

Uruguay se filma

Prácticas documentales

(1920-1990)

Uruguay se filma

Prácticas documentales

(1920-1990)

GEORGINA TORELLO
(EDITORA)

POSFACIO DE PABLO PIEDRAS

Sobre las imágenes:

Foto de tapa y página 7: Juan Chabalgoity. Archivo Fílmico y de la Imagen de San José - Colectivo Los Filmadores y Homero Pugliese.

Las fotografías publicadas en este libro constituyen reproducciones realizadas en el marco de diversas investigaciones llevadas a cabo por el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República (LAPA-AGU) y el Núcleo de Estudios sobre Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República.

Las imágenes, a menos que se indique lo contrario, son fotogramas de las restauraciones analógicas y digitales realizadas por el LAPA-AGU, a partir de la inspección y el acondicionamiento de la película y su captura digital cuadro a cuadro en una resolución 2 k. Para esta edición se realizaron procedimientos de posproducción digital.

Descripción técnica de las imágenes: Isabel Wschebor
Captura y posproducción digital: Julio Cabrio e Ignacio Seimanas

Uruguay se filma
Prácticas documentales (1920-1990)

Primera edición: Marzo 2018

Diseño: b.D.

© de la obra integral, Irrupciones Grupo Editor, 2018

© de los textos, de sus autores respectivos.

Montevideo – Uruguay
irrupciones@irrupciones.com

ISBN: 978-9974-722-22-4



AGRADECIMIENTOS

Este libro es el feliz resultado de los esfuerzos de varias personas a las que aquí quiero agradecer. En primer lugar a los autores de los artículos, Pablo Alvira, Mariana Amieva, Mariel Balás, Cecilia Lacruz, Lucía Secco, Beatriz Tadeo Fuica e Isabel Wschebor, una parte representativa de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales). Y también a sus otros miembros, Julio Cabrio, Julieta Keldjian y Germán Silveira. Por las imágenes que lo ilustran agradezco a Isabel Wschebor, encargada de la descripción técnica de las imágenes, y a Julio Cabrio e Ignacio Seimanas, de la captura y posproducción digital. Van asimismo mis agradecimientos a Jaime Vázquez, por otras imágenes que no están, pero posibilitaron la escritura de mi artículo para este libro.

Un gracias especial a Pablo Piedras por haber aceptado la invitación a escribir el posfacio y por haberlo hecho tan finamente.

La foto de Juan Chabalgoity que figura en la tapa del libro la debo a la generosidad de Homero Pugliese, responsable del Archivo Fílmico y de la Imagen de San José - Colectivo Los Filmadores.

Años de agradecimiento van a Lorena Pérez y Ana Laura Martínez, responsables del Archivo de Cinemateca Uruguaya, y a Eduardo Correa, responsable del Centro de Documentación Cinematográfica de la misma institución. También a Juan José Mugni, director del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, y a Vania Markarian, responsable del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la

Universidad, por haber acompañado a GEstA desde sus comienzos.

Este libro surgió en el marco de las investigaciones financiadas por el proyecto CSIC I+D 2014, “Cine y campo cultural en Uruguay. Enfoques interdisciplinarios y representaciones sociales”, de GEstA, y por el Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario (UdelaR), sin los cuales no estaría hoy entre sus manos.

Mi gratitud va también para Maqui Dutto, por su atenta corrección del manuscrito, y a Gabriel Sosa, por el diseño del libro y por esperarlo el largo tiempo que fue necesario.

A Riccardo, por todo.

La editora

URUGUAY SE FILMA

PRÁCTICAS DOCUMENTALES
(1920-1990)

SOBRE LOS REGISTROS DE LO REAL: UN MARCO DE LECTURA

Georgina Torello

¿Cómo se documenta el documental? ¿Cuáles fueron, en el país, sus modalidades? ¿Cuáles fueron su historia, desarrollo, fortuna y desdicha? *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* no pretende reconstruir en su totalidad corpus o discusiones, sino ser una primera aproximación crítica de amplio espectro. Descartar toda pretensión de relato exhaustivo para elegir uno abiertamente fragmentario responde al carácter todavía incipiente de los estudios sobre el cine de no ficción en el país, sin contar con que la labor de investigación sobre las películas y las fuentes primarias corre paralela a los procesos de rescate y digitalización de los materiales. Todo está sucediendo casi en el mismo momento.¹

Moviéndose en una vasta línea temporal, *Uruguay se filma* busca ahondar en prácticas específicas del quehacer audiovisual que, va de suyo, definen en la marcha posiciones divergentes sobre el concepto y los sentidos mismos de la mirada documental en nuestro medio. La estructura del libro responde a uno entre los posibles ejes de la mirada: en función de qué objetivos se organizan los materiales, esos “tratamientos de la realidad” que pueden ser más o menos “creativos” pero que son, como toda producción simbólica, inevitablemente políticos.

¹ Me refiero, en particular, a la labor de rescate del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República (AGU), coordinado por Isabel Wschebor, y al proyecto de rescate y digitalización del archivo en formato U-matic del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), por Mariel Balás

La primera sección, “Consensos”, está integrada por artículos en los que el registro audiovisual se piensa como medio de instrucción, investigación y observación científica desde un ámbito institucional por excelencia como la Universidad de la República y su Instituto de Cinematografía (Isabel Wschebor Pellegrino); como difusor masivo de materiales didácticos y generador de adhesión a partir de las entregas de la televisión educativa durante la última dictadura militar (Lucía Secco); como constructor de unificación patriótica, en ámbitos de producción privados y estatales, durante los años del Centenario (Georgina Torello), y finalmente, integrado en un contexto más amplio, como un tipo de cinematografía promovido desde el ámbito estatal a partir del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Mariana Amieva).

“Disensos”, la segunda sección, reúne investigaciones en las que el documental contiene ideas y representaciones hegemónicas, devela otras imágenes del país, se abre a sectores aplazados. Inaugura esta parte un texto que problematiza la construcción misma de consensos y disensos, que es sede de ese cruce: se trata de las apropiaciones de un reconocido cortometraje de agitación por la propaganda dictatorial y, todavía más significativamente, de la reapropiación y/o respuesta de su director en la posdictadura (Beatriz Tadeo Fuica). Le siguen otros disensos: contra la construcción del Uruguay como “Suiza de América”, los cineastas de fines de los años cincuenta y sesenta imponen nuevas miradas sobre el pueblo humilde, al tiempo que se llama la atención sobre la misma práctica fílmica (Cecilia Lacruz); contra la democracia liberal y sus procedimientos, otros documentales llaman a la violencia política como vía para la transformación social, sin olvidar dimensiones utópicas (Pablo Alvira), y, contra los resabios de la dictadura, los nuevos cineastas, en combativo formato de video, elaboran discursos sobre la Ley de Caducidad y la cam-

paña de la Comisión Pro Referéndum para anular la mencionada ley (Mariel Balás).

Este libro surgió en el marco de las investigaciones financiadas por el proyecto CSIC I+D 2014, “Cine y campo cultural en Uruguay. Enfoques interdisciplinarios y representaciones sociales”, de GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales), y por las del Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario (UdelaR). Es el resultado de un proceso sinuoso que involucró la investigación de fuentes, entrevistas con creadores, rescate de materiales, y divulgación de avances en seminarios y cursos de posgrado. Sus contenidos, con dos excepciones, fueron testeados en un curso de posgrado, *Miradas sobre el cine documental uruguayo (1900-1987): líneas de investigación en torno a un concepto* (2016).² La investigación pasó al aula para ser puesta a prueba, discutida, compartida y, en segunda instancia, abandonó aquella dimensión oral y necesariamente didáctica para instalarse en la letra, retomar la forma académica con su precisión y rigores, tratando de mantener, sin embargo, la urgencia por abrir el debate y que ese debate se prolongue en otras investigaciones, discusiones, rescates, prácticas. La investigación y el curso partieron de algunas cuestiones claves: ¿Cómo abordar e interrogar la presencia de esta mirada documental en la filmografía uruguayaya? ¿Con qué discursos coyunturales dialogó cada una de estas producciones? ¿Cómo se articularon las prácticas locales con las tendencias transnacionales? Algunas de ellas encontraron respuesta recién en las páginas de este libro.

2 El curso *Miradas sobre el cine documental uruguayo (1900-1987): líneas de investigación en torno a un concepto* fue dictado en el marco de los Cursos de Educación Permanente de la Unidad de Posgrados (UPEP), de la Facultad de Humanidades de la UdelaR, en el primer semestre de 2016. Participaron Georgina Torello (docente responsable), Pablo Alvira, Mariana Amieva, Cecilia Lacruz (docentes invitados), Lucía Secco y Mariel Balás (colaboradoras). Ese nudo originario se completó para el libro con las voces de otras dos investigadoras de GEstA, Isabel Wschebor y Beatriz Tadeo Fuica.

I. CONSENSOS

PATRIÓTICO INSOMNIO
LAS CONMEMORACIONES OFICIALES
EN LOS REGISTROS DOCUMENTALES
DEL CENTENARIO

Georgina Torello

Como buena parte de la producción simbólica de las primeras décadas del siglo XX, la cinematográfica asumió, convencida, su rol de vocera de la nación, de promotora de un Uruguay pujante, urbanizado, excepcional. Generó para ello imágenes que reflejaban (seleccionadas temáticas, zonas, ciudadanos) el bienestar que el proyecto batllista había forjado para su población y quería comunicar al mundo. Y aunque el Estado no desconoció el valor estratégico del nuevo medio para la construcción de mensajes eficientes, tampoco llegó durante el período silente a implementarlo como instrumento de difusión,¹ o a fomentarlo como hizo, en cambio, con la música, las artes plásticas y el teatro, disciplinas legitimadas.²

1 Una fecha clave para anclar el interés estatal por la implementación del cine es 1915, cuando se produce *Visita de Lauro Müller* (por la inauguración del monumento al barón de Río Branco, en Aceguá, territorio de frontera entre Brasil y Uruguay) en la Sección Foto-Cinematográfica de la Oficina de Exposiciones. Isidoro Damonte completó todo el proceso de producción, desde la impresión y el revelado hasta la preparación de positivos, algo inédito en el país. Por más información véase Georgina Torello, “Gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico”, en *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*, eds. Georgina Torello e Isabel Wschebor (Montevideo: Espacio Interdisciplinario, Colección Interdisciplinarias 2015, Udelar, 2016), 49-61.

2 Inés De Torres, “Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)”, *Cuadernos del CLAEH* 34, n. 101 (2015): 143.

La representación en movimiento de la nación fue delegada (tácitamente) a otros, los pequeños y medianos empresarios privados, que asumieron el rol de producir las imágenes —algunas ficcionales, la mayoría documentales— que el país *necesitaba*. Sus productos fueron unánimes: un canto sin fisuras al país moderno.³ Siguieron la agitada agenda de los eventos mundanos (casi invariablemente en marcos benéficos), mostrando en ellos a la elite sumida en la flamante cultura del ocio,⁴ ese lado eufórico, alocado y divertido de lo que comprendía la fórmula del “Uruguay feliz”: paseos por el Rosedal del Prado, tardes en el Hipódromo, desfiles de moda, veraneos en Pocitos.⁵ Pero también registraron las galas por visitas extranjeras (el Uruguay anfitrión), los funerales oficiales (el Uruguay afligido), los triunfos deportivos (el Uruguay vencedor futbolístico de 1924, 1928 y 1930) y, por supuesto, las ceremonias oficiales (el Uruguay patriota). Con imágenes y textos —que no siempre concordaban en su relato— dieron al país retratos de sí y, por extensión, de un colectivo que podía o *debía* pensarse (con una flexibilidad metonímica exigente) como el pueblo uruguayo, unificado, sólido y, en especial, inscripto —simbólica y literalmente por la operación de impresión en el nitrato— en la modernidad.

3 El muestreo del “humilde”, es decir de la fisura, tuvo cabida principalmente en el ámbito benéfico, como veremos en la película de Henry Maurice o en *Bonne Garde*, documental sobre el hogar de madres solteras de la asociación homónima, producido por Robert Kouri, probablemente en 1929. Véase Christine Ehrick, “Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910’s-1920s”, *The Americas* 63, 2 (2006): 211.

4 Tratan la emergencia del tiempo libre en el período Daniela Bouret y Gustavo Remedi, *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*, (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009).

5 La producción fílmica local de las primeras décadas, y en particular de los años veinte, se sostuvo gracias a los acuerdos entre productores cinematográficos locales e instituciones privadas o paraestatales, en primer lugar asociaciones benéficas femeninas. A esos pactos estratégicos debemos, además de dos ficciones —*Pervanche* (Ibáñez Saavedra, 1920) y *Del pingó al volante* (Kouri, 1929)—, buena parte de los registros documentales.

El retrato de la nación se vuelve particularmente interesante en el contexto de un Centenario que, para inicios de los años veinte, todavía no tenía fecha de festejo definitiva. De los numerosos, encendidos y, en su mayoría, partidistas debates por la fijación de los orígenes reales de la patria, de esa “disputa por el calendario”⁶ (¿25 de agosto de 1925 o 18 de julio de 1930?),⁷ quedaron residuos visibles en los impulsos arquitectónicos, paisajísticos, literarios, pictóricos, fotográficos.⁸ Y, por supuesto, en las películas sobre sus festejos, terrenos por excelencia de la contienda. El presente artículo se ocupa de los registros producidos (y todavía disponibles) entre los años 1923 y 1930: *Inauguración del monumento a Artigas* (1923),⁹ *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí* (1923), del francés Henry Maurice, *La Declaratoria de la Independencia*, *La Batalla de Rincón* y *La Batalla de las Piedras*, parte de la segunda entrega de *Actualidades de San José* (1925), de Juan Chabalgoity, y, finalmente, de *Centenario*, de Isidoro Damonte (1930).¹⁰ Todos están marcados, en cierta forma, por los debates de la

6 Gerardo Caetano, *La república batllista. Ciudadanía, republicanismo y liberalismo en Uruguay (1910-1933)*, 1 (Montevideo: Banda Oriental, 2011), 118.

7 Aunque se mencionaron otras fechas posibles, las más discutidas fueron la Declaratoria de la Independencia del 25 de agosto de 1925, propuesta por la postura “tradicionalista” asociada, pero no exclusiva, del Partido Nacional y la Jura de la Constitución del 18 de julio de 1930 desde la reformista. Véase Carlos Demasi, *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920-1930)* (Montevideo: Trilce, 2004) y Caetano, *La república*.

8 Por un panorama de las planificaciones monumentales del Centenario véase Susana Ántola y Cecilia Ponte, “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”, en *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*, coord. Gerardo Caetano (Montevideo: Taurus-Santillana, 2000), 217-245. Véase asimismo Carla Giandrone, “Territorial Imagination and Visual Culture in the Centenary: The Construction of the National Landscape in Uruguay’s Centenary Book (1926)”, *Journal of American Cultural Studies*, 20, n. 4 (2011): 355-375.

9 *Inauguración del Monumento a Artigas* (1923) no tiene intertítulos o marcas que identifiquen al autor o la compañía que lo confeccionó.

10 Los títulos son meramente descriptivos. Todas las películas tratadas en este artículo están custodiadas en el Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya.

época y, en buena parte, son elaboraciones “creativas” de aquellos.¹¹

HONDOS RECUERDOS HISTÓRICOS DEL FUTURO

Artigas, el padre Artigas, el bienamado de todos los orientales, tendrá su estatua, su monumento dignísimo, que vendrá a ser para el pueblo uruguayo algo así como el altar inmaculado de la patria, algo así como el paladión inviolable de la nueva Ilión, algo así como el arca de los hondos *recuerdos históricos del futuro*.¹²

La identidad nacional uruguaya se construyó, como todas, a través de la selección y el descarte de protagonistas, espacios y símbolos. Su lado más literal implicó la erección de monumentos capaces de proveer al “pueblo” de héroes e instancias forjadoras de una historia nacional compartida. El ejemplo más visible de esa trabajosa construcción fue la realización y el emplazamiento del monumento a Artigas, del italiano Angelo Zanelli, en la plaza Independencia de Montevideo, el 28 de febrero de 1923, tras cuatro décadas de aprobada la ley que decidía su creación.¹³ En Artigas, cristalizado en ese monumento, se pretendía condensar la idea de un país unido, olvidando, como señala Ana Frega, las violentas gue-

11 Los registros tratados, aunque instalados en el terreno de lo mimético, contienen algunos aspectos de lo que John Grierson llamó “tratamiento creativo de la realidad”. Adhiero a la discusión, ajustada a la especificidad latinoamericana, sobre documental griersoniano que desarrolla Aurelio de los Reyes. Véase Aurelio de los Reyes, “El documental de la posrevolución, 1915-1942”, en *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, coords. Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 116-119. Por un panorama general del estado de la cuestión véase Javier Campo, “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad”, Dossier: Reflexiones teóricas sobre cine documental, *Cine Documental* 11 (2015): 1-28. Consultado 1 de marzo de 2017.

12 Arguía, “La apoteosis del héroe”, *El Amigo del Obrero y del Orden*, 3 de febrero, 1923, 1.

13 Ana Frega, “La construcción monumental de un héroe”, *Humanas* 18 (1995): 124

rras civiles y quienes las habían encarnado; se quería “recorrer a un héroe por encima de los partidos tradicionales blanco y colorado”.¹⁴ Para 1923, además de cancelar *aquellas* diferencias partidarias, la inauguración del monumento resultaba lo suficientemente *neutra* para permitir festejar a la patria sin entrar en el corazón de las discusiones del período, como dijimos, en torno a la fecha del nacimiento de la nación.

Inauguración del Monumento a Artigas (1923) adhiere activamente al programa conciliatorio.¹⁵ De la película se conserva solo un fragmento de algo más de dos minutos; sin embargo, es posible rastrear la construcción de una narrativa que pretende no solo “documentar” la ceremonia, ser su reflejo fiel, sino inscribirse activamente en esa construcción de la “patria”. Para empezar, retoma en uno de sus primeros intertítulos el punto más doliente (hasta ese momento) y más festejable (a partir de allí) de esa memoria nacional: la tardanza en la construcción de la estatua, “*Por fin* el pueblo uruguayo levanta el gran monumento”.¹⁶ La referencia a las décadas transcurridas desde el proyecto inicial resumía eficazmente ese triunfo, pero además resonaban en ella las dos palabras (“por fin”) que Juan Zorrilla de San Martín había repetido, como un mantra, en su discurso inaugural.¹⁷ La película mostraba al héroe de la patria y citaba a su poeta.

El fragmento empieza cuando llega a la plaza el presidente, Baltasar Brum, acompañado por los ministros de Relaciones Exteriores y de Guerra y Marina. La película conserva tomas del discurso de Brum y de un todavía callado Zorrilla

14 Frega, “La construcción”, 126 y 133.

15 Los impulsos de construcción de Artigas como héroe no habían sido ajenos al cine de ficción, cuyo primer proyecto inacabado, en 1915, fue un relato que desde su tiempo llegaría al presente. Véase Torello, “Gestación y fracaso”.

16 De aquí en más, las citas sin referencia pertenecen a los intertítulos de la película tratada.

17 Juan Zorrilla de San Martín, *Discurso del Monumento*, (Montevideo: Maximino García, 1923), 3, 4, 5, 6 y 19.

de San Martín (el suyo no aparece en esta versión, pero es probable que estuviera por extenso en la original), en medio de religiosos, militares y civiles que compartían la plataforma presidencial. Los planos americanos indican que se permitió acercarse al palco al camarógrafo (¿fue un encargo oficial?) y que este aprovechó la ocasión para incluir, tras las autoridades —gracias a un ángulo levemente picado^x— al grupo de “elegidos” que desde la azotea y el balcón de la Casa de Gobierno miraban la ceremonia. A continuación, otra toma picada^x proyecta el monumento en el cielo —todavía velado por la bandera nacional; la artiguista, que cubre la otra parte del monumento, no aparece en la película—; apenas se ve su base, no el suelo o la plaza. Se traduce así en imágenes el estatus simbólico que la misma ceremonia construye a fuerza de discursos, himnos, bombas de mortero, delegaciones.

El monumento aislado es *puro* símbolo. Y un símbolo que parece crear —en la breve narrativa que construye la película— al mismo pueblo: recién tras la caída de la bandera la multitud es mostrada al espectador, con sus banderas personales y pancartas, mediante rápidos paneos, quizá para controlar “los gestos transgresores del ‘público’”, esos que se escapan del control y diferencian “el proyecto de la fiesta” de su “dramatización”.¹⁸ El cuadro parece completo: las autoridades, el monumento y el pueblo. La película se cierra con imágenes del discurso del ministro de Instrucción Pública, Pablo Blanco Acevedo, y un intertítulo cuyas últimas palabras la película transforma en imagen: “Ya flota en las alturas la bandera nacional, más arriba de todo”. La toma del mástil aún vacío en un cielo despejado *espera* el izamiento de la bandera nacional que, tras unos segundos, sube y flamea para cerrarse en iris.

El fragmento (cuyo cierre en iris, usado frecuentemente en ficciones y documentales, indica a menudo finales de escena o

18 Demasi, *La lucha*, 129.

^x En ambos casos donde dice “picado” debería decir “contrapicado”.

totales) se regodea, más que con el monumento apenas inaugurado, con la bandera, símbolo por excelencia de la nación: porque si Artigas podía todavía dividir, la bandera no.¹⁹ Bajo esas franjas azules y blancas y ese sol se unía *todo* el pueblo (proyectando, cada cual, lo que le era más caro). Un pueblo que recordaba algunas cosas, pero que también —y esa era la clave— había renanianamente olvidado muchas, para compartir la plaza ese día, cantar el himno, maravillarse ante el bronce, emocionarse con la bandera. La bandera flameante, de hecho, será el *leit motiv* de las películas analizadas aquí. El discurso cinematográfico patrio durante el Centenario retomaba una suerte de género autónomo, las películas de banderas,²⁰ que desde los orígenes del cine había sido vehículo de afirmaciones nacionalistas, expansionistas y neocolonialistas.²¹ Un género interesado por apelar al sentimiento popular —como describía programáticamente un catálogo Edison en 1897—, pero también al disfrute estético.²²

Con la inauguración se había logrado un sueño casi imposible. El epígrafe que abre este apartado, con su confusión

19 Aludimos a la discusión sobre la escasez de atención periodística a la escultura tras su inauguración, véase R. Acquarone, “El monumento a Artigas. Silencio injustificado”, *La Mañana*, 10 de marzo, 1923, 1.

20 Christie Ian, “An England of our Dreams?: Early Patriotic Entertainments with Film in Britain during the Anglo-Boer War”, en *Early Cinema and the “National”*, ed. Richard Abel et al. (New Barnet: John Libbey, 2008), 93.

21 Sobre la implementación de la bandera en discursos nacionalistas y colonialistas, véase Robert Eberwein, “Following the Flag in American Film”, en *Eastwood’s Iwo Jima: Critical Engagements With Flags of Our Fathers and Letters from Iwo Jima*, ed. Rikke Schubart y Anne Gjelsvik (Londres & Nueva York: Wallflower Press, 2013), 81-84. En el ámbito latinoamericano existen numerosos ejemplos de su uso, como el de Eugenio Py y su temprana *La bandera argentina* (Argentina, 1897) y, el de P.P. Jambina en *Garras de Oro* (Colombia, 1926). Véase David M.J. Wood, “Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México postrevolucionario”, y Emmanuel Vincenot, “Filmando a los héroes nacionales: el homenaje a Antonio Maceo en *La última jornada del Titán de Bronce* (Max Tosquella, 1930)”, en *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias, transición*, coords. Aurelio de los Reyes García-Rojas y David M.J. Wood (México: Universidad Autónoma de México, 2015), 87-108 y 133-151.

22 Eberwein, “Following the Flag”, 82.

entre pasado y futuro, es la expresión más ajustada del cariz artificial de la construcción de la patria, así como de la rabiosa mirada hacia el futuro de los hombres del Centenario: el futuro, tomándonos literalmente el lapsus de Arguía, ya era historia.²³



IZQUIERDA - Fotograma de la película *Inauguración del monumento a Artigas*, Montevideo, 1925 (sin autor acreditado). Original en soporte de nitrato 35 mm. CENTRO - Captura de copia digital de la película *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí*, de Henry Maurice, Montevideo, 1923. DERECHA - Fotograma entintado en celeste de la película *La Declaratoria de la Independencia, Actualidades n. 2*, de Juan Chabalgoity, 1925. Original en soporte de nitrato. 35 mm. Las películas están custodiadas en el Archivo de Cinemateca Uruguaya.

MONUMENTO IMPERSONAL, MONUMENTO DE TODOS

Con similar bandera flameante, enmarcada por un iris, y la transcripción —en intertítulos— de los últimos versos de *La Leyenda Patria*, se cierra *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí*, del director francés radicado en el país Henry Maurice.²⁴ Se trata del acto oficial de inauguración, el

23 En el número siguiente aparece una enmienda al lapsus, “Salvando un error”, *El Amigo del Obrero y del Orden*, 10 de febrero, 1923, 1.

24 Henry Maurice es una de las figuras más activas la década del veinte en el país. Empresario y dueño de un estudio cinematográfico, participa también en varios proyectos creativos a lo largo de la década, además de producir varios registros documentales. Su filmografía incluye: *Establecimiento industrial Bertoni Hnos.* (1920), *Actualidad Mangin* (1921), *Homenaje a los restos de Shackleton* (1922), *Sarandí 12 de octubre* (1923), *Película Benéfica de la Comisión Pro-Niños Pobres del Hospital Fermín Ferreira* (1923), *El Excmo. Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay*, *Ingeniero Don José Serrato* (c. 1924), *Partido Internacional entre Campeones Olímpicos y Argentinos* (1924). Ofició de operador en la ficción *Almas de la costa* (Borges, 1924). En los años cuarenta será director de la compañía Cineson. Véase “Será exhibida en ésta una película sobre Salto”. *El Telégrafo*, 11 de julio, 1941, s.p. Agradezco este último dato a Julieta Keldjian.

12 de octubre de 1923, del monumento a la Batalla de Sarandí, de José Luis Zorrilla de San Martín, donado por Alejandro Gallinal a villa Sarandí. Más necesaria que en la película anterior —Artigas, al fin y al cabo, para 1923 había sido aceptado como héroe de la patria—, la bandera aquí recordaba al espectador en el cine, como al asistente a la ceremonia, que el festejo, más allá de sus tintes partidarios (la fecha se asociaba a la gesta libertadora de los Treinta y Tres y al Partido Nacional), era la fiesta de todos.²⁵ Si en la inmóvil y precaria bandera-reliquia de los Treinta y Tres (traída del Museo Nacional para posarse a los pies del monumento durante el acto, informan los intertítulos) parte de la población podía no reconocerse, en la erecta y agitada bandera nacional que cierra el film podía proyectar su idea de patria. La película interpreta en ese final simbólico (y, por lo tanto, abierto) la búsqueda del consenso que, como veremos, el mismo monumento encarna.

Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí tiene una extensión aproximada de 25 minutos, divididos en dos actos, y dada la meticulosidad en el registro de los miembros de la Asociación del Centenario (a cada uno se le dedica toma e intertítulo) es probable que se trate de una suerte de “película institucional” —según la definición de Irene Marrone—, encargada al director francés por la misma Asociación.²⁶ De hecho, el primer acto está dedicado a mostrar las obras de la Asociación y confiado a imágenes panorámicas y aéreas (tomadas probablemente desde la iglesia) de un espacio que se quiere movido y bullicioso: pobladores que salen de la iglesia y de la escuela, juegos infantiles en parques donde flamean las banderas, la plaza de Sarandí con el monumento religiosamente cubierto en espera de “la luz gloriosa”. Después retra-

25 Véase Demasi, *La lucha*, 130.

26 Irene Marrone, *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino* (Buenos Aires: Biblos, 2003), 44.

tará la llegada de las autoridades montevidéanas, el presidente José Serrato y su delegación, recibidos por la mano dura y blanda del “pueblo”: cadetes en formación y “niñas” con “las flores de Sarandí” para ofrendar al máximo mandatario.

Las imágenes son enmarcadas por una serie tupida de intertítulos que evita, cuidadosa, que las iniciativas desplegadas por la Asociación del Centenario se pierdan en la imprecisión seductora de lo visual, del puro movimiento. Como el festejo mismo, la película, más que referir al pasado, privilegia el presente. “En el hogar del pobre se festeja la Patria”, anuncia un intertítulo, y se muestra el “reparto de pan y carne a los pobres”. El segmento se cierra con las imágenes de niños y hombres cargados con bolsas en una inequívoca unión de benefactores y beneficiados: “El reparto. Todos contentos... y a casa... y viva la Patria! y paz a los hombres de buena voluntad”.²⁷

La escena del reparto funciona como contrapunto del banquete oficial, donde autoridades y demás invitados pierden, en el desahogo del convivio, la rigidez del acto público. Las intenciones especulares aterrizan en los números: si las raciones a los pobres habían sido dos mil, también son dos mil los comensales. Gesto funcional a un festejo que no escatima en símbolos: los invitados, se anuncia, “ocupan las mesas que forman sobre el suelo la palabra Sarandí”. Sin tomas aéreas en este caso, las imágenes no dan cuenta de esa travesura visual: solo la palabra puede salvarla para la historia. Quien mira la película “sabe” (o debe confiar en) que todos están sentados sobre esa palabra invisible, que forman con sus cuerpos un todo que los trasciende (encarnan la palabra, la fecha, la patria). El festejo se construye, además, hacia el futuro. La película se detiene en los ánimos proyectuales de la Comisión, exhibiendo espacios vacíos que, para el Centenario, serían

²⁷ Sobre la práctica de reparto de víveres entre los menesterosos y las discusiones al respecto, véase Demasi, *La lucha*, 130-131.

transformados en instituciones. Fijada en celuloide aparece una serie de terrenos cuyos carteles anuncian, promisorios, el futuro Banco de la República, el futuro Club Sarandí, la futura Escuela de Varones.²⁸ La patria se está construyendo a fuerza de formas invisibles (a la cámara y al ojo humano), de volátiles promesas.²⁹

“Vista panorámica con el monumento al ser descubierta. Tiempo nublado. Viento fuerte. Corren las nubes, vuelan las banderas. Rueda por sobre la multitud conmovida el grito de la mujer de piedra” anuncia el intertítulo que abre el segundo acto combinando, en la agilidad de sus frases cortas, datos técnicos, parte atmosférico, símbolo, metáfora y pueblo. Ese mármol que grita y ese pueblo emocionado se transmiten visualmente a través del gentío que transita ante la cámara, de las filas de escolares que agitan pequeñas banderas manteniendo el ritmo, de formaciones de militares, de las autoridades en el palco (y si no es exactamente “conmoción” lo que se construye con la imagen, es por lo menos adhesión convencida al acto). En todas las tomas las banderas flamean (pequeñas y medianas en las manos de los niños, grandes en los mástiles, gigantes a los pies del monumento). Una profusión (obsesionante) de banderas nacionales que no hace sino confirmar (antes de la apoteosis final, en la película, de la bandera única, síntesis de todas las banderas individuales) que el acto trasciende lo partidario. Es fiesta (y victoria) nacional.

La elección de una estatua alegórica para representar la batalla de Sarandí, entre independentistas orientales y tropas del imperio del Brasil, había sido el más contundente esfuerzo

²⁸ Por un detalle del plan de obras cfr. “Aspectos de la Villa Sarandí”, apartado “Plan de Obras”, *La Mañana*, 12 de octubre, 1923, 3.

²⁹ La dimensión planificadora de los años 20 tiene en la publicación *Proyectos de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas* (Montevideo: publicación oficial, 1920) uno de sus objetos más reveladores.

unificador: “Ahí está, señores, esa mujer de piedra, en que he pensado en mis horas de patriótico insomnio, convertida en realidad, gracias a la inspiración genial de un joven artista uruguayo”, abre el discurso de Alejandro Gallinal en la película, y en ese “insomnio” parecería sintetizar el esfuerzo por el consenso palpable en el cuerpo del discurso:

Sarandí es la batalla nacional por excelencia. Toda esa victoria es nuestra. Lo es porque en ella participan hermanados en el valor, en el propósito redentor, los tres grandes soldados de 1825, Lavalleja, Rivera, Oribe. Más tarde en las épocas aciagas de nuestras discordias, ellos aparecen, más de una vez, combatiendo en opuestos campos; pero en este momento único y decisivo todo los une, nada los separa, y al frente de los escuadrones patrios van juntos a conquistar la libertad de su tierra.³⁰

Y así fue entendido por la opinión pública (o por lo menos parte de ella) en su momento:

El monumento es impersonal. Como lo ha querido su generoso donante, el monumento de la Batalla de Sarandí es la glorificación de todos nuestros héroes forjadores de la patria de Artigas y de los Treinta y Tres, porque todos se encontraron en nuestra gran batalla clásica. Artigas el patriarca, el primer oriental, estaba representado por sus mejores capitanes. El pasado, todo el pasado de luchas sin tregua y de sacrificio sin retaceos estaba en la carga inaudita. Y hasta el futuro estaba allí:

30 “La inauguración del monumento de Sarandí. Detalles de la magna ceremonia”, *El Amigo del Obrero y del Orden Social*, 20 de octubre, 1923, 3-5. El discurso de Gallinal es legible como eco de las “ideas reconciliatorias” del informe de Pablo Blanco Acevedo. Cfr. Demasi, *La lucha*, 99 y ss.

llegó con la victoria resonante y besó a la patria en la bandera.³¹

La valencia del evento, además, estaba inscrita en la propia confección de la escultura, como no dejó de enfatizar Andrés C. Pacheco, miembro de la Asociación Patriótica:

Bello espectáculo el de un pueblo que jalona su historia con símbolos eternos. Fue ayer no más, que la gratitud nacional erigió la estatua del héroe epónimo, inmortalizada con la noble concepción de Zanelli. Es hoy un destacado hijo de la patria, el que suscita la admiración y el cariño de todos al ofrendar, en la perennidad de la piedra, el rasgo más culminante de nuestra epopeya histórica.³²

Del italiano Zanelli, entonces, al uruguayo Zorrilla (esta es su primera escultura de carácter oficial). Todo un gesto de autoafirmación pues, como señalan Susana Ántola y Cecilia Ponte, “para la celebración del Centenario se revela una nueva valoración de la capacidad creadora de los artistas nacionales, muy distante de aquella [...] que requería monumentos importados de Europa”.³³ La mujer de piedra encarnaba asimismo los impulsos artísticos autonómicos celebrados ese 12 de octubre.

La cinta concluye con el discurso del poeta Juan Zorrilla de San Martín, aunque el acto tuvo, tras él, otros oradores.³⁴ Para la película, como para todo esfuerzo patriótico, más importante que el dato concreto —o lo que se construye como realidad histórica— es la fuerza de las imágenes y su efecto so-

31 “Aspectos de la Villa de Sarandí”, *La Mañana*, 12 de octubre, 1923, 3.

32 “La inauguración del monumento”, *El Amigo del Obrero*.

33 Ántola y Ponte, “La nación en bronce”, 224.

34 Tras Zorrilla hacen su discurso Andrés C. Pacheco, miembro de la Asociación Patriótica, y el capitán Bacedas, “La inauguración del monumento”, *El Amigo del Obrero*.

bre el espectador. Que el “glorioso cantor de la epopeya artiguista: la voz de la patria” tuviera la última palabra significaba imprimir en el imaginario contemporáneo, y conservar para la posteridad, la imagen de un ícono tan valioso como los símbolos patrios exhibidos. Para los hombres de 1923, Zorrilla conectaba el Uruguay del pasado con el Uruguay del presente: su gestualidad vehemente, signo aparatoso de un patriotismo rancio y pasional, era irreprochablemente funcional al nitrato. Una figura que, como la bandera flameante que cierra el film, exaltaba aquello que hacía del cine un medio específico y distinto: el movimiento. Alternado a tomas de los aplausos de sus colegas desde el palco y de la multitud-pueblo escucha, su discurso enfático se incorpora —guía— a la edición de la película.

Zorrilla habla, gesticula, puntea y la película muestra lo que su dedo índice alzado señala: un monumento cuya inmovilidad se mitiga cuando con agilidad se lo muestra desde dos ángulos diversos —la edición activa (y es difícil no pensar en el experimento *José Artigas, Protector de los Pueblos Libres* [1951]), del italiano Enrico Gras) aquello que estaba inmóvil—. *La Leyenda Patria* que recita (y que numerosos intertítulos transcriben) se recicla para las próximas generaciones en dinamismo cinematográfico. Tras el último verso de *La Leyenda...*, fin de la película, aparece el logo de la empresa de Maurice saturado de uruguayidad: “Uruguay Film”, el nombre de la empresa, enmarca un sol (bandera, patria) en cuyo centro aparece una filmadora (el mismo Maurice) y, detrás de él, el icónico cerro de Montevideo (la ciudad, metonimia del país) y su sol (otra vez). Alcanzado por los rayos, sobre un costado, se lee en un círculo “Empresa Cinematográfica Nacional”. Maurice participaba así del festejo, incorporando frenéticamente sus símbolos.³⁵

35 Sobre las estrategias de asimilación al territorio de llegada de los cineastas extranjeros en Latinoamérica véase Paulo Antonio Paranaguá, “El cine silente latinoamericano, primeras imágenes”, en *Cien años de cine latinoamericano 1896-1995*, ed. Rafael Acosta de Arriba (La Habana: ICAIC, 1995), 12.

Si en 1923 la fecha oficial del Centenario todavía parecía abierta (y el acuerdo aún posible), para 1925 las discusiones estaban instaladas en el ámbito político partidario e, irremediamente, a favor del 18 de julio. El gobierno dejó más o menos tácitamente los festejos del 25 de agosto en manos de las “iniciativas populares”, cumpliendo, por supuesto, con algunas formalidades.³⁶ El gesto no pasó inadvertido a los partidarios de los Treinta y Tres, que denunciaron “la actitud contraria del Presidente de la República señor Serrato y de la propaganda bolsheviki del batllismo”.³⁷ En este contexto, como advierte Demasi, dada la indiferencia oficial,

[...] los partidarios de los festejos [...] comenzaron a enviar iniciativas al Parlamento para respaldar festejos locales. El apoyo para estas fiestas locales era concedido sin discusión, pero en los hechos significaba la atomización de aquella gran conmemoración en muchos pequeños festejos, y también excluía toda la posibilidad de realización de actos en la capital de la República que luego pudieran ser utilizados propagandísticamente para presentarlo como el “gran acontecimiento” del programa, ya que Montevideo no había sido escenario de ninguno de los hechos de 1825.³⁸

Espécimen de esa “atomización”, de ese patriotismo descentrado, es la segunda entrega de *Actualidades de San José*, de Juan Chabalgoity, que condensa, con el formato ágil del noticiero (yuxtaposición de novedades en un total de 10-12 minutos) tres

36 Demasi, *La lucha*, 132.

37 “La Patria tuvo largos amores con la Libertad”, *La Tribuna Popular*, 25 de agosto, 1925, 1.

38 Demasi, *La lucha*, 132.

festejos de 1925 en el mencionado departamento: la declaratoria de la independencia (25 de agosto de 1825), la batalla de Rincón (24 de setiembre de 1825) y la batalla de Las Piedras (18 de mayo de 1811).³⁹ La actualidad sigue el modelo de los noticieros internacionales como Pathé o Gaumont, disponibles en los años veinte rioplatenses, junto con los regionales, especialmente de Glücksmann para el Uruguay, adaptando el formato variado de aquellos a la tranquila realidad de San José, cambiando las aspiraciones internacionales por un chirriante localismo.



Juan Zorrilla de San Martín señala el monumento. Captura de copia digital de la película *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí*, de Henry Maurice, Montevideo, 1923.

³⁹ Miembro de una familia de fotógrafos afianzada en San José, Juan Chabalgoity fue fotógrafo profesional y colaborador periodístico. En 1924 fundó La San José Film y estrenó su primer noticiero en la principal sala de la ciudad, el Teatro Macciò, el 7 de octubre de 1924. Entre ese año y 1927 produjo cinco noticieros locales, custodiados actualmente en Cinemateca Uruguaya. Pese a que estos no cruzaron los límites del departamento, su importancia para la historiografía del cine silente uruguayo es clave por su trabajo sofisticado, raro en la cinematografía conservada, con el color y con la animación corpórea. Chabalgoity interrumpió su producción tras el quinto noticiero, pero retomó la actividad treinta años después, confeccionando otros cinco noticieros y cortos publicitarios en los que trabajó con otro cineasta maragato, Luis Pugliese.

Para 1925, sin embargo, Chabalgoity niega la multiplicidad despreocupada propia de los noticieros, para ofrecer un formato monográfico de festejos oficiales. Abre con la inauguración del puente sobre la picada de Varela, el 24 de agosto de 1925, y muestra los discursos pronunciados, la cinta cortada y el pueblo reunido. Es un alarde de tangible progreso que enmarca y balancea la clave recordatoria que ocupará el resto de la película, pero también es sello de un patriotismo orgulloso:



Fotograma de la película *Inauguración del monumento a la Batalla de Sarandí*, de Henry Maurice, Montevideo, 1923. Original en soporte de nitrato 35 mm. Las películas están custodiadas en el Archivo de Cinemateca Uruguaya.

si el puente se destaca como “obra netamente nacional”, finalizado el acto, tras la multitud en procesión, se divisa flameante la bandera uruguaya. La prueba de modernidad —el propio puente— se conecta a ese signo de axiomático patriotismo.

Respetando prioridades más que cronologías, el primer segmento propiamente “patriótico” corresponde a los festejos locales del 25 de agosto. El acto construye la imagen cuidadosamente:

abre el segmento una foto fija del monumento a Artigas, del escultor Juan Luis Blanes, rodeado por festejantes a sus pies y banderas. Es una imagen cuyas reverberaciones para el público no podían sino tener la marca de una apropiación local del héroe que a la capital había costado décadas: se trataba del primer monumento dedicado a Artigas (inaugurado el 25 de agosto de 1898), que de allí en más sería reproducido en varias otras ciudades del país. El interior, entonces, como centro de la historia y de su construcción.

La inmovilidad, sin embargo, deja paso al movimiento: un paneo acompaña al espectador desde un paisaje arbolado hasta la estatua (pero sin llegar a su base, a su público). El intertítulo “¡Dianas!” interrumpe aquella toma para mostrar el festejo musical dedicado por una pequeña banda militar. Sigue la imagen de un cielo con nubes, metonimia eficaz de la bandera nacional que a continuación la película retrata, como habían hecho las dos de 1923, agitándose en el cielo entintada en azul. Una bandera que se verá sostenida por cada festejante, multiplicada (durante el acto interesan, en este sentido, dos tomas idénticas: la cámara se detiene dos veces, ante sendas muchachas abanderadas, para hacer paneos verticales que recorren la bandera hasta su cima, en una suerte de fetichismo del símbolo). Siguiendo el formato de la época, la actualidad alterna las tomas de la multitud y las de los disertantes (Emilio Oribe y el presbítero don Enrique Borzone), de la Comisión de Fiestas y de las sociedades extranjeras presentes en la ceremonia.

Pero, a diferencia de las películas anteriores, y de buena parte de las actualidades disponibles, el acto no se enmarca textualmente: se apuesta solo a las imágenes (a la capacidad de ser libremente interpretadas) para construir el relato patriótico. Brevísimamente la noticia dedicada a la batalla de Rincón, como breve debe haber sido su festejo: una simple marcha, en toma oblicua, del 1.º y el 14 de Infantería en el Hipódromo. La edición alterna, también aquí, desfile y (reducido) público en el palco que lo observa. En el fondo

de la toma, Chabalgoity no olvida retratar la bandera encrespada.

A los esfuerzos de la Asociación Estudiantil de San José corresponde la última noticia, “Conmemoración del 106 aniversario de la batalla de Las Piedras”. Abre el segmento el cuadro de Juan Manuel Blanes *La batalla de Las Piedras*, entintado en rojo chillón. Como un viaje circular, la actualidad devuelve el espectador al monumento a Artigas (y une con esto las obras-relato del padre y del hijo), para registrar al público asistente y los oradores locales (M. Méndez, Irma Caputi, F. Rivero, la abogada Elvira V. Martorelli, el historiador Vicente T. Caputi). Se cierra con imágenes de muchachos de la Comisión Estudiantil que posan relajados para la cámara. La ceremonia de cierre se diluye, con este final, en la modesta “iniciativa privada” que la había generado. El noticiero es producto (y metáfora) de las agitadas discusiones por el Centenario en 1925. Es legible como ejemplo de la inopia general de los festejos, de la escasa participación gubernamental en ellos, y al mismo tiempo de la atención que Chabalgoity prestó a las maneras del narrar: su atención a la bandera como símbolo aglutinador y su (estratégico) mutismo textual.

HIMNO ALADO DE LA PIEDRA Y EL CEMENTO⁴⁰

Una visión inolvidable. Los ojos de los espectadores que asistieron a presenciar el partido Uruguay Perú contemplaron maravillados el imponente aspecto que presentaba el Estadio Centenario, repleto de concurrencia en el momento en que desfilaban en medio de ensordecedores aplausos las delegaciones participantes en el Campeonato de Football del mundo. Fue una visión que difícilmente se borrará de las retinas de quienes presenciaron la inauguración del gigantesco circo que ayer se incorporó al acer-

40 B. Caviglia, “¡Torre!”, *El País*, 5 de agosto, 1930, 9.

vo edilicio como un monumento del cual Montevideo y el Uruguay pueden enorgullecerse con justicia.⁴¹

El Estado se aseguró, por varios medios, de que esa visión “no se borrara de las retinas”. A través de la ceremonia misma y de pro memorias escritos y fotográficos. Entre ellos, el cinematográfico que capturó los festejos del Centenario de 1930, esta vez en vena programáticamente oficial.⁴² A instancias del Consejo Nacional de Administración se eligió una Comisión del Film del Campeonato Mundial de Football, integrada por Alfeo Brum, Orestes Baroffio y Justino Zavala Muniz, este último, encargado del “aspecto artístico”.⁴³ Si desde 1915 se había entendido el rol del cine como medio de difusión masivo, para 1930 su implementación era previsible y, dada la magnitud del evento, fue maciza. No faltaron, por cierto, registros de los festejos oficiales, pero el esfuerzo mayor parece haber estado en el registro del evento deportivo, para el que se dispuso de ocho camarógrafos, liderados por Isidoro Damonte, capaces de captar, colocados en zonas estratégicas del flamante Estadio Centenario, los momentos más significativos del acontecimiento.⁴⁴ Pues, como señala Demasi,

41 *El Día*, 19 de julio, 1930, 7.

42 Demasi, *La lucha*, 142-143.

43 Demasi, *La lucha*, 142-143.

44 “Según la crónica, la película —titulada *Centenario*— tenía unas dos horas y media de duración”, y los títulos intercalados (se trataba de una película muda) los componían “en su casi totalidad trozos selectos de los más destacados poetas nacionales”, Demasi, *La lucha*, 143. Para finales de agosto un cronista de *Mundo Uruguayo* se refiere a “la película de Uruguay-Argentina de la serie del Campeonato Mundial de Football”, “La película del Campeonato Mundial de Football”, *Mundo Uruguayo* XII, 606, 21 de agosto, 1930, s.p. Es probable que los organizadores hayan cambiado su modalidad de exhibición, segmentándola. Las referencias a la película, en este artículo, provienen de una copia telecinada, propiedad del Archivo de Cinemateca Uruguaya, que contiene imágenes de la inauguración y la final entre Argentina y Uruguay. Aunque no podemos afirmar que se trate de la misma película, es probable por las descripciones de época que sea un fragmento de ella.

[...] homenajear a la nación por medio de una manifestación atlética coincidía con la forma como el batllismo concebía la cultura física, además de brindar una instancia de construcción de la comunidad por la realización de un evento de convocatoria masiva y que movilizaba uno de los referentes identitarios del “uruguayo” que pese a su novedad, era ya muy fuerte.⁴⁵

La película *Centenario* adhería a una reformulación general de lo patrio: la estatua ecuestre dejaba paso al monumento al humilde;⁴⁶ el héroe histórico, a héroes modernos —que contuvo el mismo Estadio Centenario—;⁴⁷ la ceremonia oficial, a la ceremonia popular (inclusiva, como inclusivo era el coliseo); el desfile militar, al desfile deportivo. La reformulación incluía, como antaño, la atención a la dimensión estética y a la legitimación letrada: la película incluía textos ilustres: “[...] han contribuido con sus versos al éxito de la cinta once poetas uruguayos, vale decir un cuadro íntegro de jugadores de la rima... y hay que ver el shot que tienen todos ellos”.⁴⁸

Las tomas del ingreso de las selecciones nacionales al campo, durante la apertura de la ceremonia, tienen el desenfadado del deporte, pero también —por la porfía de su meticu-

45 Demasi, *La lucha*, 141-142. Véase además Gloria de los Ángeles Zarza Rondón, “El fútbol como fiesta, el balón como bandera”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 33 (2017), 3. Consultado el 29 agosto 2017: <http://alhim.revues.org/5697>

46 En el marco del Centenario de 1930 se impulsó el emplazamiento en el tejido urbano de monumentos a “seres anónimos que representaban tipos humanos reconocidos por todos, mostrando, a través de sus concreciones, las particularidades que fueron construyendo el mosaico de la hiperintegración”, Ántola y Ponte, “La nación en bronce”, 224-225. Entre ellos figuraron *La maestra*, de Severino Pose; *El aguatero*, de José Belloni, y *El Estibador* de José Pagani.

47 La iniciativa privada siguió de cerca la construcción del Estadio Centenario. En el Archivo de Cinemateca Uruguaya se conservan fragmentos de la cinta girada por Max Glücksmann, que al datar con intertítulos las etapas de la filmación —25 de noviembre de 1929, 11 de abril, 15 de julio, para culminar en “La inauguración” del 18 de julio de 1930— indica, entre otras cosas, la larga programación de tal “documento”.

48 “La película del Campeonato”, *Mundo Uruguayo*.

losidad y longitud— el “peso” del canto a la nación (en un juego de cajas chinas el estadio, el país, la patria eran su contenedor). Lo tienen asimismo las tomas generales que fluctúan entre la multitud festejante y los jugadores, para detenerse a menudo en la Torre de los Homenajes y seguirla en toda su extensión; imagen que B. Caviglia immortalizó en su poema “¡Torre!”, dedicado al arquitecto Juan Scasso:

Por el perfil de escalera
de tus ventanas caladas
subirá nuestro deseo.
¡Astil de nuestra bandera!
¡Torre de Montevideo!⁴⁹

De hecho, tras la victoria uruguaya frente al cuadro argentino del 30 de julio, la torre se convertirá, literalmente, en “astil”. Como en los actos puramente patrióticos, el operador



Fotografía publicada en *Mundo Uruguayo*, XII, 604, Montevideo, 7 de agosto de 1930, p. 29. Leyenda original: Los jugadores titulares y suplentes presencian con intensa alegría la ascensión de la bandera uruguaya al tope del mástil. Fuente: anaforas.fic.edu.uy.

49 B. Caviglia, “¡Torre!”, *El País*.

sigue a la bandera: parte de la base de la torre, rodeada por una agitada multitud festejante, y mediante un paneo ascendiente sigue, lentamente, su extensión de 100 metros para esperar el izamiento y flameo de la bandera. Por el cielo, detrás de ella, pasa un aeroplano a toda velocidad y luego otro, actualizando el símbolo, marcando su modernidad. Los jugadores miran emocionados hacia arriba y festejan, un momento que también se deleitó en capturar la prensa escrita.

Una toma especular a la anterior cierra el segmento: desde la torre y bandera en el cielo, otro paneo descendiente nos devuelve al suelo; ahora el camarógrafo está fuera del estadio y retrata a la multitud que festeja eufórica por la calle. Flamante e imponente estructura, pueblo jubiloso y lleno de orgullo patriótico: Uruguay ha logrado, ahora desde el Estado, crear la perfecta postal en movimiento de su presente radioso y de su futuro promisorio.

Bibliografía

- Ántola, Susana, y Cecilia Ponte. “La nación en bronce, mármol y hormigón armado”. En *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*, coordinado por Gerardo Caetano, 217-245. Montevideo: Taurus-Santillana, 2000.
- Caetano, Gerardo. *La república batllista. Ciudadanía, republicanism y liberalismo en Uruguay (1910-1933)*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.
- Demasi, Carlos. *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920-1930)*. Montevideo: Trilce, 2004.
- De Torres, Inés. “Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)”. *Cuadernos del CLAEH* 34, n. 101 (2015): 137-162.
- De los Reyes, Aurelio. “El documental de la posrevolución, 1915-1942”, en *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*, coordinado por Aurelio de los Reyes y David M.J. Wood, 109-131. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Ehrick, Christine. “Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910’s-1920’s”. *The Americas* 63, 2 (2006): 205-224.
- Eberwein, Robert. “Following the Flag in American Film”. En *Eastwood’s Iwo Jima: Critical Engagements with Flags of Our Fathers and Letters from Iwo Jima*, ed. Rikke Schubart y Anne Gjelsvik, 81-99. Londres & Nueva York: Wallflower Press, 2013.
- Frega, Ana. “La construcción monumental de un héroe”. *Humanas* 18 (1995): 121-149.
- Ian, Christie. “An England of our Dreams?: Early Patriotic Entertainments with Film in Britain during the Anglo-Boer War”. En *Early Cinema and the “National”*, editado por Richard Abel, Giorgio Bartellini y Rob King, 90-100. New Barnet: John Libbey, 2008.
- Marrone, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Paranaguá, Paulo Antonio. “El cine silente latinoamericano, primeras

imágenes”. En *Cien años de cine latinoamericano 1896-1995*, editado por Rafael Acosta de Arriba, 9-14. La Habana: ICAIC, 1995.

