *Subterráneos* (Alejandro Bazzano, 1996), *El chevrolé* (Leonardo Ricagni, 1999), *El viñedo* (Esteban Schroeder, 2000), *Maldita cocaína* (Pablo Rodríguez, 2001), *Reus* (Eduardo Piñeiro, 2011), *23 segundos* (Dimitry Rudakov, 2014), entre otras.

QUINTO NACIMIENTO: ESTRUCTURACIÓN DE LA INDUSTRIA (1993-2000)

La década del noventa fue un momento de cambios para la escena cinematográfica. El país se recuperaba lentamente de las heridas de la dictadura, al tiempo que se abría hacia un terreno mundial con las políticas neoliberales de los gobiernos latinoamericanos y el predominio de las tecnologías de la comunicación. La apertura al mundo significó no solo un sismo para la quieta cultura local sino también la profundización en torno a las discusiones sobre la identidad nacional, tema que marcó a fuego los debates culturales del momento. La televisión fue el medio de mayor proyección en la sociedad uruguaya de la época y marcó la agenda cultural con contenidos extranjeros y cine hollywoodense. El uso de nuevas tecnologías como el video y la masiva propagación de alternativas de visionado permitieron que aumentara la producción de contenidos audiovisuales al tiempo que los uruguayos podían acceder más fácilmente a ellas. El retorno al país a principios de la década de realizadores formados en el exterior, fue un momento bisagra en la producción nacional. Asimismo, la apertura de una nueva escuela de cine, la llegada de cines alternativos fuera del hegemónico circuito hollywoodense y muy especialmente, las medidas políticas destinadas a apoyar la realización local, hicieron que, por fin, la industria empezara a organizarse de forma seria y estructurada.

En ese contexto, no solo aumentó el número de películas estrenadas y mejoró notablemente la calidad de las producciones, sino que además el cine local se posicionó en torno a los debates posmodernos sobre la identidad nacional. Se analizan en este capítulo dos películas que desde enfoques diferentes, representaron dos modelos de realización en el Uruguay de los años noventa: una producción económica y de fácil identificación para el gran público y una coproducción sin precedentes de perfil experimental, destinada a circuitos especializados. En ambos casos, se cuestionó la identidad local al mismo tiempo que se postuló cómo llevar a cabo proyectos de ficción en un país que comenzaba a tener industria. Ambas películas son puntos de referencia en la historia del cine nacional en tanto

tomaron posición sobre nociones estéticas e industriales, abriendo el debate en el terreno cinematográfico local y marcando una postura que luego sería rebatida o asimilada. A su vez, ambas películas parecen representar el comienzo del final ya que, si bien fueron proclamadas como el nacimiento del cine uruguayo, con el correr del tiempo, mermó la insistencia por decretar la vida de la industria, quizás porque finalmente, ya tenía vida propia.

8.1 La cultura posmoderna

La década de los noventa encarna a la perfección la coyuntura en la que se encontraban los cines al final del milenio. Debatiéndose entre la enorme popularidad de los *blockbusters* americanos llegados a salas de cine y hogares a través de la televisión y la cada vez más creciente producción nacional, el cine fue alternando las formas, trabajando con mayor ahínco los géneros, limando la técnica y cosechando adeptos.

Al mismo tiempo, fue esa una década de profundos cuestionamientos sobre lo propio y lo ajeno que abrían interrogantes sobre la presencia en un mundo cada vez más globalizado y en un tiempo que de pronto, se concebía posmoderno. Así, el ámbito de la cultura fue mutando desde los resabios de una consabida identidad nacional procedente del fútbol y el carnaval hasta llegar al avance masivo de la televisión y la música extranjera. Todo eso cristalizó en la cultura cinematográfica local que vio cerrar muchas de sus salas barriales y sufrió el descenso notorio del número de espectadores: en Montevideo se pasó de 1.038.000 en 1993 a 794.000 en 1994, *annus horribilis* de la cinematografía local (Saratsola, 2005:300). Esto se debió en parte a la complicada situación económica del país, al aumento en la programación de la televisión abierta y a la aparición de nuevas formas de visionado, como el VHS y la propagación de los videoclubs¹⁸⁵ que fueron profundizando la brecha y creando nichos de consumo entre los cinéfilos. Frente a estos hechos, comunes a gran parte del mundo occidental, la industria hollywoodense reestructuró su organización y sus estrategias comerciales, recurriendo a la acumulación de efectos especiales, el aumento

¹⁸⁵ En Uruguay el DVD no se comercializó masivamente hasta entrados los años 2000.

de la violencia y la explicitación del sexo como formas de atraer nuevo público, especialmente juvenil.

Asimismo, la distribución fue modificándose para paliar la crisis y el descenso de público. Hacia finales de los años noventa, la disposición de las salas empezó a cambiar en las ciudades, especialmente en Montevideo, como modo de combatir la anunciada muerte del cine, amenazado en aquel entonces por el auge del video y las películas de alquiler. Por consiguiente, aparecieron grandes complejos de salas asociadas a empresas distribuidoras que fueron desmantelando (desde principios de los años ochenta) los históricos circuitos exhibidores: Glücksmann-Cinesa, Censa, Saudec, CCC. La llegada de capital extranjero y su maridaje con inversores uruguayos permitió la creación de complejos multicines en varios puntos de la ciudad, como los cines Ópera, los Casablanca, los Hoyts General Cinema, los Alfabetá, Grupocine o Moviecenter (varias salas en complejos propios y en centros comerciales). Eso tuvo consecuencias directas en la escena local: por un lado, aumentó el número de espectadores pero por el otro, disminuyó drásticamente el porcentaje de películas exhibidas, siendo la mayoría de ellas filmes hollywoodenses, terreno predilecto de las empresas distribuidoras extranjeras.

La repentina apertura del país hacia un mercado global se vivió casi como un golpe de puño en una sociedad que había permanecido aislada durante los doce años de dictadura. De pronto, los medios de comunicación enseñaban con una inmediatez inédita lo ocurrido en la otra cara del planeta y Uruguay se integraba a una red mundial de información y contenidos simbólicos sin precedentes. Así, los nuevos complejos de salas y la propagación de videoclubes permitieron acceder a cines extranjeros de enorme popularidad, como el cine español de Pedro Almodóvar, el cine *indie* de Jim Jarmusch y Emir Kusturica o el Nuevo Cine Argentino de los años noventa.

Más que nunca, la televisión gozó en esa década de un inusitado poderío, sobre todo mediante programas “enlatados” provenientes del exterior, que atentaban contra lo identitario al presentar contenidos simbólicos foráneos. La masificación de nueva música vedada durante la dictadura (como el rock, el pop y la electrónica), y el éxito obtenido por bandas de música tropical marcaron la pauta sobre los cambios en los gustos de la sociedad. Asimismo, la aparición de una nueva frecuencia de radio FM vino a competir con la tradicional AM, expandiendo los contenidos a nuevas masas de escuchas. La llegada de

internet a espacios tanto públicos como privados, conectó a las clases medias y medias altas de las ciudades con el mundo, mientras los sectores rurales seguían relegados a cierto grado de incomunicación.

El reforzamiento de la cultura de masas iniciado décadas atrás no hizo más que agravar la eterna discusión entre lo propio y lo importado, aderezada por los discursos que preconizaban la muerte de la historia y los grandes relatos. Las medidas neoliberales empleadas por el gobierno de Luis Alberto Lacalle (1990-1995) fueron consustanciales con esa realidad: buscaron abrir mercados e inversiones extranjeras y establecer vínculos comerciales con los países de la región, integrando desde 1991 el Mercado Común del Sur (MERCOSUR), proyecto intergubernamental de orientación económica-comercial compuesto inicialmente por Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay, que permitió por primera vez, el intercambio de bienes, servicios y personas entre las cuatro naciones. Al mismo tiempo, la izquierda llegaba a esferas gubernamentales con la intendencia del socialista Tabaré Vázquez en Montevideo y la diputación de un ascendente José Mujica, mientras la caída del bloque soviético generaba importantes conflictos en el Partido Comunista del Uruguay. De todas maneras, una sociedad más abierta y alineada a las exigencias de la globalización parecía alejarse de las sombras de la dictadura con la primera Marcha del Orgullo Gay en la capital y nuevas manifestaciones culturales en el sector juvenil manifiestas, sobre todo, en el grafiti, la multiplicación de medios de prensa originales que alternaban el periodismo visceral con el humor y las actualidades, la preeminencia del videoclip difundido por la cadena MTV y la aparición de nuevos géneros musicales como el hip-hop, el reggae o la electrónica. En ese contexto, nociones abstractas como la identidad nacional fueron perdiendo peso y transformándose en ideas vetustas.

Eso no disimulaba, sin embargo, la complicada situación del país que, siempre dentro de la *cultura de la restauración* (Achugar, 1994), enfrentaba los resabios de la dictadura, la profundización de la pobreza, el nulo interés de la clase política por las manifestaciones artísticas y el *aggiornamento* de los intelectuales, aislados durante el régimen. La visita de ciertos referentes europeos y norteamericanos (como Jacques Derrida, Gérard Genette, Christian Metz, Haroldo de Campos, Hans Ulrich Gumbrecht, Geoffrey Hartman, Gianni Vattimo, Hillis Miller, entre otros) y el retorno al país de muchos intelectuales exiliados, posibilitaron la reflexión sobre la situación actual de la sociedad

uruguay y su presencia activa en el mundo. Durante esos años fueron intensamente debatidas las ideas sobre la Posmodernidad que empezaban a cobrar relieve mediante la publicación de libros de gran impacto en el campo intelectual, como *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama (1982), *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, de Jesús Martín Barbero (1987), *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini (1990), *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, de Antonio Cornejo Polar (1994) o *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, de Beatriz Sarlo (1994). Todos ellos planteaban, de uno u otro modo, las dificultades enfrentadas por los países latinoamericanos al integrar un espacio simbólico mundial capaz de poner en jaque la identidad regional.

De esa manera, el campo cinematográfico en Uruguay atravesó en tan solo una década una retahíla de transformaciones culturales que incidieron tanto en cuestiones estéticas como políticas, económicas y sociales, delineando así el final del milenio y la lenta, aunque efectiva, consolidación de la industria.

8.2 El debate en el cine sobre la *identidad nacional*

Durante los años noventa, una vez desaparecida la unidad estético-política característica de los movimientos artísticos y cinematográficos en las décadas pasadas, los desafíos contemporáneos de los cines de América Latina empezaron a ser diferentes. El desvanecimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, reinante en la escena cultural durante los años sesenta y setenta, socavó el sentimiento de pertenencia a un grupo específico de acuerdo a una ideología o una estética, lanzando a los nuevos cineastas a un espacio indiferenciado. Por otra parte, el cambio de paradigma con respecto a la configuración transnacional del cine, inducía a creer en la poca importancia de dichos movimientos y a buscar nuevos derroteros para la configuración de la obra artística.

Las transfiguraciones en lo espacial (como consecuencia de la Globalización) y en lo temporal (como resultado de la Posmodernidad) supusieron pues una reconfiguración en

la esfera de lo político, ya no ligada a una entidad colectiva (país, nación o continente) sino más bien a una reflexión personal y crítica sobre el mundo. En ese sentido, durante los años noventa el *cine latinoamericano* dejó de ser un espacio de compromiso político capaz de reflejar la situación de sus pueblos y se convirtió en el escenario de múltiples tentativas individuales. Esa transformación implicó un cambio en la *estética geopolítica*, para parafrasear la famosa idea de Fredric Jameson (1995), producto de una tendencia posmoderna que afectó al cine global. Siguiendo su planteo, el posmodernismo sería la forma cultural del capitalismo tardío y el cine, su expresión artística por excelencia. Si durante la Modernidad, el cine propuso una estética profunda y expresiva, en la Posmodernidad lo cinematográfico estaría caracterizado por el pastiche, el collage y la multiplicación de estilos que borrarían los límites entre alta cultura y cultura de masas, y sobre todo, colaboran a la confusión de lo identitario, haciendo de lo cinematográfico un fenómeno transfronterizo de estilos múltiples. En esa línea, el cine posmoderno anula toda canonización cinematográfica, disipando las referencias y abriendo el abanico a nuevos diálogos e interacciones.

En América Latina esa nueva estética empezó a visibilizarse muy especialmente a finales de los años ochenta, una vez acabadas las dictaduras militares del Cono Sur e instalado el nuevo sistema neoliberal que gobernó casi todos los países del continente hacia principios de la década siguiente.¹⁸⁶ De ese modo, la Posmodernidad habría puesto punto final al radicalismo combativo y la politización del arte de los años sesenta y setenta, llevando lo cinematográfico hacia nuevos espacios de menor confrontación, algo que también se dio en Europa y Estados Unidos. Como apunta Robert Stam (2001:341-342), en los años ochenta la revista *Cahiers du Cinéma* abandonó la crítica marxista para volver a la más aséptica teoría del autor, la Escuela de Frankfurt perdió su predominancia en la escena crítica con la muerte de sus principales autores (Adorno, Horkheimer, Lukács, Marcuse, Fromm), las propuestas del Nuevo Hollywood se volvieron cada vez más exitosas y los teóricos reunidos en torno a la revista *Tel Quel* celebraron con entusiasmo el liberalismo a la americana.

¹⁸⁶ Si bien pueden rastrearse rasgos similares en producciones anteriores, como el cine experimental de los años sesenta y setenta, su producción bajo los límites de la dictadura cercenó todo intento de proyección en el panorama internacional.

Sin embargo —pese al desconocimiento de otros cines de la región que siguió siendo un punto común en la escena local, debido al predominio en la distribución de películas hollywoodenses y europeas—, la generación de nuevos realizadores latinoamericanos aparecida en esos primeros años noventa presentó de forma casi simultánea características comunes: la intertextualidad, el protagonismo de personajes anodinos, el pastiche, la autorreferencialidad, el azar dentro de la narración, la multiplicidad de estilos, el uso de la ironía y la parodia, la exacerbación de la nostalgia... Al mismo tiempo, el cine echó mano a la mirada personal por encima de la diversidad estética y narrativa, estableció nuevas relaciones con la realidad social de cada país, obviando las respuestas ideológicas características del cine anterior y eligiendo, en cambio, el cuestionamiento que le permitió, a la postre, un alto grado de autoconciencia estética.

En esa coyuntura, tanto la adhesión como el rechazo a un cine nacional fue un punto de encuentro para los realizadores y se materializó en películas claves de esos años. Para algunos de ellos, el tema de la identidad colectiva no resultaba anacrónico, ya que se trataba de una noción que jamás había alcanzado el desarrollo necesario en casos como el uruguayo. Para otros, era un marco referencial que incidía indirectamente sobre la temática y la narración de sus películas. De ese modo, el discurso de los cineastas latinoamericanos pudo mostrar hasta qué punto la transmutación del espacio incidía en el grado de pertenencia a una región y también hasta qué punto el cuestionamiento de la identidad colectiva se encuentra determinado por el lugar de su enunciación.

8.3 La identidad costumbrista: *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera (Beatriz Flores Silva, 1993), es una de las películas que mejor representa el momento de transición vivido por el cine uruguayo. Flores Silva se había trasladado a Bélgica en 1982 para estudiar en el prestigioso *Institut des Arts de Diffusion* de Lovaina, donde realizó sus primeros trabajos: *Un pozo* (sobre cuento de Mario Arregui) en 1988, al que le siguió *Les lézards* (*Las lagartijas*), en 1989 y *Les sept péchés capitaux* (*Los siete pecados capitales*), un proyecto

colectivo estrenado en 1992. A su regreso a Uruguay, en 1993, entró en contacto con el CEMA e inspirada por la crónica policial, dirigió su primer largometraje, rodado en video.

El film está basado en la historia de una delincuente bautizada así por los medios de comunicación, que entre febrero y junio de 1988, asaltó unas diez casas de crédito en Montevideo, utilizando el mango de un paraguas envuelto en un pañuelo (que simulaba un revólver) (fig. 8.1). El hecho ocupó durante semanas los titulares de los periódicos y los noticieros e incentivó una investigación periodística de María Urruzola, germen del film. En la adaptación cinematográfica, Susana (Margarita Musto) narra desde la cárcel lo sucedido tiempo atrás y profundiza en su carácter de mujer doblemente abandonada: por su marido, internado en un hospital psiquiátrico y por la sociedad, ya que se encuentra desempleada, a cargo de una hija pequeña (María Inés Flores) y en condiciones de extrema pobreza. Ante la opción de prostituirse, Susana decide salir a robar.

Continuando con la tradición que había iniciado *Vida rápida* (1992), la protagonista de esta película es una delincuente pero una muy especial: hay en ella un malestar continuo por su condición de ladrona y sus atracos son cometidos con educación y hasta cierta culpa. Como se vio en el capítulo anterior, hacia finales de los años ochenta y principios de los noventa, apareció en el cine de América Latina una tendencia a focalizar en personajes marginales de la ciudad, en sus vidas y su implicancia en el resto de la sociedad, en un doble juego de víctimas y victimarios. Ese *cine de la marginalidad* se caracterizó por reconstruir el punto de vista del protagonista sin pretensiones de redención y progreso, propias de la cultura ilustrada, introduciendo en la escena pública la vivencia de los sujetos y las subculturas excluidas de las instituciones sociales (León, 2005). Asimismo, el delito aparece en la película como un acto político en tanto es inducido por la realidad social de la protagonista y provoca, a su vez, consecuencias en la sociedad (Míguez Cruz, 2013).

La historia casi verdadera... comienza con una voz en off que explica cómo Susana llegó a convertirse en “Pepita la Pistolera”. Después del primer asalto, la voz adquiere rostro: el espectador ve entonces a la protagonista en un primer plano, sin saber a quién se dirige ni dónde está. Su imagen es la de una mujer tranquila, sencilla, tímida y el encuadre cerrado refuerza la cercanía con el espectador (Lettieri, 2001:183). La historia continúa con intervenciones del relato y hacia el final, se retoma la imagen de la Susana narradora, pero esta vez mediante un plano abierto que permite al espectador descubrir el emplazamiento

de la protagonista: la cárcel. Esa narración a modo de *flashbacks* concede dinamismo al relato y al mismo tiempo, otorga elasticidad a la historia subrayada con la precisión en el título de “casi verdadera”.

No obstante, la inspiración en hechos reales y en un personaje fuertemente encumbrado por la prensa, garantizó cierto interés en el público atraído previamente con la historia real. De hecho, los medios tienen especial protagonismo en la película, reflejando así la realidad de una sociedad delineada por la comunicabilidad y las nuevas tecnologías que van desvirtuando la imagen de la ladrona casi a tiempo real (fig. 8.1). A medida que Susana continúa robando comercios, los noticieros televisivos se encargan de acentuar una imagen deformada, totalmente contrapuesta a aquella que conocen los espectadores. Las dificultades para relacionar a una mujer de clase media con una actividad delictiva son tantas que la prensa ramifica las posibilidades: Pepita es un hombre disfrazado, una minusválida, una travesti, una banda organizada... Mientras para la prensa Susana es “el enemigo público número uno”, “la Atila de Montevideo”, ella se muestra tierna y preocupada por salvar la economía de su hogar. Esos dos relatos superpuestos (el que cuenta Susana desde la cárcel y el elaborado previamente por los medios de comunicación y los demás implicados), explica la articulación titular de una historia que es tan ficticia como verdadera, en tanto es *su* versión de los hechos (Lettieri, 2001:183).

El film ahonda, de hecho, en el misterio en torno a la figura de la delincuente y no en el hecho delictivo en sí mismo, estableciendo así diversas líneas de identificación social mediante la recreación costumbrista del Uruguay posdictadura. Aparecen en *Pepita la Pistolera* las principales características del estilo de Flores Silva: la comedia ácida con momentos de grotesco,¹⁸⁷ la narración directa al estilo americano y una precisa recreación de costumbres, personajes y maneras populares, muy valorados en esos años de restauración social (Martínez Carril y Zapiola, 2002). El costumbrismo funciona como un marco, no como un enfoque estético o un estilo, en tanto aporta el tono preciso para situar la historia en una realidad concreta, reforzado con la naturalidad de la actriz protagonista

¹⁸⁷ El humor aparece aquí (como aparecerá en otros filmes de Flores Silva) para descongestionar una situación dramática que oprime a la protagonista. Pepita roba con una facilidad inexplicable y los demás personajes que la rodean resultan ridículamente graciosos.

que alejaba los fantasmas de un cine acartonado, superficial y sobreactuado.¹⁸⁸ El cine uruguayo, al igual que otros cines de la región, había adquirido durante las décadas anteriores un marcado apego a códigos propios de la literatura realista y del teatro grotesco trasladados a la pantalla cinematográfica, lo que perjudicaba el eterno interés del cine por mostrar una realidad más verosímil (Aguilar, 2006:37). En cambio, aquí aparecen aspectos de cercanía para la sociedad de la época, que no solo conceden a la historia un marco referencial, sino que por momentos, alcanzan protagonismo absoluto.



Fig. 8.1

Uno de los más obvios es la delincuencia y la inseguridad que, como vimos en el capítulo anterior, era un tema de preocupación constante en los primeros años de la democracia y que provocó la participación continua de las fuerzas policiales. Pero si en *Vida rápida* la policía aparece como una prolongación de la violencia y el abuso dictatoriales, en *Pepita la Pistolera* en cambio, es ridiculizada mediante personajes caricaturescos que remiten a la burocracia anquilosada e ineficiente de esa época (fig. 8.1).

¹⁸⁸ Uno de los aspectos más elogiados por la crítica fue la naturalidad con la que Margarita Musto encaró el protagonista, enfrentándose de manera equilibrada a la exageración de los otros personajes y marcando el camino de la actuación en cine que definiría las realizaciones posteriores.

La torpeza del Comisario (Mario Reyes) ridiculiza el accionar de todo el cuerpo policial, cuyas medidas de investigación/represión terminan siendo tan grotescas como divertidas. Es eso también una crítica velada a la administración estatal y la figura del empleado público, frecuentemente parodiada en los programas de televisión y el carnaval.

Asimismo, la película parte de una realidad muy constatable para el uruguayo: la crisis económica, especialmente cruel durante los años ochenta y con graves consecuencias en las capas medias. Susana debe robar porque no tiene garantía ninguna de mejorar su situación y ascender socialmente.

Eso se emparenta con otro punto clave de la película y de la obra de Flores Silva: la situación de la mujer.¹⁸⁹ *Pepita la Pistolera* ha sido vista a la luz de los estudios de género como uno de los primeros filmes enfocados en la condición femenina en la cinematografía local, aspecto que de algún modo, se vio condicionado por la participación de otras mujeres: la investigación periodística de Urruzola, la producción ejecutiva (junto a Esteban Schroeder) de Virginia Martínez e Ivonne Dessent, el protagónico de Musto. El mundo de Susana es uno poblado de mujeres y ella establece una relación de pura *sororidad* con las chicas asaltadas: mientras ellas le indican cuáles son los mejores momentos para robar, la ladrona recomienda hacerse de seguridad privada para no correr riesgos. Ese mundo de mujeres se antepone al universo masculino. Susana confiesa en determinado momento: “A mí los hombres me impresionan muchísimo. Si hubieran metido un hombre ahí [en los lugares asaltados], jamás me hubiera animado”. Pero en ese mundo, los hombres representan una ausencia: un marido parapléjico, un padre muerto, un novio despreocupado, un taxista ególatra, un comisario inepto... Simultáneamente, son la encarnación de la maldad que la obliga a delinquir: según lo narrado por Susana a las chicas asaltadas, dos delincuentes (El Chino y El Barbilla), son quienes la obligan a robar.