Zarza Rondón, Gloria de los Ángeles. “El fútbol como fiesta, el balón como bandera”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 33 (2017), 1-10. Consultado el 29 agosto 2017.

Zorrilla de San Martín, Juan. *Discurso del Monumento*. Montevideo: Maximino García, 1923.

Diarios y revistas consultados

El Amigo del Obrero y del Orden

El Día

La Mañana

Mundo Uruguayo

El País

La Tribuna Popular

LOS ORÍGENES DEL CINE CIENTÍFICO EN URUGUAY Y LA CONFORMACIÓN DEL INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Isabel Wschebor Pellegrino

INTRODUCCIÓN

A comienzos de 1949 el Dr. Rodolfo Tállice, catedrático de Parasitología de la Facultad de Medicina y de Biología General y Experimental de la recientemente creada Facultad de Humanidades y Ciencias (1945), viajó a Europa con el objetivo de estudiar las aplicaciones de la cinematografía en las ciencias médicas y biológicas. En ese contexto, tomó contacto con institutos cinematográficos recientemente creados en Europa, como el British University Film Council o el Instituto Universitario de Cinematografía de Utrecht, en Holanda, inaugurados en 1948 y 1950 respectivamente.¹

Al regresar —a instancias del entonces decano de la Facultad de Medicina, Dr. Mario Cassinoni—, Tállice elaboró una propuesta para la creación de una dependencia central de la Universidad destinada al fomento del cine científico, cultural y documental y su producción nacional. El siguiente artículo da cuenta del proceso de creación de este instituto y de los debates en torno al cine científico en el Uruguay de los años cincuenta.

¹ *Boletín del ICUR* 1 (enero-marzo 1951); “El cine en la Universidad”, *La Gaceta*, 19 (diciembre de 1961); *Boletín del ICUR* 11 (diciembre de 1955).

A fines de 1949, Tállice elaboró un proyecto en el que se establecía la organización de una filmoteca de películas nacionales y extranjeras y una biblioteca especializada en medios técnicos audiovisuales para la investigación científica. El Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) también se definía como un ámbito de producción de películas de investigación y documentación científica o cultural en la propia Universidad. Muy tempranamente, el ICUR se afilió a la Asociación Internacional de Cine Científico (AICS) y de este modo ingresó rápidamente en un ámbito de circulación e intercambio de películas provenientes de diferentes partes del mundo.

En sus inicios, funcionó en el Laboratorio Fototécnico del Instituto de Higiene (avenida Ricaldoni 3051) y entre fines de la década de 1950 y principios de la siguiente formó su laboratorio propio en la Facultad de Humanidades y Ciencias (Cerrito 73).²

Por otra parte, el ICUR constituyó un temprano ejemplo de una serie de iniciativas llevadas adelante entre las décadas de 1950 y 1960, orientadas a la modernización de la Universidad y al desarrollo de ámbitos de investigación, que buscaban contrarrestar el perfil esencialmente profesionalista de la institución. Así, el Instituto parece haber expresado este tránsito entre las viejas y aún persistentes modalidades de trabajo basadas fundamentalmente en la vocación individual de ciertas personalidades relevantes del ámbito universitario, como podía ser Rodolfo Tállice, y las propuestas de reforma que comenzaban a evidenciarse de manera más o menos coherente en los planes de autoridades universitarias como Mario Cassinoni.

La vocación científicista, característica del apogeo del positivismo de fines del siglo XIX, seguía siendo el motor para

² Ídem.

la creación de los ámbitos abocados al desarrollo y la institucionalización de las actividades de investigación, pero ahora se insertaban en procesos reformistas de carácter más ambicioso desde el punto de vista de la organización y los fines de la Universidad. En este contexto, se buscaba el desarrollo de nuevos medios tecnológicos, como el cine, que trascendían la producción de imágenes fijas y pretendían dar paso a la realización sistemática de imágenes en movimiento que exigían equipamiento y una formación en la materia aún más complejos.

La creación de un instituto central implicaba entonces, por un lado, la adscripción al plan reformista de creación de organismos que trascendieran la estructura clásica y profesionalista de la Universidad y posibilitaba, por otro, la concentración de recursos e infraestructura de una actividad que requería importantes desembolsos para su desarrollo y funcionamiento estable. Sin embargo, la aplicación del cine a los trabajos científico-experimentales fue progresiva, y la primera etapa del ICUR se caracterizó por dar cierta continuidad a la producción de films cuya finalidad era sobre todo de carácter pedagógico o de promoción institucional.

Así, este instituto se constituyó como el primer organismo especializado en “cine científico y documental” en Uruguay. A lo largo de su primera década de existencia nucleó a un equipo con experiencia en la producción de imágenes sobre distintos fenómenos naturales y biológicos, y fue mejorando su equipamiento al tiempo que enriquecía sus recursos académicos y técnicos. Durante los primeros cinco años se conformó un equipo y se designaron los representantes de las facultades que conformarían el órgano asesor del ICUR, y se recibieron partidas presupuestales centrales y de diferentes servicios para el inicio de sus actividades.

EL CINE CIENTÍFICO-PEDAGÓGICO DEL ICUR (1950-1955)

Si bien a mediados del siglo pasado muchas de las limitaciones técnicas de las imágenes fotoquímicas —propias del siglo XIX— habían sido superadas en el mundo, los recursos tanto humanos como materiales eran aún escasos en Uruguay, donde no existía una tradición profesional en el desarrollo de la cinematografía científica. En ese contexto, los primeros años del ICUR estuvieron marcados por un impulso militante cuyo principal motor fue el propio Tállice, quien aprovechaba la realización y presentación de las primeras películas para brindar discursos orientados a la promoción del Instituto, en los que solicitaba que las producciones se juzgaran en función de las circunstancias en las que “actuaban” y “luchaban”³ los miembros del ICUR, quienes trabajaban en gran medida en forma voluntaria y con equipamiento escaso.

Al momento de anunciar una de las primeras películas producidas por el instituto, *Cómo lucha Uruguay contra la tuberculosis*, el director del Instituto de Cinematografía se refería a los “vocacionados [con] confesada corta experiencia”, que habían filmado en un “escaso mes”, sin poder “consagrar todo su tiempo a tan absorbente tarea”,⁴ y denunciaba la precariedad del equipamiento, que se reducían a una sola cámara filmadora de tipo amateur y un objetivo; no había entonces accesorios adecuados ni equipos auxiliares para la toma y el revelado.

En ese contexto, las películas se realizaban fundamen-

talmente con el propósito de ilustrar y difundir las investigaciones de estudiantes o miembros de los laboratorios y, en palabras del director, “su finalidad principal [era] ofrecer, dentro de una visión panorámica [...] el registro documentado de manifestaciones vitales, de acuerdo con las observaciones practicadas [...] [eliminando] los puntos especializados”.⁵ Puntualmente, en el caso de *Vida de termitas del Uruguay*, Tállice consideraba que podía ser vista por cualquier persona culta y que términos como “soldados”, “obreros”, “reinas” y “reyes”, reconocidamente inadecuados, eran igualmente utilizados para facilitar la comprensión del público general. Se destaca en este sentido una visión mayormente proclive al uso del cine como mecanismo de divulgación de la ciencia y no tanto como arsenal tecnológico para la modernización de la ciencia experimental.

Durante estos primeros años, el director del ICUR reconocía, a través de la publicación oficial del Instituto, que se trataba de producciones que “no tenían mayores pretensiones” y cuyas “imperfecciones y fallas, la mayoría difícilmente evitables”, no se les escapaban.⁶

Además de la precariedad de las filmaciones, el inicio de la producción científico-pedagógica en el ICUR estuvo pautado por dos características: la presencia de una voz en *off* en prácticamente todas las películas y la voluntad de generar un guion que diera cierta unidad a la producción cinematográfica. En ambos casos se pretendía expresar un cierto “mensaje” que contribuyera a la adecuada interpretación de las imágenes en movimiento. En las primeras filmaciones realizadas a los

3 “Palabras pronunciadas por el Dr. Talice antes de la exhibición pública del film ‘Vida de Termitas’, efectuada en la Facultad de Humanidades y Ciencias el 6 de marzo de 1951, en *Boletín del ICUR* 1 (enero-marzo 1951).

4 “Palabras pronunciadas por el Dr. Talice antes de la primera exhibición del film ‘Cómo lucha Uruguay contra la tuberculosis’, realizada en la Comisión Honoraria de Lucha Antituberculosa el 20 de junio de 1951”, *Boletín del ICUR* 2 (abril-junio 1951).

5 *Vida de termitas del Uruguay*. Año 1951. Marcos Santa Rosa [director cinematográfico] y Rodolfo Tállice [asesor científico]. Archivo General de la Universidad, Sub Fondo Institucional, Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

6 “Palabras pronunciadas por el Dr. Talice antes de la primera exhibición del film ‘Cómo lucha Uruguay contra la tuberculosis’...”

roedores tucu-tucu, que constituían uno de los principales intereses en materia científica de Rodolfo Tállice, se introducían escenas del campo y las costas y una voz en *off* expresaba:

Todo está relacionado al compás de un ritmo único, cíclico tanto en lo biológico como en lo físico. Los distintos representantes de la fauna se vinculan unos a otros directa o indirectamente. Desborda los límites del pensamiento imaginar en qué forma pródiga y multiforme se dispersa la vida sobre la tierra.⁷

Esta afirmación no solo expresaba determinada concepción sobre cómo funciona el ecosistema, sino que se realizaba mediante cierta retórica volcada a la comprensión general del problema, más allá de la especie puntualmente tratada durante la película. Con una voluntad claramente descriptiva para la comprensión del público en general, se explicaba cómo ciertas especies se adaptaron a vivir en el suelo uruguayo durante la colonización y de qué manera otros animales autóctonos, como el venado o el carpincho, persistieron pese a los cambios provocados por el período de conquista.

Entre los más desconocidos de este segundo tipo se encontraba el tucu-tucu, y la película explicaba dónde vive y sus principales fuentes de alimentación. Al igual que otra serie de películas del primer período del Instituto, el registro sobre la vida de este roedor concluía con un mensaje acerca del papel de la ciencia y de la actividad de los laboratorios en la época, que vinculaba claramente el trabajo del ICUR con los impulsos institucionales por crear ámbitos de investigación en la Universidad, alentando de este modo la actividad de los

7 *Tucu-Tucu: roedor cavícola sudamericano*. Año 1954. A. Amellino y Adolfo Fabregat [dirección cinematográfica] y Rodolfo Tállice [asesor científico]. Archivo General de la Universidad, Sub Fondo Institucional, Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos.

laboratorios en formación y buscando difundir la tarea allí realizada.

En este sentido, llama la atención en muchas de las filmaciones la presencia de la vida institucional de los laboratorios, así como de varios de sus principales exponentes, como Rodolfo Tállice. En la película *En torno a un ratón* se afirmaba: “En laboratorios especializados, los hombres de ciencia pasan jornadas de largas horas en trance de estudiar, comprobar y experimentar la observación de seres de menor tamaño, que requiere la entrega de sistemas ópticos de menor o mayor aumento”.⁸ Tanto los mensajes como el hecho de que se incluyera al catedrático en escenas de distintas películas muestran una intención de promocionar la actividad científica, más allá del registro cinematográfico como apoyo a la experimentación



Fotograma de la película *En torno a un ratón*, de Roberto Gardiol y Rodolfo Tállice, Montevideo, 1955. Copia en soporte de acetato de celulosa. 16 mm. Fondo filmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, Archivo General de la Universidad de la República.

8 *En torno a un ratón*. Año 1955. Roberto Gardiol [director cinematográfico] y Rodolfo Tállice [asesor científico]. Archivo General de la Universidad, Sub Fondo Institucional, Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos.

propriadamente dicha. Eso da la pauta de que se trataba de películas cuyo principal objetivo estaba volcado a la difusión institucional de la actividad científica en el país, por lo que la herramienta cinematográfica no era un apoyo al método científico propriadamente dicho.

A su vez, en este primer período la presentación de las películas, sus créditos y la música de fondo se inspiraban decididamente en el cine comercial, lo que muestra cierta voluntad de que las realizaciones fueran vistas por un público general.

Las películas científico-pedagógicas del primer período tuvieron en todos los casos la voluntad de crear un guion, pero se destaca el caso de *Araña homicida*, en el que incluso se buscó recrear escenas ficcionadas y se relataron casos de peligro urbano con respecto al animal en cuestión.

La introducción de los roles de guionista y montajista constituye una clara muestra de que los trabajos no tenían la intención de ser registros para proyectos científicos en curso, sino que buscaban narrar, relatar o explicar procesos específicos con un lenguaje que permitiera dar a conocer aspectos de la naturaleza a un público general.

A su vez, estos primeros productos antecedieron a una importante serie de zoología realizada por el ICUR, en la que se documentó el comportamiento de numerosas especies de la fauna autóctona de Uruguay y algunas de la zona del Mato Grosso, a raíz de la inclusión de uno de los técnicos del ICUR, Roberto Gardiol, en un proyecto realizado por el Museo de Historia Natural en la zona. Esta serie se denominó *Fauna sudamericana* y se realizó de manera sistemática hasta mediados de la década de 1960. Los principales cineístas abocados a esta tarea fueron el propio Gardiol y Eugenio Hintz, quienes llevarían adelante una línea de trabajo dentro del ICUR pausada por la documentación institucional. Se trataba de realizaciones seriadas y preconcebidas por un guion, en las que se

mantenía el estilo de acompañar las imágenes con una voz en *off* que les diera sentido, sin buscar la participación o la enunciación de sujetos involucrados en el cuidado de estas especies o conocedores de su comportamiento.

Como vimos, estas producciones, además de darle cierta sistematicidad a la política de registro del ICUR, tenían un trabajo de montaje, así como tomas de mayor definición y nitidez. Si bien en muchos casos aún se trató de filmaciones “amateur” desde el punto de vista de la calidad técnica de las imágenes, el inicio de una documentación seriada en el ámbito de la zoología constituyó un primer fenómeno que distinguió claramente la producción del ICUR de los trabajos de documentación realizados en forma aislada por laboratorios universitarios en períodos anteriores.

Si bien la gran mayoría de las producciones de los primeros años del ICUR fueron en blanco y negro, en 1953 se llevó a cabo el primer registro en color con la filmación de *Paguro o cangrejo blindado*, que muestra un primitivo interés por incursionar en técnicas fotoquímicas aún desconocidas en la época y cuyo registro permitía observar aspectos de la naturaleza de carácter más complejo.

A lo largo de estos primeros años, dos medidas marcaron de manera significativa un nuevo rumbo de profesionalización que permitió que el Instituto se transformara progresivamente en un espacio de desarrollo de imágenes científicas para la investigación: la primera fue la conformación de una biblioteca con los principales títulos y revistas internacionales vinculados con la temática, y la segunda fue la utilización de redes de cooperación internacional para la contratación de especialistas extranjeros y la promoción de estudios en el exterior para algunos integrantes de la institución o allegados.

Con la conformación de la biblioteca de fotografía y cine científico, el ICUR comenzó a acopiar información de carácter

conceptual y técnico, parte de la cual fue rápidamente traducida al español a través del *Boletín del ICUR*, publicación que acompañó la vida del Instituto durante todo el período previo a la dictadura.

En ese contexto comenzaron a circular textos que, por un lado, informaban en el ámbito local sobre el desarrollo del cine con finalidades científicas y sus consecuentes progresos técnicos y, por otro, reflexionaban sobre las diferentes dimensiones de la cinematografía científica, probando sus posibilidades para el desarrollo de la investigación e interrogando paralelamente algunos aspectos de carácter ontológico vinculados con el recurso de la cinematografía para observar la realidad.

Desde el punto de vista técnico, progresivamente el ICUR se fue equipando a partir de donaciones y adquisiciones. En 1951, a pesar de que el laboratorio fototécnico del Instituto en la Facultad de Humanidades y Ciencias no había sido montado, se recibió del Colegio de Francia, a través del Dr. Dragasco, un equipo microcinematográfico completo, que incluía cámara tomavistas transportable. A su vez, sabemos que en 1954 se logró cambiar una cámara Pathé-Webo por un modelo más actualizado, y el equipo de objetivos se completó con un Pan Cinor. Para 1960 el Instituto ya contaba con la cámara Arriflex, dado que en esa fecha adquirieron un motor de imagen por imagen que permitía controlar de manera significativa las frecuencias de tiempo para las tomas.

LOS ORÍGENES DEL CINE CIENTÍFICO EN URUGUAY (1955-1960)

A mediados de los años cincuenta, la incorporación de Plácido Añón (1926-1961) —conocido como *Mirocho*—, profesor de Historia y Teoría de la Ciencia del Instituto de Profe-

sores Artigas y especialista en micro y macro cinematografía, introdujo importantes cambios en la producción de cine científico del ICUR.

Los escasos estudios sobre fotografía y cine uruguayo no han destacado su figura en el escenario cultural de la época. Sin embargo, entre los documentos y registros rescatados en el archivo del ICUR, llamaron la atención desde el primer momento sus películas y escritos, pues denotaban una personalidad compleja que logró combinar de manera excepcional los conocimientos sobre técnica cinematográfica con su especialidad como profesor de historia de la ciencia. A lo largo de los años cuarenta se inició de forma autodidacta en la fotografía y produjo imágenes inspiradas en las vanguardias y el modernismo de las primeras décadas del siglo XX. Además de las series de retratos realizadas con su primo Esteban Otero, se destacan sus primeros trabajos experimentales con fotografía color, realizados mediante diapositivas.



Autorretrato de Plácido Añón, Montevideo, década de 1940. Copia monocromática de gelatina y plata en soporte papel. Archivo particular de la familia Añón.

Allegado a los círculos intelectuales de la generación del 45, Añón fotografió la quinta de Carlos Vaz Ferreira e inició sus vínculos con el ICUR a través del reconocido filósofo Mario Sambarino.

En 1957 ingresó en el ICUR, donde volcó sus conocimientos de fotoquímica y su obsesión por la nitidez y el registro directo en el campo de la fotografía y la cinematografía científica. En un inicio sus trabajos estuvieron directamente asociados a los intereses científicos de Rodolfo Tálice y registró los comportamientos vitales y reproductivos de los *Ctenomys torquatus*, vulgarmente conocidos como tucu-tucu.

Este trabajo fue realizado con Remember Caprio, constante colaborador de Plácido Añón a lo largo de todo el período, y si bien las imágenes aún no tienen la precisión que cobrarán los registros de Añón posteriormente, es posible observar una serie de cambios en relación con las películas sobre esta misma especie realizadas por el Instituto unos años antes. Una de las primeras y fundamentales distinciones tiene que ver con que la película es muda y no hace consideraciones sobre el fenómeno específico de la reproducción de esta especie, sino que solo genera imágenes sobre el hecho para contribuir a las investigaciones en curso, respondiendo de manera clara a los preceptos de Añón sobre el cine científico.

En el caso de los registros realizados por A. Amellino y Adolfo Fabregat sobre la misma especie en 1954, los productores guionaron un discurso que pronuncia una voz en *off* sobre las posibilidades de supervivencia de algunas especies autóctonas y su funcionalidad en el ecosistema, así como el rol institucional de los laboratorios en la investigación sobre estos asuntos. Dichas consideraciones estaban excluidas de lo que Añón entendía por cine científico, lo que distingue claramente ambas películas.

Sus investigaciones en materia de óptica le permitieron

registrar de forma pionera fenómenos como la reproducción del escorpión o de la araña del lino, cuestión que le valió premios nacionales e internacionales.

Sus trabajos no solo profesionalizaron la actividad de documentación científica en el ámbito nacional, sino que permitieron formar a nuevas generaciones en los lenguajes fotográficos y cinematográficos desde un punto de vista estético. Su temprano fallecimiento no ha permitido jerarquizar debidamente su obra, pero jugó un papel decisivo en la profesionalización de las películas del Instituto de Cinematografía.

Los conocimientos de Plácido Añón posibilitaron calibrar de manera significativa las tomas realizadas para las diferentes películas, con lo que se lograron mejoras exponenciales en la calidad de las imágenes resultantes. A su vez, Añón se preocupó por documentar técnicamente sus películas, fenómeno que contribuyó de manera significativa a que el proceso de construcción de las imágenes estuviera directamente asociado a la observación experimental.

Para poner un ejemplo, en *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus bonariensis* (enero de 1959), Añón explicaba las condiciones específicas de iluminación en las que había sido filmada la película, tomando en cuenta que —según informaciones proporcionadas entonces por la asistente científica de dicho film, Lucrecia Covello de Zolessi— estos escorpiones eran sensibles a intensidades luminosas altas. Así, para lograr un umbral cromático dentro del espectro visible, Añón había colocado entre el objeto y las lámparas WEST tipo RSP-1 que tenían en el ICUR unas cubetas con una solución de tantrazina, cuya particularidad era ser absorbente hasta 5000 Å, justamente en la zona azul del espectro luminoso no tolerada por los escorpiones. Añón afirmaba:

[...] con este tipo de iluminación hemos podido

registrar el acoplamiento y algunos aspectos del comportamiento reproductor. Su valor se hace manifiesto si tenemos en cuenta que para la documentación de la fijación del espermátforo, han permanecido hasta 36 horas junto a la cámara. Durante ese intervalo de tiempo la iluminación [...] no perturbó el comportamiento.⁹

A su vez, precisaba que el material sensible utilizado era película Ferrania 28 y las escalas de imagen de hasta 1,5:1, con diafragmas nominales de 8 y reales de hasta 20, y que la intensidad luminosa era, como se explicó, muy elevada. A la cámara Arriflex utilizada adaptó artesanalmente un fuelle Kenko para Leica que usaba con una óptica Hektor Leitz de 135 mm, con lo que obtenía distancias de trabajo no excesivamente cortas, más adecuadas para no perturbar al objeto de estudio.



Fotografía fija de la película *Comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus bonariensis*, de Plácido Anón, Montevideo, 1959. Copia monocromática de gelatina y plata en soporte papel. Archivo particular de la familia Anón. La película está conservada en el fondo fílmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, Archivo General de la Universidad de la República, y constituye una copia en soporte de acetato de celulosa. 16 mm.

⁹ *Boletín del ICUR* 15 (diciembre de 1960), 101.

Esta película fue ganadora del Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE en 1960 en el rubro de cine científico y marcó un cambio en la capacidad de desarrollo técnico del Instituto. A su vez, es una de las dos primeras filmaciones de acoplamiento de escorpiones en el mundo, junto con tomas realizadas contemporáneamente por un equipo alemán, ambas presentadas en un mismo congreso internacional entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Se trata entonces de un ejemplo que muestra cómo en este período las investigaciones en materia de procedimientos técnicos de reproducción de imágenes y las observaciones biológicas de carácter experimental no solo cobraban cierto impulso en el medio local, sino que permitían que lo realizado en Uruguay estuviera inserto en el desarrollo de estos mismos campos de observación en el mundo.

Por otra parte, Anón dictó algunas instancias de formación sobre técnicas de fotocinematografía en la cátedra de Biología de la Facultad de Humanidades y Ciencias y pronunció una conferencia en la Universidad sobre historia del cine científico, a las que asistió un grupo de estudiantes de Ingeniería entre los que se destaca la presencia de Mario Handler.

La figura de Anón marcaba entonces cierta ruptura con respecto a las primeras producciones del ICUR, que pautaba una profesionalización de la actividad cinematográfica y permitía el desarrollo de mejores métodos de observación científica mediante los medios audiovisuales.

La generación más joven, por lo tanto, tomó contacto con nociones introducidas por Anón sobre la diferencia entre las funciones pedagógicas, documentales y de investigación del cine o los aspectos técnicos y el instrumental básico para la observación científica a través del cine, pero desarrolló sus películas ya en un contexto de crisis política y preocupación social.

Además de ser un cineísta preocupado por las cuestiones técnicas, Añón teorizó acerca de lo que él consideraba que era el cine científico y cómo se diferenciaba tanto del cine científico-pedagógico como del cine documental. Sostenía que el cine científico estaba dirigido a los investigadores que necesitaban un registro para observar con detenimiento un hecho concreto o comprobar una hipótesis de trabajo. Por ese motivo, consideraba que no se trataba de un producto cinematográfico con una narrativa, estética o guion propio. Tanto el cine científico-pedagógico como el documental, en sus diferentes variantes, no solo se habían caracterizado por presentar un guion y una narrativa, sino que tenían como finalidad capturar la atención de públicos no necesariamente especializados. A su juicio, el cine científico era simplemente un registro, un documento al servicio de la investigación científica, y no debía ser comprendido por otras personas que no estuvieran directamente involucradas con el proceso de investigación.

Añón asumía de este modo la posibilidad de registrar y reproducir, mediante la cámara y en forma directa, los objetos de una investigación científica. El rol del cineísta era técnico exclusivamente y no habría una mirada autoral detrás de aquellos registros. Detrás de esta concepción existía obviamente la noción de que era posible captar la realidad a través de los medios fotográfico y cinematográfico, cuyos productos podían por tanto convertirse en documentos para la investigación sustitutivos de la observación directa.

A fines de la década de 1950, Añón dio una conferencia magistral en el Paraninfo de la Universidad en la que explicó detalladamente las diferencias entre cine científico, cine científico-pedagógico y cine documental.¹⁰ Esas categorías presentadas hace más de medio siglo pueden ser puestas en tela de jui-

10 Plácido Añón, “Introducción a la metodología científico cinematográfica”, conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad a finales de la década de 1950 (Montevideo: manuscrito inédito, Archivo particular de la familia Añón).

cio en la actualidad, dado que legitiman una concepción de la ciencia como aquello que logra aproximarse a la verdad sobre la naturaleza y no como un discurso sobre esta que responde a un contexto histórico y cultural. Así, el especialista aclaraba que por *científico* entendía “científico natural, dejando de lado tanto la ciencia formal pura como las disciplinas culturales”.¹¹ A su vez, consideraba la posibilidad de que, cuidando ciertos controles técnicos, el cine registrara de manera fidedigna la realidad —oficiando de herramienta idónea para la compulsión científica de datos al servicio de la investigación—, sin que se viera permeada la visión del operario a cargo de la toma. Las nociones presentadas por Añón nos retrotraen a los preceptos de la ciencia positiva ya estipulados en el siglo XIX, que hacia mediados del siglo XX serían puestos en práctica gracias a la mejora de los medios tecnológicos.

El profesor consideraba que el film científico debía registrar hechos que serían encadenados en un orden lógico del proceso de investigación, sin constituirse mediante un guion que emitiera conclusiones y resultados acerca de las hipótesis planteadas. En este sentido, aquellos films que tuvieran un relato o guion predeterminado quedaban automáticamente excluidos de su calidad de “cine científico”, dado que el cineísta intentaba transmitir una “opinión” sobre la realidad. Para el caso del cine científico, era necesario presentar exclusivamente los hechos al servicio de quienes tuvieran hipótesis que quisieran comprobar mediante esas imágenes en movimiento. Por ese motivo, Añón consideraba que el cine científico debía ser siempre supervisado o dirigido por un investigador, y que el cineísta producía, en su calidad de técnico, imágenes al servicio de los intereses del científico. Por otra parte, los espectadores de este tipo de películas solo podían ser individuos especializados en la materia y capaces de entender las imágenes

11 Añón, “Introducción a la metodología”.

en el contexto de sus motivaciones propias como hombres de ciencia.

El saber científico debía servirse de las imágenes cinematográficas para comprobar sus teorías, pero las imágenes en sí mismas no podían expresar un discurso concluyente. Afirmaba por eso:

El film científico no puede detenerse ni en el goce del hecho por lo que muestra en su pura presencia, ni en lo raro en cuanto tal. El carácter científico de un hecho que ya hace referencia a las rigurosas precauciones de la observación, se constituye en relación a un esquema lógico coherente, es decir por su aptitud para ingresar a un orden sistemático.¹²

Distinguía así el cine científico del artístico, considerando que el primero no debía “exhibir su unidad”, mientras que esto era indispensable en el segundo caso. Detrás de esta concepción de Añón no se intentaba tampoco dar una idea de que la ciencia se constituye como tal pura y exclusivamente porque da cuenta de lo general, sino que “indica que el ingreso a un orden sistemático es la única forma conocida de obtener predicciones garantidas”.¹³

Si bien Añón no lo expresa en forma explícita a lo largo de la conferencia, la definición de cine científico que presentaba era una clara reacción a las modalidades de producción cinematográfica de los primeros años del ICUR.

Añón se distanciaba también de las categorías de film documental, por entender que este formaba parte de las corrientes artísticas del cine. Afirmaba:

12 Añón, “Introducción a la metodología”.

13 Añón, “Introducción a la metodología”.

[Es necesario] aclarar [...] la confusión del film científico con el film documental en el sentido corriente de que tal expresión no beneficia a ninguna de las dos modalidades cinematográficas y que deslindarlas no implica decidir la cuestión de si el cine debe ser un arte o ponerse al servicio de la ciencia, sino más decidir que la cuestión carece de sentido.¹⁴

Añón distinguía la necesidad de “documentar” como un motor para el nacimiento del cine como medio de reproducción, del documental como estilo cinematográfico. La confianza en la fidelidad de la tecnología cinematográfica y de sus cualidades de reproducción fotoquímica para los primeros cineastas como Louis Lumière permitía poner en claro “la vida tal cual es”. Esto no necesariamente implicaba una “mirada documental”, sino que esta constituía una escuela con diferentes variantes nacionales adscriptas fundamentalmente al realismo estético. En este sentido, el autor agregaba:

La cruz de una voluntad estético-realista ha sido desde siempre el establecer un criterio que permita distinguir niveles de realidad o grados de realidad, para fundamentar lo que se acepta y lo que se rechaza [...].¹⁵

Esto distinguía claramente el documental tanto de la voluntad de documentación como del cine científico en la acepción de Añón. En el caso del cine documental, se expresaba claramente la mirada de un autor a través de un guion y el resultado era una unidad estética específica. El cineísta citaba a autores clásicos del cine documental, como Flaherty o Grierson, y expresaba su voluntad de mostrar la realidad, buscando

14 Añón, “Introducción a la metodología”.

15 Añón, “Introducción a la metodología”.

reordenarla para dar al espectador mayor claridad sobre los hechos. Diferenciaba así el estilo documental del film científico:

La idea de una reordenación de lo percibido y de una perspectiva rectora de la mirada que destaque lo más real de lo real como aquello apto para desencadenar el impacto sobre el contemplador, característica del realismo documental, es a todas luces suficiente para distinguir el documental del film casi absolutamente construido [...].¹⁶

Pese a lo que el propio Añón predicaba con relación al cine científico, al observar las películas que produjo es posible detectar un discurso del autor. Su vocación estética y su dominio de los lenguajes fotográficos y cinematográficos no tenían como resultado un simple registro. La mirada de Añón es claramente identificable en las películas que produjo y esto pone en cuestión sus propios preceptos sobre el cine científico.

Las tendencias cinematográficas dentro del Instituto hasta comienzos de la década de 1960 pueden dividirse entre quienes se mantuvieron dentro de la tradición del cine científico-pedagógico, de impronta institucionalista y principalmente promovida por Rodolfo Tállice, y quienes se formaron produciendo registros al servicio de los investigadores, tal y como proponía Añón. La historia del ICUR hasta su intervención, en 1973, dio cuenta de esta diversidad de enfoques en materia de cine científico, así como de la conformación de un espacio institucional confiado en la capacidad del registro cinematográfico como herramienta para la reproducción de lo real, cuya influencia trascendería el ámbito de la ciencia experimental y contribuiría al desarrollo del cine documental a lo largo de la década de 1960.

¹⁶ Añón, “Introducción a la metodología”.

Bibliografía

Añón, Plácido. “Introducción a la metodología científico cinematográfica”. Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad a finales de la década de 1950. Montevideo: manuscrito inédito, Archivo particular de la familia Añón.

Boletín del ICUR 1 (enero-marzo 1951).

Boletín del ICUR 2 (abril-junio 1951).

Boletín del ICUR 11 (diciembre 1955).

Boletín del ICUR 15 (diciembre 1960).

“El cine en la Universidad”, en *La Gaceta*, 19 (diciembre 1961).

PROYECTO URUGUAY
EJEMPLO DEL USO DEL DOCUMENTAL EN DICTADURA
A PARTIR DE LA SERIE PARA TELEVISIÓN
DE TELEVISIÓN EDUCATIVA

Lucía Secco

Con la llegada de la dictadura, la persecución y el exilio de cineastas independientes, se terminó el movimiento de cine militante que había caracterizado el documental de la década del sesenta.¹ Esto no implicó ausencia de documentales, sino más bien un desplazamiento de la producción dominante al otro lado del poder. No surgía ya de grupos sociales que usaban el cine como forma de resistencia e intervención política, sino que era producido por el régimen político. No solo cambió la fuente productora de los documentales, sino también el estilo narrativo, el objetivo de las películas, las vías de exhibición y, en algunos casos, la tecnología utilizada.

El régimen militar puso un fuerte énfasis en los medios audiovisuales de comunicación como forma de crear adhesión dentro del país y mejorar la imagen internacional. Para ello realizó modificaciones en la regulación en materia de comunicación y en 1975 creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) para realizar tareas de propaganda y

1 Ver Pablo Alvira, “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”. Avance de investigación. Consultado en mayo de 2017. https://www.academia.edu/28164947/Cine_y_revoluci%C3%B3n_en_los_a%C3%B1os_sesenta_latinoamericanos._La_violencia_como_tema_en_el_cine_de_intervenci%C3%B3n_pol%C3%ADtica_Uruguay_Brasil_y_Argentina_.

censura.² Además, fomentó la producción audiovisual dentro de diferentes organismos estatales. En este último grupo se encuentra la serie de documentales para televisión *Así vive Uruguay*, realizados por el Departamento de Ayudas Audiovisuales del Consejo de Educación Primaria. Este departamento realizaba desde 1962 los programas de Televisión Educativa *La escuela en el aire*, emisiones de media hora que se emitían de lunes a viernes por Canal 4, en el horario de la mañana.

Así vive Uruguay se lanzó en 1980, en el marco de Proyecto Uruguay, un plan financiado por la Organización de Estados Americanos (OEA) con el objetivo de retratar la vida en el interior del país. Proyecto Uruguay incluía, además de la serie de documentales *Así vive Uruguay*, un libro y una serie de diaporamas,³ según lo narrado por Antonio Liceran, antiguo camarógrafo y editor de *Así vive Uruguay*⁴ que ingresó en 1980 a trabajar en el Departamento de Ayudas Audiovisuales de Primaria. La serie documental estaba compuesta por 18 unidades temáticas, una por cada departamento (excluido Montevideo). Cada bloque se dividía en cuatro o cinco documentales de entre 10 y 15 minutos. Dentro de las unidades temáticas, cada documental respondía a un tema distinto. La estructura podía variar, pero lo más común era que en el primer capítulo se realizara una presentación general del departamento (territorio, cantidad de habitantes, actividad económica, etc.) y se mencionaran los temas que se tratarían en los cortos sucesivos. Uno o dos programas estaban destinados a la producción económica, industrial, el trabajo y las obras

públicas, otro presentaba brevemente todos los pueblos del departamento y, por último, uno describía el paisaje natural, el turismo y la vida cultural.

El despliegue económico y humano que este recorrido implicó (para lo cual la OEA donó una camioneta a Primaria) se ve en el rodaje, realizado a lo largo de una semana por dos o tres equipos en forma simultánea (cada uno compuesto por un productor, un fotógrafo, un guía local y un camarógrafo), las escenas preparadas y ensayadas para las cámaras, las tomas aéreas realizadas en helicóptero y el uso de novedosas cámaras portátiles de cinta magnética U-matic. El interés por la técnica moderna fue tal que Primaria volvió a filmar la serie al año siguiente, repitiendo los contenidos, pero esta vez con equipos a color.⁵ Sin embargo, lo verdaderamente novedoso de la serie está en la intención de abarcar todos los rincones del país. Es, de hecho, una serie ambiciosa no solo por recorrer todos los departamentos del interior, sino por visitar gran parte de los pueblos y zonas rurales en cada uno. Los maestros de cada departamento eran los encargados de realizar un primer guion, en el que establecían los lugares y personas que se filmarían. Este conocimiento del objeto a documentar desde lo local permitió, además de abarcar todas las regiones del país, incluir gran parte de las actividades económicas, lugares turísticos y personalidades locales. Si bien *Así vive Uruguay* estaba compuesta por 18 bloques, en este artículo se analizan los correspondientes a los departamentos de San José, Treinta y Tres, Salto y Rivera.⁶

2 Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado* (Montevideo: Trilce, 2002), 12.

3 El diaporama consistía en una narración basada en diapositivas. Se reproducían en dos o tres proyectores de forma simultánea, coordinados con una cinta de audio que brindaba la locución y la música del relato.

4 Antonio Liceran es actualmente jefe de planta de Grabación de Audio y Video del CEIP y fue camarógrafo y editor de *Proyecto Uruguay*. Entrevista realizada para este trabajo el 16 de mayo de 2017.

5 Luego de que en 1981 comenzaran en Uruguay las transmisiones de televisión a color.

6 El archivo de U-matic de Televisión Educativa de Primaria se encuentra en la Planta de Grabación de Audio y Video del Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP). Sin embargo, no fue posible recuperar toda la serie. No se tuvo acceso a los 14 rollos faltantes, ya sea porque se extraviaron, porque las cintas se regrabaron con otros contenidos o por un problema de rotulado o ubicación física de los materiales. Tampoco se incluyeron los capítulos a color que corresponden a la serie que se volvió a filmar en 1981 ni el material en bruto que aún se conserva en el CEIP y que puede ser la fuente para futuros trabajos.

TELEVISIÓN EDUCATIVA

Con el surgimiento de la televisión, se ve el potencial uso educativo del medio. Valerio Fuenzalida explica que en los años sesenta y setenta se pensaba que “la posibilidad de entrar en contacto masivo con la población escolar podría ser decisiva para mejorar la calidad de la educación, especialmente en países subdesarrollados”.⁷ En América Latina, esto se dio a impulso de organismos internacionales de fomento del desarrollo, que veían en la tecnología televisiva la forma de mejorar la calidad de la educación y llegar a todos los puntos del país. El ejemplo más contundente es el de Chile, donde la televisión surgió dentro de las universidades y fue exclusivamente universitaria desde 1959 hasta el lanzamiento de Televisión Nacional (TVN), en 1970. En Uruguay, si bien no hubo un canal exclusivamente educativo, todos los organismos de enseñanza tuvieron en la década del sesenta un espacio en la televisión. Al ejemplo de Primaria lo siguió Educación Secundaria en 1963, con programas diarios por Canal 4, y la Universidad del Trabajo y Universidad de la República, ambos desde 1967, con programas semanales por Canal 5. El movimiento en torno al uso de esta tecnología era tal que se llegó a organizar tres seminarios de televisión educativa en la década del sesenta.

Educación Primaria inició sus programas siguiendo el modelo de teleclases, que Fuenzalida define como aquel que coincide con el horario de clases y presenta “programas de TV estrictamente relacionados con determinadas materias escolares”.⁸ A inicios de la década del setenta, 55 escuelas en todo el país contaban con un televisor para acceder al programa. Los contenidos fueron definidos a partir de una encuesta

7 Valerio Fuenzalida Fernández, “Por una televisión pública en América Latina”, en *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*, comp. Omar Rincón (Buenos Aires: La Crujía, 2005), 136.

8 Fuenzalida Fernández, “Por una televisión pública”, 137-139.

entre maestros, quienes eligieron las asignaturas de ciencias naturales, geografía y matemáticas para trabajar por televisión, por ser las que suponían mayores problemas de enseñanza debido a la falta de materiales didácticos.⁹

Primaria no solo fue el primer organismo en usar la televisión como herramienta para la enseñanza, sino el único que pudo grabar los programas. En esa época la televisión se emitía en vivo, porque era muy costoso hacerlo en *videotape*. Así, la mayoría de los programas de la década del sesenta se pudieron ver una única vez, y se esfumaron en el mismo momento en que se realizaban. Primaria, sin embargo, contaba con un estudio de televisión y el equipamiento necesario para grabar en *videotape*. Esto se debió a que la Agencia Internacional para el Desarrollo (USAID)¹⁰ había donado, en 1967, una planta completa de televisión para grabar los programas y enviarlos a los canales o reproducirlos en clase por medio de receptores instalados en las aulas.¹¹ Liceran explica que los programas se realizaban en el estudio de TV como si fueran en vivo. La edición en cintas de 2 pulgadas era muy difícil desde el punto de vista técnico, por lo que se armaba en vivo. Una cámara seguía al presentador mientras la otra filmaba las fotografías y los gráficos que acompañaban las clases.¹²

Como se mencionó, en 1980 se dio una transformación tecnológica al incorporarse las cámaras U-matic. Se trataba

9 Informe para la misión UNESCO sobre el proyecto RLA 223. Estudio de viabilidad de un sistema regional de teleeducación para los países de América del Sur. (Montevideo, Series Institucionales, ICUR-DMTC-Archivo General de la Universidad, setiembre de 1972).

10 Esa agencia surgió en 1961 en el marco de la Alianza para el Progreso, con el propósito de brindar ayuda financiera y técnica a otros países, como una forma de contribuir a su desarrollo y así contrarrestar la influencia de la revolución cubana.

11 Actas del Consejo Central de la Universidad de la República (Montevideo: Series Institucionales, Archivo General de la Universidad, 10 de julio de 1967).

12 Entrevista realizada para este trabajo el 6 de mayo de 2015 por Lucía Secco y Gladys Marquisio.

de un formato semiprofesional similar al VHS, con cámaras mucho más livianas que las del estudio de televisión. Las cámaras eran portátiles y la cinta resultaba fácil de editar en reproductores. Así, las ilustraciones mediante foto fija se fueron sustituyendo por pequeños micros en video. Además de cortos con temáticas educativas, se incorporaron coberturas institucionales de interés para el régimen, controladas por las autoridades de Primaria.¹³ *Así vive Uruguay* fue una serie de cortometrajes documentales producidos en ese contexto, que se intercalaban en las emisiones regulares de Primaria.

POLÍTICA AUDIOVISUAL EN DICTADURA

Dos estudios previos examinaron piezas documentales realizadas por instituciones públicas durante la dictadura. *El Uruguay inventado*, de Aldo Marchesi, analizó los noticieros para cine *Panorama* y *Uruguay hoy*, producidos por la DINARP, e Isabel Wschebor estudió los documentales del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (DMTC) dentro de la Universidad de la República intervenida por la dictadura.¹⁴ Ambos trabajos remarcan la importancia que el gobierno militar daba a la comunicación audiovisual como forma de generar consenso en la opinión pública y ven en los noticieros y documentales una herramienta de propaganda oficial y un medio para promocionar las políticas llevadas adelante por la dictadura.

13 Liceran asegura que todas las filmaciones pasaban por el control no del jefe de planta sino del coronel Aparicio, autoridad del Consejo de Educación Primaria. Aparicio estaba presente en la elaboración de los guiones, revisaba la edición final y solicitaba que removieran todas las imágenes poco bellas, a tal punto que tuvo que volver a filmar una fachada, no recuerda de qué departamento, que debió ser pintada especialmente para la filmación. Entrevista realizada para este trabajo el 16 de mayo de 2017.

14 Isabel Wschebor, "Cine, Universidad y política audiovisual", *Revista Contemporánea*, 5 (2014): 125-146.

Marchesi, en su libro *El Uruguay inventado*, plantea que la dictadura usó las herramientas audiovisuales para crear una serie de representaciones sociales tomando la noción de *imaginario*. A lo largo del trabajo, el autor analiza los noticieros de la DINARP con el objetivo de sacar a la luz los elementos utilizados para conformar ese nuevo imaginario pretendido por el régimen militar. Estos noticieros, afirma Marchesi, tienen un formato de documental expositivo con pretendida objetividad, y en ellos se destaca la falta de conflictos o situaciones problemáticas y la ausencia total de enemigos para crear una imagen de normalidad y optimismo.¹⁵

El imaginario al que alude Marchesi se construyó a partir de elementos presentes en las series de informativos analizados. El énfasis puesto en el interior del país y sus tradiciones como esencia de lo nacional, la creación de un nuevo relato fundacional para legitimar el pasado, con Artigas como figura central, y la presencia constante de las obras realizadas durante la dictadura, que muestran al Estado como el gran constructor, son algunos de esos elementos.¹⁶

Por su parte, Wschebor estudió la producción del DMTC, departamento creado luego de la intervención de la Universidad que unificó el anterior Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) y la Televisión Universitaria. Si bien el ICUR, bajo la dirección de Rodolfo Tállice, produjo documentales científicos para apoyar la enseñanza y la investigación, y en menor medida documentales institucionales y sociales, el DMTC le dio a la producción científica un papel marginal, buscando salir de los temas estrictamente universitarios. Así realizó documentales en convenio con la DINARP o a pedido de otras dependencias públicas, como el

15 Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado* (Montevideo, Trilce: 2001), 33.

16 Marchesi, *El Uruguay inventado*, 40-84.

Ministerio de Educación y Cultura o el Ministerio de Vivienda y Promoción Social.¹⁷

Tal como sucedió en la Universidad, Televisión Educativa de Primaria realizó durante la dictadura producciones que trascendieron las teleclases y su objetivo de seguir el programa escolar. La tecnología del video portátil le permitió al Departamento dejar la rigidez del conductor en el estudio y salir a realizar coberturas en exteriores. Si bien se producían cortos con contenido cultural y educativo, muchas veces se incluían notas realizadas en convenio con otras instituciones estatales.¹⁸ Un ejemplo son los convenios con la Dirección General de Bomberos o el Ministerio de Ganadería, Agricultura y Pesca (MGAP), que permitieron seguir el trabajo de bomberos y exponer las técnicas para mejorar el suelo, describir la producción tambera en el país y presentar un plan de asistencia técnica. Estos audiovisuales, que se transmitían en los programas regulares de Primaria, eran presentados como piezas educativas con alto valor informativo. El formato de documental educativo se combinaba así con la promoción de la tarea realizada por diferentes organismos del Estado.

En los documentales de *Así vive Uruguay* están presentes varios de los elementos mencionados por Marchesi, relacionados con el interior del país, lo tradicional, la figura del héroe y las obras construidas por el Estado. En la serie de documentales de Primaria conviven dos grandes conceptos que parecen antagónicos: lo tradicional y lo moderno. Por un lado, la identidad nacional se busca en lo rural y tradicional, en la vida de campo, el trabajo agrario y los héroes de la independencia. Por

17 Algunos ejemplos de estos documentales son la serie sobre la construcción de la represa de Salto Grande, el proyecto Habitat sobre cooperativas de vivienda, *Uruguay hoy y mañana*, “sobre el Uruguay y sus perspectivas en el contexto brindado por la dictadura cívico-militar”, y la serie Así somos, “destinada a brindar una semblanza del Uruguay actual, mostrando su gente, modo de vida y cultura”. Wschebor, “Cine, Universidad”, 141.

18 Entrevista a Antonio Liceran realizada para este trabajo el 16 de mayo de 2017.

otro lado, hay un esfuerzo por probar el progreso del país en el marco del régimen dictatorial. Es así que se apela a lo moderno, el desarrollo, la industria y la tecnología para demostrar que en los distintos departamentos hay un “salto hacia el futuro”.

Cuatro elementos básicos se repiten a lo largo de la serie y dan cuenta de esta tensión entre tradición y modernidad. El primero es el papel central que se da al interior del país y más específicamente a la vida rural, prestando a las capitales departamentales una atención marginal. Las tradiciones, el trabajo y la vida tranquila del campo son los elementos claves de la identidad nacional. El segundo es la apelación al pasado. Si bien se resalta la figura de Artigas y el pasado heroico de las gestas por la independencia, también se menciona la inmigración española de la época colonial y en algunos casos la vida precolombina. Lo central en estas descripciones es destacar lo heroico, el esfuerzo y el sacrificio de estos héroes que marcaron un camino de gloria. El tercer elemento es el progreso y el desarrollo. Para ello se recurre a la actividad económica, haciendo hincapié en las grandes obras del gobierno y en la industria, preferentemente moderna y tecnificada. Las cifras de la industria se enfocan en el crecimiento económico y el aumento del empleo, para así demostrar que el gobierno militar está siguiendo ese camino de gloria marcado por los héroes para alcanzar el progreso. Como ese camino se forjó con trabajo y sacrificio, el cuarto elemento es el trabajador rural. Continuamente se hace referencia al trabajo y el sacrificio, sin la presencia de ningún tipo de conflicto. El trabajo duro forma parte de ese estilo de vida rural y tradicional.

ASÍ VIVE URUGUAY

El paisaje bucólico del amanecer en el campo, junto con una música instrumental, marca el inicio de cada documen-

tal. Luego de unos segundos con esa imagen fija, se oye la voz firme de un locutor que dice: “Así vive Uruguay”. La imagen pausada del campo contrasta con los flashes de imágenes de distintas actividades y música rápida que vienen a continuación: tractores, carreteras, fábricas, construcciones y hombres de campo. Los niños tienen un papel predominante en esta presentación (no así en el resto de la serie). Las últimas tomas corresponden a niños, uno vestido de gaucho al lado de un caballo, otro durmiendo y tres tomas de escolares de túnica y moña immaculadas. Pero no se trata de escolares elegidos al azar, sino de niños a caballo en dirección a la escuela rural.

Efectivamente, en esta serie se ve la intención de destacar al interior. No solo se excluyó a Montevideo, sino que las capitales departamentales tienen una presencia marginal. Los documentales se concentran en la vida rural, en los pueblos y pequeñas ciudades, como si Uruguay solo viviera así, en el campo. Las capitales casi no aparecen, más allá de la presentación, donde se brindan datos generales, como la cantidad de habitantes, el territorio y las principales actividades económicas.

Según la clasificación de Bill Nichols,¹⁹ se trata de documentales expositivos que buscan brindar una impresión de objetividad. Para ello, la serie utiliza la voz en *off* de un locutor, mientras desfilan imágenes que ilustran lo narrado y música de fondo en algunos tramos. Esto se ve intercalado por entrevistas en los momentos en que el documental se detiene en actividades concretas.²⁰

19 Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*. (Barcelona, Paidós: 1997), 66-72.

20 Nichols de hecho explica: “Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión”. Nichols, *La representación*, 68.

Estas entrevistas²¹ son breves y refieren a la actividad de una fábrica, tambo, molino, industria, comercio o cualquier emprendimiento de la zona. En menor medida se entrevista a personalidades de la cultura local, directores de museos o centros culturales y directoras o maestras de escuela. No hay rigurosidad en el formato y la información. Puede aparecer el entrevistador que formula la pregunta o solo el entrevistado. Otras veces no se aclara el nombre ni la relación del entrevistado con el tema del que se habla (el cargo que ocupa en el negocio, en calidad de qué es una autoridad para hablar del tema). La legitimidad del entrevistado para tratar sobre los asuntos planteados en el documental parece estar dada de antemano, mientras que lo único que parece importar son los datos. En el caso de fábrica, industria o actividad agrícola, cuánto se produce, cómo se fabrica, dónde se distribuye la mercadería, a cuántos trabajadores emplea.

ESTILO Y FUNCIÓN DE LA LOCUCIÓN

La voz del locutor tiene dos estilos bien diferenciados. Está presente el locutor omnisciente, con tono objetivo y voz firme, que expone datos extraídos de la realidad. Sin embargo, por momentos el locutor se explaya de forma poética. Esto no va en contra de la modalidad expositiva; por el contrario, para Nichols los elementos poéticos forman parte de una intención de persuadir al espectador. El autor explica que en este tipo de documental se “suscitan cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda)” y agrega:

21 La exposición puede dar cabida a elementos de entrevistas, pero estos suelen quedar subordinados a una argumentación ofrecida por la propia película, a menudo a través de una invisible “voz omnisciente” o de una voz de autoridad proveniente de la cámara que habla en nombre del texto. Nichols, *La representación*, 68.

Los clásicos de la exposición poética, como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, como las obras de Flaherty, hacen hincapié en la elegancia rítmica y expresiva de su propia forma con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano y de esos valores que modestamente sostienen los esfuerzos cotidianos.²²

El estilo poético en *Así vive Uruguay* apela a la emoción para transmitir amor patriótico sobre el departamento y el país. Se utiliza para resaltar los paisajes naturales y ocasionalmente se declaman versos de poetas o cantantes locales que hacen hincapié en el departamento (aunque no se cite al autor). Con este estilo también se narran los eventos históricos que se desarrollaron en el lugar, se describe la vida tranquila en el campo y el esfuerzo y sacrificio de los trabajadores.