El mero hecho de que la delincuente sea una mujer, revela en cierta forma los cambios vividos por la sociedad y las dificultades para enfrentarlos. Actividad históricamente relacionada con el mundo masculino, la aparición de una mujer atracadora es en la película un tema constante en los medios de comunicación, pero los prejuicios

¹⁸⁹ De hecho, todas sus películas están protagonizadas por mujeres rebeldes que, de alguna manera, se salen del sistema por su condición (delincuente, prostituta, guerrillera) y cuestionan así, los valores de una sociedad patriarcal y conservadora (Míguez Cruz, 2013).

sobre el estereotipo del delincuente disipan las posibilidades de que Susana sea identificada, pese a que ella roba a cara descubierta (fig. 8.1).

De ese modo, *Pepita la Pistolera* no solo logró poner sobre el tapete cuestiones de imperiosa urgencia en el Uruguay de la época, sino que además narró en tono de comedia ligera las desventuras de una protagonista sumamente empática para el espectador uruguayo, partiendo de valores de gran identificación cultural para las clases medias del país, como la solidaridad, la ternura o la compasión. Unos años después, a propósito del estreno de su segundo largometraje, Flores Silva diría:

Los uruguayos tenemos derecho de tener un reflejo de nuestra sociedad en las pantallas; el público está tomando conciencia al ver historias que son suyas, al ver productos que les relatan esas historias que les conmueven. Me parece que los gobernantes uruguayos están tomando conciencia de esto y probablemente podamos sacar adelante una ley de cine que nos permita –a los que hacemos cine– tener un futuro al menos un poco más sencillo (Gurevitch, 2001).

Esa postura (ideológica y estética) le granjeó a la película un éxito considerable en salas y especialmente, en video y televisión abierta, en las sucesivas transmisiones que ha tenido desde su estreno (Domínguez, 2013:223). Al mismo tiempo, representó la manera “adecuada” de hacer cine en Uruguay, mediante una vuelta fresca al realismo social y un costumbrismo actualizado. “Si hay un camino, éste puede ser el indicado”, decía un crítico a propósito de su estreno¹⁹⁰ y una nota celebratoria de su aniversario, aseguraba: “Con *Pepita la Pistolera* hace veinticinco años nacía el cine uruguayo”¹⁹¹. Eso demuestra que, tanto en su momento como años más tarde, la película de Flores Silva fue vista como un nuevo bautismo del cine local y como la manera más apropiada para llevarlo adelante. Sin embargo, paralelamente surgieron formas alternativas que también merecen atención.

¹⁹⁰ “Seguramente la realidad es más cruda, pero el universo poético que crea el filme, entre la ironía, la ternura y el humor, es una virtud que se suma a la frescura de las interpretaciones y la espontaneidad de los diálogos. Y eso sí es algo insólito en una película uruguaya. Descubrir esos méritos no solamente puede ser reconfortante sino auspicioso para un cine nacional que nunca ha encontrado su lenguaje propio ni su arraigo popular. Si hay un camino, éste puede ser el indicado” (Costa, 1993).

¹⁹¹ “Es curioso: en su momento marcó un rumbo para el cine uruguayo, el de un naturalismo alejado de todo artificio estético o cualquier intelectualismo al uso en otras geografías del cine. Y sin embargo, aquí no hay “bajones” ni “bajoneados”, esas dos muletillas que parecen caracterizar a los uruguayos a ojos de los extranjeros” (Nochetti, 2018).

8.4 La imagen que falta: *El dirigible*

El dirigible (Pablo Dotta, 1994), es casi contemporánea al film de Flores Silva pero se sitúa en las antípodas por su estética y nivel de producción. Dotta se graduó en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), donde hizo varios cortometrajes experimentales que le valieron una beca en el Centre International de Creation Video de Monteliarb (Francia) y lo situaron en el panorama internacional como una de las jóvenes promesas del cine latinoamericano. En 1991 fue becado por la Fundación Rockefeller para desarrollar el proyecto de su primer largometraje, en su momento, el más costoso de la historia nacional: ochocientos mil dólares. Además, fue admitida en el Festival de Cannes donde se la presentó como “la primera película del cine uruguayo” (Martínez Carril y Zapiola, 2002:15) y ganó premios en el Festival de La Habana y en el de Cartagena de Indias.

De ese modo, Dotta fue también pionero en la gestión de un proyecto financiado por diversos organismos provenientes de distintos países que se oponía a la gestación reducida de *Pepita la Pistolera*, cuyo costo total no superó los cien mil dólares. En esto fue clave la productora Mariela Besuievsky, un nombre repetido en el cine iberoamericano de las últimas décadas¹⁹² con quien Dotta fundó la empresa *Nubes Montevideo*, responsable de captar fondos de Reino Unido, Cuba, Francia, Brasil, Estados Unidos y México.¹⁹³

La historia de *El dirigible* es tan compleja como su montaje: una periodista francesa (Laura Schneider) llega a Montevideo para anunciar el regreso al país del laureado escritor Juan Carlos Onetti, exiliado en España veinte años atrás. Trae con ella una grabadora con la última entrevista hecha a Onetti en su casa de Madrid, que es robada por un delincuente

¹⁹² Mariela Besuievsky estudió junto a Dotta en Cuba y desde entonces ha producido cerca de doscientas películas en Uruguay, Argentina, España y Estados Unidos, entre otras, la ganadora del Oscar *El secreto de sus ojos* (J. J. Campanella, 2009).

¹⁹³ Además de la Fundación Rockefeller, contó con la producción de Channel 4 (Reino Unido), el apoyo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas, el Centro de Capacitación Cinematográfica de México, la Fundación Banco de Boston, Federal Express, las embajadas de Francia y México. Además la película fue declarada de interés nacional por los Ministerios de Turismo y Educación y Cultura y auspiciada por la Intendencia Municipal de Montevideo.

juvenil (Gonzalo Cardozo). La chica conoce a un joven que oficia como traductor (Marcelo Buquet) y a su amigo veterinario (Eduardo Migliónico), quienes la ayudan a rastrear la grabación. Paralelamente, una joven uruguaya (también interpretada por Laura Schneider) recorre la ciudad en un taxi, filmando el recorrido con una cámara.¹⁹⁴ El espectador no ve su rostro hasta el final de la película, cuando ella decide bajar del coche y la cámara la registra. No obstante, escucha su voz (en off) desde el comienzo. Esta chica busca las fotos perdidas del momento en el que el presidente Baltasar Brum se suicidó delante de la prensa, como respuesta al golpe de Estado dado ese día por Gabriel Terra, en marzo de 1933.

Ciertamente, el film comienza con una fotografía de Brum, atrincherado en la puerta de su casa poco antes de suicidarse, que es cortada en trozos, intervenida como si de una autopsia se tratara y la pantalla se vuelve un cuadro blanco y vacío (fig. 8.2). A ese primer referente histórico-cultural, le continúa otro: Onetti, anciano y recostado en su cama, intentando encender un cigarrillo. La *voice over* de la segunda chica dice: “Fui a Madrid a hablar con Onetti. No fue fácil que me recibiera. Le pedí que me mostrara la foto y le pregunté si algún día iba a volver. Me dijo que no quería volver a un país que ya no existe”. Mientras tanto, el escritor sostiene en la mano la fotografía del presidente.

Ese prólogo funciona como catalizador de las líneas temáticas que atravesarán el film confundiendo con la narración. De esa manera, *El dirigible* se nutre de dos mitos (en el sentido bartheano) representantes de una ausencia en la historia del país: por un lado, el suicidio de Brum y el fin de la prosperidad batllista; por el otro, el exilio de Onetti y la desaparición de una cultura letrada irrecuperable. Ambos vacíos, provocados por dos dictaduras en dos momentos distintos de la historia, aparecen como constructores de la identidad histórica y colectiva del país, desde la ausencia y la negación, que son también dos formas de dar sentido a las cosas.

La primera parte de la película comienza con el plano de una máquina reprográfica donde se copian las fotografías de Brum, en un pequeño kiosco al que llega la francesa. Allí conoce a un chico que también habla francés y se ofrece a ayudarla en su pasaje por la

¹⁹⁴ Este juego en duplicado del personaje femenino tiene una referencia explícita, *La double vie de Véronique* (Krzysztof Kieślowski, 1991), cuyo afiche aparece varias veces en *El dirigible*. Mientras en la película de Kieślowski la protagonista es al mismo tiempo una francesa y una polaca, en el film de Dotta se trata de una francesa y una uruguaya, lo que en cierta medida conecta una historia cultural tradicionalmente ligada a Europa (Tadeo Fuica, 2017:103), reforzada en el hecho de que los protagonistas hablen casi todo el tiempo en francés.

ciudad. En ese mismo kiosco, unos días después, la chica colocará una hoja en blanco entre las fotografías de Brum colgadas en la vidriera: efectivamente, hay registros del antes y del después, pero ninguno del momento exacto en que el presidente se disparó a sí mismo (fig. 8.2). La hoja en blanco, el hueco en la historia, es el primer motivo de su viaje a Uruguay.¹⁹⁵ Paralelamente, la chica uruguaya asegura: “Volví para encontrar la imagen que me falta de esta historia”. Rápidamente, esa búsqueda que parece personal (recordemos que su abuelo estuvo registrando al presidente momentos antes de su muerte), deviene la de una sociedad que ha perdido la noción de su propia existencia.

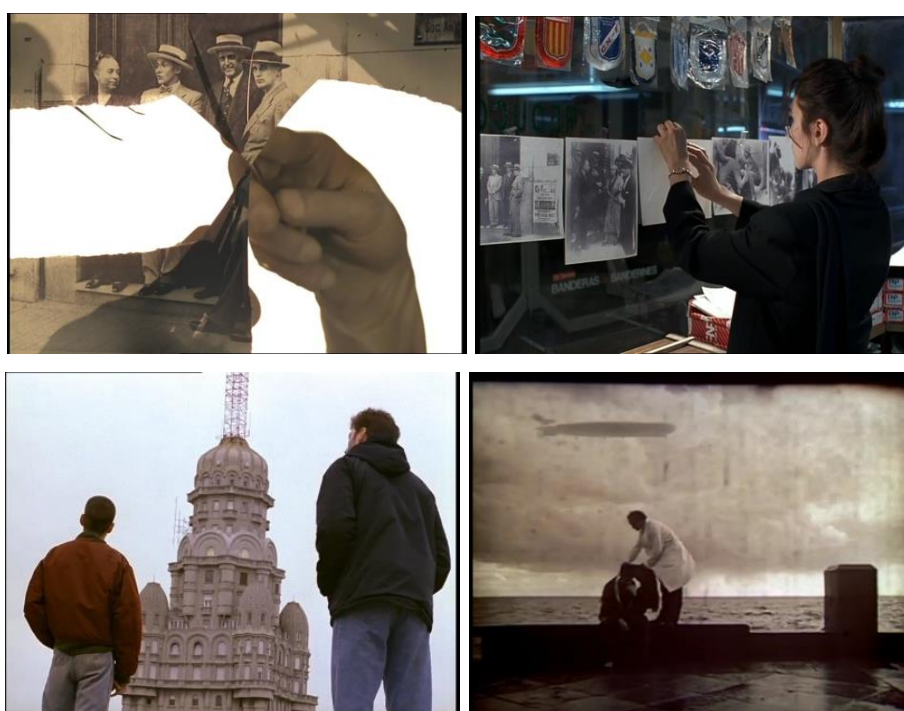


Fig. 8.2

Esas dos ausencias (imbricadas naturalmente, dado que gran parte de la obra onettiana se origina a partir de la caída del modelo batllista), representan un vacío tanto político como cultural. No hay registro del suicidio del presidente y tampoco hay entrevista con Onetti, pues ha sido robada. Su negación a regresar al país representa una forma de silencio que, de

¹⁹⁵ La reflexión intrínseca sobre el archivo, la capacidad testimonial de la imagen, la fotografía y el *found footage* se expanden a lo puramente cinematográfico. Así como la fotografía con la que se inicia el film es sometida a una cirugía, la película desnuda lo propiamente cinematográfico. En un par de escenas, comienza a llover torrencialmente hasta que el plano se abre y el espectador descubre que la lluvia es provocada por mangueras y camiones de bomberos.

algún modo, marcó la cultura uruguaya. Onetti había demostrado en sus libros la caída del modelo batllista, expresado en la imagen del Estado Benefactor, y en contrapartida, había impuesto un imaginario propio construido entre el rechazo y la añoranza. Rechazo por el pasado histórico y cultural¹⁹⁶ (representado simbólicamente por Brum), añoranza de un futuro más completo y rico (Blanco Blanco, 2007).

En ese futuro, que es el tiempo de *El dirigible*, la ciudad se muestra tan gris y desolada como en las novelas onettianas. Se resalta cierta iconografía muy conocida para el espectador uruguayo capaz de reforzar la identificación pero además, cobrar un sentido nuevo: el palacio Salvo, la rambla montevideana, la avenida principal de la ciudad, el puerto (fig. 8.2) (Ruffinelli, 2015:428). Si las fotografías del presidente son metonimias del pasado histórico y si en Onetti se encarnan todas las virtudes de una cultura artística que se niega a regresar, el Palacio Salvo se vuelve extensión de una Montevideo antigua, mientras la feria del Parque Rodó es la imagen de la Montevideo posmoderna.

El desenlace de la película ahonda en toda esa imaginería re-escrita (como sucede con los mitos), que ha adquirido nuevos significados. Se añade *found footage* de Brum en la puerta de su casa el día de su muerte. Otra vez, la *voice over* retoma el relato inicial:

Me llama la atención que habiendo tantos fotógrafos y cámaras en el lugar, no exista ninguna toma del momento preciso en que se pegó el tiro. (...) Prefiero imaginar que algo sucedió en ese momento, algo extraordinario que distrajo la atención de todos, cuando Baltasar Brum se suicidó. La imagen que falta, ahora lo sé, nunca la voy a encontrar.

Esa tensión entre pasado y presente se materializa en la capacidad de la imagen para congelar un momento, en contraposición a lo que significa la *ausencia* de la imagen y que recuerda el planteo barthesiano: “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2013:26). En efecto, el país ya no existe porque es un país sin memoria, sin imágenes, sin archivo, fracturado por el propio devenir histórico. Así,

¹⁹⁶ En su novela *El pozo* (1939) Onetti había referido a la falta de conciencia histórica uruguaya con una frase lapidaria: “Aquí, detrás de nosotros, no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos”.

El dirigible toma una postura sobre la identidad colectiva y las dificultades para construir una identificación cultural en una sociedad lacerada por la dictadura y sus crímenes. Pero al mismo tiempo pone sobre el tapete, temáticas vinculadas a la memoria histórica y la importancia del revisionismo para una sociedad de avanzada, en pleno auge de los cuestionamientos posmodernos.

Si *Pepita la Pistolera* intentaba reconstruir la identidad nacional a partir del naturalismo costumbrista y la recreación de hechos y situaciones reales, *El dirigible* en cambio, venía a cuestionar todo lo consabido, en aras de hacer explícita la falta de conciencia histórica en el país. En una entrevista muy posterior, Dotta aseguraba:

El dirigible es una especie de puzzle. Fue hecho con la necesidad de aproximarme de la manera más honesta posible a mis preguntas sobre mi país y sobre mi relación con él. Es una película ensayo, una película indagación, una película que no quiere hacerse concesiones a sí misma (Quiring, 2014).

El cierre de la película tiene varias puntas dispares pero unidas por lo geográfico. En la rambla, frente al mar gris, el traductor se lamenta en silencio la pérdida de la francesa, mientras la imagen cinematográfica recrea la otra imagen: la del archivo con el dirigible atravesando el cielo (fig. 8.2). En esa misma rambla, la chica uruguaya se ha apeado del taxi y deambula sola, llorando, mientras una canción del músico Fernando Cabrera resume las encrucijadas de la historia: “No hay tiempo, no hay hora, no hay reloj / No hay antes ni luego ni tal vez / No hay lejos, ni viejos, ni jamás / En esa olvidada invalidez”.

8.5 Primeros pasos en la estructuración de la industria

En ese final de milenio, el sector cinematográfico se vio influido por el contexto histórico, tanto por la exploración de estilos y temáticas, del trabajo incipiente de géneros como por el simple contacto con otras cinematografías del mundo. En cualquier caso, los debates naturales sobre la identidad nacional y su recreación en la pantalla, en una época en

que los cines dejaban de ser constructos locales para devenir resultados de políticas transnacionales fueron, como hemos visto, un aspecto que atravesó la década. Asimismo, la adopción de medidas inéditas llegadas para colaborar con la industria cinematográfica no hizo más que ahondar esa cuestión, integrando el cine nacional a un escenario regional que cuestionaba los valores de lo propio.

En ese contexto, se tomaron importantes medidas de relevancia para el sector. En 1994, el Ministerio de Educación y Cultura inauguró el Instituto Nacional del Audiovisual (INA), cuyo propósito era fomentar la realización audiovisual mediante un concurso anual y un premio de 2.500 dólares. Eso constituyó una primera disposición de enorme importancia ya que después de décadas se concretaba, finalmente, el deseo del sector cinematográfico de tener un organismo que oficiara como regulador y contara además, con un fondo para las realizaciones locales. Al año siguiente, la Intendencia de Montevideo creó el Fondo Capital para la Cultura y el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual (FONA), uno de los principales medios de financiación para la realización de largometrajes desde entonces. El fondo contó con el apoyo de los canales privados de televisión abierta y cable, la ASOPROD y el Ministerio de Educación.

Uno de los objetivos primeros del FONA era incentivar la producción de cine y telefilmes, rodados tanto en 16mm como en 35mm, en Betacam SP o U-matic. Si bien con el paso de los años, el fondo se convirtió en una de las formas de financiamiento más repetidas en la producción local, su propósito original estaba vinculado al auge del video y las nuevas tecnologías.¹⁹⁷ El primer año se otorgó la escueta suma de 14.000 dólares a siete proyectos, aunque al año siguiente, el monto se incrementó a 195.000 dólares y luego a 240.000 dólares (Tadeo Fuica, 2017:113). Ese mismo año, se fundó la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay (ASOPROD), un agente vinculante entre los actores de la industria, creado con el objetivo de promover la

¹⁹⁷ Los primeros proyectos premiados en el período comprendido entre 1995 y 1999 fueron: *Vida Rápida* (Grupo Hacedor, 1992), *Distracción Fatal* (Maida Moubayed, 1993), *La Trampa* (Julio Porley y Ricardo Islas, 1994), *Subterráneos* (Alejandro Bazzano, 1996), *Una forma de bailar* (Alvaro Buela, 1997), *Miedo silencioso* (Ricardo Islas, 1996), *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), *Corazón de fuego* (Diego Arsuaga, 2001), *El viñedo* (Esteban Schroeder, 2000), *La memoria de Blas Quadra* (Luis Nieto, 2000), *Mi querido hereje* (Ricardo Palomeque y Hermes Millán, 2000), *Mala racha* (Daniela Speranza, 2001), *Llamada para un cartero* (Brummel Pommerenck, 2000), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003). (Radakovich, 2014:98, 170; Tadeo Fuica, 2017:113).

producción del cine nacional, tanto de ficción como documental y animación. Desde entonces se otorgan dos premios en la categoría ficción, dos premios en la categoría documental y un premio especial para ópera prima. También se abrieron a instancias del gobierno departamental, la Oficina de Locaciones Montevideanas y Tevé Ciudad, el primer canal de televisión municipal. En 2000, la Intendencia de Montevideo creó el Programa de Apoyo a la Coproducción Internacional (PROCOPRO), para colaborar con el sector de maneras diferentes: mediante el aporte de recursos de la ciudad en la producción y un apoyo de 70.000 dólares en la etapa final del proyecto.

Otro aspecto destacable fue la inclusión de Uruguay a la fundación del Programa Ibermedia,¹⁹⁸ en 1997, con la finalidad de que los proyectos fueran financiados por productoras de al menos dos países diferentes. El programa tiene como objetivos promover la creación de “un espacio audiovisual iberoamericano”, desarrollando un “entorno favorable a la integración en redes de las empresas de producción independientes”, favoreciendo “la formación de profesionales”, promoviendo “la utilización de nuevas tecnologías” y “el intercambio de conocimientos” (www.programaibermedia.com/el-programa). En efecto, Ibermedia posibilitó una interconexión no solo de bienes materiales sino también de conocimientos y aprendizajes con respecto a los otros cines de la región, en un intercambio productivo y eficaz. Se abrieron las puertas a la exhibición de cine latinoamericano que antes no llegaba a las salas de cine, y comenzó a materializarse la coproducción (aún tímida) con otros países (Falicov, 2002; Moguillansky, 2019). Durante unos años, Uruguay tuvo problemas para contribuir con su cuota anual de 100.000 dólares, provocando protestas de realizadores y productores de alcance mediático. Finalmente, bajo la presión de la prensa, el gobierno volvió a contribuir con la cuota en 2005 (Falicov, 2012:307).

Si bien estas medidas alentaron el desarrollo de las cinematografías hispanoamericanas, una vía de análisis entiende que los lazos entre Europa y América Latina son una suerte de respuesta a la hegemonía de Hollywood. Como sugiere Thomas Elseasser (2005), la rivalidad entre Europa y Estados Unidos por el dominio del terreno cinematográfico derivó, entrados los años noventa, en un afianzamiento de las

¹⁹⁸ Conformado por Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela y Uruguay.

coproducciones entre países europeos y latinoamericanos, como forma de proponer un cine alternativo al producido en Hollywood. Con el paso del tiempo, esa relación desigual y neocolonialista ha evolucionado hasta convertirse en un diálogo de intereses compartidos por países de ambos continentes que, en casos como el argentino, ha propiciado además dinámicas de filiación sostenida, avaladas por un *star system* de proyección internacional capaz de conceder cierta aureola de prestigio crítico (Sanz, 2019).

Lentamente, fueron apareciendo producciones con mayoría de capital extranjero capaces de desarrollar el aletargado cine nacional. El primer aliado fue Argentina, con quien el cine uruguayo tenía ya una larga historia de trabajo común que data, como hemos visto, de los años cuarenta. De ese modo, se produjeron varios filmes entre ambos países: *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), *El chevrolé* (Leonardo Ricagni, 1999), *Maldita cocaína* (Pablo Rodríguez, 2001), *El último tren* (Diego Arsuaga, 2002), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003), entre otros. Colaboró con esto la firma del Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica,¹⁹⁹ en enero de 2000, mediante el cual se pretende estimular el desarrollo de las industrias cinematográficas implicadas a través del intercambio económico y cultural. El acuerdo exige que cada país proponga al menos dos actores y dos técnicos, y si bien solo uno de los países figura como productor principal, los premios, subvenciones, incentivos y cualquier otro rédito económico debe compartirse de acuerdo al nivel de participación firmado por ambos (Radakovich, 2014:179-182).

Entrado el siglo XXI, Uruguay firmaría acuerdos de coproducción con otros países, convertidos en sus principales aliados en el cine de los últimos veinte años: España, Francia, Brasil, Alemania son los principales.

La coproducción es un factor clave para el desarrollo de lo que Hjort y Petrie (2007) llaman “*cinema of a small nation*”, es decir, la industria de un país con baja demografía, espacio geográfico pequeño, un pasado colonial y una tendencia al transnacionalismo. En un mercado tan pequeño como el uruguayo, la realización únicamente local resulta casi inviable. El número de espectadores no es suficiente para retribuir los costes de la producción y no existen demasiados espacios alternativos que colaboren financieramente con los productores (festivales, programación televisiva, ediciones en DVD, etc.).

¹⁹⁹ Conformado por Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, México, Perú, Portugal, Venezuela y Uruguay.