La narración es grandilocuente y, aunque no aporte información ni ayude a explicar las imágenes, brinda una apariencia sublime a cada rincón, actividad o suceso del departamento, hasta alcanzar la cursilería. Así, el río Cebollatí es descrito como

Mil flores en silencio, amándose. Mil insectos sonoros, amándose. Mil aves de luz y cantos, amándose. Son los hijos del río, de la tierra, del sol. El Cebollatí alarga su herida de cielo sobre la tierra ardiente y en él van a beber esos hijos, como los árboles sorben sus aguas en las sedientas raíces.²³

Esta función poética está repleta de estereotipos y generalidades. No hay conflicto en las gestas heroicas ni en la vida de

22 Nichols, *La representación*, 68.

23 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 2, rollo 270, Departamento de Ayudas Audiovisuales, Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP).

los trabajadores. Todo se desarrolla en armonía, consecuencia del esfuerzo y el sacrificio. Un ejemplo se puede ver en el capítulo 2 de *Salto*, donde se describe la vida del trabajador rural:

En el hombre de campo se conserva nuestra tradición, pero también en su actividad se labra parte de nuestro futuro. Una vida sencilla y paciente, llena de amaneceres y ocasos, compartiendo madrugadas de mate y fogón, mediodía de asado y música.²⁴

NATURALEZA

Oh! Treinta y Tres, Treinta y Tres,
rostro alegre y alma clara.
El Yerbal y el Olimar
ciñen tu cintura amada,
mientras que por ti se endulza
en tus montes la pitanga,
abre el arrayán racimos
de olorosas flores blancas
y en ofrendas pasionales
el zucará se desangra.²⁵

Esmero poético se encuentra en el cuarto programa de San José, dedicado a la actividad turística de los balnearios. En el inicio se unen descripciones recargadas con el recitado de un poema local. La narración se dirige al posible visitante de estas playas y explica a quienes quisieran llegar que allí “se encuentra en un lugar de nuestra tierra pródiga en bellezas naturales, en las cuales la mano del hombre contribuye a

24 *Así vive Uruguay, Salto*, capítulo 2, rollo 276, Departamento de Ayudas Audiovisuales, Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP).

25 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 2, rollo 270.

darle mayor realce”. Se conjuga la locución con música instrumental de fondo y una sucesión de imágenes de las playas y paisajes locales. En el pasaje al lenguaje escrito se pierden las pausas y la entonación, así como la música de fondo. De todas formas, aún es posible distinguir esa grandilocuencia de la función poética en la descripción del balneario Kiyú,

Refugio de belleza. Kiyú, nombre guaraní que significa ‘gran grillo’, ofrece al bañista un mar tranquilo y una extensa playa, enmarcada por las altas barrancas de San Gregorio, rectas, como cortadas a pico algunas, bardas, coronadas de eucaliptos y espinas de la cruz. Y a sus pies se extiende, quieto y callado, el gran río [...] Estas barrancas le otorgan aspecto tan majestuoso como original. Cuando amanece se acrecienta la luz. La vista percibe allá lejos la línea azul pálida del horizonte, confundiendo con la línea azulada del río. El hombre, en su afán de embellecer aún más lo bello, lo ha dotado de una moderna rampa que por su ubicación es un alto exponente del tecnicismo vial. [...] Pero Kiyú es más que eso. Es tiempo detenido en los restos fósiles que se encuentran y tiempo acelerado de turistas y pobladores. Es sol y bullicio de niños que juegan en el agua. Es paz y silencio, solamente interrumpido por el canto del grillo y el susurro del mar.²⁶

Este pasaje, además de apelar a sentimientos profundos para resaltar la belleza natural del interior, deja ver dos de los conceptos que se repiten a lo largo de la serie. Por un lado, ese paisaje, si bien es bello de forma natural, si bien ha sido así desde siempre y es el mismo que pisaron los héroes de la in-

26 *Así vive Uruguay, San José*, capítulo 4, rollo 290, Departamento de Ayudas Audiovisuales, Consejo de Educación Inicial y Primaria (CEIP).

dependencia, no sería tan bello sin la ayuda del hombre. Es el esfuerzo y trabajo del presente lo que resalta su belleza. Cuando menciona la moderna rampa como un “alto exponente del tecnicismo vial”, lo que se ve en las imágenes es una rampa de madera para acceder a la playa. Es que la necesidad de que todo sea bello y grandioso no siempre tiene su correlato en la realidad. Sin embargo, lo que importa es la contundencia de la palabra, que domina el discurso y se sitúa por encima de las imágenes, las cuales muchas veces cumplen una función meramente ilustrativa.

Por otro lado, se presenta inevitablemente la tensión entre lo natural y lo moderno, entre la tradición y el desarrollo. Es paisaje tranquilo pero también “tiempo acelerado de la vida moderna”. Dado el papel que la serie le da al desarrollo, se intenta mezclar lo natural con aspectos de la modernidad. Esta tensión se encuentra presente cuando se narran los hechos históricos que se llevaron a cabo en las localidades.

PASADO HEROICO

Pasado teñido de gloria, presente que se gesta, vibra y se desborda en el vigor de la amistad.

En cada departamento se encuentran parajes o localidades donde sucedieron acciones gloriosas que engrandecen el lugar, no importa lo pequeñas que hayan sido. El locutor suele mencionar estos hechos con un estilo declamatorio, poniendo el énfasis en el sacrificio y el esfuerzo de esos hombres, como el de quienes acamparon en el Éxodo y “sobre sus hombros, la patria iban llevando”.²⁷

La presencia del pasado, tal como asegura Marchesi, se utiliza para legitimar los hechos del presente y cimentar las

27 *Así vive Uruguay, Salto*, capítulo 1, rollo 276.

bases del “Nuevo Uruguay”. Esto se ve claramente en el primer capítulo de San José.²⁸ Como sucede en varios capítulos, este se inicia con la narración de hechos históricos y se menciona la primera Asamblea Nacional Constituyente,

[...] que nos incorpora a los pueblos libres del Universo. Ese pasado por fortuna no ha desaparecido. Evoluciona de acuerdo a los nuevos tiempos. Se oculta a veces, pero se le siente latir en cada calle, en cada casa, en el correr de esa vida mansa y transparente del campo.

Si bien Artigas y los héroes de la independencia son referencia indiscutida en la serie, quizás por tratarse de un guion elaborado por maestros, se habla de hechos y personalidades históricos que los trascienden, aunque muchas veces sea solo para mencionarlos. Lo indígena se suele usar exclusivamente en asociación con el paisaje: “Un clamor indígena bajo el hierro hispano, sobre la arena solariega, simbolizando el pasado primitivo indígena y la conquista española”.²⁹ Los colonizadores también aparecen asociados al trabajo de la tierra, de quienes nos “quedó su legado de laboriosidad y sacrificio”.

TRABAJO Y PROGRESO

Desde el núcleo poblado más pequeño a la capital del departamento, hombres y niños, en un esfuerzo constante, conforman la imagen progresista de Treinta y Tres.³⁰

Sacando los pasajes poéticos y la narración de glorias heroicas, el fuerte de los documentales está en la vida económica

28 *Así vive Uruguay, San José*, capítulo 1, rollo 290.

29 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 1, rollo 270.

30 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 2, rollo 270.

de los departamentos: la industria, la construcción, el agro y el trabajo. Al igual que en los informativos de la DINARP y los documentales del DMTC, las grandes obras del gobierno tienen un lugar destacado. Pero en esta serie, más centrada en lo local, se mencionan los emprendimientos departamentales (“con visión en el desarrollo económico, el intendente mejoró las rutas”)³¹ y todos los emprendimientos privados comerciales, industriales o rurales de cierta envergadura, como tambos, textiles, establecimientos ganaderos, saladeros, astilleros, aserraderos, viñedos, frutales, areneras, fábricas de bloques, fertilizantes.

Las palabras claves aquí son trabajo, modernidad y progreso. Estas actividades son presentadas por el locutor, que brinda datos objetivos para luego explayarse en ellas a través de la entrevista a un referente del lugar. Se subraya siempre la cantidad de gente que emplea, la producción que genera, a cuántas personas abastece y la tecnología utilizada.

El progreso está asociado a la industria y el avance tecnológico. Así, se destaca a la empresa productora de sal marina Isusa, ya que “por ser una industria altamente tecnificada su trabajo manual es mínimo”; a la arenera, porque “cada día esta industria se tecnifica más”, o a una granja avícola que controla la calidad externa e interna de los huevos, dado que “la fuerza de la máquina transforma la materia prima y le da nuevas formas, para mejorar la calidad de vida”.

Lo moderno se menciona para referirse a casi todas las actividades. Esto se ve en Treinta y Tres, donde prácticamente no hay nada más allá del agro, pero igual se encontraron ejemplos de modernidad en el arroz, que es procesado en “modernas y complejas plantas” con “modernos procesos de industrialización como el parboilizado”, o en la “moderna planta para la industrialización láctea” que aún no existe pero

31 *Así vive Uruguay, Salto*, capítulo 2, rollo 276.

hace varios años se está por instalar. Las imágenes destacan las grandes máquinas, pero, al igual que con la rampa de Kiyú (“exponente del tecnicismo vial”), no importa si lo visual no acompaña del todo la grandilocuencia del discurso.

En la actividad rural, otro punto de interés está en el esfuerzo y el sacrificio del trabajador. No hay conflictos, disconformidades ni reclamos laborales, sino que empresarios y trabajadores se esfuerzan juntos para sacar adelante el “Nuevo Uruguay”. El éxito de la industria de la caña de azúcar cortada a machete (que emplea en Belén a 1500 personas) se debe “al esfuerzo conjunto entre empresarios y trabajadores”.³² La armonía también está presente con las autoridades. El éxito de Treinta y Tres está “basado en el trabajo fecundo de autoridades y un pueblo que quiere a su país y busca engrandecerlo con su labor de cada día”.³³

El trabajo del hombre se resalta incluso en momentos en que la narración gira en torno a otros temas. Los datos del departamento de Treinta y Tres se presentan diciendo que “al este del territorio nacional, 45.680 hombres, mujeres y niños cuelgan el esfuerzo de su tarea en pro de la superación cultural, social y económica”. Ese mismo capítulo, luego de 10 minutos de elogios a todos los paisajes naturales de la zona, donde la única figura humana que aparece es una cantante local tocando la guitarra a orillas del río, finaliza:

Desde la cuchilla a la llanura, de las vertientes juguetonas que hacen los cerros a los caudales de los ríos, un departamento denota su presencia en la zona este del país, a través del palpitante quehacer de sus hombres, en su permanente afán de superación.

32 *Así vive Uruguay, Salto*, capítulo 2, rollo 276.

33 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 1, rollo 270.

El trabajo forma parte del estilo de vida del campo. Las “patriarcales estancias fueron a través de los años los centros de producción de la zona, pero también una forma de vida moldeando el temple de sus hombres”,³⁴ y la vida modesta del campo no es pobreza, sino sencillez, serenidad, “vida mansa y transparente”, es esencia de la identidad nacional.

La serie busca mostrar que el gobierno militar llevará al país a la modernidad y el desarrollo. La industria, la tecnificación y el trabajo duro construyen un futuro próspero. Al final de cada capítulo suelen encontrarse frases como “San José y su gente han emprendido decididamente la nueva ruta”,³⁵ “San José es hoy un departamento floreciente, pujante”,³⁶ “Así avanza un departamento que marcha hacia su futuro. Un mañana repleto de esperanza y fe, un departamento engrandeciendo al país”,³⁷ “Así avanza sin desmayos un departamento entusiasta, en busca de su futuro progresista”,³⁸ “Treinta y Tres, sin negar sus raíces, va creciendo hacia el mañana”,³⁹ “Desde el núcleo poblado más pequeño a la capital del departamento, hombres, mujeres y niños, en un esfuerzo constante, conforman la imagen progresista de Treinta y Tres”.⁴⁰

NUEVAS TECNOLOGÍAS Y MEDIOS MASIVOS

Otro elemento recurrente de la serie corresponde a los medios de comunicación. Se suele hacer un recuento de las diferentes emisoras de radio locales, mostrando imágenes y

34 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 3, rollo 270.

35 *Así vive Uruguay, San José*, capítulo 4, rollo 290.

36 *Así vive Uruguay, San José*, capítulo 1, rollo 290.

37 *Así vive Uruguay, Rivera*, capítulo 4, rollo 295.

38 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 1, rollo 270.

39 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 1, rollo 270.

40 *Así vive Uruguay, Treinta y Tres*, capítulo 2, rollo 270.

describiendo sus características. A los canales de televisión, cuando existen, se los presenta como un elemento de la modernidad, “tal como exigen las necesidades de la sociedad actual”.⁴¹

El énfasis en los medios de comunicación está en sintonía con la importancia que tuvieron para el régimen militar. Si bien la dictadura en Uruguay no estableció canales propios, reformó la reglamentación de los medios existentes. La ley 14.670, de 1977, sustituyó la de Radiodifusión de 1928, que regía hasta el momento y fue la única hasta la Ley de Medios aprobada en 2015.⁴² Para la dictadura, la televisión cumplía un papel fundamental “en el apoyo al proceso de desarrollo de la República y [la] adecuada exaltación de los principios y valores medulares de la patria”.⁴³ Esta necesidad de acceder a los medios masivos hizo que, en los hechos, el régimen no hiciera cumplir la mencionada legislación de forma estricta y que los canales no sufrieran mayores restricciones, lo que generó una relación de cooperación entre ambos.⁴⁴ No es extraño entonces que se haya elegido a Primaria para producir *Así vive Uruguay*, ya que para esa época los programas de Televisión Educativa se transmitían en todos los canales de Montevideo y en el interior del país a través de La Red.

Otra muestra del interés del régimen por las nuevas tecnologías se ve en el formato utilizado para filmar la serie. A diferencia de los documentales realizados por el DMTC de la Universidad y los noticieros de la DINARP, que fueron filmados en película cinematográfica y preferentemente 35mm,

41 *Así vive Uruguay. Treinta y Tres*, capítulo 2, rollo 270.

42 Ley 19.307, Servicios de Comunicación Audiovisual, 14 de enero de 2015.

43 Decreto 734/978, artículo 28, citado en Antonio Pereira, “Televisión y dictadura en Uruguay. Cambios y permanencias”, *Cuadernos ReHiMe*, 2(2) (2012): 149.

44 Elizabeth Fox, *Días de baile: el fracaso de la reforma en la televisión de América Latina*. (Felafacs, México: 1990). Pereira, “Televisión y dictadura”, 140-179.

la serie *Así vive Uruguay* utilizó la tecnología del videocasete U-matic.⁴⁵

El videocasete, por ser fácilmente transportable, permitió a Educación Primaria recorrer todas las ciudades y pueblos del país y nos dejó horas de material que hubiera sido impensable recoger con cámaras cinematográficas. De cada departamento, según explica Liceran, regresaban con decenas de horas de registro. El material que no se utilizaba para la serie era aprovechado por el Departamento de Ayudas Audiovisuales para realizar pequeños informes que se incorporaban a los programas regulares de Televisión Educativa. Si bien no se conserva todo el material de la época, sobrevivieron varios de los programas armados a partir del material recogido para la serie y registros en bruto de algunos departamentos.

Más allá de las intenciones detrás de la serie aquí analizada y de la parcialidad que pueda existir, reflejada tanto en las cosas que se omitieron como en la forma de exponer las que se mostraron, *Así vive Uruguay* fue un intento por mostrar de forma exhaustiva diferentes aspectos de la vida económica, social y cultural a lo largo de todo el país. Los documentales y el material bruto no utilizado en la serie nos permiten ver la forma en que el gobierno de la dictadura hizo uso del documental para conseguir consenso, pero también da la posibilidad de acercarse a formas de vida de un momento del país.

45 A pesar de que la producción de la Universidad fue realizada en formato grande de cine, Isabel Wschebor ve en la unión del departamento de cine y el de televisión una muestra de la importancia dada por la dictadura al audiovisual y los nuevos medios (en Wschebor, “Cine, Universidad”, 143).

Bibliografía

- Alvira, Pablo. “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”. Avance de investigación. Consultado en mayo de 2017. https://www.academia.edu/28164947/Cine_y_revoluci%C3%B3n_en_los_a%C3%B1os_sesenta_latinoamericanos._La_violencia_como_tema_en_el_cine_de_intervenci%C3%B3n_pol%C3%ADtica_Uruguay_Brasil_y_Argentina_.
- Fuenzalida Fernández, Valerio. “Por una televisión pública en América Latina”. En *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*, compilado por Omar Rincón. Buenos Aires: La Crujía, 2005.
- Fox, Elizabeth. *Días de baile: el fracaso de la reforma en la televisión de América Latina*. México: Felafacs, 1990.
- Marchesi, Aldo. *El Uruguay inventado*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Pereira, Antonio. “Televisión y dictadura en Uruguay. Cambios y permanencias”, *Cuadernos ReHiMe* 2, 2 (2012): 140-179.
- Wschebor, Isabel, “Cine, Universidad y política audiovisual”, *Revista Contemporánea*, 5. (2014): 125-146.

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

Mariana Amieva

Cuando proponemos un abordaje sobre el cine documental en Uruguay en perspectiva histórica solemos pensar en algún corpus de películas, en exhumar la figura de algunos realizadores o las características de algún movimiento. En este capítulo propongo, en cambio, abordar el estudio de un festival de cine, un evento totalmente dedicado al cine de no ficción que tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971, en el que participaron más de cuarenta países, se proyectaron cientos de filmes, y concurrió un público significativo y constante, que asistía con esfuerzo durante las largas semanas de exhibiciones. Un festival que programó gran cantidad de los filmes documentales, experimentales y de animación más significativos del período y que fue una gran ventana para el cine latinoamericano y un espacio de encuentro y diálogo entre los realizadores.

Este festival que tuvo lugar en la ciudad de Montevideo, del que habla buena parte de la bibliografía académica dedicada a los estudios sobre cine en el período, fue organizado por el Departamento de Cine Arte del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica), una acotada dependencia del Estado, y por un puñado de personas. En mayo de 1954 se comen-

zó a organizar su actividad más trascendente: el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, cuyo título ya da cuenta de su objeto extraño y su ambiciosa envergadura.

El Festival del SODRE es una de las referencias que más se mencionan en la bibliografía académica extranjera que aborda la historia del cine uruguayo. Estas menciones suelen estar acotadas a la ubicación del Festival como un antecedente del movimiento de realizadores y filmes que en la década del sesenta se reconocen como representantes locales del cine con interés social o como práctica de intervención política.¹

La referencia que presenta Paulo Antonio Paranaguá² sobre este evento se distingue de los sesgos mencionados al enmarcarlo en un contexto más amplio, en el cual la propuesta del SODRE —con su énfasis en el cine documental, que queda excluido del circuito comercial— pasa a representar y a caracterizar a todo un período de transición entre un cine clásico

industrial y un cine que se asume como moderno.

Durante la prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente o “cine de autor”, el documental adquiere nueva relevancia. [...] Mientras tanto, el cine documental goza de prestigio y se convierte en una prioridad durante diez, quince años (o más, para la corriente militante). La creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) señala las expectativas depositadas en el género; su fecha constituye un marco: el certamen de Montevideo representa un reconocimiento institucional y una plataforma para la difusión de las películas en la región. Pronto la radicalización social desborda a las instituciones de promoción, incluido el organismo uruguayo.³

Esta cita resulta especialmente interesante no solo por destacar lo significativo del Festival, sino por recordarnos la relevancia que tuvo el cine documental en el período estudiado.

Párrafos más arriba presentaba este festival con un marcado carácter excepcional, característica con la que se identificaba el Uruguay durante el neobatllismo. El “pequeño pero gran país”, oasis de libertades que se pensaba como “un país de excepción”, en las palabras del propio Luis Batlle Berres durante esos “felices” años cincuenta,⁴ tiene su correlato en las crónicas contemporáneas al evento. En el balance de la segunda edición del Festival, en 1956, el crítico Hugo Alfaro planteaba:

3 Paranaguá, *El cine documental en América Latina*, 50.

4 Para toda una caracterización de este período y las referencias precisas a Batlle Berres véase Ximena Espeche, “Las crisis”, en *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes: 2016), 43-80.

1 Un listado no exhaustivo de esa bibliografía comprende: Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina* (México: Diana, 1991); John King, *El carrito mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: Tercer Mundo, 1994); Ana López, “An Other History: the New Latin American Cinema”, en *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, eds. Robert Skar y Charles Musser (Philadelphia: Temple University Press, 1990); María Luisa Ortega, “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016); Mariana Villaça, “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, *Revista Contemporánea*, año 3 (2012): 243-477.

Distingo de esta bibliografía los siguientes textos que analizan este evento desde otro contexto y valorándolo por su propia importancia: Mariano Mestman y María Luisa Ortega, “Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies”, en *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, eds. Z. Druik y D. Williams (Londres: Palgrave Macmillan, 2014), y Beatriz Tadeo Fuica y Clara Garavelli, “Participación argentina en los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE”, en *Poéticas del movimiento. Aproximaciones críticas al cine y video experimental argentino*, eds. C. Garavelli y A. Torres (Buenos Aires: Librería, 2015), 81-96.

Desarrollé un estudio del Festival en Mariana Amieva, “El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971”, *33 cines*, 2 (2010), 6-29.

2 Paulo Antonio Paranaguá, “Origen, evolución y problemas”, en *El cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), 13-78.

La entrega de los diez grandes premios [...] puso fin a una muestra que por su extensión —en tiempo y en cantidad de films y de países participantes— no debe tener equivalente en ninguna parte del mundo. Este fue el Festival total, el Festival de los Festivales. Uno de los países menores del planeta quiso compensar tal vez su tamaño con esta muestra digna del gigantismo norteamericano o soviético.⁵

Lejos de querer seguir alimentando una evaluación del Festival del SODRE que se apoye en estas líneas, me interesa ubicar este objeto en un contexto más general, que nos ayude a entender el espacio que ocupó en su época y para su región. Para estudiarlo es necesario vincularlo con otros objetos similares, las redes de las que forma parte, sus referencias y sus interlocutores. En los últimos años encontramos una muy significativa bibliografía que ha definido a los festivales de cine como un objeto de estudio particular. De estos textos rescataremos especialmente los trabajos de Marijke de Valck⁶ y de Aida Vallejo Vallejo.⁷ Esta bibliografía resulta muy valiosa a la hora de definir el objeto y prestar atención sobre los vínculos con otros agentes que componen el campo y el contexto sociopolítico, económico y cultural en el que se desarrollan estos festivales, a la vez que nos ayudan a historizar estos eventos. El Festival del SODRE comparte muchas de las características de los festivales específicos que comienzan a surgir en un primer período que Vallejo define como la “era de la diplomacia”, y resulta muy pertinente sacarlo de las miradas que solo lo res-

catan como antecedente y de las lecturas excepcionales, para estudiarlo a la luz de un proceso más general.

EL FESTIVAL Y SU CONTEXTO

El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental se enmarca entonces en un período en que, a la par de la consolidación de los grandes festivales generalistas, comienzan a surgir espacios específicos dedicados a la difusión y promoción de otros cines que circularán por fuera del circuito comercial. Más allá de un encuadramiento temático, estos recortes estaban dedicados a las márgenes del cine institucional. Estos eventos, como plantea Vallejo, tienen sus antecedentes en los movimientos cineclubistas, pero luego trascienden ese marco estrecho para reunir otros materiales que expresan un cine con distintos intereses. Las funciones pasan a ser otras y, junto con el declarado valor “diplomático” que se les otorga, las autoridades en los actos oficiales enuncian la pertinencia de un cine que eduque, que sea un puente entre los distintos pueblos, una ventana al mundo, etc. En este punto la referencia es explícita y el nombre de John Grierson una cita constante.

En las fuentes se puede leer la participación del evento dentro de una red fluida. En las presentaciones de las películas proyectadas aparecen, en muchas ocasiones, las menciones de esos circuitos compartidos, en un recorrido principalmente europeo, que va marcando el mapa de esos cruces de filmes, realizadores y categorías. Me interesa resaltar dos eventos particulares que considero posibles antecedentes del Festival del SODRE. El primero es el Festival de Filmes Documentales de Edimburgo.⁸ Este fue un importante festival que comparte

⁸ Colin McArthur, “The Rises and Falls of the Edinburgh International Film Festival”, en *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book*, ed. Eddie Dick (Edinburgh: Scottish Film Council and British Film Institute), 91-102.

⁵ Hugo Alfaro, “Calidad contra cantidad”, *Marcha*, 15 de junio de 1956, 18.

⁶ Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 19-32.

⁷ Aida Vallejo, “Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica”, *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 39 (2014), 13-42; Aida Vallejo y Ezra Winton, *Documentary Film Festivals. History, Politics, Challenge* (en proceso de edición).

algunas afinidades con el caso uruguayo, vínculo que luego quedó explicitado en algunas reseñas críticas.⁹ El segundo es el Festival internacional de filmes experimentales y poéticos de Knokke-le-Zoute,¹⁰ que se inserta de lleno en el campo cinéfilo cineclubista.

Considero que el Festival del SODRE se inscribe en un primer momento en ese circuito principalmente europeo,¹¹ ligado a instituciones y referentes con los que establece vínculos y con los que comparte su distancia frente a los “festivales de bikini”, como diría Hugo Alfaro, apelación descalificativa con la que agrupaba a los grandes y glamorosos festivales de Venecia o Cannes, pero también al local Festival de Punta del Este.¹²

El Festival se distinguió pronto de este primer encuadramiento por dos motivos. El primero es la impronta latinoamericana que adoptó. Esta característica no se relaciona con la proporción de filmes en el total, ya que dentro del Festival en todas las ediciones se destacó la presencia europea, pero la región pasó a tener una indudable y significativa participación

que terminó materializándose en el I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, de 1958. El segundo es un motivo interesante ya que es el elemento que le da su identidad, su desmesura y también su debilidad, y tiene que ver con su particular organización. Tal como se desprende de las bases que aparecen publicadas en los primeros números de la *Revista del SODRE* y en las notas de prensa de todas sus ediciones hasta 1960,¹³ para su convocatoria se mandaban, por vía diplomática, ofrecimientos de participación a todas las naciones con las que Uruguay mantenía relaciones. La programación luego se organizaba con todos los filmes recibidos, sin ninguna selección previa.¹⁴ La propia organización del Festival era consciente de lo que esta circunstancia generaba, tal como se puede leer en el comentario publicado en el primer número de la *Revista del SODRE* como balance de la actividad:

Como testimonio de la falta de oportunidades que se ofrecen para la exhibición de esa clase de películas, los países participantes respondieron a la convocación del SODRE con entusiasmo a veces excesivo, abrumando

9 En una breve reseña que presenta el III Festival, se comenta: “Por el abultado número de films a exhibirse en las distintas categorías y la presencia de tantos países productores, es casi seguro que el Festival se extienda durante un mes y medio, por lo menos. Ello ha hecho pensar a uno de sus organizadores que la empresa que ha encarado el SODRE es posiblemente única en el mundo, ya que sus dimensiones sobrepasan al de Edimburgo, uno de los Festivales mayores”. *Marcha*, 9 de mayo de 1958, 20.

10 Alessia Bottani, “Rendez-vous à Knokke-le-Zoute, 1949”, en dir. Frédéric Maire y Maria Tortajada, *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*. Consultado el 20 de marzo de 2015. www.unil-cinematheque.ch.

11 Hasta ahora he encontrado un solo ejemplo latinoamericano de festival de cine con sesgo específico previo a la propuesta del SODRE. Es el Primer Festival Internacional de Películas de Arte, Caracas, 1952, donde fue premiada la película *Reverón*, de Margot Benacerraf. Información obtenida de la cartilla de prensa del filme, disponible en la Biblioteca de la ENERC.

12 Hugo Alfaro, “La avalancha”, *Marcha*, 27 de abril de 1956, 19. Más allá de esos comentarios, creo conveniente matizar esta idea, ya que muchos de los materiales que circulan por estos festivales también tienen acogida en las secciones dedicadas a los cortometrajes de esos mismos grandes festivales, por lo que parcialmente comparten una misma red.

13 *Revista del SODRE*, 2 (1955), 86-87, y *Revista del SODRE*, 5 (1957), 81-88. En estas bases se establece un máximo de 10 filmes por país, pero este límite no se vio respetado en la cantidad de filmes que presentaron algunas delegaciones, que excedían esa cifra. En las bases también se dejaba constancia de que la organización podía hacer invitaciones particulares.

14 Para dar cuenta de este tema creo necesario compartir el relato de Hugo Alfaro: “Pero el SODRE, en la organización de este Festival, realiza a medias sus fines o los contradice abiertamente en la acción. Recibe una enorme cantidad de material como síntoma de la resonancia mundial del certamen, pero luego lo exhibe todo, sin discriminación alguna, dando una chance inmerecida a muchísimo bodrio que sólo debía ser exhibido entre familiares y amigos, en el país de origen. [...] En nuestra estada en el SODRE hubimos de padecer ochenta y siete puestas de sol y la tala de trescientos tres árboles, dos temas terriblemente fotogénicos. [...] El resultado se contabiliza en cantidades de irritación y bostezos. PRESELECCIÓN es la voz de orden para otros festivales”. Hugo Alfaro, “La vuelta al mundo en cuarenta días”, en *Marcha*, 27 de junio de 1958, 19. En la edición del 60 se solicita a los países participantes que limiten ellos mismos la cantidad de filmes a exhibir. Véase comentario en *Marcha*, 1 de julio de 1960, 18.

al público y al jurado con un alud de películas de las más dispares calidades.¹⁵

Esta circunstancia explica la gran cantidad de películas que se proyectaban cada año, pero más aún la gran cantidad de países participantes. En este trabajo me enfocaré en las primeras cuatro ediciones del Festival y haré una breve mención al de 1962, ya que planteo que estas ediciones realizadas bajo la dirección de Danilo Trelles en el Departamento se pueden considerar como un ciclo particular. La tabla que se presenta es elocuente de la dimensión y las particularidades de este objeto extraño.

Año	1954	1956	1958	1960	1962
Cantidad de filmes	98	230	222	281	179
Cantidad de delegaciones	18	34	39	42	29

El Festival aparece entonces como un muestreo que nos permite observar las reglas y las rutinas, nos descubre los filmes que quedan por fuera del canon. Más que el número de piezas proyectadas, la falta de selección previa permite encontrarnos con una diversidad que se pierde en el *racconto*. Podemos ver tanto filmes de El Salvador o de Jordania como filmes institucionales y otros “materiales grises” que nos ayudan a repensar el concepto de todo ese cine que claramente se expresa por fuera del *modo de representación institucional* (MRI).¹⁶

Dentro de este universo, y desde la primera edición, pronto se perciben algunas particularidades. Es notorio el peso de las películas de los países del bloque del Este —que representaban casi un tercio del total en las primeras tres ediciones— y,

¹⁵ Revista del SODRE, 1 (1955), 65.

¹⁶ Me refiero al conocido concepto que desarrolla Noël Burch, *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* (Madrid: Cátedra, 1987).

derivado de esto, la gran cantidad de materiales que tienen su origen en alguna agencia estatal. Esta filiación a un organismo público también se encuentra en los materiales que provienen de Canadá y la esperada presencia del National Film Board of Canada (NFB), pero también de la India, de Brasil o Argentina. La participación del Estado en la producción cinematográfica se revela plural en este muestreo, con filmes de divulgación científica, promoción turística, panoramas del acervo artístico del país, así como registros más “etnográficos” y costumbristas o filmes de animación.

Se siente el eco del ideario griersoniano citado en el discurso inaugural de la edición de 1956: el cine es un medio tan versátil como la imprenta y puede expresarse de “mil maneras”.¹⁷ Pero más que en la diversidad, la presencia de Grierson se encuentra representada en cierta parte del corpus que consigue tener la legitimación de las premiaciones y de las miradas críticas. Está representada, por ejemplo, en todos los filmes con producción de la Shell Film Unit, que se presentó en todas las primeras ediciones y consiguió varios premios con películas dedicadas a la “naturaleza”.

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

¹⁷ “El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográfica que interesan al Festival del SODRE”. *Catálogo del II Festival (1956)*, s/p.

cualidades de los filmes documentales prevalece el ideario del “tratamiento creativo de la realidad” griersoniano, y hay cierto consenso en que las películas que merecen ser rescatadas son las que hacen gala de sus valores expresivos y originales. Un ejemplo de esto son las películas de Arne Sucksdorff o de la escuela holandesa, con Bert Haanstra y Herman van der Horst, pero también los filmes polacos de Andrzej Munk, los italianos de Vittorio de Seta o la obra de perfil más experimental de John Hubley, todos ellos ejemplos ya celebrados en el circuito de festivales, pero que dejan en estas costas una profunda impresión.

EL FESTIVAL EN TONO LATINOAMERICANO

Como mencionábamos, una de las características más significativas de este festival fue su carácter trascendente para muchos realizadores latinoamericanos que encontraron en el evento del SODRE un espacio de intercambio y legitimación.¹⁸ Muchas de estas participaciones se enmarcan en los formatos de los filmes institucionales, originados en las agencias públicas dedicadas a producir cine informativo y didáctico. Algunas de estas agencias, como el Instituto Nacional de Cine Educativo del Ministerio de Educación y Cultura de Brasil (INCE), tenían una larga tradición. En otros casos vamos viendo los cambios que generaban nuevas políticas públicas, como los filmes argentinos que llegaban bajo la producción del Instituto Nacional Cinematográfico, fundado en 1958. Otro de los orígenes de los filmes institucionales eran las grandes empresas, principalmente dedicadas a la extracción de hidrocarburos, que destinaban muchos fondos a la producción de cine.

18 Se puede encontrar una descripción detallada y comentario sobre los filmes latinoamericanos que participaron en el SODRE en Mestman y Ortega, “Grierson and Latin America”, 23-32.

Un claro ejemplo de estos materiales son los filmes que Humberto Mauro realizó para el Instituto Nacional de Cine Educativo del Ministerio de Educación y Cultura de Brasil, o el trabajo del italiano Enrico Grass para la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de Argentina y otras agencias oficiales. También encontramos varios filmes que realizó el chileno Patricio Kaulen para la Braden Copper Company.

La obra del boliviano Jorge Ruiz también comparte este encuadramiento con el apoyo que recibió de diversas instituciones públicas, tales como el Servicio Cooperativo Interamericano de Salud Pública. Ruiz es uno de los realizadores latinoamericanos más destacados por el Festival, y sus filmes, ya antes de la sanción elogiosa que le dedicó Grierson en su visita al festival de 1958, eran muy valorados por los jurados y la crítica.¹⁹ Resulta interesante notar cómo los filmes regionales que comenzaban a abordar el tratamiento de las condiciones de vida de los pueblos americanos quedaban subsumidos dentro de la categoría de “cine etnográfico”, mostrando al mismo tiempo una valoración y una distancia del tema, como la representación del *otro*.²⁰ La obra de Ruiz se relaciona y en un cierto punto se radicaliza con la figura del peruano Manuel Chambi y sus filmes sobre los pueblos del Cuzco. Este ya es un caso plenamente inscripto en el terreno de la producción independiente y con orígenes en el circuito cineclubista. La crítica destaca en su obra, como elemento ponderable, la crudeza y la desprolijidad del registro, con ciertos términos

19 Según Mikel Luis, el Gran Premio que recibió *¡Vuelve, Sebastiana!* en la edición de 1956 fue el primer reconocimiento internacional que tuvo el cine boliviano. En Alberto Elena y Marina Díaz López, eds., *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas* (Alianza: Madrid, 1999), 119.

20 Sobre el cine etnográfico latinoamericano del período y sus particularidades, recomendamos la lectura de Javier Campo, “Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX”. *Archivos de la Filmoteca*, 73 (2017): 193-212.

que nos remiten a las posteriores caracterizaciones del cine directo.²¹

La tercera presencia latinoamericana que se destaca en el 58 es la de Nelson Pereira Dos Santos. Como en los dos casos anteriores, nos encontramos con un temprano respaldo a este realizador brasilero al que se le otorgó un lugar importante en la programación, respaldo aún más significativo porque las dos películas presentadas no participaban en el concurso. En la premiación se las reconoció con mención especial por “el aporte de una sensibilidad auténticamente cinematográfica interesada en revelar un material de profunda raíz popular”.²² En este caso, la participación en el certamen excedía el rol de estímulo y legitimación para encontrar en este ámbito las fuentes de financiamiento para sus siguientes filmes, al involucrarse el propio Danilo Trelles como productor.²³

Concluyo este apartado latinoamericano con la mención de la participación de otros dos importantes referentes del documental latinoamericano. El primero es Fernando Birri, cuyo paso por el Festival ya ha sido tratado por numerosa bibliografía y fue el mismo realizador el encargado de explicitar lo significativo que fue para él su pasaje por Montevideo. Si bien no quedan registros en la prensa ni en los catálogos de su visita en 1958, su nombre aparece entre los participantes del I Congreso de Cineístas, y el propio Birri dejó sentada la importancia que tuvo la presentación de los materiales con los que estaba trabajando en la producción de *Tire die* y su encuentro con Grierson.²⁴ En 1960 tuvo una participación

mucho más destacada con dos filmes completamente distintos. En la sección inaugural se proyectó *La primera fundación de Buenos Aires*, un trabajo de “cinepintura” a partir de dibujos de Oskey y producido por León Ferrari. Este filme tuvo buenas reseñas.²⁵ Luego se proyectó *Tire die*, filme al que se le otorgó un extenso comentario en el catálogo, espacio destinado a justificar su inclusión y tratar de matizar la mala factura técnica con la necesidad de apoyar de forma militante este tipo de iniciativas. Tuvo una presencia muy discreta en la prensa, que le reconoció su buena voluntad y la relevancia del tema.²⁶ Finalmente le dieron un Gran Premio Especial que, en sus fundamentos, termina de reconocer la importancia de promover estas iniciativas.²⁷

Ese año hubo otra producción regional que llamó la atención y mereció mayores reconocimientos. El crítico José Carlos Álvarez consideró que era el mejor filme latinoamericano del Festival.²⁸ Se trata del mítico *Araya*, de Margot Benacerraf, que venía de ganar un premio en Cannes, pero que parece haber-

21 Véanse comentarios sobre la retrospectiva que se le dedica a Manuel Chambi, en *Marcha*, 23 de mayo de 1958, 17.

22 En los fallos de la premiación. *Catálogo del III Festival (1958)*, s/p.

23 Carta de Nelson Pereira Dos Santos a Danilo Trelles, del 23 de octubre de 1958. Recuperado de Autores del Uruguay. http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=documentos.

24 Véase Mestman y Ortega, “Grierson and Latin America”, 229.

25 Mario Benedetti comentaba: “La primera fundación de Buenos Aires pasea triunfalmente la cámara por un cuadro del humorista Oskey [...] El realizador Fernando Birri ha puesto un ágil sentido recreador al servicio de la peculiar y elaborada imaginaria [...]”, *Marcha*, 22 de julio de 1960, 18.

26 Mario Benedetti, que estaba cubriendo ese festival, le dedica una sola frase: “Otro film de Fernando Birri, flojo de técnica y rico de intenciones”, *Marcha*, 22 de julio de 1960, 18.

27 “El Jurado entiende que este film, que por su naturaleza no encuadra en ninguna de las categorías establecidas por el reglamento, es acreedor a un Premio Especial por tratarse de un aporte insólito a la temática del cine sudamericano. Por su objetividad informativa es un ejemplar documento de una realidad social, que señala un promisorio camino para el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral”. Fallo del Jurado, *Catálogo del IV Festival (1960)*, s/p.

28 “El film encierra un valioso documento social y también una hermosa sucesión de imágenes, con grandes aciertos de compaginación. Es una obra ascética, despojada, de todo adorno, austera hasta la exasperación. [...] Por falta de concisión, ‘Araya’, el mejor film latinoamericano pasado hasta ahora en el Festival, termina por resultar fatigante. Es una pena que ocurra eso, pues en ‘Araya’, se encierra una verdadera composición sinfónico-visual, con temas admirablemente captados”. José Carlos Álvarez para el diario *La mañana* (s/f). Carpeta de recortes del CDC de Cinemateca. Mario Benedetti para *Marcha* también destaca este filme y esgrime la misma queja en cuanto a su duración.

se impuesto en este ámbito por sus propios medios. Recibió una mención como Gran Film Cultural “porque preserva, en imágenes de gran belleza formal, una peculiar realidad social y económica”, y también cuenta con un largo espacio en el catálogo, en este caso, destinado a presentar a su realizadora y recordar que era su segundo paso por el Festival.²⁹

Un recorrido por el Festival del SODRE sirve también para iluminar algunos procesos a los que nos acercamos a partir de fuentes dispersas. En todo caso, creo que los ejemplos de estos dos realizadores resaltan el lugar que ocupó este festival como vidriera de los cines locales, pero también muestran el escaso eco que tuvo para sancionar por sí solo un canon alternativo por fuera de su red de pertenencia, y la pérdida de legitimación crítica retrospectiva, producto del derrotero incierto que siguió el Festival en su segunda etapa.

EL FESTIVAL COMO ESTÍMULO A LA PRODUCCIÓN NACIONAL

Creo que el rol tan significativo que tuvo el Festival para el cine latinoamericano en parte terminó opacando su particular importancia para el cine nacional, y su clara intervención en la emergencia de un cine nuevo que acompañó el perfil no

²⁹ *Araya* fue un filme muy significativo, tanto por sí mismo como por la historia de su exhibición errática, que no llegó a las salas venezolanas hasta 1977, con algún redescubrimiento europeo anterior y un nuevo redescubrimiento en la década del noventa. La historia del desencuentro entre este filme y el público latinoamericano forma parte de todos los trabajos críticos y académicos sobre *Araya*, que llega a cuestionarse la incorporación de este título dentro del corpus continental. No he encontrado en esa bibliografía ninguna mención a su paso por Montevideo, pero creo que es un dato interesante que sugiere varias hipótesis sobre estos circuitos integrados de difusión y reconocimiento. Más información en: Julianne Burton, “Araya across Time and Space Competing Canons of National (Venezuelan) and International Film Histories”, en *Visible Nations Latin American Cinema and Video*, ed. Chon Noriega (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 51-81; María Luisa Ortega y Ana Martín Morán, “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 18 (2003): 33-48; Paranagua, *El cine documental*, 42.

comercial del medio audiovisual.

En Uruguay se desarrolló un cine institucional a cargo de organismos públicos que todavía no ha sido estudiado debidamente. Sin embargo, este cine no tuvo participación en el Festival. Los únicos filmes de origen institucional que se proyectaron fueron los producidos por el Instituto de Cine de la Universidad de la República (ICUR), y solo participaron en la categoría de cine científico.³⁰

En esta búsqueda de intervención, el Departamento de Cine Arte se sumó a un movimiento que lo precedió algunos años y que comenzó a funcionar a partir de los concursos de cine amateur que realizaron los dos principales representantes del cineclubismo local, Cine Club y Cine Universitario.³¹ En esos años se conformó un grupo numeroso de realizadores que comenzaron a pensarse como colectivo y que utilizaron el contexto del cine amateur y la realización en pase reducido como un horizonte de posibilidades desde el cual desarrollar una práctica independiente y creativa por fuera de los marcos del cine comercial, es decir, el mismo territorio que proponía el Festival. En este ámbito se realizaron los Concursos de Cine Nacional que se organizaban en las semanas previas al Festival y que contaban con numerosos premios en metálico, una de las pocas oportunidades que tenían estos realizadores de ver retribuido su trabajo y conseguir cierta continuidad.

Este colectivo emergente se sintió interpelado en la convocatoria, tal como podemos leer en una carta de lectores en *Marcha* que, bajo la firma “Varios cineístas”, se quejaba de las limitaciones impuestas en las bases al exigir que los materiales que se presentaran al concurso de cine nacional fueran inéditos.

³⁰ Isabel Wschebor ha investigado en detalle este tema y me remito a sus trabajos para más información sobre este cine al que no voy a dedicarle espacio en este escrito. Véase, por ejemplo: “Ver la naturaleza y ver la sociedad. Las películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973)”, *33 Cines*, 4 (2010), 35-43.

³¹ Véase Mariana Amieva, “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: el caso uruguayo en la década del 50”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 16 (2017) : 12-166.

tos.³² Pero por otro lado se reconocía que el Concurso era “un valioso estímulo para la producción nacional que se desenvuelve, sobre todo en los géneros indicados, bajo un cúmulo de dificultades”.³³ De hecho, en todas las ediciones del Festival se llegaron a presentar 100 títulos uruguayos. Los fallos del jurado y las notas de prensa también recuerdan en varias ocasiones esta función de estímulo, aunque critican la baja calidad de algunas producciones, lo que a la larga quizá limitó los alcances y proyecciones de estas políticas públicas.

Año	1954	1956	1958	1960	1962
Cantidad de filmes presentados	4	26	24	21	17

Fueron precisamente las fuertes críticas que recibieron ciertas películas presentadas las que en parte marcaron el límite en esta política pública que no logró terminar de consolidar estas prácticas ni encaminar un clima propicio para su legitimidad. Esta situación, que se lee en los acontecimientos a posteriori, no invalida el hecho de que el concurso sí funcionó como un fuerte apoyo a la producción. Para justificar esto apelo directamente los números.

Antes de intentar caracterizar este conjunto muy variado me parece importante hacer un breve comentario sobre el principal problema que tenemos al abordar este objeto. De las 100 películas presentadas, 12 pertenecen al acervo del ICUR, y estas afortunadamente se encuentran en custodia del AGU, con un trabajo muy serio de preservación y una política de acceso que promueve su transferencia a formatos digitales para hacerlas visibles. El problema principal se presenta con ese otro gran corpus de cine “independiente” que tuvo un itinerario mucho más incierto: son muy pocos los filmes de

32 “Vallas al cine nacional”, en *Marcha*, 30 de abril de 1954, 2.

33 *Revista del SODRE*, 1 (1954), 67.

FILMS PREMIADOS EN LOS CONCURSOS DE CINE NACIONAL

Realizador	Título	Premio
1954		
Crodara, José Enrique	Historias y leyendas de tres estancias	Gran premio documental artístico.
Hintz, Eugenio	La araña homicida	Gran premio cine científico.
Beceiro, Hilario	Servicio de Hemoterapia	Mención Cine científico.
Dassori, Walter	Río Uruguay	Mención de Panamerican Airways documental de viajes.
1956		
Sierra, F, Martínez, Henrio y Bouza, J	Panorama	Gran Premio Documental Artístico
Ponce de León, Hugo	Agua	Gran Premio Documental Artístico
Mántaras Rogé, A y Hintz, E	El viejecito	Gran Premio Films para niños. Premio CUFE
Miller, Alberto	La Diligencia	Mención. Premio Philips Radio
Rivero, Ramón	Tacuara	Mención. Premio Shell
Hintz, Eugenio y Carlos Bayarres	A orillas de océano	Mención. Premio Banco de Seguros
Gardioli, Roberto	Termites arborícolas sudamericanas	Mención. Premio Banco República
Beceiro, Idelfonso	En las orillas del Hum	Mención. Premio SAS
Barindelli, Luis, y Giordano, Saul	Cómo estudiamos una disfagia	Mención. Premio KLM
Gianola, Gorgias	Contratiempo y marea	Mención. Premio ANCAP
1958		
Ponce de León, Hugo y H	Isla de lobos	Gran Premio Film Pedagógico
Gascue, Juan José	Ensayo	Gran Premio Documental Artístico
Gardioli, Roberto	Makiritare	Gran Premio Documental de Viajes
Miller, Alberto	Cantegriles	Premio Univeridad de la República
Cristoff, Boris	Ra-ta-plan	Mención Standard Oil
Castro, Miguel	Montevideo vía aérea	Mención SAS
Ponce de León, Hugo	Mala cosecha	Mención Kodak
Castro, Miguel	Energía eléctrica	Mención Shell Uruguay
Capazzoli, Omero	Parto sin dolor	Mención KLM
1960		
Mántaras Rogé, A y Hintz, E	Pregonos montevidEOS	Premio Consejo Departamental de Montevideo
Musitelli, Ferruccio	También es primavera	Mención. Con la Asociación Nacional del niño lisiado
Miller, Alberto	Medio Mundo	Mención
Zás Thode, Héctor	El mejor ahorro	Premio Banco Hipotecario. Mención
de Arteaga, Eduardo Julio, y Carlos Bayarres	New York 1920	Mención
Rodríguez Castro, Juan Carlos	Una familia feliz	Premio Banco Hipotecario. Mención
Gascue, Juan José	Puerto	Premio ANP. Mención
Añón, Plácido y Lucrecia Zolessi	Comportamiento sexual y reproducción de <i>Bothriurus bonariensis</i>	Gran Premio Cine Científico
Rodríguez Castro, Juan Carlos	El caballo que hablaba	Gran Premio Filme para niños. Animación
Fabregat, A, F. Tastas y J. Zavala	Sonrían por favor	Mención

los que tenemos información y sabemos que todavía se conservan.³⁴

Asumidas las limitaciones de este intento de análisis y dejando de lado los filmes científicos del ICUR que ya han sido estudiados, me interesa destacar un conjunto de filmes y realizadores que, a diferencia de los aficionados vinculados al cine como práctica para consumo doméstico,³⁵ responden a las características de lo que Charles Tepperman denominó *amateur avanzado*³⁶ y rápidamente asumieron el particular nombre de *cineístas*.

Me voy a concentrar entonces en los realizadores que más presencia tuvieron en el concurso y que producían filmes con la intención de participar en cada una de las categorías propuestas, tratando de encuadrarse en este contexto. Estos nombres aparecen también en las listas de participantes de los otros concursos, son miembros de los cineclubes y quieren reconocerse como integrantes de un colectivo que comienza sentirse parte de un cine nacional. Se trata de Alberto Miller, Juan José Gascue, Ildefonso Beceiro, Alberto Mántaras Rogé,

34 Además de los 12 filmes del ICUR, he logrado identificar otros 22 títulos consultando el listado de filmes nacionales de la Cinemateca Uruguay que apareció en el número 5 de la Revista Nuevo Film, por las consultas particulares en este archivo y en el Archivo de la Imagen del SODRE, por otras iniciativas de conservación como las del Laboratorio del FAC y por la consulta con familiares directos. De esos filmes, solo 17 han tenido alguna forma de transferencia a un formato magnético o digital y, muchas veces en versiones de calidad deplorable, es posible visionarlos. Luego contamos con otras fuentes secundarias para acceder a este corpus, como las notas manuscritas realizadas por Walter Dassori, jurado de varias ediciones del concurso, los comentarios de la crítica de cine o los testimonios de los propios realizadores a partir de las entrevistas que se realizaron por encargo de la Cinemateca en 1990 y 1991. Estas fuentes pueden ayudar en la investigación aportando algunos datos para valorar el conjunto, pero no reponen esa falta tan significativa para la historia del cine nacional.

35 Me refiero a varios títulos que tienen una importante presencia en las primeras ediciones del concurso y que los jurados descartan de antemano y casi sin miramientos. Esos filmes son descriptos como panorámicas o filmes de aficionados, y solo recogen imágenes de viajes por el mundo registrados por sus pudientes realizadores. Los títulos delatan los contenidos: “Dos ciudades de Italia”, “Un viaje por Suiza”, “Por caminos de Brasil”.

36 Charles Tepperman, *Amateur cinema. The rise of North American Moviemaking* (Berkeley: University of California Press, 2015).

Eugenio Hintz, Miguel Castro, Carlos Bayarres y Juan Carlos Rodríguez Castro. En otro grupo, que si bien presenta muchos filmes no tiene tanta participación en los otros ámbitos anexos, ubico a Hugo Ponce de León, José Enrique Crodara y, en parte, la dupla de Luis Barindelli y Saúl Giordano. En las primeras ediciones ya aparecen algunos nombres que claramente asociamos con el siguiente período, como Ugo Ulive o Mario Handler. Otros tienen una filiación más compleja, como Francisco Tastás Moreno, Alberto Fabregat o Ferruccio Musitelli, más ligados a los intentos de profesionalización de las prácticas al generar filmes comerciales, desarrollar oficios técnicos y vinculados con las empresas locales productoras de noticieros.

Las voces más formales estaban ubicadas dentro de las categorías de cine científico y en algunos de los filmes de corte más turístico, pero al pensar en el conjunto resulta mucho más interesante ver cómo esta producción nacional terminó utilizando muchos de los recursos y búsquedas formales que vemos en la muestra internacional, lo que revela un diálogo con las producciones que se proyectaban en la sala Auditorio. Me voy a ceñir en este análisis a los filmes que he podido ver, por lo cual comparto una mirada acotada que de ninguna forma quiere concluir un balance sobre el tema.

Tal como denunciaban los “varios cineístas”, la participación de producciones nacionales en el primer concurso, de 1954, resultó muy restrictiva por unas bases que demandaban que las películas fueran inéditas y hubo escaso margen para la presentación.