Desde los años noventa, la coproducción ha llevado a un cambio en la concepción cinematográfica de los países, cada vez menos identificados con la realización local y, por el contrario, tendientes al trabajo compartido con otras naciones. Esa tendencia transnacionalista²⁰⁰ es la otra cara de la moneda en lo que refiere a la coproducción y lo es en tanto respuesta a la globalización y la expansión de contenidos y temáticas mediante internet y nuevas formas de difusión. Al respecto, caben diversas categorías para representar el cine transnacional, de las cuales interesa destacar aquí, en primer lugar, la que concierne a los modos de producción, distribución y exhibición, y en segundo término, la referida a los modos de narración (Shaw, 2013:52). Esas son las que empezaron a manifestarse como cambios significativos en el cine uruguayo del siglo XXI, debido a las dificultades que presenta la producción independiente en una *small nation* como Uruguay.

Todas esas disposiciones políticas creadas con el fin de desarrollar económicamente el sector fueron acompañadas de otra de especial relevancia: la apertura en 1994 de la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) por parte de la Cinemateca Uruguaya, asociada al *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision* (CILECT) y a la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL). Si bien, como vimos en el capítulo anterior, la Cinemateca había abierto ya una escuela en 1981 y brindaba cursos desde varios años antes, la creación de la ECU sirvió para darle cuerpo a la formación de cineastas en un marco académico avalado por organismos internacionales y con un cuerpo técnico de renombre: su primera directora fue Beatriz Flores Silva y desde entonces ha sido la cuna de los principales realizadores locales.

Esta cadena de medidas adoptadas en un plazo menor a cuatro años, permitió que la industria se estructurara por primera vez de forma realmente ordenada, siguiendo parámetros impuestos desde la órbita estatal e incluso, desde organismos internacionales que no solo otorgaron mayor financiación a los realizadores, sino que colaboraron, directa o indirectamente, con el debate sobre el futuro del cine nacional.

8.6 Cines de final de milenio

²⁰⁰ Para una visión del concepto de transnacionalidad, ver Nadia Lie (2016).

Si como plantea Jorge Ruffinelli (2015:15), tanto *Pepita la Pistolera* como *El dirigible* representan el “*nouveau frisson*” del cine uruguayo, entonces podría aventurarse que toda producción posterior respondió de una manera u otra a ellas. Ambas encarnaron, como se ha intentado demostrar en este capítulo, dos maneras diversas de cuestionar la identidad nacional y los valores colectivos de la sociedad en una época de continuos cambios e intromisiones culturales llegadas desde el extranjero.

En ese contexto, la producción de películas uruguayas creció notablemente: sólo durante la década del noventa se estrenaron más de veinte largometrajes de ficción.²⁰¹ Al incremento de producciones se sumó la aparición de nuevas empresas realizadoras y la labor de gestores y cineastas convertidos en importantes artífices de la producción posterior. Los jóvenes realizadores del momento tomaron la bandera de la producción, diferenciándose de sus antecesores pero ayudados/influenciados/educados por ellos. Muchos veteranos de la generación de los años cincuenta comenzaron a enseñar en universidades y escuelas privadas (Handler, Rodríguez Castro, Arijón), mientras otros se ocuparon de producir, asesorar o simplemente ceder sus estudios a los jóvenes (Jacob, Tournier, Mussitelli). Algunos colectivos formados durante la dictadura, como CEMA o CINECO, dieron lugar a emprendimientos originales, abriéndose camino en los rubros televisivo y publicitario. Al mismo tiempo, apareció la figura del productor ejecutivo²⁰² encargado de controlar todas las aristas del proceso, una pieza fundamental en el entramado de la industria desde entonces y que, entrados los años dos mil, permitiría la eclosión del cine nacional tanto en el país como en el exterior, mediante la negociación con empresas productoras y los contratos de financiación y distribución internacionales. Un cuarto punto

²⁰¹ *Las cenizas de Crowley* (Ricardo Islas, 1990), *Soledad* (Daniel Arijón, 1990), la ya mencionada *Vida rápida* (1992), *Rumbo a la oscuridad* (Ricardo Islas, 1992), *Plenilunio* (Ricardo Islas, 1993), *La trampa* (Ricardo Islas y Julio Porley, 1994), *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), *El hombre de Walter* (Carlos Ameglio, 1995), *Mala sangre* (Ricardo Islas, 1995), *Su música suena todavía* (Luis Nieto, 1996), *Tribus del asfalto* (Daniel Amorín, 1996), *Martín Aquino, el último matrero* (Ricardo Romero, 1996), *Subterráneos* (Alejandro Bazzano, 1996), *Transatlántico* (Christine Laurent, 1997), *Una forma de bailar* (Álvaro Buela, 1997), *Montevideoproust* (Hermes Millán, 1997), *Otario* (Diego Arsuaga, 1997), *El hombre pálido* (Duilio Borch, 1997), *Gardel: ecos del silencio* (Pablo Rodríguez, 1997), *El chevrolé* (Leonardo Ricagni, 1999), *El regalo* (Gabriela Guillermo, 1999), *El siglo del viento* (Fernando Birri, 1999), *Los días con Ana* (Marcelo Bertalmio, 2000), *El viñedo* (Esteban Schroeder, 2000), *La memoria de Blas Quadra* (Luis Nieto, 2000), *Llamada para un cartero* (Brummel Pommerenck, 2000).

²⁰² Algunos de los más destacados son Mariela Besuievsky, Esteban Schoreder, Elena Roux, Mario Jacob, Nancy Ledo, Virginia Martínez y Fernando Epstein.

sumamente interesante del cine de los años noventa es la presencia de realizadoras mujeres en todos los aspectos de la producción cinematográfica y casi correlativamente, la aparición de temáticas vinculadas a la mujer.²⁰³

Sin embargo, pese al notorio aumento de la producción local, en Uruguay no se ha hablado a menudo del nacimiento de un *nuevo cine*,²⁰⁴ como sucedió en otros países de la región, en la misma época.²⁰⁵ Ese dato, que parece a simple vista carente de consideración, descifra por el contrario la poca importancia concedida al bautismo de un cine nacional a finales de siglo, idea transversal en esta tesis. Seguramente, esto se deba a la insignificancia cada vez mayor de configurar un constructo cultural dentro de limitaciones nacionalistas, cuando tanto los realizadores como los críticos empezaban a tomar conciencia de su carácter transnacional. En ese sentido, el cine uruguayo de los noventa es una respuesta fiel al momento histórico y a las preocupaciones culturales de finales de milenio.

En ese contexto de ayudas, reformas y nuevos diálogos, el cine uruguayo se fue abriendo hacia formas alternativas, explorando sus posibilidades, diversificando sus temas y actualizando los imaginarios de una sociedad que se cuestionaba a sí misma. Se insistió con temáticas arrastradas desde finales de los años ochenta, como el retorno a la vía democrática, la violencia, el abuso de poder, el rol de la mujer o la delincuencia y al mismo tiempo, se propusieron asuntos nuevos. El cine de esa década es diverso, heterogéneo en las formas y los contenidos. Va del cine histórico al terror, pasando por el realismo, el suspense, la comedia amorosa o el musical. Ya hacia finales de siglo, acompañando una tendencia común en todo el continente latinoamericano, fue virando hacia las historias

²⁰³ El asunto estaba en el aire: el documental había explorado profusamente la situación de la mujer en el Uruguay posdictadura, en films como *Sin pedir permiso* (Hilary Sandison y Maida Moubayed, 1989), *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (Kristina Konrad, 1989), *Por centésima vez* (Kristina Konrad, 1990), *La caja de Pandora* (Maida Moubayed, 1991) o *De la mar a la mesa* (Kristina Konrad, 1991), como puede verse, casi todos de directoras extranjeras radicadas en Montevideo. Se continuaría en ficciones posteriores como como *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), *Transatlántico* (Christine Laurent, 1997), *Llamada para un cartero* (BrummelPommerenck, 2000) o *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001).

²⁰⁴ La más notoria excepción es el catálogo de Ruffinelli (2015), en cuyo prólogo establece el nacimiento de un Nuevo Cine Uruguayo a partir de tres hipótesis: a) *Pepita la Pistolera* y *El dirigible* sientan las bases para la aparición de nuevas temáticas y estrategias industriales b) *25 watts* y *Whisky* consolidan ese Nuevo cine ya entrado el siglo XXI c) el trabajo anterior de sus directores (Rebella y Stoll) y de otros colegas allegados (Veiroj, Hendler, Nieto, Biniez) es el que verdaderamente da origen al cine uruguayo, algo que niegan hasta los propios realizadores. El planteo de Ruffinelli carece de sentido lógico, de enfoque evolutivo y de rigor académico. Su postura tampoco ha cosechado adeptos con el correr de los años, haciendo muy difícil el empleo de dicha categoría para el análisis del cine actual.

²⁰⁵ Por ejemplo, con el Nuevo Cine Argentino (ver Aguilar, 2006; Andermann, 2011) o el Cinema de Retomada en Brasil (ver Vilela Texeira, 2018).

mínimas y la narración intimista, haciendo hincapié en las trayectorias personales y las situaciones cotidianas que, de algún modo, definen una vuelta al sujeto y no a los grandes relatos históricos o las críticas ideológicas. La búsqueda de esa estética —predominante en la década siguiente pero que se atisba ya en algunas películas de finales de los noventa—, fue también una alternativa al cine *mainstream* y su hegemónico poderío en las pantallas del mundo. Eso implicó no solo un cambio en los temas, sino también en aspectos colindantes como los mecanismos de producción, los circuitos de difusión y exhibición, la relación con la crítica y la prensa y la formación de un nuevo público espectador (Newman, 2011). Al mismo tiempo, es uno de los rasgos más característicos del nuevo cine en Latinoamérica y sobre todo, en Uruguay. Con el nuevo siglo, el cine uruguayo mejoró notablemente sus condiciones de producción, afianzó su carácter local a la vez que universalista, fue abriéndose paso a la proyección internacional y logró colarse en la escena mundial gracias al éxito de películas claves que darían cuenta de una mutación irrefutable en su zigzagueante trayectoria.

SEXTO NACIMIENTO: EL BOOM DEL CINE URUGUAYO (2001-2018)

El siglo XXI se inició con el estreno casi simultáneo de *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001) y *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella), representantes de un momento de gran relevancia para la escena cultural uruguaya. La primera continuaba la tradición de la comedia picaresca con tintes dramáticos iniciada en *Pepita la Pistolera* y se convertiría en el mayor suceso de taquilla del cine nacional. La otra irrumpía en escena con una propuesta poco trabajada, aventurando la posibilidad de hacer algo diferente y convirtiendo a sus directores en las nuevas promesas del cine local.

El suceso provocado por ambas películas —medido en términos de taquilla, crítica y reconocimiento internacional—, sentó las bases de una naciente industria, precisamente cuando eso dejó de ser un tema de preocupación para los realizadores y la literatura de cine. El exitoso retorno de Flores Silva a la gran pantalla contribuyó a la discusión sobre la rentabilidad económica del cine nacional en plena crisis, mientras que la creación de la productora Control Z, responsable de *25 watts* y algunos de los títulos más significativos de la década, fue un puntapié para expandir el cine nacional más allá de fronteras, elaborando una inteligente campaña de difusión y exhibición de las películas tanto en Uruguay como en el exterior.

Simultáneamente, el país ingresaría en una de las crisis económicas más violentas de las últimas décadas, durante el gobierno del conservador Jorge Batlle (2000-2005), provocando quiebra de comercios, bancos y fábricas, índice récord de desempleo, caída del salario y aumento de la pobreza. La moneda se devaluó 88% en pocos días y la deuda pública llegó al 100% del PIB. El sismo también se sintió a nivel demográfico: la tasa de natalidad disminuyó notablemente y cerca de 52.000 personas dejaron el país entre 2002 y 2003 (Caetano y Rilla, 2006:419-422).

Paradójicamente, en medio de la crisis, la industria del cine se expandió notablemente y logró consolidarse, por fin, como un sector productivo. Los problemas

económicos no parecieron afectar la continuada producción de filmes pero sí aparecieron de forma reiterada en las temáticas, marcando toda una generación de películas de la primera década de fuerte tono social. El malestar se presentía desde un poco antes y se expresó en el cine de los primeros años del nuevo siglo. Los temas más tratados por la ficción fueron una continuación del desapego y el disgusto prevalecientes durante los años noventa: la precaria situación de la mujer, el tedio de los jóvenes, la delincuencia y la represión policial, el auge de la droga, el descubrimiento sexual y el aumento de la pobreza... En ese contexto, el cine de los años dos mil representó un complejo compendio de factores en el que confluyeron aspectos propios de la industria, aspectos puramente estéticos y aspectos vinculados al contexto cultural. Así, se analizan en este último capítulo tanto las condiciones de producción como las nuevas medidas de consolidación de la industria y las principales temáticas del cine actual, de modo de brindar un escueto panorama de la situación. Una situación que es tanto más compleja cuanto mayor es el número de producciones y mayores los factores que inciden en la trayectoria productiva de una película.

9.1 El boom del cine uruguayo

Durante la primera década del siglo XXI el cine nacional comenzó a ser visto seriamente como una industria creativa, un proceso complejo cuyo eje central es la creatividad, donde se articulan esfuerzos vinculantes entre lo cultural, lo económico, lo creativo y lo productivo. Esta categoría tiene en cuenta tanto las diferentes etapas del proceso creativo (producción, difusión, conservación) como las axiologías y los sistemas de pensamiento configurantes de las identidades colectivas (Rey, 2009:67-69), idea trabajada en Uruguay durante la década anterior por sociólogos y críticos cinematográficos (Bayce, 1991; Martínez Carril, 1992; Rama, 1992; Álvarez, 1993; Sanjurjo Toucón, 1992, 1994; Stolovich, 1996, 2002).

En las primeras dos décadas, el número de estrenos por año creció significativamente: se pasó de cuatro largometrajes de ficción en 2001, a doce en 2018, (pico también alcanzado en 2016), con un aumento notable de productoras dedicadas a la

realización cinematográfica, audiovisual y publicitaria (más de 180) (ICAU, *Memoria Anual 2019*). El boom productivo se reflejó no solo en el número de películas sino también en el sector económico: mientras en los años noventa, el costo promedio de un film era de 250.000 dólares, en la primera década de los dos mil, el presupuesto osciló entre 400.000 y dos millones de dólares (Radakovich, 2013). En 2008 el aporte del sector fue de 168.000.000 de dólares y solo en 2018 facturó en entradas más de 18.770.500 de dólares (EGEDA, *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*).

Esta consolidación de la industria cinematográfica y su consiguiente expansión ha sido denominada por algunos estudiosos como un momento de explosión de las producciones (Radakovich, 2013; 2014), cuya onomatopeya viene a graficar el impacto en la cultura actual debido a varios factores resumidos en tres puntos centrales:

- Un incremento de los fondos, los apoyos económicos y las coproducciones.
- Profesionalización de los equipos técnicos.
- Mayor y mejor recibimiento del público y de la crítica.

El conjunto de estos elementos ha permitido al cine uruguayo alcanzar finalmente su nacimiento definitivo, manteniendo desde entonces una continuidad en la producción que, al mismo tiempo, ha contribuido con el reconocimiento de la crítica, el aumento del público, la calidad artística de las obras y una mayor visibilidad en el exterior, mediante el circuito de festivales internacionales.

Al conjunto de medidas surgidas en los años noventa con respecto a la realización de cine y audiovisual, se sumaron estrategias vinculadas al desarrollo de la coproducción y el trabajo con otras cinematografías de la región²⁰⁶ y del mundo²⁰⁷. El predominio de la

²⁰⁶ En 2003, el MERCOSUR creó la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales (RECAM), con la finalidad de analizar, desarrollar e implementar mecanismos destinados a promover la complementación e integración de dichas industrias en la región y la libre circulación de películas y servicios cinematográficos en la región (Moguillansky, 2015). Para eso, lanzó la Red de salas del MERCOSUR, un circuito de difusión de contenidos audiovisuales de la región que cuenta con treinta salas distribuidas en Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay. Por su parte, la creación del Programa Montevideo Socio Audiovisual, en 2004, premió en su primer año a cuatro proyectos con una suma de 96.000 dólares. El fondo de Incentivo Cultural, creación del Ministerio de Educación y Cultura en 2005, comenzó a funcionar en 2009 para largometrajes de ficción y documental (Tadeo Fuica, 2017:122). Entre otros apoyos económicos a las realizaciones cinematográficas y audiovisuales se encuentran el Fondo Montevideo Filma (Intendencia de Montevideo), el Programa Montevideo Socio Audiovisual (Intendencia de Montevideo), la creación de la Marca Sectorial Audiovisual (ICAU), y diversos incentivos fiscales.

²⁰⁷ Al Acuerdo de Coproducción Cinematográfica firmado con Argentina en 2000, se sumó el protocolo Brasil-Uruguay, firmado en 2010 entre el ICAU y la Agencia Nacional de Cine de Brasil (ANCINE) con el propósito de desarrollar las producciones conjuntas y su distribución continua. Cada año, se elige un proyecto

coproducción y los nuevos métodos de realización audiovisual, no solo incrementaron el número de títulos, sino que mejoraron notablemente la calidad artística de las producciones. El 70% de los filmes estrenados en la primera década del siglo XXI han sido coproducciones: con Argentina y España en primer lugar, con Brasil, Francia, Chile y Alemania en los puestos siguientes (Radakovich, 2014:182).

No solo se trata de financiación económica, sino de incluir cuerpo técnico y actoral de todos los países implicados, lo que ha provocado intensos debates entre quienes sostienen que la llegada de equipo extranjero a las producciones latinoamericanas no presenta ningún aspecto negativo y entre quienes creen que el proyecto original se ve trastocado con la inclusión de actores o técnicas foráneos mediante una suerte de neocolonialismo condicionante²⁰⁸ (Villazana, 2008).

Por otra parte, la creación de escuelas e institutos destinados a la formación en el sector audiovisual se ha extendido notoriamente en el último período, configurando un complejo tejido de capacitación y profesionalización del cuerpo técnico.²⁰⁹ Esto también ha contribuido —junto a la aparición en el mercado de equipos más accesibles y de fácil manejo— a la realización de cine en el interior del país, hecho bastante inusual en la historia nacional. En la última década se han producido y rodado películas en otras

de uno de los países al que se le otorga financiamiento por 150.000 dólares. Uruguay contribuye con 100.000 dólares y Brasil con 200.000 (Tadeo Fuica, 2017:122). España es el segundo país presente en la mayoría de las coproducciones cinematográficas después de Argentina: en el período 2000-2018, se produjeron más de veinticinco películas con el país europeo²⁰⁷ (Radakovich, 2014:182). En el Programa Ibermedia, España contribuye con la suma más alta, por lo que su apoyo resulta fundamental para las coproducciones con Latinoamérica pero es, además, una puerta de entrada a Europa.

²⁰⁸ *La redota, una historia de Artigas* (César Charlone, 2011), por poner un ejemplo, fue producida por TVE como parte de su *Proyecto Libertadores*, un conjunto de ocho films que narran la vida y el pensamiento de los héroes independentistas latinoamericanos. Las españolas Wanda Films y Lusa Films fueron las productoras principales, asociadas a empresas locales en cada país lo que permitió que los filmes fueran distribuidos en un circuito interno dentro de toda Hispanoamérica, pero que fueran de algún modo condicionados por la visión europeísta de la historia. En *La redota...* la mirada del extranjero europeo es incluida en la propia narración: un español (Rodolfo Sancho) es enviado a asesinar al líder independentista José Artigas (Jorge Esmoris) que se ha levantado en armas contra la corona española. De forma simbólica, el imperialismo tradicional del siglo XIX deviene en la propia película una suerte de neocolonialismo que dibuja la situación de la industria cinematográfica actual (Lema Mosca, 2019).

²⁰⁹ A la Escuela de Cine del Uruguay (ECU), fundada en los años noventa, se sumó la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de la República (actualmente Facultad de la Información y la Comunicación), cuya especialización en cine está a cargo de un equipo comandado por el cineasta Mario Handler. La Universidad Católica del Uruguay, la Universidad de Montevideo y la Universidad ORT también ofrecen grados en realización audiovisual y han sido lugar de formación de varios cineastas contemporáneos. Asimismo, la Escuela de Cine Dodecá, el Instituto Universitario Bios y la Universidad del Trabajo del Uruguay cuentan con cursos de especialización en diferentes ámbitos de la realización cinematográfica, formando en gran medida, al equipo técnico (Radakovich, 2014:222).

ciudades, con equipos enteramente locales y esquemas de producción y difusión alternativos que incluyen *crowdfunding*, salas barriales, plataformas *streaming* y redes sociales.²¹⁰

9.2 La fotografía de la identidad uruguaya

Un ejemplo de coproducción en los años dos mil lo constituye *Whisky* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004), producida junto a Argentina, España y Alemania, una suerte de consagración del cine uruguayo fuera de fronteras. Tanto el recorrido internacional como el número de premios obtenidos hicieron constatable la posibilidad de que el cine realizado en Uruguay pudiera ser redituable en términos económicos, exitoso en términos de recepción y admirado en términos de crítica. Actualmente, sigue siendo la película más (re)conocida en el exterior y una de las más relevantes en la historiografía nacional.

Jacobo Köller (Andrés Pazos) es el propietario de una vieja fábrica de calcetines donde trabaja Marta (Mirella Pascual). Ambos llevan una vida monótona, centrada en la rutina de su trabajo hasta que Herman (Jorge Bolani), el hermano de Jacobo que vive en el extranjero, anuncia su visita. Su llegada ocasiona entonces un trastorno en la vida de Jacobo, quien prefiere fingir un matrimonio falso junto a Marta y una vida de felicidad que en verdad, no tiene.

Esa vida aparente, ilusoria, pretendiendo una felicidad inexistente, busca disimular una existencia en verdad vacía, rutinaria y hermética. Tanto para Marta como para Jacobo, la vida está marcada por los ritmos del trabajo, como un reloj interno capaz de acompañar la existencia. La primera parte de la película subraya la rutina de ambos: Marta espera a su jefe en la puerta de la fábrica poco antes de las 7:30; él llega, se saludan, entran; ella se pone el uniforme mientras él enciende las máquinas; Marta le prepara un té con limón y se lo lleva al despacho; almuerzan por separado, ella fuma un cigarrillo de vez en cuando, termina la jornada laboral, las otras empleadas se van;

²¹⁰ Por ejemplo, *La vieja* (Eduardo Maquieira), filmada en Young, al norte del Uruguay, o *La noche que no se repite* (Aparicio García y Manuel Berriel), filmada en San José, gracias a los fondos recaudados por los habitantes de dicha ciudad.

ellos se despiden en la puerta de la fábrica y vuelta a empezar. Todos los días lo mismo (fig. 9.1).

Ambos representan el imaginario del país gris, aburrido, mediocre y mesocrático, que intenta reponerse luego de una fuerte crisis económica. En sus personajes se representa la rutina de una vida sin grandes ambiciones, sin proyección de futuro, aisladas y solitarias, regidas por la mecanización de un trabajo ordinario. Jacobo y Marta representan a la clase media-baja trabajadora, sin grandes ambiciones, sin preparación destacable, sin méritos importantes que terminan por ilusionarse con una vida falsa, como la fotografía para la que dicen “¡whisky!” (fig. 9.1).



Fig. 9.1

Asimismo, la triangulación originada con el arribo de Herman, el hermano exitoso llegado desde Brasil, supone un movimiento tanto para Marta como para su jefe. El elemento que viene de fuera (el extraño) les enseña, como si fuera un espejo, cuán solitarios y fracasados son: mientras Herman tiene éxito a nivel profesional (con su propia fábrica de medias) y personal (está felizmente casado y con dos hijas a punto de graduarse), Jacobo y Marta disimulan una felicidad inexistente. Del mismo modo, la clase media uruguaya que sobrevive a la crisis, ve en el extranjero la confirmación de

una dicha realizada. Una clase media que al igual que Jacobo y Marta, vive aislada, sin la posibilidad de salir al extranjero, de saber qué sucede más allá de fronteras, impedida de entender cómo funciona el mundo. El único escape a esa rutina tediosa es unos días de vacaciones en Piriápolis, ciudad balnearia a cien kilómetros de Montevideo. Pero allí también los espera la soledad y el aislamiento: es pleno invierno y la ciudad está vacía, los comercios cerrados, el hotel casi desierto. También allí se manifiesta la crisis (fig. 9.1). Así cobra protagonismo el eterno decadente, una suerte de correlación de las relaciones interpersonales manifiesto en los lugares donde se mueven los personajes: la fábrica, el bar donde desayuna Jacobo, la casa del fingido matrimonio, el viejo hotel de Piriápolis...

En ese escenario desolador, la relación de Marta con los hermanos Köller se bambolea de un lado a otro: frente al hermetismo casi egoísta de Jacobo, Herman aparece como un caballero gentil y divertido; mientras uno se encierra en sí mismo, el otro se abre frente a Marta. A pesar de esto, los hermanos terminan siendo dos personajes en uno, dos rostros de una misma personalidad (se regalan exactamente los mismos objetos), y Marta termina por separarse de ambos, en un gesto que reniega de la vida rutinaria y gris a la que estaba acostumbrada, pero que tampoco se rinde ante los encantos de la seducción foránea.

Whisky ha sido vista como una película fundacional, en tanto consolidó una manera de contar (desde lo narrativo, lo estético y lo técnico) entre lo *indie* y lo posmoderno, mediante historias mínimas de personajes anodinos, de enorme influencia en los cineastas posteriores (Fierro, 2017). Pero sobre todo es una película modélica porque se enclava en medio de las tendencias universalistas y regionalistas típicas del cine actual. La historia centrada en los personajes y sus acciones cotidianas la vuelven universal, equiparable a cualquier otro personaje de cualquier otra cinematografía (no en vano ha sido comparada al cine de Aki Kaurismäki y Raúl Perrone), pero al mismo tiempo, las referencias constantes a un modo de vida típicamente “uruguayo” la hacen reconocible para los espectadores locales y/o regionales.

Frente al cine del siglo XX que buscaba continuamente establecer los principios de la identidad nacional, *Whisky* plantea la coyuntura de un momento cuestionador de lo estrictamente identitario. Si Marta encarna cierto carácter propio del uruguayo

medio, todos los demás personajes se mueven a su alrededor imponiendo una suerte de identidad en tránsito que fluye, viaja y se desplaza de un punto a otro (Montañez y Martin-Jones, 2010:15). Jacobo y Herman son judíos y como tales, representan un colectivo de inmigrantes que, pese a estar fuertemente arraigados a lo nacional, aún conservan sus tradiciones, costumbres y modos de habla. Los recién casados con los que se topan en el hotel de Piriápolis son argentinos a los que les “encanta Uruguay”, ejemplo material del turista que inunda las playas cada verano. Incluso la familia de Herman es foránea y cuando su esposa llama por teléfono, Marta no puede comunicarse y termina por cortar la llamada.

Por eso, la transformación de la protagonista es una suerte de extensión de los cambios sociales del Uruguay poscrisis, que se materializarían cabalmente a partir de la década siguiente. La decisión final de Marta imprime un cambio a esa realidad aparente y quiebra el quietismo de una vida anquilosada. Algo empezaba a cambiar.

9.3 Cine uruguayo de exportación

La participación en festivales internacionales contribuyó a visibilizar el cine uruguayo en el exterior, algo que, como se vio en el capítulo anterior, tiene un primer antecedente en *El dirigible* y su presencia en el Festival de Cannes, y un broche de oro con *La noche de doce años* (Álvaro Brechner, 2018) y la ovación recibida en el Festival de Venecia.

Como señala Minerva Campos (2018), a partir de los años dos mil, los festivales internacionales se han convertido en espacios de formación y financiación para el cine latinoamericano, ofreciendo talleres, subsidios, residencias creativas y premios que ayudan a la realización de la película en alguna de sus diversas fases. Por otra parte, visibilizan la coyuntura que define al cine contemporáneo: la dificultad a la hora de catalogar un film siguiendo coordenadas geopolíticas cuando en verdad se trata de una producción transnacional. No obstante, la mayoría de los festivales se empeña en identificar a las películas como productos nacionales, obviando en parte la diversidad de orígenes de las

productoras participantes o de los fondos que permiten su realización. Asimismo, los festivales ofrecen la posibilidad de enseñar las obras a un público extranjero y variopinto en diferentes partes del mundo, abriendo puertas para sus realizadores y posicionando a la industria local dentro de los circuitos de difusión internacional. En ese contexto, el cine uruguayo ha comenzado a circular por diferentes carriles, obteniendo visibilidad no solo dentro de las fronteras nacionales, sino también en otros países de la región y el mundo.

Un aspecto elogiado por la crítica extranjera es la inclusión de rasgos universales en convivencia con inclinaciones locales, cuestionando así la propia etiqueta de cine nacional e interpelando, incluso, consabidas nociones como la identidad, lo local y lo idiosincrático. De algún modo, esa ha sido la discusión más frenética del último decenio en lo concerniente a las cinematografías de *small nations*. La idea de que dichas cinematografías pueden “borrarse” a sí mismas a la hora de presentar sus películas en festivales internacionales ha sido propuesta, para el caso uruguayo, por David Martin-Jones y María Soledad Montañez (2013), Luis Dufuur (2014), entre otros. Esto implicaría una suerte de homogenización en las películas, provocada por la globalización de estéticas y temarios de mano de corporaciones multinacionales aplicadas a industrias nacionales.

[a] large body of work has emerged on the ways in which various national cinemas utilize well-known indicators of their national identity (...) to appeal to festival juries and audiences. (...) It is appealing to argue that on such occasions a purely aesthetic judgment has been exercised with regard to films that have adopted strategies the background or erase identifying markers of their national origin (Martin-Jones y Montañez, 2013:30)

De esa forma, el desarrollo del cine uruguayo sería consecuencia de una política cultural global que busca universalizar el gusto de los espectadores, mediante la creación de un cine específico diseñado para los críticos y los espectadores habituales en los festivales de cine (Dufuur, 2014). Ese aspecto *invisible* capaz de borrar toda huella de distinción localista, termina por alcanzar reconocimiento mediante el empleo de temáticas generales, como la situación de los jóvenes, el rol de la mujer en la sociedad, las relaciones amorosas. La eliminación de tipos propiamente locales, de identificación nacionalista, determinante en el

cine uruguayo del siglo XX, ha dado paso a la aparición de arquetipos universalistas que en cierta medida, posibilitan su identificación con públicos heterogéneos.

*La noche de 12 años*²¹¹ (Álvaro Brechner, 2018) retoma el asunto a partir de una historia universal que, sin embargo, resulta tremendamente familiar para los uruguayos al tratar el pasado histórico en relación a la última dictadura. A propósito del estreno, su director expresaba:

Nunca pensé en hacer una película sobre la dictadura, tampoco sobre la cárcel. Lo que me interesa es explorar la condición humana. La idea del hombre que se encuentra lanzado al abandono, a la soledad, al precipicio de la locura, y cómo hace ese hombre para volver de ello, salvarse y reinventarse (Villalobos, 2018).

Inspirada en el libro *Memorias del calabozo*, la película recupera las vivencias carcelarias de los tupamaros²¹² José Mujica, Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof durante el proceso militar, haciendo foco en la larga continuidad de su aislamiento. El tema estaba en el aire desde que los reclamos de familiares de desaparecidos iniciados en los años noventa, empezaron a ser tenidos en cuenta durante la presidencia de Jorge Batlle (2000-2005). Pero fue durante el primer gobierno de izquierda, presidido por Tabaré Vázquez (2005-2010), cuando se tomaron medidas importantes: se iniciaron juicios a militares, excavaciones arqueológicas en busca de restos de desaparecidos, se inauguraron memoriales y museos de la memoria, se intentó derogar la Ley de Caducidad²¹³, se creó un día conmemorativo del “Nunca Más”, se promulgaron leyes de reparación a presos políticos y familiares de desaparecidos y se instauraron apuestas educativas en torno al tema. Al mismo tiempo, asuntos colindantes empezaron a

²¹¹ *La noche de doce años* contó con el apoyo de ocho productoras internacionales que le permitieron ser estrenada en países de Europa, Latinoamérica, Asia y Norteamérica. Ganó numerosos premios (Goya, Ariel, Iris, Platino) y fue ovacionada en el Festival de Venecia, hecho que se reprodujo masivamente en la prensa uruguaya. Además, fue agregada al catálogo de Netflix y comercializada en DVD con el diario español *El País*.

²¹² Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros fue un movimiento político que actuó activamente en la guerrilla urbana durante los años sesenta y principios de los setenta. Una vez acabada la dictadura, el grupo se integró a la coalición de izquierdas Frente Amplio y la mayoría de sus integrantes pasaron al Movimiento de Participación Popular, encabezado por José Mujica.

²¹³ La Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado fue promulgada en 1986 y prohíbe los trámites judiciales a militares y policías que hayan cometido violaciones a los derechos humanos en territorio nacional entre 1973 y 1985. Dos plebiscitos intentaron derogarla sin éxito.

ponerse sobre el tapete y se convirtieron en tema de debate nacional, como las causas del surgimiento de la guerrilla, el papel de sus integrantes una vez acabado el régimen y el rol de los intelectuales durante la dictadura.

La revisión del pasado reciente y la relevancia de la memoria histórica alcanzaron gran difusión en otros ámbitos: la aparición de novelas sobre el tema,²¹⁴ muchas de ellas escritas por personas vinculadas al régimen carcelario, el estreno de obras teatrales (o en algunos casos, reestreno) referenciadas a la dictadura, y los movimientos sociales en la esfera política, como la Marcha del Silencio (realizada todos los años en recuerdo de los desaparecidos durante el proceso dictatorial), fueron marcando la escena a la que se sumaría también el cine. A partir de entonces, el pasado reciente y la memoria histórica se convirtieron en dos temas frecuentes en la cinematografía nacional.²¹⁵

El inicio de *La noche de 12 años* ubica al espectador en el Uruguay de 1973, bajo el mandato autoritario de las fuerzas militares luego del golpe de Estado en junio de ese año. Los guerrilleros tupamaros habían sido encarcelados varios meses antes y son ahora sacados de sus celdas para concretar una nueva medida policial que comprometerá su futuro. La cámara, ubicada en el puesto de vigilancia de una cárcel, gira continuamente sobre su eje, enseñando de manera parcial y fragmentada la tortura a la que son sometidos los prisioneros y anticipando un tiempo que devendrá cíclico. En esa primera parte de la película se anuncia que Mujica (Antonio de la Torre), Rosencof (Chino Darín) y Fernández Huidobro (Alfonso Tort) serán, de ahora en más, rehenes del gobierno. A partir de entonces comienza un periplo interminable de humillaciones, vejaciones, torturas y traslados, cuya estética redonda en el silencio, la oscuridad, la incomunicación y la soledad (fig. 9.2). La segunda parte, en cambio, abre ese universo cerrado sobre sí mismo mediante *flashbacks*, alucinaciones y personajes secundarios que, de alguna manera, contactan a los

²¹⁴ Como *Las cartas que no llegaron* (2000), de Mauricio Rosencof, *El furgón de los locos* (2001), de Carlos Liscano, *Oblivion* (2007), de Edda Fabbri, *Las cenizas del cóndor* (2014), de Fernando Butazzoni, entre otras.

²¹⁵ Es vastísima la bibliografía producida en las últimas tres décadas en torno a la dictadura, sus antecedentes, acciones y consecuencias. Algo parecido ocurre con el cine, tanto el documental como la ficción que desde propuestas diversas, tratan de recomponer el pasado apelando a la memoria. Algunos títulos son *Estrella del sur* (L. Nieto, 2002), *A las cinco en punto* (J. P. Charlo, 2004), *Memoria de mujeres* (V. Martínez, 2005), *Matar a todos* (E. Schroeder, 2007), *El círculo: las vidas de Henry Engler* (J. P. Charlo y A. Garay, 2008), *D.F.* (M. Gutiérrez, 2008), *Historia de militantes* (V. Martínez, 2008), *Polvo nuestro que estás en los cielos* (B. Flores Silva, 2008), *Paisito* (A. Díez, 2008), *Una balada para el Che* (G. Guillermo, 2010), *Las manos en la tierra* (V. Martínez, 2010), *Mundialito* (S. Bednarik y A. Varela, 2010), *Tus padres volverán* (P. Martínez Pessi, 2015), *Todos somos hijos* (C. Conti y E. Barja, 2015), *Migas de pan* (M. Rodríguez, 2016), *La noche de 12 años* (Álvaro Brechner, 2018).

prisioneros con el mundo exterior.

Si *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008) y *Paisito* (Ana Díez, 2009) retrataban los años previos al golpe de Estado y la tremenda crisis socio-política que condujo a la dictadura militar, *La noche de 12 años* se centra en el largo proceso extendido hasta la vuelta democrática de 1985. Mientras las primeras buscan recrear el pasado histórico, invocando la memoria colectiva compuesta de hechos fácticos, la última acude a la reconstrucción de los recuerdos desde una óptica subjetiva e individual. Así, los protagonistas dejan de ser referentes reales de la política local para devenir personajes universales cuyos periplos durante el encarcelamiento son, en verdad, el tema principal.

Sin embargo, la película juega un doble papel entre lo conocido y lo desconocido, lo privado y lo público, partiendo de la reconstrucción histórica según se detalla en el libro de memorias y recurriendo al conocimiento previo de los espectadores sobre los personajes reales que inspiraron la historia. Pero lo que verdaderamente importa no es el marco histórico (son escuetas las referencias a momentos reales de la historia, como las capturas de los presos, las elecciones políticas y la vuelta democrática), sino el tiempo de la narración, fragmentado en intervalos y contado al espectador según el número de días transcurridos.

A ese tiempo dividido, se suma otro: el de los protagonistas, que de pronto deja de ser lineal para devenir una espiral girando incansablemente sobre sí misma. Así, la técnica prioriza en ese tiempo centrípeto haciendo foco en la soledad del reclutamiento, en la miseria de las condiciones y la incomunicación, mediante primeros planos que expresan la asfixia o planos muy abiertos que muestran el aislamiento (fig. 9.2). De ese modo, las heridas de la dictadura refuerzan la subjetividad inherente de todo recuerdo, de toda *memoria*, y se ubican como base sobre la que se construye el relato.

Hay además una intención maniquea de enfrentar la sensible inteligencia de los prisioneros a la ignorante brutalidad de los militares, aparecida en una palestra amplia entre el humor sardónico y el terror de la violencia. Algunos (los oficiales de rango menor) son burlados por su ignorancia, falta de capacitación y tendencia a lo instintivo (fig. 9.2), mientras el comandante a cargo (César Troncoso), demuestra una frialdad calculadora para jugar con sus vidas. Conforme avanza la historia, el enfrentamiento entre unos y otros se

diluye en aras de demostrar que incluso en situaciones como esa, la lucha entre el bien y el mal es bastante más intrincada.

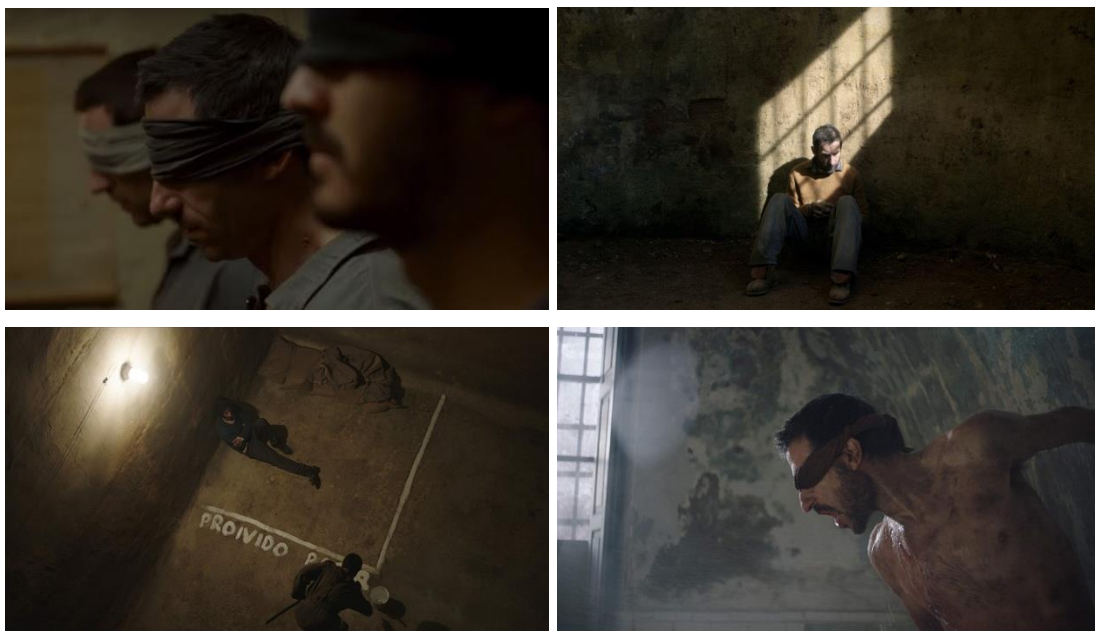


Fig. 9.2

Asimismo, hay un proceso de expansión en *La noche de doce años*: la experiencia individual proyectada como vivencia colectiva y unida a la tendencia universalista del cine actual. Si bien hay una reiteración de elementos locales (el gusto por el fútbol, el mate, inclinaciones del idioma), los protagonistas bien podrían ser otros presos políticos o el escenario cualquier otro país de Sudamérica: el asunto principal es la compleja sucesión de eventos que deben enfrentar esos tres hombres durante un período concreto, concediéndole a la película cierto cariz global que la conecta con los espectadores de todo el mundo. De esa manera, tal como lo expresaba Brechner en la entrevista antes citada, no se trata de hacer un cine de acentuada identificación cultural contributiva de la identidad nacional, sino de construir desde lo local, un cine universalista capaz de obtener reconocimiento en una sala de Montevideo, en una de Madrid o en una de Hong Kong.

9.4 Entre lo *indie* y lo *mainstream*

Los cambios en las formas de exhibición y de consumo de cine han sido otro de los aspectos claves en las últimas dos décadas. La aparición de complejos multicines a finales de los años noventa, fue tema de discusión sobre las formas de exhibición del cine uruguayo y las posibilidades de que una película nacional llegue a todo el país. Algunas productoras actuales han podido establecer lazos con los grupos distribuidores, de modo que sus filmes se exhiban en salas comerciales, mientras que otras se ven limitadas a proyectar sus películas en salas alternativas o circuitos reducidos²¹⁶ (Martínez Carril, 2005:552-556). Actualmente, existen en Uruguay empresas distribuidoras licenciatarias de las *majors* norteamericanas y varias empresas locales dedicadas tanto a la producción como a la distribución (Control Z, Buen Cine, Mutante Cine, Salado Media, ENEC). Por su parte, la Ley de Cine de 2008 se compromete, en su artículo 1, a “promover acciones tendientes a la exhibición de mínimos de producción nacional en las salas que componen el circuito de exhibición”, lo que en cierta medida ha colaborado a la difusión de películas nacionales en los complejos exhibidores.

La exhibición de películas nacionales ha sido siempre un tema arduo de analizar, por diversos factores. Uno de ellos es el consabido descenso del número de espectadores en salas de cine, el incremento de medios alternativos de visualización, personales y portátiles. Otro es la extendida creencia entre los espectadores locales de que el cine uruguayo es un cine gris, pesimista y aburrido que poco invita a su consumo (Radakovich, 2014:28). Un tercer aspecto es la relación entre las películas más taquilleras y ciertas señas de autoría, como la temática, la configuración estética o la participación de figuras reconocidas.

En cualquier caso, el éxito y el valor de una película no pueden medirse bajo patrones comunes, en tanto la relación establecida con los espectadores y los medios de difusión es diferente. Lo que los espectadores aportan al visionado de una película, es decir,

²¹⁶ En mayo de 2016, la productora Montelona Cine decidió retirar su película *Clever* (Federico Borgia y Guillermo Madeiro) del complejo Grupocine por “trato injusto y deshonesto”, ya que fue programada en única función a las 22:45, y luego cambiada a otra sala, a las 17:30, horarios de baja asistencia. El hecho causó gran polémica en los medios de comunicación y sirvió para que se discutiera sobre la importancia de la distribución del cine nacional (Castelli, 2016).

el nivel de educación, las influencias familiares, las creencias, etc., influyen directamente en la valoración de ciertos textos frente a otros. Por otra parte, la circulación de una película en distintos espacios de difusión (cines, festivales, televisión, internet) también incide en la consolidación de un estatus propio (Harbor, 2002).

Asimismo, la última década ha permitido la masiva diversificación del público con la extensión de nuevas tecnologías y circuitos de difusión del cine nacional, como se verá más adelante. Eso ha conducido a la aparición de diversos nichos de espectadores abocados al consumo de un cine previamente elegido, investigado, pre-figurado y en contrapartida, ha provocado la aparición de películas que responden a esas exigencias. La exploración de nuevos géneros en los últimos quince años, por poner un ejemplo, favoreció la llegada del cine nacional a un público hasta entonces totalmente ajeno, que vivió con entusiasmo la aparición de filmes de “entretenimiento”.²¹⁷

Si Pierre Bourdieu (2015) dejó claro que el gusto es, en cierta medida, una construcción dependiente del capital cultural de una persona, y eso entra en directa relación con la posición social de su clase, entonces puede entenderse el vínculo con el público de ciertas películas sobre otras. Como vimos en el capítulo anterior, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* no tuvo un destacado número de espectadores en el año de su estreno, pero fue muy consumida posteriormente en el mercado de VHS y transmitida asiduamente por televisión (Domínguez, 2013:223). *En la puta vida* (2001) ostenta aún hoy, el mayor número de espectadores en salas de cine: unos 145.000 (Radakovich, 2014:28). *Whisky* tuvo una trayectoria internacional muy destacada²¹⁸ pero en Uruguay convocó solo 56.000 espectadores en salas de cine (menos de la mitad que en España), mientras que *La noche de doce años* (seguramente la película uruguaya más difundida en el exterior) fue el film nacional más visto en cines del año: 58.000 espectadores (ICAU, *Memoria anual 2019*). Sin embargo, la lista también la integran películas con menor

²¹⁷ Algunas de las películas más vistas de las últimas décadas han sido comedias como *El baño del papa* (68.409 espectadores), musicales como *Miss Tacuarembó* (30.508 espectadores), recreaciones épicas como *Artigas, la redota* (45.013 espectadores) o policiales como *Reus* (41.000 espectadores) (ICAU, *Memoria anual 2018*).