En la edición de 1956, en cambio, se presentaron 24 títulos. En las notas de Walter Dassori luego de la primera revisión aparecen descartados diez filmes, muestra de los “exigentes” parámetros del jurado.³⁷ Me interesa comentar dos

37 Archivo Walter Dassori Barthes. Documento C2M2. CDC Cinemateca Uruguay.

filmes. El primero es *El viejecito* (Alberto Mántaras Rogé y Eugenio Hintz), que participó en la categoría de Film para Niños y, como plantea Dassori, “como film para niños no debe descartarse”.³⁸ Dentro del Festival general encontramos varios de estos filmes narrativos de ficción que se insertan en la muestra porque también ocupan un lugar marginal en relación con el circuito comercial, por ser consideradas obras menores. *El viejecito* parece ser casi un ejercicio en el que se busca mantener una continuidad narrativa y un uso discreto y correcto de los recursos. Se cuenta la historia de un niño que pasa gran parte de su tiempo solo y tiene unos encuentros con un señor mayor, los cuales entran en el orden de lo fantástico y tratan de generar una fábula moral.



Fotograma de la película *La diligencia*, de Alberto Miller, Montevideo, 1956. Archivo de Cinemateca Uruguaya.

El otro caso tiene mayor interés, ya que nos encontramos con un filme propiamente experimental. *La diligencia*, de Alberto Miller, se propone animar —es decir, mover— al grupo escultórico *La diligencia* de José Belloni al compás de la música de aire folklórico compuesta por Juan Carlos Brioso.

38 Ídem

zzo. Se busca en este caso experimentar con el recurso del montaje. Es casi un juego o divertimento, como lo expresa su director en la entrevista que le realizaron en 1991.³⁹ Para generar la sensación de movimiento emplea distintos recursos: al principio usa paneos sobre el carruaje para producir distintos valores de plano y varios de planos detalles con un breve hilo descriptivo; luego el ritmo se acelera acompañando la música y allí utiliza planos cada vez más breves en distintos ángulos para simular que las patas del caballo o la rueda del vehículo se mueven, con un efecto que está muy logrado. De toda esta empresa sobresale el arduo y entusiasta trabajo artesanal que llevó a empalmar pequeños planos de hasta cuatro fotogramas y la vocación de estos realizadores por aprender y conocer experimentando.

La edición del concurso de 1958 también fue muy numerosa y contiene algunos de los títulos más valiosos del período. En este caso me interesa comentar dos. El primero es *Ensayo*, de Juan José Gascue, que ganó el Gran Premio al Film Documental Artístico. Se trata de un trabajo casi institucional, ya que quiere dar cuenta de las actividades que se realizaban en el Teatro Solís. Para eso plantea un hilo narrativo en el que seguimos a sus artistas desde la llegada al teatro hasta la hora de la presentación, y los créditos se cierran sobre el telón antes de comenzar la función. Se prima al ensayo en sí mismo, pero el propósito informativo sobre las actividades necesarias para llevar una representación ante el público se desvía constantemente con algunos juegos formales que quieren generar un material tan expresivo como didáctico. No solo no se busca un relato objetivo, sino que los juegos con la música y la ausencia de voz *over* muestran de forma clara sus referentes en otros documentales artísticos proyectados en el Festival.

39 Entrevista a Alberto Miller, como parte de un conjunto de entrevistas a realizadores nacionales entre 1990 y 1991, en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguaya y la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Disponibles en el CDC.

El otro filme es, según mi opinión, una de las producciones uruguayas más significativas de todo este período y requiere un espacio mucho más amplio que estas breves palabras. Se trata de *Cantegriles*, de Alberto Miller, una película que mucha bibliografía ubica como antecedente claro del documental político social de los sesenta y sobre la cual se explaya Cecilia Lacruz en su capítulo “Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta” de este mismo libro.

Si bien en la edición de 1960 también se presentaron numerosos filmes, ya comenzaba a notarse el agotamiento del que hablaba José Carlos Álvarez en su balance del cine nacional, quien describió al movimiento antes pujante en un callejón sin salida.⁴⁰ Aun así, dentro del conjunto aparecen títulos muy interesantes. Allí encontramos *Puerto*, de Juan José Gascue, que planteando una búsqueda similar a las de sus otras



Fotograma de la película *Puerto*, de Juan José Gascue, 1957. Archivo de Cinemateca.

40 “En los años que van de 1960 a 1964, los concursos de cine nacional del SODRE y Cine Club del Uruguay vinieron a corroborar la opinión de que el cine en 16 mm, a cargo de nuestros aficionados (antes entusiastas), estaba en un callejón sin salida”. José Carlos Álvarez, ‘Historia del cine Uruguayo,’ en *Tiempos de Cine*, 22-23 (1968), 73.



Fotograma de la película *Carnaval en Montevideo*, de Juan José Gascue, 1957. Archivo de Cinemateca.

propuestas documentales utiliza un hilo narrativo para dar cuenta de un espacio institucional, generando los acostumbrados juegos entre ficción y no ficción. Así como en *Carnaval en Montevideo* (filme de 1957, pero presentado en el concurso del SODRE de 1962), Gascue crea un personaje al que seguimos durante parte del itinerario, recurso que ayuda a darle cohesión al relato generando momentos de cierto humor y breves líneas narrativas.

Cerrando este ciclo, en el Festival de 1962, y muy en sintonía con el carácter general de ese evento y su vocación por dar cuenta de todo el período que se cerraba, se proyectaron filmes que ya habían participado en otros concursos y habían sido exhibidos en otros ámbitos, como el concurso de la Comisión Nacional de Turismo, y que sirven de muestra del movimiento en general. En este caso me interesa comentar la proyección de dos filmes que claramente se inscriben en la escena experimental y que dialogan con otros reconocidos exponentes del movimiento: *Color*, de Lidia García, y *Elíptica*, de Horacio Ferreira y Carlos Bayarres. Estas dos pelí-

culas formaron parte del trabajo de rescate patrimonial del Laboratorio de Cine de la Fundación de Arte Contemporáneo, bajo la dirección de Ángela López, y son dos ejemplos muy interesantes de los cruces con los filmes proyectados en la Sala Auditorio. El crítico Homero Alsina Thevenet describió *Color* con estas palabras:

Una breve muestra de cómo caen gotas de pintura en un líquido espeso y cómo se producen combinaciones de colores y curiosas formas geográficas. El film sirve para probar la pintura, la iluminación, la cámara, la sensibilidad del material virgen.⁴¹

Luego de esta descripción dice que no tiene otra utilidad que la de ensayo de laboratorio, comentario que sirve de ejemplo sobre la relación de parte de la crítica local con este cine nacional. El filme genera relaciones muy interesantes entre las formas y los sonidos de una banda compuesta por música de jazz y todavía luce interesante.⁴² *Elíptica* es un prolijo y logrado exponente del cine sin cámara siguiendo algunas de las líneas que desarrollaba en los cincuenta Norman McLaren.

CONCLUSIÓN Y FIN DE CICLO

Tras 1962 Danilo Trelles renunció al Departamento. Pero, más allá de las disputas que pudo haber entre la organización del Festival y la Comisión Directiva del SODRE a raíz de los casos de censura⁴³ y la interferencia con la programación, considero que 1962 marca un fin de ciclo en un contexto

41 Homero Alsina Thevenet, “Concurso entre la escasez”, *El País*, 18 de abril de 1962.

42 En 2011 fue preservado por el NYU Orphan Film Project.

43 Cecilia Lacruz trató en extenso este tema en “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015): 1-21.

más amplio. Vemos cómo se cierra este período “diplomático” y empieza una transición hacia un proceso que se asume ya claramente dentro de las futuras rupturas del cine político y sus espacios de circulación particulares.

Son muchas las conclusiones o reflexiones que nos puede dejar el pasaje por el Festival del SODRE. Este objeto de estudio se muestra inabordable cuando nos acercamos a examinarlo en detalle, por lo cual, más que tratar de sintetizar un balance general, solo me interesa plantear que este evento resulta una muestra significativa de la importancia del cine documental y de todo el cine que se asumió en las márgenes en esta etapa que Paranaguá define como transicional. El Festival nos ayuda a problematizar el concepto de cine documental, mostrando la diversidad de sentidos y regiones que ocupa esta etiqueta dentro del amplio territorio del cine, y ayuda a evitar las miradas que sesgan el objeto a partir de una lectura genérica.

El otro elemento destacable es la importante ventana que resultó para los filmes latinoamericanos y el espacio de encuentro para sus realizadores. Era un ámbito de relevancia que ocupó un segmento que no encontraba cabida dentro del circuito comercial ni en los medios cineclubistas más sesgados por la producción europea y norteamericana. Por último, me interesa insistir en la importancia que tuvo el Concurso de Cine Nacional como promoción a la realización y como pantalla para ese nuevo cine en busca de espectadores. Estudiar las fuentes que nos ha dejado el SODRE nos ayuda a hacer visible un proceso que ha quedado un poco opacado en nuestra historiografía del cine.

Este evento también nos permite repensar cómo estudiamos los procesos generales a partir de relatos teleológicos que muchas veces determinan una mirada que encuadra la lectura de los acontecimientos a partir de marcos muy estrechos y que necesitan replantearse a partir de los estudios de caso y una relectura/reescritura de las historias nacionales.

Bibliografía

- de Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- Espeche, Ximena. *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- Lacruz, Cecilia. “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015): 1-21.
- Mestman, Mariano, y María Luisa Ortega. “Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies”. En *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, editado por Z. Druik, y D. Williams. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.
- Ortega, María Luisa. “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinado por Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Tadeo Fuica, Beatriz, y Clara Garavelli. “Participación argentina en los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE”. En *Poéticas del movimiento. Aproximaciones críticas al cine y video experimental argentino*, editado por C. Garavelli y A. Torres. Buenos Aires: Librería, 2015.
- Tepperman, Charles. Amateur cinema. *The rise of North American Moviemaking*. Berkeley: University of California Press, 2015.
- Vallejo, Aida. “Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 39 (2014): 13-42.
- Vallejo, Aida, y Ezra Winton. *Documentary Film Festivals. History, Politics, Challenge* (en proceso de edición).

Fuentes consultadas

- Semanario *Marcha*.
Revista del SODRE.
Catálogos del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE.
Archivo Walter Dassori Barthes, Cinemateca Uruguay.
Entrevistas a realizadores nacionales entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguay y la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Centro de Documentación, Cinemateca Uruguay.

II. DISENSOS

LA MANIPULACIÓN DEL ARCHIVO: LAS IMÁGENES DE REVOLUCIÓN SIRVEN A LA PROPAGANDA DICTATORIAL

Beatriz Tadeo Fuica

La adopción de tecnologías digitales está permitiendo desenterrar y tener acceso tanto a películas fílmicas como a aquellas realizadas en video. Sin embargo, como hemos analizado con Julieta Keldjian, muchas veces sucede que el acceso a estas obras genera la sensación de que los archivos están en mejores condiciones de lo que realmente están.¹ Si bien el acceso es fundamental para completar la tarea del archivo, la preservación y la conservación de los materiales también lo son.² En el estudio realizado con Keldjian, identificamos que en Latinoamérica —y en especial en países como Uruguay, que no cuentan con la infraestructura necesaria— se tiende a tener acceso a “copias palimpsésticas”, es decir, a copias que nos permiten ver las diferentes capas de transferencias de una tecnología a otra.³ A pesar de la precariedad de muchas de estas copias y de las carencias que continúan siendo constatadas en los archivos locales, los esfuerzos de quienes trabajan en estas instituciones y los propios realizadores (muchos de los cuales

1 Beatriz Tadeo Fuica y Julieta Keldjian, “Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film archives in Latin America”, *The Moving Image*, 16 (2016), 72-90.

2 Véase Alfonso Del Amo García, “Archivos en tiempos de cambio: 62.º Congreso de la FIAF, Sao Paulo, 24 y 25 de abril de 2006”, *Journal of Film Preservation*, 71 (2016), 16-20.

3 Tadeo Fuica y Keldjian, “Digital Super 8mm”, 74.

se han convertido en archivólogos de sus propias obras) nos permiten ser optimistas y tener la esperanza de que, por ahora, podremos continuar teniendo acceso a estas realizaciones.

Además de ir a un archivo y/o solicitar a los directores o productores una copia de sus obras, otra forma de ver películas, aunque sea a través de secuencias fragmentadas, es hacerlo cuando son incorporadas como material de archivo en otras producciones. El concepto de “imagen de archivo” que se manejará en el correr del texto refiere a cualquier imagen que provenga de otra realización. Se considera que toda imagen deviene imagen de archivo si no fue generada específicamente para la producción que la utiliza, sin necesidad de que esta provenga de un archivo propiamente institucional.⁴ Esta concepción nos ayuda, asimismo, a entender como archivos determinadas producciones que al ser exhibidas dan visibilidad a las películas que contienen.

Estas apropiaciones ocurren tanto en la ficción como en el documental. En un artículo previo, sugerí esta lectura a propósito de las imágenes de archivo que incorporaron *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) y *C3M* (Lucía Jacob, 2011).⁵ La película de Lucía Jacob, en particular, se transforma en un archivo ya que no solamente nos permite visionar fragmentos de las producciones uruguayas de fines de los años sesenta y principios de los setenta, sino que además las contextualiza, las ordena y las titula, señalando los nombres de sus realizadores y la fecha de producción. Estas decisiones son especialmente significativas si consideramos el poco acceso que se tiene a estas obras.⁶ La incorporación de imágenes de archivo en el

caso de *C3M* es claramente consentida, pero sabemos que no siempre es el caso; que suele haber problemas de derechos de autor en muchas apropiaciones y que a menudo las imágenes son manipuladas de manera tal que terminan generando un significado contrario al de la idea original.

Las cuestiones éticas al respecto son varias y escapan al abordaje de este artículo, que se propone reflexionar sobre la apropiación de imágenes de archivo durante los años de dictadura (1973-1985). El objetivo, más particularmente, es tomar como caso de estudio el uso de secuencias del cortometraje documental *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) en medios cinematográficos y televisivos oficiales. El artículo propone concentrarse en cómo el estudio de estas apropiaciones sirve para comprender las pujas detrás de la narración de la historia, especialmente cuando nos referimos a un pasado sumamente contestado.

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES Y SU CONTEXTO

Los años sesenta dieron comienzo a una nueva etapa en la vida política uruguaya. Ante la importante crisis económica que se vivía desde fines de los años cincuenta, las medidas tomadas por el gobierno para paliarla no resultaron efectivas. Esta situación promovió que el descontento social fuera en aumento. Asimismo, factores externos, como el éxito de la revolución cubana y la efervescencia que se vivía en todo el continente, no les fueron ajenas a muchos uruguayos que veían en ese modelo una posibilidad de cambio.⁷ Este período, que

7 Juan José Arteaga, *Uruguay: Breve historia contemporánea* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 224-260; Esther Ruiz, “El ‘Uruguay próspero’ y su crisis: 1946-1964”, en *Historia del Uruguay en el siglo XX: 1890-2005*, ed. Ana Frega et al. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007), 152-153; Vania Markarian, *El 68 Uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012), 18; Pablo Alvira, “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”, *Historia y Espacio*, 46 (2016), 3-6.

4 Véase Antonio Weinrichter, “Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo”, en *Nada es lo que parece: Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, ed. María Luisa Ortega (Madrid: Ocho y Medio, 2005), 83.

5 Beatriz Tadeo Fuica, “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”, *New Cinemas*, 13 (2015), 37-50.

6 Tadeo Fuica, “The appropriation”, 45.

se extiende desde fines de los cincuenta hasta 1973, se caracterizó grosso modo por la coexistencia de una profunda crisis económica, con niveles de inflación desconocidos hasta ese momento; descontento y movilizaciones sociales con víctimas fatales; la existencia de grupos paramilitares de ultraderecha; la explosión de la guerrilla urbana liderada por el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T); la existencia de presos políticos y la acusación de que estos eran sometidos a torturas; la persecución a muchos parlamentarios; la formación de la coalición de izquierda Frente Amplio; y un gobierno que desde finales de la década pasó a gobernar casi exclusivamente a través de decretos y medidas prontas de seguridad.⁸

En este contexto, así como sucedió en otros países de la región, tanto la circulación como la realización de películas cinematográficas fueron acogidas como herramientas políticas de militancia. Algunos ejemplos uruguayos de la época son *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *Refusila* (Grupo Experimental de Cine [GEC], 1968), *Liber Arce, Libérrase* (Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banhero, 1969), *Uruguay: el problema de la carne* (Mario Handler, 1969), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971) y *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier, Alfredo Echaniz y Gabriel Peluffo, 1974).⁹ En su momento, estas pro-

ducciones circularon tanto dentro de fronteras —Festival de Marcha, Cine Renacimiento, exhibiciones especiales— como fuera del país —en canales de televisión europeos y festivales de cine latinoamericano, entre otros—. ¹⁰

La reacción tanto nacional como internacional frente a la exhibición de *Me gustan los estudiantes*, de hecho, ha sido mencionada en varias ocasiones debido a su aceptación y potencial movilizador —una característica de los documentales que, siguiendo el trabajo de la investigadora Jane Gaines, parecería no ser siempre obvia—. En su artículo sobre *mimesis política*, Gaines se pregunta sobre si alguna película documental ha logrado jamás producir algún tipo de cambio social. En sus reflexiones, hace referencia al único caso que ella conoce que sí logró causar “un activismo espontáneo por parte de la audiencia”.¹¹ En ese caso, la académica se refiere a una proyección de noticieros cinematográficos organizada en la Universidad del Estado de Nueva York (Búfalo) en 1969, que causó que la audiencia —según un artículo de la revista radical *Rat*— “rompiera los vidrios de las ventanas, los muebles y destrozara la maquinaria del lugar hasta que la oficina se convirtiera en un caos absoluto”.¹² De hecho, algo similar sucedió en Montevideo luego de la proyección de *Me gustan los estudiantes* en 1968. Según los testimonios de la época, al finalizar, parte de la audiencia salió del cine y organizó una protesta espontánea.¹³ En la capital uruguaya, entre otros, la película fue exhibida repetidas veces en el Festival de Marcha de ese año en programa-

8 Vania Markarian, *Left in Transformation: Uruguayan Exiles and the Latin American Human Rights Networks, 1967-1984* (Nueva York: Routledge, 2005), 33-65; Yvette Trochon, *Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo* (Montevideo: CLAEH y Ediciones de la Banda Oriental, 2011), 10; Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al Mercosur* (Montevideo: CLAEH y Fin de Siglo, 1997), 222-228; Arteaga, *Uruguay: Breve historia*, 261-308.

9 Véase Lucía Jacob, “Marcha: de un cine club a la C3M”, en *Marcha y América Latina*, ed. Horacio Machín y Mabel Moraña (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003), 399-431; Cecilia Lacruz, “Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural”, *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015), 2-3; Tzvi Tal, “Cine y Revolución en la Suiza de América: La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Araucaria*, 9 (2003), http://www-en.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm; Alvira, “Cine y revolución”, 2-3.

10 Véase Jacob, “Marcha: de un cine club a la C3M”, 415-417; Julianne Burton, *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Latin American Filmmakers* (Austin: University of Texas Press, 1986), 227-236.

11 Jane Gaines, “Political Mimesis”, en *Collecting Visible Evidence*, ed. Jane Gaines y Michael Renov (Minnesota: University of Minnesota, 1999), 89. Todas las citas provenientes de publicaciones en inglés fueron traducidas al español por la autora.

12 Gaines, “Political Mimesis”, 89.

13 Burton, *Cinema and Social Change*, 228-229.

ciones que, como lo ha señalado Cecilia Lacruz, contribuían a destacar su sintonía con la lucha revolucionaria y otros movimientos estudiantiles del continente.¹⁴

Fuera de fronteras, las exhibiciones del documental también causaron un gran impacto.¹⁵ Un ejemplo de ello aparece en el documental que Michael Chanan realizó para el canal inglés de televisión Channel 4 —*New Cinema of Latin America* (1983)—, que no solamente incluyó imágenes de la propia película sino también de su recepción en el Festival de Mérida (Venezuela), en 1968. Fue en ese mismo evento que los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas presentaron su influyente documental *La hora de los hornos*, hito para el desarrollo de la teoría del Tercer Cine, que ha influido la realización cinematográfica más allá del continente latinoamericano.¹⁶ En las imágenes del documental de Chanan se registra una sala llena, de pie, aplaudiendo al joven realizador que había ido a presentar *Me gustan los estudiantes*. Según Walter Achugar, distribuidor del cortometraje, este generó un gran interés fuera de fronteras debido a que los movimientos estudiantiles de la época habían tomado un fuerte impulso. Achugar también ha destacado que esta fue una de las primeras películas latinoamericanas en ser transmitidas por la televisión europea.¹⁷

Frente a esta información, probablemente resulte bastan-

14 Cecilia Lacruz, “Uruguay: la comezón por el intercambio”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, ed. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016), 323-325.

15 Jacob, “Marcha”, p. 417; Peter Schumann, *Historia del cine latinoamericano* (Buenos Aires: Cine Libre Lagasa, 1987), 288.

16 Véase Octavio Getino y Susana Velleggia, *El cine de “las historias de la revolución”: aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina 1967-1979* (Buenos Aires: Altamira, 2002); Gabriel Thesome, *Third Cinema in the Third World: the Aesthetics of Liberation* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982); Jim Pines y Paul Willemen, eds., *Questions of Third Cinema* (Londres: British Film Institute, 1989); Anthony R. Guneratne y Wimal Dissanayake, eds., *Rethinking Third Cinema* (Londres: Routledge, 2003).

17 Burton, *Cinema and Social Change*, 229.

te antiintuitivo pensar que secuencias de *Me gustan los estudiantes* hayan sido útiles a la propaganda de la dictadura uruguaya. Para comprender mejor cómo se hizo esta apropiación es necesario conocer un poco más el documental y sus propias estrategias.

DE REVOLUCIONARIOS A SEDICIOSOS

El evento que desató el registro de las imágenes que terminaron, un año después, siendo utilizadas para montar *Me gustan los estudiantes* fue la Reunión de Jefes de Estado Americanos que se celebró en Punta del Este del 12 al 14 de abril de 1967. Este encuentro buscaba, entre otros, el desarrollo de políticas de seguridad nacional que contaban con el apoyo declarado del gobierno de los Estados Unidos. En pleno curso de la Guerra Fría el país del norte estaba especialmente interesado en frenar cualquier brote revolucionario. En dicho contexto, la participación del presidente estadounidense, Lyndon Johnson, y la de los dictadores latinoamericanos Alfredo Stroessner (Paraguay: 1954-1989), Juan Carlos Onganía (Argentina: 1966-1970) y Artur da Costa e Silva (Brasil: 1967-1969) —que simbolizaban la cruda represión dentro del continente— fue ampliamente rechazada a través de diversas manifestaciones organizadas por varios actores sociales, entre ellos, los estudiantes.

Desde el comienzo, la estrategia del documental es clara. Mientras que las imágenes de Johnson y el resto de los jefes de estado en la citada reunión quedan en silencio, las de los estudiantes manifestándose a través de barricadas, lanzamiento de piedras y quema de neumáticos está compuesta por una banda sonora que reivindica el movimiento estudiantil —a través de la canción “Me gustan los estudiantes”, escrita por Violeta Parra y cantada por Daniel Viglietti, quien además canta su

propia canción “Vamos, estudiantes”—. Si nos detenemos en el final del documental, podemos ver cómo se buscó mostrar a los estudiantes triunfantes, tirando piedras a un cuerpo policial que lo único que logra hacer es retroceder. La música y la letra de la canción —“somos aire nuevo de la primavera / contra nuestra voz no hay barrera / sobre el aire oscuro vamos a vencer / andamos formando un amanecer, un amanecer, un amanecer”— es crucial para generar ese aire triunfal, de cambio, de revolución, de un futuro lleno de energía. Como Gaines ha señalado:

La intención detrás de mostrar batallas políticas en películas, a diferencia de detallarlas por escrito, es hacer que la lucha se haga visceral, ir más allá de un efecto intelectual abstracto para hacer que se ensanche el cuerpo. [Beneficiándose, por ejemplo de] los efectos producidos por la música popular, generalmente reforzada rítmicamente a través de los patrones de edición, o lo que Eisenstein dio a llamar “la vibración emotiva” en el montaje.¹⁸

Al elegir acompañar las imágenes de la lucha estudiantil con una banda sonora de música popular cantada por Viglietti, que alentaba al movimiento, se identifica una deliberada intención de provocar y movilizar a las audiencias. Aquí nuevamente son pertinentes las observaciones de Gaines, quien considera:

Las películas generalmente logran atraer a través de los sentidos, apelando a ellos y circunvalando el intelecto. La razón por la cual se utiliza el documental para promover objetivos políticos es que su estética de

18 Gaines, “Political Mimesis”, 91-92

similitud establece una continuidad entre el mundo de la pantalla y el mundo de la audiencia. Se invita al espectador ideal a intervenir en un mundo que se asemeja demasiado al que se presenta en la pantalla.¹⁹

En el contexto preciso de la realización del documental, cuando los estudiantes latinoamericanos y tantos otros del mundo estaban peleando por sus ideales, su violencia no solamente era aceptada, sino también celebrada.²⁰ Recordemos la importancia de trabajos teóricos como, por ejemplo, el de Frantz Fanon, que consideraban que la violencia era una forma de responder a la violencia.²¹ En el caso específico de esta película, la violencia de los estudiantes se ve como una violencia aceptable, que responde a la que Estados Unidos aplicaba en diversos focos a través del mundo y, más específicamente, a la de los dictadores latinoamericanos presentes en la Reunión de Punta del Este. Retomando una idea del historiador Aldo Marchesi, Lacruz destaca la referencia al movimiento estudiantil de *Me gustan los estudiantes* como una manera de legitimar las luchas del Uruguay dentro de la “comunidad antiimperialista”.²² Sin embargo, el nuevo escenario político inaugurado por el golpe de Estado de 1973 hizo visibles nuevas interpretaciones de estas mismas imágenes.

Durante la dictadura militar (1973-1985), *Me gustan los estudiantes*, al igual que varios otros documentales de la época, fue censurado. Si se exhibían secuencias de las películas que formaron parte de un cine militante, se procuraba que la intención original no se trasluciera. Para lograr esto, la edición

19 Gaines, “Political Mimesis”, 92

20 Véase Alvira, “Cine y revolución”, 3-6.

21 Véase Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (Londres: Penguin Classics, 2001 [1961]).

22 Lacruz, “Uruguay”, 324.

de la imagen y el sonido era fundamental. Una misma imagen puede transmitir infinitos mensajes según cómo se la use y cómo se guíe su interpretación. Un caso paradigmático surge de la apropiación de las imágenes del Gueto de Varsovia registradas por cineastas alemanes en la primavera de 1942 con fines propagandísticos, que buscaban generar el rechazo a las personas que allí estaban recluidas y terminaron siendo utilizadas, posteriormente, en películas de denuncia al fascismo. Vicente Sánchez-Biosca, en su recorrido a través de diferentes producciones que utilizaron ese material encontrado en bruto en los archivos alemanes, detalla las estrategias que lograron transformar en víctimas a aquellas personas filmadas a través del odio y el menosprecio.²³ Asimismo, en el caso uruguayo, la manipulación del archivo llevó a que los estudiantes revolucionarios se transformaran en los sediciosos que provocaron el advenimiento del golpe militar. Para generar esta transformación fue imprescindible cambiar la banda sonora que acompañaba las varias imágenes del movimiento estudiantil en acción.