²¹⁸ No solo obtuvo galardones en festivales y premiaciones internacionales (Cannes, Sundance, Tokyo, Goya y Ariel), lo que le concedió cierto reconocimiento entre la crítica, sino que permitió a su productora, Control Z, firmar un acuerdo de distribución con la empresa alemana Pandora Filmproduktion, encargada de proyectar la película en Europa, Asia y Estados Unidos. Además fue distribuida en DVD en Estados Unidos y Reino Unido e incluida al catálogo de Netflix. En 2013, fue elegida la mejor película latinoamericana de los últimos veinte años por un colectivo integrado por representantes de diez festivales del continente.

presupuesto, menor difusión internacional, menos alcance en el mercado mundial pero destacado éxito de público en Uruguay.²¹⁹

Asimismo, las discusiones en torno al cine posmoderno vistas en el capítulo anterior ubican la producción local en el meollo de la cuestión, dado que el cine uruguayo actual presenta la singular convivencia de al menos cuatro generaciones: la de los consagrados directores de los años cincuenta y sesenta (Handler, Jacob, Tournier), la de los videístas de los años ochenta (Schroeder, Flores Silva, Garay), y la de los escuelistas, aquellos que empiezan a dirigir entrados los años dos mil y que podrían subdividirse en minimalistas, alternativos y experimentales (Rebella, Stoll, Veiroj, Hernández, Brechner, Plá) (Montañez y Martin-Jones, 2010; Radakovich, 2014). Esa convivencia supone una alternancia de enfoques y estilos que separa, por un lado, a quienes ven en el cine una forma de reivindicación social, de denuncia y de militancia, concediendo a sus producciones cierto carácter político, y por el otro, a quienes consideran el cine como una expresión artística capaz de materializar un interés específico sin entrar en derroteros ideológicos. Asimismo, el vínculo de los realizadores con el público es también diferente: mientras unos apuntan a un público “erudito” capaz de desentrañar el valor artístico de su obra, otros se dirigen abiertamente al “gran público”, ofreciendo películas de perfil comercial (Radakovich, 2013; 2015).

De esa manera, aparecen en el cine contemporáneo ciertas referencias al auterismo capaces de establecer un vínculo previo con el espectador, aunque el éxito de taquilla no esté en línea directa con la capacidad de su director, ni siquiera con los otros filmes que encabezan el ranking. En los últimos veinte años se han explotado los géneros en el cine uruguayo, mediante la exploración de temáticas antaño poco tratadas como la corrupción política,²²⁰ la homosexualidad,²²¹ el despertar sexual,²²² el consumo de drogas,²²³ entre

²¹⁹ Las películas más vistas de los últimos años han sido *El baño del papa* (68.409 espectadores), *La sociedad de la nieve* (26.502 espectadores), *Miss Tacuarembó* (30.508 espectadores), *Artigas, la redota* (45.013 espectadores), *Reus* (41.000 espectadores), *Anina* (25.491 espectadores), *Mi Mundial* (49.762 espectadores) (ICAU, *Memoria anual 2018*).

²²⁰ Por ejemplo, *El viñedo* (Esteban Schroeder, 1999), *Maldita cocaína* (Pablo Rodríguez, 2002), *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007), *Reus* (E. Piñeiro, P. Fernández, A. Pi, 2011), *Zanahoria* (Enrique Buchichio, 2014), entre otras.

²²¹ Por ejemplo, *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009), *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010), *Los modernos* (Marcela Matta y Mauro Sarser, 2016).

²²² Por ejemplo, *Los días con Ana* (Marcelo Bertalmío, 2000), *Acné* (Federico Veiroj, 2008), *Los tiburones* (Lucía Garibaldi, 2019), entre otras.

otras.²²⁴ Eso ha diversificado las producciones y ha acaparado, simultáneamente, diferentes nichos de público, al alejarse de la dominante presencia que el cine minimalista y gris del cambio de siglo tiene sobre los espectadores.

Un ejemplo de esto es *Los modernos* (Marcela Matta y Mauro Sarser, 2016), comedia sobre una generación de jóvenes situada a medio camino entre lo *indie* y lo masivo, con gran éxito de público (su proyección se prolongó en carteleras más de lo previsto) y admiración de la crítica.

Estructurada en torno a la vida de una pareja de treintañeros, la película cuestiona asuntos claves para esa generación, como la paternidad, la realización profesional o la libertad sexual. Con claras influencias de François Truffaut y Woody Allen, la película está cargada de diálogos y secuencias dinámicas, protagonizada por Fausto (Mauro Sarser), un hombre inseguro, algo torpe, aniñado, profesional *freelance* del campo audiovisual, y su novia Clara (Noelia Campos), mujer segura, emprendedora, también dedicada al mundo televisivo. Como en las comedias de Truffaut y Allen, los personajes se mueven entre el arte y la rutina de una vida mundana: bares, librerías, estudios de televisión, teatros, museos son algunos de los escenarios por donde deambulan.

A ese primer modelo de pareja, se suman otras: Clara mantiene un romance con otra chica, Fausto se enamora de una joven actriz, su mejor amigo se casa y se convierte en padre (fig. 9.3). De ese modo, se presenta una paleta de posibles relaciones, todas válidas y al mismo tiempo cuestionadoras, porque implican una transformación de los sujetos y la pérdida definitiva de esa juventud que se escapa.

Filmada en blanco y negro, pueden trazarse una comparación con *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), una suerte de precuela en la historia vital de esos personajes. Si esta última representó el retrato de la juventud en el Uruguay de la crisis, desentrañando en clave de comedia *indie* el malestar abúlico de los jóvenes en un país

²²³ Por ejemplo, *Maldita cocaína* (Pablo Rodríguez, 2002), *Reus* (E. Piñeiro, P. Fernández, A. Pi, 2011), *Relocos y repasados* (Manuel Facal, 2013), *Porno para principiantes* (Carlos Ameglio, 2019), entre otras.

²²⁴ Luis Dufuur propone tres tendencias en el cine contemporáneo: una “individualista”, cuyo peso recae sobre el protagonista, una “costumbrista”, cuyo eje está puesto en los temas y las formas, y una de “género indefinido” difícil de enmarcar dentro de un único estilo (Dufuur, 2014). Pablo Ferré prefiere dividir a los directores y sus películas según una tendencia “restauracionista” o una “renovacionista”, con respecto al pasado y la identidad nacional. Por su parte, Rosario Radakovich analiza algunos casos bajo la lupa de temas centrales del cine uruguayo: la memoria reciente, la desigualdad social, los imaginarios sociales, la diversidad sexual, el amor, la juventud y la felicidad, entre otros (Radakovich, 2014).

envejecido, grisáceo e indiferente, *Los modernos* ofrece un ejemplo perfecto de los cambios que esa juventud ya no tan joven empezó a experimentar quince años después. El segundo mandato del partido de izquierdas Frente Amplio (2010-2015) y su desarrollo de medidas sociales que pusieron a Uruguay en el foco mundial (ley del aborto, matrimonio igualitario, legalización de la marihuana y la existencia del “presidente más pobre del mundo”, como se empeñó en llamar la prensa internacional a José Mujica), sumado a los festejos del Bicentenario llevados a cabo durante 2011, y el éxito obtenido por la selección de fútbol en el Mundial de 2010 y la Copa América de 2011, rebrotaron cierta felicidad nacionalista en los uruguayos, dejando entrever cambios en la concepción que la sociedad tenía de sí misma, atisbada por cierto regocijo en las formas y los modos de vinculación, producto de un conformismo extendido ampliamente durante todo el lustro. Por otra parte, el incremento de las inversiones extranjeras y la ampliación de medidas de distribución de las riquezas permitieron que Uruguay gozara de una prosperidad económica inédita en los últimos sesenta años (Caetano, 2019:263-265), reconfigurando ciertos imaginarios muy arraigados en la sociedad y dando paso a una nueva visión del “Uruguay feliz” (Radakovich, 2014:40). La integración definitiva del país en un escenario globalizado, regido por políticas neoliberales y estrategias de comunicación digital, fue permeando los modos de comportamiento de los sectores más jóvenes, abiertos ahora a nuevos desafíos globales y al cuestionamiento continuo de paradigmas ya vetustos.

Los modernos es tributaria de ese imaginario aunque bajo el velo de la adultez. Si los jóvenes de *25 watts* no tienen metas ni planes a futuro (todo pasa con la enorme lentitud de las vacaciones), los jóvenes de *Los modernos* deben enfrentarse a los cambios exigidos por la madurez: la vida conyugal, el matrimonio, el trabajo seguro, la llegada de los hijos...²²⁵ Si en *25 watts* sus personajes se mueven a partir del deseo sexual adolescente determinante de sus acciones cotidianas, en *Los modernos* existe una reivindicación de la diversidad que se condice con el imaginario del “Uruguay feliz”: diversidad sexual, diversidad de posturas políticas, diversidad de modelos familiares, todas ellas conviviendo de manera coincidente.

²²⁵ En ese sentido, la película está más cerca de *Una forma de bailar* (Álvaro Buena, 1997), en la que se trata la vida amorosa y el comienzo de la vida adulta (o el fin de la vida adolescente) en un grupo de jóvenes montevideanos.



Fig. 9.3

Los modernos es hija de su tiempo. Toda la película gira en torno a un momento específico y se empeña en enseñar una sociedad distinta, abierta y claramente progresista, que vive con entusiasmo y sin cuestionamientos la libertad sexual, que permite a los jóvenes vivir del sector audiovisual, que da importancia al teatro, a las galerías de arte y las comunidades neohippies. Como adelanta su título, la película muestra una sociedad moderna, cuyos proyectos creativos son financiados por fondos extranjeros pero que, al mismo tiempo, elimina los contenidos culturales de la esfera pública (el programa de reflexión filosófica para el que trabaja Clara es reemplazado por uno de entretenimiento, presentado por un comediante sin gracia). Es una sociedad que permite el aborto legal y la producción de marihuana pero en contrapartida, exige mucho trabajo para la crianza de un hijo. Es, en definitiva, una sociedad globalizada, integrada al mundo, que al mismo tiempo exige decisiones, cambios de lugar, movimientos transversales y consecuencias directas en los otros. Si en el contexto social de *25 watts* los jóvenes no tienen ninguna intención de proyectarse a futuro y solo se interesan por lo momentáneo y lo efímero, en cambio, en el contexto de *Los modernos*, la vida futura de sus protagonistas es un asunto constante, expresada no solo a través de ellos sino de sus hijos y la sociedad que ellos integrarán. En

definitiva, *Los modernos* es una película de la era progresista propia del “Uruguay feliz” de los últimos quince años.

9.5 Uruguay en el espejo

En las últimas dos décadas se implementaron importantes medidas en materia de servicios de comunicación audiovisual y telecomunicaciones de gran incidencia en la difusión del cine dentro de Uruguay. La transición tecnológica impulsó nuevas regulaciones y marcos legislativos, como la Ley de Cine y Audiovisual del Uruguay, la Ley de Radiodifusión Comunitaria, ambas de 2008 y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, de 2014. La aprobación de la primera de ellas dio paso a la creación del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), principal órgano regulador de las producciones locales. La norma reconoce la actividad cinematográfica como una de relevancia social, exigiendo para ello la creación de un presupuesto específico, el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual con los objetivos de incentivar la producción local, difundir los contenidos dentro del país y posicionar internacionalmente películas y demás proyectos audiovisuales. Asimismo, determinó la importancia de una cuota pantalla en las salas de cine y en los medios televisivos nacionales, la necesidad de conservar el patrimonio audiovisual, formar de públicos cinéfilos e incluir contenidos audiovisuales en la educación formal.²²⁶ A eso se sumó la transición a la televisión digital y la política de conectividad a través del tendido de fibra óptica al hogar por parte de la empresa pública de telecomunicaciones, medidas de enorme impacto en la difusión del cine actual (Beltramelli *et al*, 2018).

De esa manera, se dio mayor difusión al cine local mediante nuevas campañas publicitarias, festivales temáticos en todo el país y contenidos digitales disponibles en diversas plataformas. El ICAU lanzó el Plan de Promoción de Cine y Audiovisual, la campaña “Un cine, un país”, la Semana del Cine y el Día del Cine Nacional, como forma de promocionar la producción local. La aparición de nuevos festivales, fechas y espacios

²²⁶ Ley de Cine y Audiovisual N° 18.284. Poder Legislativo. República Oriental del Uruguay.

dedicados a la promulgación del cine nacional ha sido desde entonces, un fenómeno creciente. Asimismo, la creación de ciclos televisivos dedicados a transmitir una película nacional por semana —corolario del programa Ibermedia TV que comenzó a funcionar en 2010 (Falicov, 2012:306)— ha sido otro fenómeno inédito en la historia del país, como ocurre con “El cine de los uruguayos” del canal estatal TNU, “Cine uruguayo” de Teledoce o “Somos cine nacional” de TV Ciudad. Más cerca en el tiempo, plataformas online como Vera TV, RetinaLatina y Arte7 permiten visualizar cine uruguayo en *streaming* desde cualquier país del continente latinoamericano.

En ese contexto, el cine uruguayo comenzó no solo a replicarse en distintos medios y alcanzar un público local mayor, sino también a convertirse en un reflejo de sí mismo y su sociedad. Tanto el aumento de producciones como de público, dan cuenta de ello. En esa línea, lo producido en las últimas dos décadas plantea algunas de las interrogantes propias del cine posmoderno, aunque sin concitar la fuerza suficiente para ser considerado un *nuevo cine* en sí mismo, como vimos en el capítulo anterior. Es un cine del cuestionamiento y de la ruptura, que explora en las formas y los contenidos, dando prioridad a la descripción más que a la explicación, reforzando la idea del momentismo, la experiencia y la confrontación y otorgando protagonismo a la mirada y el cuerpo. Asimismo, busca libertad formal a través de la experimentación en la narración y los géneros, acudiendo al relato cuestionador de valores éticos y estéticos (Imbert, 2019:12-15).

Con todo eso, el cine uruguayo actual refleja el cambio en los imaginarios colectivos que jalonaron la historia cultural del país, como señaláramos en la introducción, apostando por la reconstrucción histórica, el derrumbe de “la Suiza de América” devenida en el nuevo siglo una sociedad “feliz”, sin dejar de lado los horrores de la dictadura y el desencanto posmoderno. Todo ello con la sobriedad característica de la sociedad uruguaya, elemento igualmente exigido de parte de los espectadores. Pese a esa consolidación del fenómeno cinematográfico, en Uruguay no se habla de un *nuevo cine uruguayo*, quizás porque este último nacimiento a comienzos de siglo también ha terminado por obviar toda producción anterior o quizás porque el desinterés por proclamar la existencia de la industria que atravesó todo el siglo anterior, no es ya una prioridad. La historia dirá si este último nacimiento es suficiente para, por fin, entender de qué hablamos cuando hablamos de cine uruguayo.

CONSIDERACIONES FINALES

Restan aún muchas cosas por decir sobre la historia cultural del cine uruguayo de ficción. Pese a la extendida creencia de que se trata de un cine menor y nada prolífico, esta tesis ha intentado demostrar lo contrario. En verdad, el cine uruguayo ha sido bastante más productivo de lo que se piensa y cabe aún discutir diversos aspectos apenas esbozados en estas páginas. Uno de los ellos sería profundizar los lazos del cine local con otras cinematografías de la región, asunto prácticamente ignorado por la Academia y los especialistas, siempre predispuestos a observar las líneas de contacto con el cine europeo y estadounidense. Otro de ellos sería ahondar en épocas y movimientos poco divulgados cuyas investigaciones son escasas e insuficientes, como las comedias musicales de los años treinta, el cine experimental de medio siglo, el cine infantil o los géneros “menores” trabajados con anterioridad al boom. Aunque cueste creerlo, los vínculos entre cine y fútbol, cine y carnaval o cine y gauchesca apenas han sido insinuados en notas de prensa pero no analizados en publicaciones académicas. Un tercer aspecto esgrimido de manera escasa en este trabajo es el rol de la mujer en la cinematografía uruguaya, ateniéndose a todos los roles desempeñados dentro del campo audiovisual, en una historia propia que va desde los comités de damas de las primeras décadas del siglo XX hasta la producción ejecutiva del siglo XXI, pasando por la labor actoral, escritural y directiva de decenas de mujeres aún invisibilizadas.

Esta tesis ha querido confirmar que la proclamación de los múltiples *nacimientos* del cine local ha sido en verdad una manera peculiar de tejer su historia, obviando los antecedentes y negando el valor de las producciones locales, a fin de reconocer cinematografías extranjeras. Una vez que esa negación dio paso al diálogo (al principio tímido y contestatario) y aparecieron elementos externos de gran relevancia (la financiación, la integración regional, las nuevas tecnologías), el continuo resurgir de la industria local llegó, por fin, a consolidarse. Con el paso del tiempo, se ha demostrado que era posible y desde entonces no ha hecho más que crecer, esquivando toda dificultad a la que se enfrenta hoy en día la industria cinematográfica mundial. De hecho, parafraseando el

repetido aforismo de que “en Uruguay todo llega tarde”, el cine nacional no ha parado de expandirse mientras en el mundo se proclama una y otra vez su muerte inminente. La inclusión del cine uruguayo en un esquema global le ha permitido además, afianzar la producción, la recepción crítica, el consumo masivo y el prestigio internacional, estableciendo linealidades temáticas y estéticas que se ubican entre el regionalismo costumbrista y las identidades globalizadas de la posmodernidad. Por consiguiente, el cine “uruguayo” ha dejado de ser únicamente uruguayo para pasar a ser un cine universalista y ha dejado de preguntarse sobre la identidad nacional para cuestionarse sobre su lugar en el mundo. En esa pluralidad confluyen diferentes estéticas, registros, estilos y temas que cuestionan lo identitario al mismo tiempo que engrosan un corpus variopinto y ecléctico. El cine uruguayo actual expande sus formas de producción y de distribución, diversificando los estilos narrativos, los intereses temáticos y la integración del público. Se pone en la misma línea de otras cinematografías mundiales y cuestiona los principios básicos de la identidad nacional al tiempo que ofrece propuestas globalizadas y universalistas, moviéndose entre el rescate del pasado y la reescritura de los imaginarios culturales del presente. Puede recrear con sello universalista la vida de sus principales figuras políticas (de Artigas a Mujica) y equipararla luego a la vida de los jóvenes de barrio o las mujeres trabajadoras de clase media. Es un cine que ha entrado en la esfera mundial, un “cine global, fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (Lipovetsky y Serroy, 2009:15) y que, como tal, aspira a cumplir con cada uno de sus requisitos.

En ese sentido, este trabajo ha pretendido mostrar de qué modo la sola idea de “identidad nacional” fue evolucionando con el tiempo y fue variando su concepción en los diferentes períodos que jalonan la historia del cine local. Desde la negación absoluta en la primera película de ficción, pasando por el realismo social, la integración de comunidades extranjeras, el nacionalismo patriótico o el cuestionamiento político, hasta llegar al retrato costumbrista y el “borramiento” del cine contemporáneo. En ese amplio espectro, el cine local se ha preguntado una y otra vez qué es *ser uruguayo*, al parecer, sin encontrar nunca respuesta.

Por otra parte, el cine uruguayo se ha enfrentado, a lo largo de su historia, a fenómenos externos, como aquellos propios de la técnica, tan importantes en la realización de una cinematografía tercermundista, o a la pluralidad de formas de visionado que ofrece

el mercado actual. Los cambios en la manera de consumir cine han sido condicionantes distintivas en la historia cultural del país, orgulloso de haber sido el mayor consumidor del continente latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX, para luego enfrentarse a los problemas creados por la aparición de nuevas tecnologías y el actual consumo a demanda. Esa es también una línea capaz de separar una cultura cinéfila de otra en la historia del cine en Uruguay: desde la enorme participación de público en el acto cinematográfico hasta la masiva utilización de plataformas *streaming* que individualizan el acto de consumo y dificultan su análisis. Dicha tendencia (mundial) supone un entramado complejo en el que confluyen lo cultural, lo económico, lo tecnológico y lo discursivo e implica la aparición de una enorme diversidad de productos, una distribución distinta e inmediata, nuevas formas de difusión (como las redes sociales), el ya referido consumo individualizado y la fragmentación del público (Tryon, 2013).

Si bien la producción de cine en Uruguay fue irregular e inconstante, en cambio, la distribución gozó siempre de sostenibilidad, desde la fundación de la casa Glöcksmann hasta las empresas distribuidoras actuales. Las nuevas formas de consumo bajo demanda lanzan interrogantes sobre su futuro pero, al mismo tiempo, contribuyen a la difusión de la industria local en cualquier punto del planeta. En ese escenario de incertidumbres, el tiempo demostrará su desarrollo.

De igual modo, la importancia que se le ha dado en el último decenio al fenómeno cinematográfico también debe también ser mencionada. No solo se trata del aumento de producciones, de la buena recepción del público y del prestigio internacional de ciertas películas o directores, sino también de elementos que hacen a la cultura cinematográfica y que permiten la difusión, la discusión, el intercambio y la integración. Algunos de ellos son la publicación de diversos libros sobre cine en Uruguay, la aparición de revistas especializadas en el tema (*33 cines*, *Tercer Film*, *Vivomatografías*), la inclusión de películas en plataformas de difusión mundial (como Netflix) o regional (como RetinaLatina), la presentación de exposiciones sobre cine o cinefilia, la difusión de festivales dedicados puramente al cine uruguayo (muchos de ellos itinerantes en todo el país), o la consagración de actores locales (César Troncoso, Mirella Pascual, Daniel Hendler, Natalia Oreiro) son algunos de esos elementos.

Además, pareciera que en el último lustro las políticas públicas uruguayas están

prestando mayor interés a las políticas culturales y que la industria cinematográfica empieza a gozar —finalmente— de la importancia que merece. La creación de un fondo para la Cinemateca Uruguay de parte del Ministerio de Educación y Cultura y la Intendencia de Montevideo, con la consecuente construcción de un complejo de salas de última tecnología inaugurado a finales de 2018, aparece como el broche de oro de estas medidas que apuestan por el desarrollo de la actividad cinematográfica. Restan muchos otros aspectos que otorguen mayor visibilidad al cine nacional fuera de fronteras, pero el proceso ya ha comenzado.

El cinema en otros tiempos. Un rato de conversación con don Roberto Natalini

Entrevista a Roberto Natalini, publicada en *Semanal Film*, nº, 69, 1921.

¿Y cómo se le ocurrió a Ud. Sr. Natalini –preguntámosle- entrar al mundo de la cinematografía?

Cuando yo llegué a Montevideo, el cinematógrafo como espectáculo teatral casi podría afirmar que no existía. Las únicas salas dedicadas al cinema eran dos. Una de ellas, daba exhibiciones los sábados y los domingos solamente, y era una especie de barracón existente en donde hoy está edificado el cinema Luz. Pertenece este “salón” a Vallaro, y su programa permanente eran [sic] media docena de películas que se repetían hasta el infinito semana tras semana. El otro “Cinema” funcionaba en el Instituto Verdi, y era propiedad de Barruchi, el que a pesar de dar funciones diarias su stock de películas no era mayor que el de Vallaro, por lo que aquello realmente no era un espectáculo cinematográfico. Yo, que llegaba de Europa, donde los salones cinematográficos se multiplicaban y el espectáculo silencioso alcanzaba gran desarrollo, sufrí una triste impresión cuando observé el atraso en el que se hallaba Montevideo referente a este popular espectáculo. Y, conversando al respecto con Stampanoni, entre broma y broma, decidimos los dos fundar un cinematógrafo, con programa renovado diariamente, aplicando aquí lo que yo había observado en el viejo mundo. Medio en broma, medio en serio, mis amigos Pilade, Stampanoni, Dente y yo, con sillas de \$13 la docena, inauguramos el “Cine Ideal”, el mismo que todavía existe hoy, en marzo del año 1908.

¿Con éxito?

Ya lo creo. En los primeros días el escuadrón de seguridad tenía que mantener el orden en la puerta porque la aglomeración del público era enorme. (...)

¿Cómo se recibió la noticia de la fundación del primer cine?

Con el mayor pesimismo. Aquello era una aventura de artistas –decían. Una manera de tirar la plata. Y quienes se mostraban más pesimistas eran nuestros colegas Vallaro y Barruchi.

¿Con qué programa iniciaron sus actividades?

Nosotros estrenábamos cinco o seis películas semanales, de las marcas que entonces tenían más renombre. Exhibíamos producciones “Vitagraph”, “Theophil Pathé” [sic], “Lux”, “Eclix”, etc.

¿Qué salones cinematográficos se fundaron después?

Ante el éxito del “Cine Ideal”, fuimos teniendo imitadores. Primero se fundó el Cine Parisián, después el Cine Libertad y contemporáneamente el Cine Parlante. El camino del éxito ya estaba abierto y el plan de trabajo nuestro aprovechó a los demás, y fueron surgiendo poco a poco otros cines, pues el negocio ya no era una cosa vidriosa, una aventura de artistas sino una provechosa actividad.

¿Cuándo se inició con casa alquiladora?

A mi regreso de Europa, al año siguiente de fundar el Cine Ideal. Nosotros vendimos el Cine Ideal en muy buenas condiciones a los cinco meses de fundarlo. La condición capital que nos determinó a realizar esta operación fue que yo tenía un contrato firmado con anterioridad a mi venida a América para cantar en París y Niza, y Stampanoni tenía que atender a sus clases en el conservatorio y no podía atender el cine. Fui a Europa y celebré contratos con los productores principales de films, reuniendo un buen stock de películas.

Vine de nuevo a Montevideo y formé sociedad con mi amigo Juan Indart Denis, surgiendo así la primera casa alquiladora de películas en Uruguay.

Mario Handler: retrato de un caminante.

Entrevista con Mario Handler por Héctor Concari.

Montevideo: Editorial Trilce, pp. 28-31

A los dieciocho años yo estaba en crisis. Estaba metido en la fotografía pero la despreciaba, porque no era cine. Pero empecé a entrar en ese mundo. Estudié mucho fotografía, con Plácido Félix Añón, que para mí fue el más grande ejemplo que tuve. Con él empecé enseriarme en fotografía, creo que fue lo que más estudié en mi vida. Y además en la clase de Alfredo Castro Navarro en Cine Universitario. Un año entero. Y luego de eso estudié *Painting with light*, de John Alton. Me metí en los libros más abstractos de teoría química de la fotografía, psicología de la fotografía, física de la fotografía. Enloquecí de entusiasmo.

¿Y el cine?

Ahí me empezó a apasionar la forma en el cine: William Wyler, Max Ophüls. Yo admiraba a Sergei Eisenstein. Y lo máximo era *Noche y bruma*, de Alain Resnais que para mí, es el mejor corto de la historia del cine. En verdad, yo era un burgués tratando de orientarme hacia el cine.

Pero en término prácticos, ¿qué hacías?

Trabajaba con Castro Navarro, que me enseñó muchísimo. Un tipo muy delicado para el trabajo, muy bueno, muy técnico. Y por supuesto, terminamos haciendo cine, y de ahí mi debut en el cine. Con su maravillosa [cámara] Bolex y su Volkswagen del año 52, hicimos la película “vanguardista” *Seudónimo = Pizza* en el concurso de cine relámpago de Cine Universitario. Mucho antes Ugo Ulive lo había ganado con *La tentativa*. Mi tema, que tanto entusias mó a Castro, era muy formalista y estaba basado en rejas y balcones del barrio La Comercial. Lo hicimos con mucha delicadeza, y yo me fabriqué unos rieles para hacer

travellings muy sencillos. No había zoom para acercarse, por ejemplo, a los balcones de mármol de un edificio. Notamos que los vecinos nos miraban medio raro; después descubrimos que ese balcón, que tanto nos había gustado, con ventana y todo, ¡era de un quilombo! Ganamos el concurso.

¿Qué cine se hacía en ese momento?

Cine amateur, no aficionado. Amateur. Y después se hizo *Detective a contramano*. (...) Más bien yo admiraba enormemente lo que había hecho Enrico Gras, Artigas, protector de los pueblos libres y Pupila al viento. Era un personaje que me hubiera gustado conocer. Entonces yo estaba en el formalismo y la Comisión de Turismo nos dio, a Alfredo Castro y a mí, un pequeñísimo dinero. Propuse *El Trole*. Filmamos un *trolleybus*, por primera vez, en colores. Además, nos presentamos en un concurso del Banco Hipotecario para ganarnos un premio. Alfredo Castro pagaba todo, era generosísimo. Compramos película en colores e hicimos la que se llamó Buena inversión, como propaganda del banco. No nos dieron nunca un mango y no ganamos premio alguno.

(...)

Pero mientras el cine está cambiando, el modelo económico del Uruguay colapsa socialmente. Hay un movimiento de irrupción de la izquierda política y un cuestionamiento en serio al sistema.

Bueno, hubo un intento en esa época. El Partido Comunista, el Partido Socialista y pequeños núcleos dentro del Partido Colorado tratan de cambiar algo las cosas, pero acordate que aparecieron las variantes propiamente reaccionarias. (Luis Alberto de) Herrera se asoció con (Benito) Nardone. En Argentina, Perón ya había sido autoritario, pero estaban los gorilas que eran mucho peores. En el cine, sale Fernando Birri con *Tire dié*, que era importante. Pero también habían estado las cosas nobles de Hugo del Carril, por ejemplo, *Las aguas bajan turbias*, que trataba de continuar un pensamiento volcado a lo social como antes había hecho (Mario) Soffici. Después apareció el rótulo de Nuevo Cine

Latinoamericano y, hasta hoy, que somos unos vejetes, nos llaman Nuevo Cine Latinoamericano. Yo ya no puedo aceptar eso.

Eva, la atrevida

Entrevista con Eva Landeck por Élodie Hardouin. Publicada en *Cinémas d'Amérique latine*, nº 22, 2014, pp. 57-67.

Hablemos del complicado rodaje de su tercer largometraje *El lugar del humo* (1978).

Fue muy triste mi experiencia con esa película. La película tenía un argumento... Yo sabía que estaba bajo la dictadura militar en Uruguay, y usaba actores que eran exiliados internos (estaban prohibidos en las ciudades) y estaban vigilados. Como estaban vigilados por un grupo de tareas, tuve que transformarlos en ladrones de joyas. A George Hilton yo no lo elegí. Me lo trajeron los productores de la película. Era uruguayo, muy simpático y disciplinado, pero le faltaba talento. También sabíamos que en la filmación había un espía de la Junta Militar. Una vez alguien del equipo técnico argentino le dijo “así que vos sos un espía de la junta...” Él se rió y contestó: “Por mí no se preocupen porque el cine me gusta. Pero hay otro al que el cine no le gusta nada.” Me dijeron de todo. A cada cosa que yo quería hacer, me decían que no. Filmar con dos espías en el equipo de la filmación iba con el clima general del país.

Cuando hubo que hacer el doblaje, un pariente del coronel de la junta militar que estaba gobernando en ese momento en Uruguay, tenía una casa de discos. Este hombre dijo: “Podemos hacer el doblaje acá, también el sinfín.” El día que vamos a grabar, veo que la consola es sólo una tabla de madera con dos perillitas.

Había una escena en que dos actores cantaban y de golpe se quedaban duros de emoción frente al río. Era por la sangre de los cuerpos mutilados de los argentinos que llegaba del otro lado del río. Vino el pariente del coronel y me dijo “¿qué están viendo?”. Yo le dije: “Peces muertos”. Se dio media vuelta y se fue. No me pudo discutir porque no se veía nada. Una noche Ramón, mi asistente y hombre de confianza, me dice que estaban cortando la película. Tuve un sobresalto pero le creí porque allí podía pasar cualquier cosa. Fuimos a la casa donde estaba la cabina y lo vi al cortador muy serio, con la mirada baja como culpable y con él estaba el pariente del coronel. Yo le pregunté qué estaba haciendo. No me

contestó y me enseñó una escena que habían cortado cuyo sentido se perdía por completo porque invalidaba la reacción del personaje y quedaba totalmente incoherente. “¿Quién le dijo que corte?” El compaginador miró de reojo al pariente del coronel. Me di cuenta enseguida de lo que había pasado, entonces me agaché sobre el canasto donde estaban los restos de película, “¡Busque esa toma y póngala de nuevo!” y el otro no decía palabra. Nunca me enfrentó directamente porque se sentía muy culpable porque lo había pescado con las manos en la masa. Ya sabía que en cualquier momento este tipo iba a meter la tijera porque se sentía Fellini cortando escenas enteras.

Bueno, antes de irme doné una copia a la Cinemateca Uruguaya. Pasó un año, y vinieron unos chicos a pedir autorización para hacer una copia en VHS. Firmé el contrato especificando que lo autorizaba siempre y cuando la película no hubiera sido cortada a posteriori. Y cuando vi el VHS le faltaban partes, lo cual quiere decir que entraron a cortar la copia a la Cinemateca, la siguieron persiguiendo. Es una violación, es una mutilación y es una vergüenza. Es una forma indirecta de mortificar. Me persiguieron de todas las maneras. *El lugar del humo* me enfermó. Volví a Buenos Aires depresiva y enferma. Y después no hice más nada. No tenía ganas ni siquiera de ir a conseguir un productor.

¿Trataron de invisibilizar su obra?

Me di cuenta cuando me llamó Guillermo Álamo, del festival de Pinamar, y me preguntó si tenía una copia buena o los negativos de *Gente*. Le presté una que tenía yo que no tenía raspón ni nada pero le pedí que me la devolviera a mí y no al Instituto. Me miró un poco torcido diciéndome que tenía que estar allí. Dije que antes ya había estado y que cómo iba a dar la última copia que tenía si en el Instituto la habían desaparecido. Después en el laboratorio Alex faltaron los negativos de dos cortos en 35 mm, *Horas extras* y *El empleo*. Y me fui a Francia con las copias de estas dos películas y allá me las robaron. La única copia de *Gente* con subtítulos en francés también desapareció allá después de haber sido proyectada en el Festival de Cannes.

¿Fue a quejarse en el Instituto?

No, ya no me quiero complicar tanto, en su momento me enfermé por todo esto. Después de las experiencias uruguayas pensé realmente que yo me iba a morir. Pude retirar los negativos de *Ese loco amor loco* y de *El lugar del humo*. En Uruguay, *Gente en Buenos Aires* se vio cortada porque estaba la Junta militar, pero en Buenos Aires dije “o se ve entera o no se ve nada.” No se vio más.

Juan Carlos Rodríguez Castro. Hacedor de cine

Entrevista con Juan Carlos Rodríguez Castro por Martín Cajal, publicada en el portal de cine *Guia50* (Uruguay), en 2017. Disponible en www.guia50.com.uy

—**¿De qué forma comenzó tu acercamiento al cine?**

—Mis comienzos fueron con los cineclubes montevideanos, como el Cine Universitario, que hacían por año uno o dos concursos de “cine relámpago”, o con un tema propuesto. Allí me presenté un par de veces con mi entonces cuñado.

—**¿Ya sabías que querías hacer cine?**

—Sí, te diría que el primer guión a mano que escribí lo escribí sin haber filmado nunca nada. Dos guioncitos había hecho, más bien esquemas de ideas. El ingeniero Miguel Castro, que fue uno de los impulsores del cine nacional por los años '40, '50, decía “quien huele una vez celuloide jamás lo abandona después” y algo de eso me pasó. Las filmaciones se hacían en película, 16 milímetros era la norma cinematográfica que más se frecuentaba y que estaba a nuestro alcance.

—**En los '60 fundaste justamente junto a Miguel Castro el EPC (Estudio de Publicidad Cinematográfica.), la primera empresa de realización de cortos publicitarios ¿Qué significaba eso de “publicidad cinematográfica”?**

—Era realmente llamativo el nombre de la empresa puesto que no existían empresas cinematográficas para la publicidad. Lo fundamental era que se filmaba publicidad para el cine. Después se hacían las reducciones a 16, o se hacían en blanco y negro para la televisión de esa época. Se hacían películas para el inicio de cada función cinematográfica, creo que hoy existe todavía.

Pero no existían en el país, había algunos realizadores que habían hecho alguna cosa, pero como empresa no existía ninguna organizada. Y nos asociamos con Miguel Castro, que fue jurado de uno de los concursos del SODRE y ahí nos hicimos amigos. Él fue elegido como jurado votado por quienes participaban, y se sintió obligado a llamarme el día que el jurado me dio el premio, que fueron dos premios en realidad...

(...)

—Fuiste de los primeros cineastas uruguayos en trabajar con dibujos animados, ¿con qué técnica trabajabas? ¿Qué te parecen las animaciones que se hacen para cine hoy?

—En algún libro de historia del cine nacional se me menciona como un realizador de dibujos animados y no como el primero que hizo dibujos animados en este país. Yo comencé con lo que se usaba en ese momento, la técnica más tradicional: el dibujo se hacía a lápiz, se copiaba en tinta en un acetato transparente, se daba vuelta ese acetato cuando estaba seco y se pintaban todas las partes que estaban para pintar de los personajes. Después se hacían los fondos y se filmaba cuadro a cuadro con una cámara cuadro a cuadro, uno por uno los fotogramas de la película.

Para eso hubo que formar un taller real, con mucha gente trabajando para hacer 20 ó 30 segundos de un comercial, que había que hacerlo a gran velocidad porque siempre pasa eso, las agencias están muy apuradas por empezar a cobrar desde el momento en que sale al aire su producto. Y en ese equipo de trabajo en dibujos animados fue muy importante mi hijo, Daniel y el Tito Sarti y varios otros excelentes dibujantes pasaron por mi taller, pero no recuerdo sus nombres...

—Antes de tu primer largo *Mataron a Venancio Flores* (1982), ¿qué otras experiencias cinematográficas tenías?

—Había participado en concursos cinematográficos, fundamentalmente. En todos me fue bien. Hice mi oficio haciendo publicidad, participaba en Cinemateca dando cursos de guionado y en ese contacto se hizo un concurso de guiones de cortometrajes y lo ganó Rolando Speranza, con un guión que se llamaba *Al mediodía*, que contaba un hecho

real de unas policías que traían a unos bandidos, a unos saltadores de camino, que no llegaron a Montevideo porque los mataron en el camino. Y a mí se me ocurrió insertar esa historia en un momento histórico determinado, que fue el asesinato del presidente Venancio Flores y el mismo día de Bernardo Berro, expresidente blanco. Y me entusiasmé mucho estudiando historia y a Manolo también le gustó la idea, tanto que el nombre de la película se lo puso él y me pareció precioso, muy oportuno y tenía que ver con el tema en sí mismo.

Fue una gran experiencia, que yo viví como experiencia grupal más que como experiencia personal. Yo tenía experiencia en rodajes y en preparar con apuro el rodaje de cada día, la publicidad es un poco eso, pero soñaba con dejar armado un equipo de trabajo en Cinemateca y por eso yo insistía en algunas cosas como que cada uno realizara una sola función, de modo que hubiera mucha gente aprendiendo el trabajo en todas las funciones posibles. (...) Pero después de *Mataron a Venancio Flores* no continuó el trabajo de grupo en Cinemateca, quizá porque había más gente vinculada a la crítica y al pensamiento cinematográfico pero no a su realización. (...)

—Filmada en plena dictadura, se centra en hechos políticos de mediados de 1800, la rivalidad entre blancos y colorados, autoritarismos, gente que se rebela contra la autoridad, asesinatos, persecuciones políticas y otros abusos bastante vigentes durante la historia uruguaya del '70 y '80 ¿Cómo hicieron para deludir la censura y mostrar la película al público uruguayo?

—Nosotros empezamos a trabajar sin pedirle permiso a nadie. Cuando la prensa empezó a publicar notas y venían los periodistas a ver parte del rodaje, ahí se enteraron, supongo, aunque tenían sus tiras metidas en todos lados y debían saber. Y en un momento se detuvo el rodaje, porque querían saber, y creo que Manolo [Martínez Carril] tuvo que pasarles el guión. Fui acompañado por el abogado de Cinemateca y ahí sufrimos el interrogatorio, estar frente a un oficial interrogador no era nada fácil. Y lo que les llamaba la atención era el entrevero, la lucha entre blancos y colorados que se gritan insultos los blancos a los colorados y los colorados a los blancos. Les expliqué cómo era la cosa, no hicieron cuestión y quedó por ahí.

—**Te metiste a filmar en el campo, ¿buscaste o pensaste en alguna referencia cinematográfica para filmar escenas rurales?**

—La lectura de la literatura nacional; **Javier de Viana, Paco Espínola**, de ahí para atrás. Quizá por eso la película tenga una cadencia lenta, metida en el paisaje y en el cielo y en el campo nuestro y en ese transcurrir lento de carretas. No sé si fue un error o no, pienso que sí, que a la película le falta una última vichada a la copia para darle un poquito más de ritmo sobre todo en algunos momentos.

(...)

—**Decías que viste hace poco *Mataron*, ¿qué te parece a los ojos de hoy?**

—Me gusta la película, aunque no les guste a otros a mí me gusta. El crítico Luis Elbert siempre fue un enloquecido de la película y para él siempre estuvo bien así, la salió a defender en el exterior. Pero pienso que *Mataron*... necesita de una revisión de esa primera copia que se hizo. Nadie entrega una película pegada de negativos, no es posible eso, solamente el optimismo uruguayo permite pensar que esa podría ser la película ya terminada.

Directora de «En la puta vida» reclamó un cine con identidad

Entrevista con Beatriz Flores Silva por Alejandro Gurevitch. Publicada en el periódico *La República* (Uruguay), el 15 de octubre de 2001.

Para Beatriz Flores Silva, el paso de *Pepita la pistolera* que fue una producción casi experimental a *En la puta vida*, significa “muchísimo”.

“No sólo significa un paso importante en mi carrera (al hacer un largometraje en 35 milímetros luego de experiencias en corto metraje y videos), significa también un esfuerzo ‘de puta madre’ y –sobre todo– significa haber conocido a coproductores con los que mucho aprendí y que aparentemente están contentos con los resultados”.

La conversación lleva a una recurrente pero siempre indispensable pregunta: ¿Puede haber un cine uruguayo, aunque sea a base de co-producciones? “Yo creo que sí”, es la respuesta de la directora de *En la puta vida*. “Yo tengo una naturaleza optimista, así que siempre te voy a contestar que sí, luego me golpearé contra las paredes”, agrega riendo.

“Pero –afirma ya seria– creo que las condiciones se están dando. Creo que hasta los gobernantes uruguayos se están interesando viendo que el público acude, viendo ellos mismos que tiene un sentido lo que se está viendo. Cuando yo volví al Uruguay tras estudiar cine en Bélgica, un senador me dijo: ‘¿Para qué hacer películas uruguayas si en Hollywood las hacen tan bien?’. Eso era terrible para mí que venía de Europa y de una formación en la que había una conciencia de la importancia del audiovisual. Hoy ya nadie diría eso.

Los uruguayos tenemos derecho de tener un reflejo de nuestra sociedad en las pantallas; el público está tomando conciencia al ver historias que son suyas, al ver productos que les relatan esas historias que les conmueven. Me parece que los gobernantes uruguayos están tomando conciencia de esto y probablemente podamos sacar adelante una ley de cine que nos permita –a los que hacemos cine– tener un futuro al menos un poco más sencillo”.

Rebella y Stoll, directores de *Whisky*: “No teníamos tan clara la película”

Entrevista a Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll por Alejandro Fernández Almendras. Publicada en revista de cine *Mabuse* (Chile), el 24 de junio de 2005.

—**Algo que me llama la atención de *Whisky* es lo radical de su apuesta. En ningún momento cede a las convenciones de un cine más comercial, algo que se nota fundamentalmente en su inicio, cuando uno como espectador aún no logra entrar en el ritmo de la cinta. Sin embargo, ustedes allí se resisten a tomar el camino más fácil, como un jugador que se arriesga a tirar la pelota hacia adelante confiando en que algún jugador la va a agarrar.**

JPR: Puede ser. Al final es una cuestión de gustos. A nosotros no nos gustan las películas que soy muy comerciales y no nos interesaba cómo nos iba a ir de público. En Uruguay se hacen tan pocas películas que cuando tienes la oportunidad de hacer una, más vale que hagas una que te guste. Sabíamos que no era un negocio, y aunque conseguimos algo de dinero, no fue para hacernos millonarios, sino para sacarnos el gusto.

Además creo que hay un mercado muy grande para este tipo de películas que está subestimado. Hay un montón de minorías en distintas partes del mundo a quienes les interesa mucho más el cine que no es comercial. Al final es estúpido tratar de competir con los grandes estudios, así que lo mejor es buscarse un camino propio dentro de este mercado alternativo.

—**¿Cuál ha sido la respuesta de la gente en términos de taquilla?**

JPR: En Uruguay llevó cerca de la mitad de público que lleva un *Harry Potter*, lo que está muy bien. En donde mejor le ha ido es en España, donde tiene 130 mil espectadores, y en Francia, donde lleva 80 mil (al momento de esta entrevista, en marzo pasado).

—**En los créditos hay una mención a Kaurismäki. ¿Él los ayudó en algo concreto o sólo es un reconocimiento a su influencia?**

JPR: Kaurismäki es una de nuestras influencias dentro de otras muchas. Es uno de nuestros directores favoritos, y creo que en esta película se nota mucho. La idea era usar todo lo que nos gusta, y lo que no nos gusta también, para hacer la película.

—**¿Cómo escogieron el elenco y cómo fue el trabajo para llegar al estilo final de actuación?**

JPR: Sobre el estilo, una vez que nos decidimos por un estilo que nos parecía que era el que más potenciaba el guión, lo que tratamos de hacer fue reducirlo a algo muy mínimo a nivel de gestualidad y de expresión. Tratábamos con personajes como Marta y Jacobo, que son personas muy poco comunicativas, parcas, y que muy de a poco van dejando ver su personalidad, pero a partir de cosas muy chiquitas. En el caso de Herman tratamos de hacer un personaje algo más extrovertido, pero con mucho cuidado para no hacerlo tan extrovertido que nos desequilibrara todo. Ensayamos mucho, como un mes y medio, y entre las propuestas de ellos y nuestras indicaciones llegamos al resultado final.

PS: La idea era que fuera una película que utilizara muchos silencios, y silencios incómodos para comunicar cosas. No queríamos que los personajes hablaran mucho sino que se comunicaran a través de los objetos y de las cosas que hacen. La idea era generar esas incomodidades, que crean humor también.

—**Al ver *Whisky* no pude dejar de pensar en Juan Carlos Onetti, por el deterioro físico y moral de los personajes, del ambiente, en lo oxidado que parece estar todo.**

JPR: Yo lo que he leído de Onetti me gusta mucho. Me gusta el universo que inventa, Santa María y todo eso, pero no fue para nada un punto de partida.

PS: Cuando yo le mostré el guión a mi novia me preguntó si yo había leído *El Astillero*, y me lo regaló. Lo empecé a leer después de escribir la película.

JPR: Yo creo que en términos de literatura algo que sí nos influyó un poco fue Raymond Carver, que es uno de nuestros escritores favoritos. Él trabaja también con situaciones donde aparentemente no pasa nada. La película apunta mucho al efecto iceberg, es decir, que se muestra sólo un poquito y todo lo importante no está en cuadro o no está siendo dicho.

—**Incluso hay momentos donde este ocultamiento se hace explícito, por ejemplo el momento en que Marta le entrega un papel a Herman y que el espectador nunca sabe qué dice.**

JPR: Mirella nunca nos dejó leer lo que escribió en el papel.

“La noche de 12 años”, el drama existencial de Álvaro Brechner en San Sebastián

Entrevista a Álvaro Brechner por Álvaro Villalobos, publicada en el periódico *24Matins* (España), el 24 septiembre de 2018. Disponible en www.24matins.es

Un drama más existencial que político. Así presentó el uruguayo Álvaro Brechner su nuevo largometraje en San Sebastián, “La noche de 12 años”, pese al calibre de los personajes interpretados: el expresidente José Mujica, Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro.

“Lo que me interesa es explorar la condición humana. La idea del hombre que se encuentra lanzado al abandono, a la soledad, al precipicio de la locura, y cómo hace ese hombre para volver de ello, salvarse y reinventarse”, comentó.

“Nunca pensé en hacer una película sobre la dictadura, tampoco sobre la cárcel”, asegura Brechner, de 42 años.

“Realmente es una historia sobre la lucha interna de seres humanos (...) qué hace que un hombre siga siendo un hombre” cuando lo privan del lenguaje, del sueño, del sentido de la orientación, del contacto con otras personas.

PELÍCULAS CITADAS

- 1915 – *Artigas*. Dirección: Matilde Regalía de Roosen (proyecto)
- 1919 – *Puños y nobleza*. Dirección: Juan Antonio Borges (proyecto)
- 1920 – *Pervanche*. Dirección: León Ibáñez Saavedra
- 1924 – *Almas de la costa*. Dirección: Juan Antonio Borges.
- 1924 – *Aventuras de una niña parisién en Montevideo*. Dirección: Georges de Neuville.
- 1929 – *Del pingo al volante*. Dirección: Roberto Kouri
- 1932 – *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*. Dirección: Carlos Alonso
- 1936 – *Dos destinos*. Dirección: Juan Etchebere
- 1938 – *Soltero soy feliz*. Dirección: Juan Carlos Patrón
- 1938 – *¿Vocación?* Dirección: Rina Massardi
- 1939 – *Radio Candelario*. Dirección: Jorge Abellá
- 1946 – *Los tres mosqueteros*. Dirección: Julio Saraceni
- 1947 – *Así te deseo*. Dirección: Belisario García Villar
- 1948 – *Esta tierra es mía*. Dirección: Joaquín Martínez Arboleya
- 1948 – *Uruguayos campeones*. Dirección: Adolfo Fabregat
- 1949 – *Detective a contramano*. Dirección: Adolfo Fabregat
- 1949 – *El ladrón de sueños*. Dirección: Kurt Land

1950 – *Amor fuera de hora*. Dirección: Alberto Malmierca

1950 – *Urano viaja a la tierra*. Dirección: Daniel Spósito Pereira

1951 – *Hombres como tú y yo*. Dirección: Julio Saraceni

1952 – *El desembarco de los treinta y tres orientales*. Dirección: Miguel Ángel Melino.

1955 – *Martín Aquino*. Dirección: Miguel Ángel Melino (inédita)

1959 – *Un vintén p'al Judas*. Dirección: Ugo Ulive

1961 – *El detector*. Dirección: Luis Pugliese Sánchez

1962 – *La raya amarilla*. Dirección: Carlos Maggi

1962 – *Homomanía*. Dirección: Eduardo Darino

1963 – *El ojo del extraño*. Dirección: Daniel Arijón (inédita)

1963 – *21 días*. Dirección: Ildefonso Beceiro

1964 – *El libro de Juan*. Dirección: César Seoane (inédita)

1964 – *El tropero*. Dirección: Ildefonso Beceiro

1965 – *Los ojos del monte*. Dirección: Omar Capozzoli

1965 – *Tal vez mañana*. Dirección: Omar Parada

1966 – *Love With a Stranger*. Dirección: Tod Leversuch

1967 – *La multa*. Dirección: Juan Carlos Rodríguez Castro

1969 – *Today and Tomorrow*. Dirección: Tod Leversuch

1974 – *En la selva hay mucho por hacer*. Dirección: Walter Tournier

1975 – *El honguito feliz*. Dirección: Cooperativa Cineco

1977 – *El niño y la cometa*. Dirección: Daniel Arijón

1979 – *El lugar del humo*. Dirección: Eva Landeck

1980 – *Gurí*. Dirección: Eduardo Darino

1982 – *Mataron a Venancio Flores*. Dirección: Juan Carlos Rodríguez Castro.

1987 – *La BCG no engorda*. Dirección: José María Ciganda

1987 – *Los últimos vermicelli*. Dirección: Diego Arsuaga y Carlos Ameglio

1988 – *Viento del Uruguay*. Dirección: Bruno Soldini

1988 – *El almohadón de plumas*. Dirección: Ricardo Islas

1993 – *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*. Dirección: Beatriz Flores Silva

1994 – *El dirigible*. Dirección: Pablo Dotta.

2001 – *En la puta vida*. Dirección: Beatriz Flores Silva.

2001 – *25 watts*. Dirección: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll.

2004 – *Whisky*. Dirección: Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll.

2011 – *Artigas: la redota*. Dirección: César Charlone.

2016 – *Los modernos*. Dirección: Mauro Sarser y Marcela Matta

2018 – *La noche de 12 años*. Dirección: Álvaro Brechner

Licenciado en Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay), Profesor de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas (Uruguay), obtuvo una Maestría en Estudios artísticos, literarios y de la cultura por la Universidad Autónoma de Madrid, donde es personal de investigación en formación (PDIF). Fue editor de la revista cultural *ONCE*, (Montevideo) entre 2011 y 2013. Integra la comisión académica de la Revista *[sic]* (Montevideo). Ha publicado numerosos trabajos sobre cine, literatura y cultura en diversos países de Europa y Latinoamérica.

ARTÍCULOS

La creación de la nacionalidad uruguaya a través de las imágenes visuales. *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, nº 45, Octubre de 2010, s/p.

Romanticismo y Nación. Configuración de la nacionalidad uruguaya desde la evolución del Romanticismo. Adolfo Berro y J. Zorrilla de San Martín. Revista *[sic]*, Montevideo, Año I, nº 3, Diciembre de 2011, pp. 56-61.

Fronteras de sal: el cine en *El beso de la mujer araña*, de M. Puig. *Lumen et Virtus. Revista interdisciplinaria de Cultura e Imagem*, Vol. IV, Nº 9, San Pablo, Setiembre de 2013, pp. 178-188.

Del cuento a la película: un caso. *Anales del Instituto de Profesores Artigas*, Montevideo, nº 25, Noviembre 2015, pp. 41-52.

El espacio en el cine de miedo. *Lumen et Virtus. Revista interdisciplinaria de Cultura e Imagem*, Vol. VIII, nº 16, San Pablo, Agosto de 2016, pp. 95-117.

Los imaginarios del terror en las series de televisión. *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, Nº 17, Sevilla, Julio de 2017, pp. 43-60.

Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930). Revista *[sic]*, nº 20, Montevideo, Abril de 2018, pp. 50-55.

Historia del cine en Uruguay: antes del cine. *Tercer Film*, Montevideo, Enero de 2019.

Historia del cine en Uruguay: los locos años veinte. *Tercer Film*, Montevideo, Febrero de 2019.

Historia del cine en Uruguay: las estrellas del cine uruguayo. *Tercer Film*, Montevideo, Febrero de 2019.

Historia del cine en Uruguay: los héroes en el cine uruguayo. *Tercer Film*, Montevideo, Marzo de 2019.

Historia del cine en Uruguay: compromiso político en los años sesenta. *Tercer Film*, Montevideo, Marzo de 2019.

Historia del cine en Uruguay: los años de dictadura. *Tercer Film*, Montevideo, Mayo de 2019.

Historia del cine en Uruguay: los jóvenes y el retorno de la democracia. *Tercer Film*, Montevideo, Julio de 2019.

Historia del cine en Uruguay: mujeres y cine. *Tercer Film*, Montevideo, Marzo de 2020.

Historia del cine en Uruguay: al fin, un cine uruguayo. *Tercer Film*, Montevideo, Junio de 2020.

El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, nº 77, Octubre de 2019, pp. 111-124.

Hibridación en la representación escénica uruguaya de los años ochenta. *Revista [sic]*, nº 25, Abril de 2020, pp. 20-28.

Intercambio y coproducción en el Uruguay de los años cuarenta. *Encuentros Latinoamericanos*, vol. 4, nº 2, Montevideo, 2020.

CAPITULOS DE LIBROS

Glauber Rocha y el Nuevo Cine Brasileño, en *Literatura Brasileña. Del Realismo al Hip Hop*, Editorial Académica Española, 2012, pp. 98-104.

La música popular brasileña, en *Literatura Brasileña. Del Realismo al Hip Hop*, Editorial Académica Española, 2012, pp. 121-128.

LIBROS

Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine. LC Ediciones, Salamanca, 2019. ISBN 978841202264-3

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la valiosa colaboración de numerosas personas e instituciones. Quiero agradecer especialmente a Valeria Camporesi, Néstor Sanguinetti, Elvira Blanco Blanco, Alejandra Crescentino, Damián Rodríguez, Irene Martín y Davide Caroleo por su atenta lectura y recomendaciones.

También Georgina Torello, Mariana Amieva, Beatriz Tadeo Fuica, Lalo Montes, Diago Amir, Daniel Ritcher, David Martin-Jones y Sarah Barrow han sido de enorme ayuda con sugerencias, información o material brindado.

He podido consultar valioso material de archivo, tanto fílmico como escrito, gracias a la colaboración de personas a cargo de instituciones: Guillermina Martin Doil y Lorena Pérez, responsables del Archivo de la Cinemateca Uruguaya, Macarena Fernández, a cargo del archivo audiovisual de la Universidad Católica del Uruguay, Richard Lovejoy del archivo estadounidense ReelStreets y Eleonora Maraffi de la Radiotelevisione svizzera.

Parte de esta investigación fue adelantada en una serie de artículos publicados a lo largo de 2019 y 2020 en la revista *Tercer Film*, de Montevideo. Agradezco a su editor, Juan Andrés Beló, por la confianza y la libertad concedidas.

Por último, quiero dar las gracias a los integrantes del tribunal por su buena disposición e interés volcado a estas páginas.

A todos ellos, mi más profundo reconocimiento.

Libros y capítulos

- Achugar, Hugo (1994) *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Aguerre, Enrique (2012) *La condición video, 25 años de videoarte en el Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Aguilar, Gonzalo (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Álvarez, José Carlos (1957) *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca del Uruguay.
- Álvarez, Luciano (1993) *La casa sin espejos. Perspectivas de la industria audiovisual uruguaya*, Montevideo: Claeh/Fin de Siglo.
- Álvarez, Luciano (2004) “La sociedad uruguaya vista desde los géneros cinematográficos”, en Peluffo Linari, Gabriel (Coord.) *Los Veinte: el proyecto uruguayo: arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal J. M. Blanes.
- Amieva, Mariana (2014) “Políticas públicas para las márgenes del cine: Las propuestas del Cine Arte del SODRE (Uruguay) y del Fondo Nacional de las Artes (Argentina) 1944-1975” en Abratte, Laura (Ed.) *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, pp. 102-109.
- Amieva, Mariana (2018) “El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional”, en Torello, Georgina (Coord.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- Andermann, Jens (2011) *Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Paidós.

- Anderson, Benedict (2007) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ántola Susana y Ponte Cecilia (2000) “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”, en Caetano, Gerardo (Coord.) *Los uruguayos del centenario: nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Santillana.
- Arteaga, Juan José (2002) *Uruguay. Breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (2002) *Conceptos viajeros en las Humanidades*. Murcia: Cendeac.
- Barthes, Roland (2013) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.
- Bayce, Rafael (1991) “Cultura oficial y cultura alternativa”, en Achugar, Hugo (Ed.) *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Montevideo: FESUR-Logos.
- Bendazzi, Giannalberto (1994) *Animation. A World History. Vol. II*. New York: Taylor & Francis Group.
- Benedetti, Mario (1970) *El país de la cola de paja*. Montevideo: Arca.
- Benet, Vicente J. (2014) *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Blanco Blanco, (2017) *Releído, difamado, insinuado, travestido. Escritos sobre Juan Carlos Onetti*. Montevideo: Rumbo Editorial.
- Blanco Blanco, Elvira (2007) *La creación de un imaginario: la Generación Literaria del 45 en Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- Blanco Blanco, Elvira (2019) *La maniobra ideológica. Simbología masónica en los manuales de lectura uruguayos*. Madrid: Bubok Editorial.
- Block de Behar, Lisa (2015) “Felisberto Hernández: recuerdos de cine y variaciones de notas al pie” en *Derroteros literarios. Temas y autores que se cruzan en tierras del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República/CSIC.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Boschi, Alberto (1997) “Significado del nuevo «star system»”, en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. IV. América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, Pierre (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*.

- Buenos Aires: Montessor.
- Bourdieu, Pierre (2015) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bravo, Luis (2012) *Voz y palabra, historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*, Montevideo: Estuario.
- Broquetas, Magdalena (Coord.) (2011) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Broquetas, Magdalena y Bruno Mauricio (Coord.) (2018) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales Tomo II. 1930-1990*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Brunetta, Gian Piero (1993) *Nacimiento del relato cinematográfico: (Griffith 1908-1912)*, Madrid: Cátedra.
- Brunetta, Gian Piero (1995) *Cent'anni di cinema italiano. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma: Editori Laterza.
- Bruno, Mauricio (2018a) "Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972)" Broquetas, Magdalena y Bruno Mauricio (Coord.) (2018) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales Tomo II. 1930-1990*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Bruno, Mauricio (2018b) "Entre la información y el entretenimiento. Fotografía y medios de comunicación en la sociedad de masas (1930-1966)" en Broquetas, Magdalena y Bruno Mauricio (Coord.) (2018) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales Tomo II. 1930-1990*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Bruña Bragado, María José (2006) "Saqueo, Mito y Secreto: El París de los Modernistas", en Palma, Milagros (Coord.) *Escritores de América Latina en París*. París: Indigo & Côté Femmes éditions.
- Burch, Noël (1994) "A Primitive Mode of Representation?" en Elsaesser, Thomas (Ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Burch, Noël (2016) *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burque, Peter (2017) *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Caetano, Gerardo (1992) "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario", en Achugar, H. y Caetano, G. (comp.) *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- Caetano, Gerardo (2019) *Historia mínima del Uruguay*. México: Colegio de México.

- Caetano, Gerardo y Rila, José (2006) *Historia del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Caetano, Gerardo y Rilla, José (2017) *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- Camporesi, Valeria (2014) *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, Ramón (2008) “De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos”, en Talens, Jenaro y Zunzunegui, Santos (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. I. Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- Castro, Matías (2009) *Las dos muertes de Dionisio Díaz*. Montevideo: Estuario Editora.
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Concari, Héctor (2012) *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce.
- Costa, Antonio (2018) *Saper vedere il cinema*. Milano: Giunti Editore.
- Costa, Jordi (1996) “La brillante decadencia de la animación” en Heredero, Carlos y Torreiro Casimiro (1996) *Historia general del cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid: Cátedra.
- De los Santos, Omar (1992) “Cineclubismo: pasado, presente y futuro de una forma de pensar”, en Rama, Claudio (Coord.) *Industrias culturales en Uruguay*, Montevideo: Arca, pp. 217-230.
- De Valck, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Díaz-Zambrana, Rosana (2012) “Introducción. Horrográficas. Rutas transcontinentales del miedo” en Díaz-Zambrana, Rosana y Tomé, Patricia (Coord.) *Horrofílmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Didi-Huberman, Georges (2014) *Pueblo expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Domínguez, Carlos María (2013) *24 ilusiones por segundo. La historia de Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

- Duarte, Jacinto (1952) *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay*. Montevideo: Talleres Gráficos Sur.
- EGEDA (2019) *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*,
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema. Face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (Ed.) (1997) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute.
- Ferré, Pablo (2008) “Inventar para (sobre)vivir” en *Hacer cine*, Buenos Aires, Paidós.
- Ferreira, Gerardo y González Estévez, Andrés (2014) *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho (1911-1931)*, Cuadernos de Literatura. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Ferro, Marc (1980) *Cine e historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Filartigas, Juan M. (1930) *Antología de narradores del Uruguay*. Montevideo: Ed. Albatros.
- García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- García Gómez, Francisco y Pavés, Gonzalo M. (Coords.) (2014) *Ciudades de cine*. Madrid: Cátedra.
- González Laurino, Carolina (2001) *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo. Universidad Católica del Uruguay.
- Guigou, Nicolás (2010) “Etnicidad y laicismo en el Uruguay”, en Carla, Ma. Rita (coord.) *Un paese che cambia*, Roma, CISU.
- Gunning, Tom (1994) “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, en Elsaesser, Thomas (Ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Gunning, Tom (1998) “Early American Film” en Hill, J. y Church Gibson, P (Eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*, New York, Oxford University Press.
- Hall, Stuart (2003) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Harbord, Janet (2002) *Film cultures*. London: Sage Publications.

- Heinink, Juan B. (1995) “Las versiones múltiples”, en Palacio, Manuel y Santos, Pedro (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra.
- Herederero, Carlos y Torreiro Casimiro (Coord.) (1996) *Historia general del cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid: Cátedra.
- Higson, Andrew (1993) “Representing the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film” en Friedman, Lester (Ed.) *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Higson, Andrew (2002) “The Concept of National Cinema” in Williams, Alan *Film and Nationalism*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Hintz, Eugenio y Dacosta, Graciela (1988) *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hjort, Mette y Petrie, Duncan (2007) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2002) *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- ICAU. *Memoria anual 2018*. Montevideo: ICAU.
- ICAU. *Memoria anual 2019*. Montevideo: ICAU.
- Imbert, Gerard (2019) *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Madrid: Cátedra.
- Italiano, Juan Ángel (2017) *El ancho margen. Muestra de la poesía visual uruguaya (1935-2016)*, Montevideo, eDc Virtual.
- Jameson, Frederic ()
- Keldjian, Julieta (2016) “La BCG no engorda: un homenaje del video al cine”, en Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (2016) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*, Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.
- Lacruz, Cecilia (2016) “La comezón por el intercambio”, en Mestman, Mariano (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Lema Mosca, Álvaro (2019) *Un sueño en la vigilia. El fantasma en el cine*. Salamanca: LC Editores.
- León, Christian (2005) *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Editorial Abya Yala.

- Lerner, Jesse y Piazza, Luciano (Eds.) (2017) *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*. California: University of California Press.
- Lie, Nadia (2016) “Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto” en Lefere, Robin y Lie, Nadia (Eds.) *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Boston: Brill Rodopi, pp. 17-35.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- López Ruiz, Ángela (2017) “Relatos refractarios”, en Lerner, Jesse y Piazza, Luciano (Eds.) *Ismo, Ismo, Ismo. Cine experimental en América Latina*, Oakland: University of California Press.
- Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Maggi, Carlos (1969) *Los años locos*. Montevideo: Enciclopedia Uruguaya.
- Maquea, Javier (1995) “Los resistentes a las películas habladas”, en Palacio, Manuel y Santos, Pedro (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. VI. La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Cátedra.
- Marchesi, Aldo (2001) *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Marrone, Irene (2003) *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Martín-Barbero, Jesús (2010) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Martínez Carril, Manuel (1980) “Uruguay” en Vaillant, F. (1980) *Der Film Lateinamerikas: eine Dokumentation*. Mannheim: Internationale Filmwoche Mannheim.
- Martínez Carril, Manuel (1992) “Reflexiones sobre las perspectivas de las industrias audiovisuales”, en Rama, Claudio (Coord.) *Industrias culturales en Uruguay*, Montevideo: Arca, pp. 183-192.
- Martínez Carril, Manuel (2005) “El espejo en el cine” en Caetano, Gerardo (Ed.) *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.

- Martínez Carril, Manuel y Zapiola, Guillermo (2002) *Historia no oficial del cine uruguayo 1898-2002*. Montevideo: Banda Oriental.
- Melendres, Lidia (2002) *Variables estadísticas relevantes durante el siglo XX*. Montevideo: Instituto Nacional de Estadística.
- Míguez Cruz, Cristina (2013) *El criminal imaginado. Estética, ética y política en la ficción latinoamericana (1990-2010)*. New York: Peter Lang.
- Mirza, Roger (1996) “Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo” en R. Mirza (Ed.) *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*, Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- Mirza, Roger (2007) *La escena bajo vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- Monteagudo, Luciano y Bucich, Verónica (2001) *Carlos Gardel y el primer cine sonoro argentino*. Huesca: Filmoteca de Andalucía.
- Mosteiro, Luciano (1955) *El libro de oro del cine en el Uruguay*. Montevideo: Cine Radio Actualidad.
- Musser, Charles (1994) “The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Fictional Narrative”, en Elsaesser, Thomas (Ed.) *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Navitski, Rielle (2018) “Silent and Early Sound Cinema in Latin America. Local, National and Transnational perspectives”, en D’Lugo, Marvin, López, Ana M. y Podalsky, Laura (Eds.) *The Routledge Companion to Latin American Cinema*, London: Routledge.
- Newman, Michael Z. (2014) *Video Revolutions: On the History of a Medium*. Columbia: New York: Columbia University Press.
- Oribe, Emilio (1932) *Nacionalización del séptimo arte*. Montevideo: Cuadernos de Enseñanza II.
- Ortega, María Luisa (2003) “El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros”, en Paranaguá, Paulo A. (Ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

- Ortega, María Luisa (2016) “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, en Mestman, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires: Akal.
- Ortega, Ma. Luisa (2018) “Encounters with the centaur: forms of the film-essay in Latin America”, en D’Lugo, Marvin, López, Ana M. y Podalsky, Laura (Eds.) *The Routledge Companion to Latin American Cinema*, London: Routledge.
- Oxandabarat, Rosalba y Kaplún, Gabriel (2014) *Cine y medios masivos*, Nuestro Tiempo, n° 13, Montevideo: IMPO.
- Paget, Derek (1998) *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Television*. Manchester: Manchester University Press.
- Paolini, Claudio (2012) “Lo fantástico argentino en Uruguay y sus embates velados contra el poder (1946-1957)”, en Rocca, Pablo (2012) *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República/CSIC.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996) “América Latina busca su imagen”, en Heredero, Carlos y Torreiro, Casimiro (Coords.) *Historia General del Cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*, Madrid: Cátedra.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2000) *Le cinéma en Amérique Latine: Le miroir éclaté: historiographie et comparatisme*. París: Editorial: L'Harmattan.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2001) “America Latina: appunti su una storia frammentaria” en Brunetta, Gian Piero (Coord.) *Storia del cinema mondiale. Vol. IV*. Torino: Einaudi.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003a) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003b) *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Peláez, Fernando (2006) *Rock que me hiciste mal*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- Peluffo Linari, Gabriel (2018) *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.

- Peluffo Linari, Gabriel (Coord.) (2004) *Los Veinte: el proyecto uruguayo: arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal J. M. Blanes.
- Pinent, Antoni (2017) “América del Sur «sin cámara». Bajo el hechizo de Norman McLaren” en Lerner, Jesse y Piazza, Luciano (Coord.) *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina*. California: University of California Press.
- Pitta Bonilla, Germán (2017) *La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX 1880-1907*. Buenos Aires: Argus-a.
- Prats, Luis (2009) *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Radakovich, Rosario (Coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Montevideo: PRODIC/ CSIC/Universidad de la República.
- Raimondo, Mario (2010) *Una historia del cine en Uruguay*. Montevideo: Planeta.
- Rama, Ángel (1969) *La belle époque*. Montevideo: Enciclopedia Uruguaya.
- Rama, Ángel (1998) *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rama, Claudio (1992) *Industrias culturales en Uruguay*. Montevideo: Arca.
- Real de Azúa, Carlos (1984) *Uruguay ¿una sociedad amortiguadora?* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Real de Azúa, Carlos (2007) *El impulso y su freno*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Rela, Walter (1994) *Historia del teatro uruguayo: 1808-1994*. Montevideo: Alianza Cultural Uruguaya.
- Remedi, Gustavo (2007) *Los demonios de Ariel: fuentes del imaginario popular uruguayo en la primera mitad del siglo XX*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Rey, Germán (2009) *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
- Reyes, Aurelio de los y Wood, David M. J. (coord.) (2015) *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Richards Keith J. (2005) “Born at Last? Cinema and Social Imaginary in 21st-Century Uruguay” in Shaw, Lisa y Dennison, Stephanie (Eds.) *Latin American*

- Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity*. Jefferson: MacFarland & Company.
- Rocca, Pablo (2012) *Revistas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: Universidad de la República/CSIC.
- Rodríguez Monegal, Emir (1963) *Eduardo Acevedo Díaz: dos versiones de un tema*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata.
- Rodríguez Villamil, Silvia (2014) “Los papeles de la mujer en una sociedad de cambios (1916-1932)” en Peluffo Linari, Gabriel (Coord.) *Los Veinte: el proyecto uruguayo: arte y diseño de un imaginario, 1916-1934*. Montevideo: Museo Municipal J. M. Blanes.
- Rosenstone, Robert (2006) *History on Film/Film on History*. Harlow: Pearson Education.
- Roszack, Theodore (1981) *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1985) *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Madrid: Instituto de Cine y Radio-Televisión.
- Sanjurjo Toucón, Álvaro (1992) “Las distribuidoras y el consumo de cine en Uruguay” en Rama, Claudio (Coord.) *Industrias culturales en Uruguay*. Montevideo: Arca.
- Sanjurjo Toucon, Álvaro (1994) *Tiempo de imágenes*. Montevideo: Arca.
- Santos Marauda, Omar de los. “Cineclubismo: pasado, presente y futuro de una forma de pensar” en Rama, Claudio (1992) *Industrias culturales en Uruguay*. Montevideo: Arca.
- Saratsola, Osvaldo (2005) *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce.
- Sarlo, Beatriz (2003) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sarlo, Beatriz (2011) *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schumann, Peter (1987) *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- Shaw, Deborah (2013) “Deconstructing and reconstructing ‘transnational cinema’ in Dennison, Stephanie (Ed.) *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis.

- Shohat, Ella y Stam, Robert (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Silveira, Germán (2019) *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguay*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- Sorlin, Pierre (1980) *The Film in History: Restaging the Past*. New Jersey: Barnes & Noble Books.
- Sorlin, Pierre (2015) *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris: Éditions Klincksieck.
- Stam, Robert (2001) *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Stolovich, L., Lescano, G., Mourelle, J., Pessano, R. (Coord.) (2002) *La cultura es capital: entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2016) “Hechos, historias y video” en Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (2016) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-Universidad de la República/ICAU.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2017) *Uruguayan Cinema, 1960-2010. Text, Materiality, Archive*, Woodbridge: Tamesis.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (2016) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-Universidad de la República/ICAU.
- Torello, Georgina (2015) “Artigas: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915)” en Torello, Georgina y Wschebor, Isabel (Eds.) *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Montevideo: Universidad de la República.
- Torello, Georgina (2018) *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú.
- Torello, Georgina (Ed.) (2018) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- Tryon, Chuck (2013) *On-Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Ulive, Ugo (2007) *Memorias de teatro y cine*. Montevideo: Trilce.
- Utrera, Laura (2016) “El consumo popular de emociones: alejamiento de la idea de Objetividad. Literatura y cine en Horacio Quiroga” en Keizman, Betina y Vergara,

- Constanza (Eds.) *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Valck, Marijke de (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vanrell Delgado, Rafael (1993) *Salones de Biógrafo y Cines de Montevideo de 1908 a 1992*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Vidart, Daniel (1968) *Poesía y campo. Del Nativismo a la protesta*. Capítulo Oriental, nº 23, Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Vidart, Daniel (2013) “El canto que no cesa”. Conferencia en Academia de Letras del Uruguay, Montevideo: MEC.
- Vidart, Daniel (1964) *Teoría del tango*. Montevideo, Banda Oriental.
- Vilela Texeira, Luiz G. (2018) *Pensar Cinema: O Sistema Crítico no Cinema de Retomada*. Sao Pablo: Novas Edições Acadêmicas.
- Walker, Alexander (2014) *Stars: el fenómeno del estrellato en Hollywood*. Madrid: Torres de Papel.
- Williams, Raymond (2016) *The Country and the City*. London: Penguin Random House.
- Williams, Raymond (2017) *Culture and Society*. London: Penguin Random House.
- Wschebor Pellegrino, Isabel (2018) “Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República” en Torello, Georgina (coord.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co.
- Zapiola, Guillermo (1992) “El cine mudo en Uruguay”, en Héctor García Mesa (Coord.) *Cine Latinoamericano 1896-1930*. Caracas: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Zapiola, Guillermo (1999) “Vistas del 900” en Brando, Oscar (Coord.) *El Novecientos*. Montevideo: Cal y Canto.
- Zapiola, Guillermo y Mezler, Ronald (2011) “Historia del cine uruguayo” en *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Tomo VIII, SGAE.

Artículos de prensa y medios especializados

- Abimorad, Héctor (s/f) “Ingmar Bergman y el Uruguay” disponible en www.bitacora.com.uy
- Aguiar, Sebastián y Sempol, Diego (2014) “Ser joven no es delito: transición democrática, razzias y gerontocracia” en *Cuadernos de Historia*, n° 13, pp. 134- 151.
- Alsina Thevenet, Homero (1952) “Producción. Sobre cine nacional” en *Cine Club*, n° 13, pp. 10-16.
- Alted Vigil, Alicia y Sel, Susana (2016) *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Álvarez, José Carlos (1948) “¿Una cinematografía nacional?” en *Cine Club*, n° 5, p. 32.
- Álvarez, José Carlos (1952) “A propósito del tercer concurso cinematográfico de Cine Club” en *Cine Club*, n° 13, pp. 17-21.
- Álvarez, José Carlos (1963) “Más allá de las sombrillas. Reflexiones sobre un posible cine uruguayo” en *Cuadernos de Cine Club*, n° 9, pp. 8-15.
- Álvarez, José Carlos (1965) “Historia del cine uruguayo” en *Tiempo de cine*, n° 20 y 21, pp. 21-24 y 73-75.
- Amieva, Mariana (2016) “La crítica de cine y el movimiento cinéfilo en el Uruguay de la década del noventa: crisis y pérdida de hegemonía”, en *Cuadernos del Claeh*, vol. 35, n° 104, pp. 187-208.
- Amieva, Mariana (2017) “El «amateur avanzado» como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 16, pp. 142-166.
- Andreón, Roberto (1977) “Sobre la autenticidad” en *Cinemateca Revista*, n° 5.
- Andreón, Roberto (1978) “Ser lo que se es” en *Cinemateca Revista*, n° 9.
- Ayestarán, Lauro (1947) “La música escénica en el Uruguay”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 3, n° 19, pp. 17-26.
- Beltramelli, Federico, Pérez Serna, Débora y Lombana Herrera, Diana (2018) “Políticas de comunicación y medios en entornos de convergencia en América Latina: una aproximación a los casos de Uruguay y Colombia” en *Correspondencias & Análisis*, n° 8, pp. 239-254.

- Benedetti, Mario (1957) “Crisis del lector puro”, en *Marcha*, n° 894, del 27 de diciembre de 1957, p. 21.
- Beretta García, Ernesto (2009) “Antes del Daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX”, en *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Bravo, Luis (2009) “Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80)”. Congreso Internacional de Literatura de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo, 2009. Disponible en www.aplu.org
- Broquetas, Magdalena (2015) “Fotografía e identidad. La revista «Mundo uruguayo» en la conformación de un nuevo imaginario nacional en el Uruguay del Centenario”, en *Artelogie*, n° 7, pp. 1-22.
- Caetano, Gerardo (2000) “Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario”, en *Sociohistórica*, n° 7, pp. 11-51.
- Caetano, Gerardo (2010) “Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista”, en *Iberoamericana*, año X, n° 39, pp. 161-176
- Caetano, Gerardo (2015) “Identidades y alteridades en el Río de la Plata. Una visión histórica desde la banda oriental del río mar”, en *Sociohistórica*, n° 35, s/p.
- Cajal, Martín (2017) “Juan Carlos Rodríguez Castro. Hacedor de cine” en www.guia50.com.uy
- Campos Minerva (2018) Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina, en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 17, pp. 11-40.
- Carrquiry, Margarita (2011) “Aportes de la novela histórica a la construcción de la identidad nacional” en *[sic]*, año I, n° 3, pp. 5-19.
- Castelli, Gerardo (2016) “Una tragicomedia mediocre” en *Insitu*, disponible en fcd.ort.edu.uy
- Castro Morales, Belén (2010) “El mundo de José Enrique Rodó (1871-1917)” en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s/p.
- Chanan, Michael (2014) “Revisitando el tercer cine” en *Toma Uno*, n° 3, pp. 15-27.

- Costa, Jaime E. (1993) “La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera. Un auspicioso camino para el cine nacional” en *Búsqueda* del 2 de diciembre de 1993, s/p.
- Curbelo, Gonzalo (2012) “El sexo a los 40” en *la diaria* del 10 de octubre de 2012, s/p.
- Delgado, Leandro (2014) “Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones” en revista *dixit*, n° 21, pp. 4-19.
- Díaz López, Marina (1999) “Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*” en *Cuadernos de la Academia*, n° 5, pp. 141-165.
- Díez Puertas, Emeterio (2012) “Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)” en *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 35, pp. 59-83.
- Díez Puertas, Emeterio (2014) “Santicaten en la Guerra Civil española” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 768, pp. 2-19.
- Díez Puertas, Emeterio (2015) “Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 24, pp. 307-322.
- Duarte, Deborah (2014) “¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010)” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 10, pp. 1-25.
- Dufuur, Luis (2014) “Cine uruguayo y su aspecto (in)visible” en *Toma Uno*, n° 3, pp. 49-58.
- Ehrick, Christine (2005) “Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910’s-1920s” in *The Americas*, vol. 63, n° 2, pp. 205-224.
- Elbert, Luis (2016) “Desapariciones” en *Tercer Film*, n° 5, pp. 5-12.
- Elena, Alberto (1998) “Cine para Macondo: Tecnología, industria y espectáculo en Latinoamérica, 1896-1932” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 28, pp. 23-39.
- Escandel, Fabián (2012) “La primera película uruguaya”, en *Almanaque 2012*, Montevideo: Banco de Seguros del Estado.
- Fabiola (1920) “Pervanche” en *La Razón* del 14 de junio de 1920, p. 1.
- Falicov, Tamara (2002) “Film Policy under Mercosur: The Case of Uruguay” in *Canadian Journal of Communication*, vol. 27, n° 1, s/p.

- Falicov, Tamara (2012) “Programa Ibermedia: ¿cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España?” en *Revista Reflexiones*, nº 91, pp. 299-312.
- Ferreiro, Alfredo Mario (1930) “El cine visto desde la pantalla” en *Cartel*, año 2, nº 9, pp. 10-11.
- Fierro, Jorge (2017) “*Whisky*, historia de una experiencia” disponible en www.sotobosque.uy
- Fumagalli, Fabio (1989) “Vento dell’Uruguay de Bruno Soldini” disponible en www.filmselezione.ch
- Gaudreault, André (2007) “Del cine primitivo a la cinematografía acción”, en *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 26, pp. 10-28.
- Gavião da Silveira, Rafael y Oliveira Carvalho, Francione (2016) “Embrafilme x Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80” en *Aurora: revista de arte, mídia e política*, vol. 8, nº 24, pp. 73-93.
- Grompone, Antonio J. (1952) “Festivales. Punta del Este 1952” en *Cine Club*, nº 13, pp. 2-9.
- Gunning, Tom (2015) “El cine temprano como cine global: la ambición enciclopédica” en *Vivomatografías*, nº 1, pp. 171-183.
- Gurevitch, Alejandro (2001) “Directora de *En la puta vida* reclamó un cine con identidad” en *La República* del 15 de octubre de 2001, s/p.
- Hardouin, Elodie (2014) “Eva, la atrevida” en *Cinemas d’Amérique latine*, nº 22, pp. 57-67.
- Keldjian, Julieta (2012) “Superochistas” en *Revista dixit*, nº 17, pp. 4-12.
- Keldjian, Julieta y Tadeo Fuica, Beatriz (2016) “El cine en los noventa: interacciones entre prácticas y soportes” en *Cuadernos del Claeh*, nº 104, pp. 131-141.
- Kessler, Frank (2017) “La cinematografía como dispositivo (de lo) espectacular” en *Vivomatografías*, nº 3, pp. 92-108.
- Lacruz, Cecilia (2018) “1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur” en *Cine Documental*, nº 18, pp. 37-61.
- Lema Mosca, Álvaro (2010) “La construcción de la nacionalidad uruguaya a través de las imágenes visuales” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 45, s/p.
- Lema Mosca, Álvaro (2017) “La construcción del mito: el *malditismo* en Horacio Quiroga” en *Tenso Diagonal*, nº 4, pp. 9-20.

- Lema Mosca, Álvaro (2018) “Literatura, imagen e identidad en Uruguay (1830-1930)” en *[sic]* n° 14, pp. 50-55.
- Lema Mosca, Álvaro (2019) “El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 77, pp. 111-124.
- Lepra, Juan Pablo (2002 y 2019) “Navegar en imágenes: la historia de Félix Oliver y los primeros años del cine en el Uruguay”, Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.
- Lettieri, Mónica (2001) “La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera by Beatriz Flores Silva” en *Chasqui*, vol. 30, n° 2, pp. 182-184.
- López Ruiz, Ángela (2010) “Arqueología de la imagen. Historia del cine experimental en Uruguay”, *Arte y políticas de identidad*, n° 3, pp. 59-70.
- López, Ana M. (1990) “Parody, Underdevelopment, and the New Latin American Cinema” in *Quarterly Review of Film and Video*, n° 12, pp. 63-71.
- López, Ana M. (2000) “Early Cinema and Modernity in Latin America” en *Cinema Journal*, Vol. 40, pp. 48-78.
- Mafud, Lucio (2017) “Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n° 16, pp. 51-76.
- Maronna, Mónica (2007) “La etapa fundacional de la televisión uruguaya” en XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Universidad de Tucumán, pp. 1-13.
- Maronna, Mónica (2012) “La radio montevideana en busca de oyentes” en *Cuadernos del Claeh*, año 33, n° 100, pp. 149-172.
- Maronna, Mónica (2016) “El espectáculo radial montevideano en los años treinta” en *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, año 5, n° 4, pp. 172-197.
- Martínez Carril, Manuel (1978a) “El cine nacional, sus frustraciones, proyectos, y cómo obtener soluciones” en *Cinemateca Revista*, n° 12, pp. 18-22.
- Martínez Carril, Manuel (1978b) “Una experiencia que puede servir para que se piensen las soluciones que el cine nacional está necesitando” en *Cinemateca Revista*, n° 16, pp. 18-23.
- Martínez Carril, Manuel (1996) “El cine uruguayo” en *Cinemateca Revista*, n° 54, pp. 14-18.

- Martínez Carril, Manuel (2010) “Uruguay: una experiencia de cultura cinematográfica” en *Cinemas d’Amérique Latine*, nº 18, pp. 136-141.
- Martínez Carril, Manuel (2011) “Paradojas y Contradicciones de la Curiosa Historia de la Filmografía Uruguaya” disponible en www.1811-2011.edu.uy
- Martin-Jones, David y Montañez, María Soledad (2013) “Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure”, *Cinema Journal*, nº 53, 1, pp. 26-51.
- Melo, Adrián y Raffin, Marcelo (2011) “La literatura y el cine como espacios de resistencia al paradigma heteronormativo” en *Lecciones y Ensayos*, nº 89, pp. 299-316
- Michelena, Alejandro (s/d) “El legendario Teatro Urquiza”, en www.letras-uruguay.espaciolatino.com.
- Mirza, Roger (1992) “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?” en *Latin American Theatre Review* (Spring), pp. 181-190.
- Moguillansky, Marina (2015) “La integración cinematográfica en el Mercosur. Una propuesta de periodización” en *Revista Eptic*, vol. 17, nº 3, pp. 105-124.
- Moguillansky, Marina (2019) “Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 76, pp. 21-34
- Montañez, María Soledad y Martin-Jones, David (2010) “(Des)localizando el cine uruguayo”, *33 cines*, 1, pp. 6-16.
- Morató, Octavio (1939) “La influencia francesa en el país” en *Revista Nacional*, año I, nº 12, pp. 64-88
- Nochetti, Amílcar (2018) “Con Pepita La Pistolera hace 25 años nacía el cine uruguayo” disponible en www.granizo.uy
- Padrón, Frank (2008) “Como el Uruguay no hay, un cine abriéndose paso”, conferencia en la Segunda Muestra de Cine Uruguayo, Cinemateca de Cuba, Septiembre de 2008.
- Paredes, Alejandro (2004) “La Operación Cóndor y la Guerra Fría” en *Universum*, nº 19, vol. I, pp. 122-137.

- Peluffo Linari, Gabriel (2019) “Liderazgo intelectual en la construcción de un espacio de interlocución social alternativo: Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, AIAPE (1936-1948)” en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, n° 15, pp. 113-161.
- Pereira Coitiño, Antonio (2009) “Las noticias en 35 milímetros: aproximación a la producción y realización de la Historia Filmada” en *Cuadernos del Claeh*, año 32, n° 98, pp. 69-88.
- Podestá, José Ma. (1949) “En torno al Primer Concurso de aficionados” en *Cine Club*, año II, n° 10, pp. 1-3.
- Quintana, Ángel (1998) “El advenimiento del cine como nueva imagen” en *Archivos de la Filmoteca*, n° 30, pp. 7-23.
- Quiring, Débora (2014) “Recordando aquel vuelo” en *la diaria* del 26 de febrero de 2014.
- Quiroga, Horacio (1920) “El cine en la escuela. Sus apologistas” en *Caras y Caretas*, n° 116, s/p.
- Quiroga, Horacio (1929) “Espectros que hablan”, *La Nación* del 17 de marzo de 1929, s/p.
- Radakovich, Rosario (2015) “Consumo cinematográfico en Uruguay. Sobre gustos y valoración social del cine nacional” en *Versión. Estudios de comunicación y política*, n° 36, pp. 100-112.
- Raventós Mercadé, Carmen, Torregrosa Puig, Marta y Cuevas Álvarez, Efrén (2012) “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores” en *Trípodos*, n° 29, pp. 117-132.
- Real de Azúa, Carlos (1957) “¿Adónde va la cultura uruguaya?” en *Marcha*, n° 885, del 25 de octubre de 1957, pp. 22-23.
- Richter, Daniel Alex (2016) “Uruguayan Cinema in the 20th Century” in *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Oxford: Oxford University Press.
- Rocca, Pablo (2000) “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)” en *Fragmentos*, n° 19, p. 7-28.
- Ruffinelli, Jorge (2002) “Un camino hacia la verdad” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, n° 1, disponible en www.eloquepiensa.cucsh.udg.mx
- S/A (1962) “Crisis en el cine” en *Cuadernos de Cine Club*, n° 7, pp. 4-5.
- S/A (1962) “Mesas redondas I. Cine nacional” en *Cuadernos de Cine Club*, n° 7, pp. 9-14.

- S/A (1962) “Mesas redondas II. Crítica Cinematográfica” en *Cuadernos de Cine Club*, nº 7, pp. 14-21.
- S/A “Acta del Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos Festival de Cine de Viña del Mar” en *Hojas de Cine*, nº 1, 1988, p. 545.
- S/A: “El cinema en otros tiempos. Un rato de conversación con don Roberto Natalini” (1921), *Semanal Film*, nº 69, s/p.
- S/A: “Los detractores del cinematógrafo” (1920) *Cinema y teatros*, nº 1, p. 17.
- S/A: “Puños y Nobleza. Primer film uruguayo” (30/04/1921), *Semanal Film*, nº 33, pp. 7-9.
- S/A: “Una hermosa realización de Entre Nous” (28/05/1920), *El Plata*, pp. 6-8.
- Sanjurjo Toucón, Álvaro (1971) “Bellas Artes militante” en *Imagen*, nº 2, pp. 11-17
- Sanjurjo Toucón, Álvaro (2008) “El Salón Rouge, primer cine del Uruguay aún existe” en *Cine e Historia*, disponible en www.sanjurjo-toucon.blogspot.com.
- Sanz, Álvaro M. (2019) “No sos vos, soy yo. Impacto del Nuevo Cine Argentino en España en el periodo 2002-2018” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 76, pp. 125-144.
- Schroeder Rodríguez, Paul (2008) “Latin American Silent Cinema Triangulation and the Politics of Criollo Aesthetics” en *Latin American Research Review*, vol. 43, nº 3, pp. 33-58.
- Silva Valdés, Fernán (1927) “Contestando a la encuesta de Cruz del Sur” en *La Cruz del Sur*, nº 18, p. 4.
- Sorlin, Pierre (1997) “¿Existen los cines nacionales?” en *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 7, pp. 33-40.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Keldjian, Julieta (2016) “Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 16, nº 2, pp. 72-90.
- Tal, Tzvi (2003) “Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo” en *Araucaria*, vol. 5, nº 9, pp. 70-92.
- Torello, Georgina (2011) “El pequeño héroe como territorio transitable. Las relaciones dinámicas entre cine y literatura a propósito del mito Dionisio Díaz”, en *No-Retornable*, nº 9, s/p.

- Torello, Georgina (2013) “Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, nº 8, pp. 1-29.
- Torello, Georgina (2014) “Críticos anónimos. La crítica en el Uruguay de los años 20”, en *Tercer Film*, nº 1, pp. 16-19.
- Trigo, Abril (1990) “Contracultura del insilio en Uruguay (1973-1985)”, en *Revista Hispánica Moderna*, año 43, nº 2, pp. 228-238.
- Vallejo Vallejo, Aída (2015) “Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica”, en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 39, pp. 11-42.
- Varese, Juan Antonio (s/d) “La saga de los Chabalgoity”, disponible en www.museovirtualdesan jose.gub.uy
- Villaça, Mariana (2012) “El cine y el avance autoritario en Uruguay. El ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)” en *Contemporánea*, nº 3, vol. 3, pp. 243-264.
- Villalobos, Álvaro (2018) “La noche de 12 años: el drama existencial de Álvaro Brechner en San Sebastián” disponible en www.24matins.es
- Villazana, Libia (2008) “Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain” in *Framework*, nº 49, 2, pp. 65-85.
- Von Sanden, Clara (2011) “La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930”, en Broquetas, Magdalena (Coord.) *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930*. Montevideo: Ediciones CdF.
- Von Sanden, Clara (2015) “«La cosa es barata y digna de verse». Inicios de la distribución de cine en Montevideo. 1896-1920” en *Tercer Film*, nº 3, pp. 10-15.
- Zapiola, Guillermo (1983) “¿Qué está pasando con el Super 8 en Uruguay?” en *Cinemateca Revista*, nº 39, pp. 68-69.
- Zapiola, Guillermo (1985) “Apuntes para una historia” en suplemento *Artes & Letras*, diario *El País*, Montevideo.
- Zapiola, Guillermo (2015) “Cuando los actores hablan con otras voces” en *Tercer Film*, nº 3, pp. 6-9.

Zapiola, Guillermo (2016) “Para qué sirve una Cinemateca” en *Tercer Film*, n° 5, pp. 13-18.

Catálogos

Casas, Ricardo y Dacosta, Graciela (1996) *Diez años de video uruguayo*, Montevideo, GEGA.

Mafud, Lucio (2016) *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914 - 1923)*. Buenos Aires: Teseo.

Pastor Legnani, Margarita y Vica de Pena, Rosario (1973) *Filmografía uruguaya (1898-1973)*. Montevideo: Cine Universitario del Uruguay/Cinemateca Uruguaya.

Ruffinelli, Jorge (2015) *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Ediciones Trilce.

SODRE (1979) *Cincuenta años de aplausos. 1929-1979*. Montevideo: SODRE.

Sitios web

www.cinemateca.org.uy

www.uruguaytotal.com/estrenos

www.cinedata.uy

www.sodre.gub.uy

www.reelstreets.com

www.cdf.montevideo.gub.uy

www.anaforas.fic.edu.uy

www.bibliotecadigital.bibna.gub.uy