Una de las apropiaciones del oficialismo durante los años de dictadura de *Me gustan los estudiantes* fue resaltada por el propio Mario Handler en su documental *Decile a Mario que no vuelva* (2007). Allí, el realizador incluye fragmentos de varias de sus producciones, con lo que genera —al igual que la mencionada C3M— una especie de “película archivo”.²⁴ En lo que respecta a la apropiación de secuencias del cortometraje, Handler hace referencia a uno de los noticieros producidos por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP). Este organismo fue creado en 1975 por Juan María Bordaberry y estaba a cargo, además de la censura, de la asignación

23 Vicente Sánchez-Biosca, “Disparos en el Ghetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo”, *Secuencias*, 35 (2012), 31-58.

24 Beatriz Tadeo Fuica, “The appropriation and construction”, 44-45.

de proyectos que promovieran los ideales del Uruguay de dictadura. Los noticieros de cine son uno de los ejemplos que Marchesi ha investigado en profundidad. Según el historiador, la DINARP “tuvo un papel fundamental en la estrategia comunicacional de los militares”.²⁵



Las ilustraciones de este capítulo son fotogramas de la película *Me gustan los estudiantes*, de Mario Handler, Montevideo, 1968 (música de Daniel Viglietti y sonido de Coriún Aharonian). Copia en soporte de acetato de celulosa. 16 mm. Sonora. 5'56. Archivo particular de Mario Handler, depositada por el autor en Cinemateca Uruguaya en la década de 1990.

En *Decile a Mario que no vuelva* se muestra un fragmento del noticiero que se apropió de imágenes de *Me gustan los estudiantes*, cuya secuencia culmina con la imagen en blanco y negro de un policía que retrocede frente a las piedras estudiantiles. Mediante un cuidadoso montaje se establece una tran-

25 Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario* (Montevideo: Trilce, 2001), 9.

sición a través de este cuadro que se transforma en sepia para dar paso al informativo cinematográfico. En cuanto al sonido, la banda original cantada por Viglietti es utilizada durante las imágenes del cortometraje. Mientras vemos el cuadro del policía que deviene sepia, la voz de Handler explica la apropiación. A continuación, la secuencia del noticiero cinematográfico muestra su sonido original, que utiliza una arquetípica voz *over* masculina. El mensaje —calificado por el propio Handler como “oprimente”— dice: “Paralelamente se creaba y fortalecía el aparato militar del comunismo. De acuerdo a normas extranjeras, se organizan: grupos, centurias, batallones”. Aquí vemos un claro mensaje en contexto de Guerra Fría donde las medidas de seguridad buscaban combatir al comunismo internacional, que parecía haberse apoderado de los estudiantes. Sin embargo, como veremos a continuación, en tres años —según Handler el noticiero data de aproximadamente 1977— los estudiantes pasaron de ser comunistas organizados a, lisa y llanamente, sediciosos que no estaban necesariamente asociados a ningún grupo en particular. Su propósito era desestabilizar el orden universitario. El régimen cívico-militar no solamente utilizó a los estudiantes en noticieros cinematográficos, sino que también lo hizo en avisos televisivos. Aunque no mencionada por Handler en su documental, el tipo de apropiación es muy similar.

En el marco del plebiscito nacional de 1980, en el cual se propuso un cambio constitucional que, de concretarse, habría perpetuado la presencia de los militares en el gobierno, se hizo una nueva apropiación mediática.²⁶ Durante la campaña publicitaria, transmitida por la televisión, se realizó una pieza que utilizó y resignificó varias imágenes de *Me gustan los estudiantes* a través de la banda de sonido. Nuevamente, en vez de escuchar la voz de Viglietti mientras entona la celebración del

26 Caetano y Rilla, *Historia contemporánea*, 270; Arteaga, Uruguay, 321.

movimiento estudiantil, se escucha una voz *over* masculina.

La pieza comienza mostrando tapas de prensa de 1973 que se refieren a la explosión de una bomba en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República, mientras el narrador explica: “Un estudiante de la Facultad de Ingeniería, de 22 años de edad, murió destrozado al estallarle en sus manos la bomba que fabricaba en un berretín sedicioso existente en dicho local de enseñanza”. Aquí, se suma una grave y solemne música instrumental para acompañar al narrador, que prosigue: “Las fuerzas conjuntas incautaron en esa Facultad, como asimismo en las de Medicina, Humanidades y otras, gran cantidad de material subversivo, determinando este hecho...” —y para explicar la consecuencia comienzan las imágenes de *Me gustan los estudiantes*— “... la intervención de los centros educativos, dependientes de la Universidad de la República”. La locución cierra diciendo: “Sucedió un 27 de octubre de 1973. Quien elige no recordar su pasado está condenado a repetirlo”. Más allá de lo paradójico que hoy nos resulte este llamado a la memoria, luego de más de tres décadas en las que quienes estuvieron al frente de la dictadura han apelado sistemáticamente a la impunidad y el olvido, resulta significativo ver cómo se va creando la línea causa-efecto entre las imágenes y el sonido para justificar la intervención de la Universidad.

Es necesario destacar que en la publicidad —más allá de las apreciaciones de valor como “subversivo” o “sedicioso”— no hay estrictamente una mentira. Recordemos que una bomba sí explotó en la Facultad de Ingeniería, que el estudiante Marcos Caridad Jordan sí murió en ese lugar el 27 de octubre de 1973 y que los militares inmediatamente después intervinieron y pasaron a controlar la Universidad de la República. A pesar de que los hechos no son ficticios, hay un cuidado extremo para justificarlos e interpretarlos. Su forma de narrar el

pasado —tan contraria a la versión de 1968 de Handler, donde la violencia de los estudiantes se entiende como respuesta a la violencia que ellos mismos vivían— deja de manifiesto las tensiones que toda escritura de la historia acarrea.²⁷ Estas diferencias se hacen más significativas cuando el período que se narra está caracterizado por la división de la sociedad y ha sido tan contestado.

En ambas apropiaciones, lo que resulta sumamente interesante acerca del uso específico de las imágenes de Handler es, justamente, la retórica de la violencia. Las apropiaciones realizadas por el noticiero y la publicidad intentan mostrar la violencia de los estudiantes como algo orquestado e irracional. Sin embargo, volviendo a Gaines, es necesario destacar:

El discurso aceptado sobre la violencia es incapaz de imaginar una situación revolucionaria dentro de la cual sea necesario arremeter brutalmente. La simplificación de todos los actos de violencia como si fueran iguales niega la especificidad de las luchas populares y cancela la validez de sus reclamos.²⁸

Para lograr aprehender la versión de Handler, donde la violencia está narrada cuasipoéticamente, es necesario conocer el contexto global y las razones que llevaron a los estudiantes a reaccionar de la forma como reaccionaron en un momento en que, como se señaló anteriormente, la violencia estaba omnipresente y respondía a una crisis innegable.²⁹ De hecho, debido a que los militares no podían negar u ocultar la violencia que ellos mismos aún perpetraban, lo que hicieron

27 Véase Hayden V. White, “The Burden of History”, *History and Theory*, 5 (1966), 111-134.

28 Gaines, “Political Mimesis”, 97.

29 Véase Alvira, “Cine y revolución”, 3-6.

fue utilizar las imágenes del documental para justificar su respuesta. Según su versión, ellos simplemente respondían a los ataques. Las imágenes que en el documental glorificaban a los estudiantes y mostraban con orgullo cómo los militares retrocedían, se resignificaban al ser apropiadas y manipuladas. Desprovistas de su banda sonora original, simplemente mostraban cómo los militares eran atacados de forma continua. Imágenes de *Me gustan los estudiantes* que dan cuenta, por ejemplo, de que algunos policías les disparaban a los estudiantes fueron deliberadamente dejadas afuera.



Desde la recuperación democrática, el pasado de dictadura y de los convulsionados años que la precedieron no ha dejado de generar controversias. La transición estuvo basada en el silencio y el olvido. Es importante mencionar que la campaña del presidente electo, Julio María Sanguinetti, que

asumió el cargo el 1 de marzo de 1985, estuvo basada en la promoción de un “cambio en paz”.³⁰ Sanguinetti fue uno de los políticos uruguayos que más promovieron la teoría de los dos demonios, que repite la lógica de justificar la violencia empleada por la dictadura como reacción a las manifestaciones violentas de la guerrilla. Según el mandatario, había que olvidar el interludio excepcional representado por ambos demonios.³¹ Resulta significativo ver cómo esta narrativa lineal de causa-efecto, que sirvió ampliamente al gobierno militar desde el principio, está plenamente materializada en ambas apropiaciones de *Me gustan los estudiantes*.

Para amnistiar a los “dos demonios”, durante el primer gobierno democrático se aprobaron dos leyes: la ley 15.737 (marzo 1985) permitía la liberación de los presos políticos que aún se encontraban en los cuarteles y la ley 15.848 (diciembre 1986) aseguraba la caducidad de la pretensión punitiva del Estado para los crímenes cometidos por fuerzas policiales o militares.³² Sin embargo, esta última fue resistida por diversos actores sociales, especialmente por los defensores de los derechos humanos. Fue así que se organizó la Comisión Nacional pro Referéndum para anular la Ley de Caducidad. A pesar de que esta iniciativa tuvo un gran apoyo ciudadano, los resultados del referéndum de abril de 1989 revelaron que el 56% de los uruguayos consideraba que la ley debía mantenerse.³³ Según Francesca Lessa: “Este referéndum constituye un ejemplo único en el que una sociedad decide a través del voto que sus fuerzas de seguridad

no deben hacerse responsables de las violaciones a los derechos humanos”.³⁴ Diversos investigadores han examinado en profundidad las consecuencias de este resultado y todos ellos sugieren que el referéndum impuso un década de silencio en la que el pasado de dictadura dejó de ser debatido abiertamente.³⁵

Durante las últimas tres décadas, muchos documentalistas contrarios a la dictadura, que buscaron rescatar la memoria del pasado reciente, han usado repetidas veces, entre otros, secuencias de *Me gustan los estudiantes*.³⁶ Más allá de las implicancias éticas de estas utilidades, que no siempre respetaron los derechos de autor, los nuevos documentales volvieron a atribuir a los estudiantes un rol revolucionario y proporcionaron a su lucha un significado más cercano al que sugerían las imágenes originales.³⁷ No en vano, en diálogo con Handler, Héctor Concari dice que *Me gustan los estudiantes* ha sido la película “más pirateada” de la historia del cine uruguayo.³⁸

34 Lessa, “No hay que tener”, 198.

35 Véase Lessa, “No hay que tener”, p. 196; Eugenia Allier Montaño, *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay* (Montevideo: Trilce; México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010), 111; Magdalena Broquetas San Martín, “Memoria del terrorismo de Estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)”, *Studia Historica: H. Contemporánea*, 25 (2007), 225; Hugo Achugar, *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (Montevideo: Trilce, 2004), 225; Aldo Marchesi, “¿Guerra o terrorismo de Estado? Recuerdos enfrentados sobre el pasado reciente”, en *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*, ed. Elizabeth Jelin y Azun Candina (Madrid: Siglo XX, 2002), 133; Virginia Martínez, “Documental y dictadura”, en *Historia reciente: historia en discusión* (Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008), ed. Álvaro Rico, 114; Aldo Marchesi, “Introducción: Una mirada histórica de la ley de caducidad”, en *Ley de caducidad: un tema inconcluso*, ed. Aldo Marchesi (Montevideo: CSIC, Universidad de la República y Trilce, 2013), 7-8.

36 Por un análisis de su utilización en *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988), véase Beatriz Tadeo Fuica y Elizabeth Ramírez Soto, “‘Punk’ Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay”, *Quarterly Review of Film and Video*, 32 (2015), 720-721.

37 Mario Handler ha señalado varias veces su disgusto frente a la utilización de muchas de sus películas como material de archivo. Lamentamos no poder dedicar en este artículo una discusión más amplia al respecto.

38 Concari, Héctor, *Mario Handler: retrato de un caminante* (Montevideo: Trilce, 2012), 60.

30 Constanza Moreira, *Final de juego: del bipartidismo tradicional al triunfo de la izquierda en Uruguay* (Montevideo: Trilce, 2004), 110.

31 Véase Francesca Lessa, “No hay que tener los ojos en la nuca: The Memory of Violence in Uruguay, 1973-2010”, en *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*, ed. Francesca Lessa y Vincent Druliolle (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), 184.

32 Lessa, “No hay que tener”, 184-185.

33 Lessa, “No hay que tener”, 198; Moreira, *Final de juego*, 110.



REFLEXIONES FINALES: ¿QUÉ MUESTRAN REALMENTE LAS IMÁGENES?

El caso específico del que trata el artículo, en el que determinadas imágenes fueron apropiadas y resignificadas en diferentes contextos y a través de diferentes medios (pieza publicitaria televisiva y noticiero cinematográfico), enfatiza las características de las imágenes audiovisuales en cuanto fuentes de historia. Sin embargo, tal como señala Stella Bruzzi, los muchos significados que se les pueden atribuir resaltan que “el ‘fracaso’ de las imágenes de hechos reales surge de la imposibilidad de proveer, de manera confiable, información verdadera y completa”.³⁹

La interpretación del documento y la historia que lo circunda, en el caso de los medios audiovisuales, depende claramente de decisiones tomadas no solo al momento de efectuar el registro, sino también al momento de editar la imagen y el sonido, que siempre tienen un objetivo específico. Pedirles que sean objetivas y que nos expliquen lo que realmente sucedió es imposible. Son quienes manipulan y reciben las imágenes quienes transmiten e interpretan el mensaje. Una vez que existen tomas de hechos que han marcado la historia es inevitable —como explica Bruzzi— buscar “una interpretación intelectual aproximada, ya que el impulso de entender el evento, de construir una narrativa posible entorno a él, a pesar de tener a disposición información documental incompleta, es realmente fuerte”.⁴⁰

Los análisis de las apropiaciones de secuencias de *Me gustan los estudiantes* han mostrado que ellas son útiles para acercarse al pasado, pero que a la vez dejan entrever las difi-

³⁹ Stella Bruzzi, “Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality”, *Moving Image Review & Art Journal*, 2 (2013), 47.

⁴⁰ Bruzzi, “Approximation”, 45.

cultades para entenderlo. Ningún registro puede en sí mismo revelar objetivamente qué pasó en los eventos que muestra. Por eso, más que estudiar las imágenes documentales en sí, investigar cómo fueron utilizadas a través del tiempo será lo que nos brinde valiosísima información acerca de las batallas ideológicas detrás de la comprensión del pasado.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Allier Montaño, Eugenia. *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Trilce; México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010.
- Alvira, Pablo. “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”. *Historia y Espacio*, 46 (2016).
- Arteaga, Juan José. *Uruguay: Breve historia contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Broquetas San Martín, Magdalena. “Memoria del terrorismo de estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)”. *Studia Historica: H. Contemporánea*, 25 (2007): 223-238.
- Bruzzi, Stella. “Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality”. *Moving Image Review & Art Journal*, 2 (2013): 39-52.
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Latin American Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al Mercosur*. Montevideo: CLAEH y Fin de Siglo, 1997.
- Concari, Héctor. *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce, 2012.
- Del Amo García, Alfonso. “Archivos en tiempos de cambio: 62.o Congreso de la FIAF, São Paulo, 24 y 25 de abril de 2006”. *Journal of Film Preservation*, 71 (2016): 16-20.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington. Londres: Penguin Classics, 2001 [1961].
- Gaines, Jane. “Political Mimesis”. En *Collecting Visible Evidence*, editado por Jane Gaines y Michael Renov, 84-102. Minnesota: University of Minnesota, 1999.
- Getino, Octavio, y Susana Velleggia. *El cine de “las historias de la revolución”: aproximación a las teorías y prácticas del cine de “intervención política” en América Latina 1967-1979*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

- Guneratne, Anthony R., y Wimal Dissanayake (eds.). *Rethinking Third Cinema*. Londres: Routledge, 2003.
- Jacob, Lucía. “Marcha: de un cine club a la C3M”. En *Marcha y América Latina*, editado por Horacio Machín y Mabel Moraña, 399-431. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Lacruz, Cecilia. “Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 12 (2015).
- “Uruguay: La comezón por el intercambio”. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, editado por Mariano Mestman, 311-351. Buenos Aires: Akal, 2016.
- Lessa, Francesca. “No hay que tener los ojos en la nuca: The Memory of Violence in Uruguay, 1973-2010”. En *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*, editado por Francesca Lessa y Vincent Druliolle, 179-208. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Marchesi, Aldo. “¿Guerra o terrorismo de estado? Recuerdos enfrentados sobre el pasado reciente”. En *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas “in-felices”*, editado por Elizabeth Jelin y Azun Candina, 101-148. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Marchesi, Aldo. “Introducción: Una mirada histórica de la ley de caducidad”. En *Ley de caducidad: un tema inconcluso*, editado por Aldo Marchesi, 7-16. Montevideo: CSIC, Universidad de la República y Trilce, 2013.
- *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Markarian, Vania. *El 68 Uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- *Left in transformation: Uruguayan exiles and the Latin American human rights networks, 1967-1984*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Martínez, Virginia. “Documental y Dictadura”. En *Historia reciente: historia en discusión*, 113-120. Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.
- Moreira, Constanza. *Final de juego: del bipartidismo tradicional al triunfo de la izquierda en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004.
- Pines, Jim, y Paul Willemen, eds. *Questions of Third Cinema*. Londres: British Film Institute, 1989.
- Ruiz, Esther. “El ‘Uruguay próspero’ y su crisis: 1946-1964”. En *Historia del Uruguay en el siglo XX: 1890-2005*, editado por Ana Frega et al. 123-162. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- Sánchez-Biosca, Vicente. “Disparos en el Ghetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo”. *Secuencias*, 35 (2012): 31-58.
- Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Cine Libre Lagasa, 1987.
- Tadeo Fuica, Beatriz, y Julieta Keldjian. “Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film archives in Latin America”. *The Moving Image*, 16 (2016): 72-90.
- Tadeo Fuica, Beatriz, y Elizabeth Ramírez Soto. “‘Punk’ Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay”. *Quarterly Review of Film and Video*, 32 (2015): 712-727.
- Tadeo Fuica, Beatriz. “The appropriation and construction of the film archive in Uruguay”. *New Cinemas*, 13 (2015): 37-50.
- Tal, Tzvi. “Cine y Revolución en la Suiza de América: La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”. *Araucaria*, 9 (2003).
- Thesome, Gabriel. *Third Cinema in the Third World: the Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.
- Trochon, Yvette. *Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*. Montevideo: CLAEH y Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- Weinrichter, Antonio. “Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo”. En *Nada es lo que parece: Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, editado por María Luisa Ortega, 83-106. Madrid: Ocho y Medio, 2005.
- White, Hayden V. “The Burden of History”. *History and Theory*, 5 (1966): 111-134.

ROSTROS, VOCES, MIRADAS.
NOTAS SOBRE EL PUEBLO EN EL CINE DOCUMENTAL
URUGUAYO DE LOS AÑOS SESENTA

Cecilia Lacruz

En este texto centraré el análisis en tres películas: *Cantegriles* (A. Miller, 8 min., B&N, 1958), *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (M. Handler, 31 min., B&N, 1965) y *Elecciones* (M. Handler, U. Olive, 35 min., B&N, 1967). Estos títulos han sido revisados como exponentes del cine documental uruguayo del período tanto por la bibliografía sobre el llamado Nuevo Cine Latinoamericano como en investigaciones recientes que ubican sus modos de producción y apariciones públicas en narrativas institucionales nacionales.¹ Con un enfoque que aborda la dinámica entre las instituciones, la crítica, los cineastas y la tecnología, este trabajo se incorpora a esta última perspectiva local para ofrecer un análisis de la mirada documental que en estos films ubicó a las experiencias sociales cotidianas en el centro de su atención.

Mi interés por estas películas está vinculado a un proyecto más amplio, que explora las imágenes cuestionadoras de la

¹ Véanse, por ejemplo, Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1990), e Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica* (Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima, 2013). Véanse los vínculos del cine con las instituciones uruguayas de este período en Isabel Wschebor, “Cine y Universidad en la crisis de la democracia 1960-1973”, *Revista Encuentros Uruguayos V-VI* (2013): 50-84, http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf; Lucía Jacob, “Marcha de un cine club a la C3M”, en *Marcha y América Latina*, ed. H. Machín y M. Moraña (Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003), 399-431, y el capítulo de Mariana Amieva en este volumen.

excepcionalidad de la Suiza de América en la región en el cine de los años sesenta. Si, como señala Giorgio Agamben, la palabra pueblo implica dos polos opuestos, ya que “abarca tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho, si no de derecho, está excluida de la política”,² *Cantegriles*, *Carlos* y *Elecciones* mostraron a ese pueblo excluido viviendo de la basura, deambulando por la ciudad o alienado por la política tradicional. Con esto, ofrecieron una imagen del país que muchos reconocieron como auténtica, realista, despegada de la mirada folklórica e idealizada del Uruguay, focalizando en los límites del Estado de bienestar y el sistema democrático.³ En tal sentido, este trabajo puede entenderse como un análisis de la poética de configuración del pueblo anterior a la que trajo consigo el estallido del cine militante pos-1967, que se cristalizó, por ejemplo, en la épica estudiantil de *Me gustan los estudiantes* (M. Handler, 1968) o que mostró al pueblo como multitud frente a su líder en *La bandera que levantamos* (E. Terra, M. Jacob, 1971).⁴

I

En 1958, tras la finalización de la exhibición de películas uruguayas en el III Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, el crítico Manuel Martínez Carril destacó de aquel programa la presencia del tema de la miseria como

2 Agamben, en Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 214.

3 Sobre Uruguay como la Suiza de América véanse Ximena Espeche, *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016), y Juan Rial, “El imaginario social uruguayo y la dictadura: Los mitos políticos de (re)construcción”, en *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después...*, ed. Carina Perelli y Juan Rial (Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1986), 22-25.

4 Véase el capítulo de Pablo Alvira en este volumen y Cecilia Lacruz, “Uruguay: La co-mezón por el intercambio”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. Mariano Mestman, Buenos Aires: Akal, 2016, 311-351.

“denuncia social”.⁵ Por un lado, la película a color *Primera misión a Polanco* (L. Barindelli Irisarri y Saúl E. Giordano, 1955) presentó “para vergüenza nacional, el desamparo en el que viven los pobladores de Polanco de Barriga Negra”, en el departamento de Lavalleja. Se trató de una “honesta contribución al estudio del problema de los rancheríos”, pero “carente de sentido cinematográfico”. Contrariamente —y con parecidos propósitos—, la película amateur *Cantegriles* “recoge con sentido de protesta y documentación los distintos temas de la vida miserable y antihigiénica de los pobladores de los cantegriles ciudadanos. Cada imagen del film denuncia el horror y lo hace con una violencia lacónica que omite comentarios”,⁶ dice Martínez Carril.

Efectivamente, mediante planos breves y escasos movimientos de cámara, el cortometraje muestra la vida cotidiana en el asentamiento, acompañado por la melodía de un piano. Aunque el fenómeno tenía ya varios años, hasta ese momento la academia poseía escaso conocimiento empírico de estas poblaciones a las que no había podido categorizar ni cuantificar.⁷ Por eso, *Cantegriles* era ejemplo de un cine documental que desde el amateurismo aportaba conocimiento al estudio de un problema social, una capacidad que fue celebrada con la obtención del premio de la Universidad de la República en aquel Festival. Pero ¿cómo reconocer el Uruguay en la realidad del cantegril? Aunque resulte exagerado, aclaraba Martínez Carril, “la aproximación al Buñuel de *Tierra sin pan* se impone ante esta obra a la que solo debilita una música monótona”.

5 Manuel Martínez Carril, “Finalizó la exhibición de Films Nacionales en el SODRE”, *La Mañana*, 26 de mayo, 1958, 6.

6 Martínez Carril, “Finalizó”.

7 Entre 1948 y 1949 se formó el primer cantegril de la ciudad, con aproximadamente 800 ranchos. En Yvette Trochon, *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo* (Montevideo: Banda Oriental, 2011), 99. Sobre los estudios sociales y el cantegril véase María José Bolaña, “El fenómeno de los ‘cantegriles’ montevidianos en estudios sociales, 1946-1973”, *Contemporánea*, v. 7 (2016): 87-104.

Frente a los seres humanos que sobrevivían en condiciones extremas, el espectador enfrentaba el horror de “un mal que no debiera existir en nuestro país”.

Al documentar la miseria de la Suiza de América, el cortometraje sintonizó con el espíritu regionalista del encuentro que, en aquella edición, mostró la contracara de una América Latina de folletería turística.⁸ De hecho, Miller fue elogiado por el mismísimo John Grierson, invitado al Festival, y por la crítica local, que aprovechó la ocasión para reconocer su carrera y ubicarlo como una promesa del cine uruguayo.⁹ Según el director, tras su aparición en el Festival, el cortometraje se mostró en facultades, instituciones culturales y sindicatos.¹⁰ Parte del movimiento amateurista, Miller se había formado en el cineclubismo y los cursos en Cine Universitario de Miguel Castro, Alfredo Castro Navarro y Walter Dassori de los años cincuenta.¹¹ Hasta ese momento había filmado motivos “locales” que caracterizarían su práctica documental posterior. Al recordar su carrera, Miller reflexionaría: “Siempre me atrajo lo vernáculo [...] comunicar todo aquello que nos es propio:

8 Como las películas de Nelson Pereira dos Santos, *Río 40 grados* (1955) y *Río, Zona Norte* (1957), *Vuelve Sebastiana* (J. Ruiz, Bolivia, 1953), los cortometrajes de Manuel Chambi (Escuela de Cuzco), así como la exposición de los fotodocumentales de la Escuela de Cine Documental de la Universidad del Litoral de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, que dieron lugar al documental *Tire Dié* (1958-1960).

9 Hasta ese momento, sus trabajos premiados habían sido: *Un feriado* (1952), *La diligencia* (1955) y *La doma* (1957). El premio recibido por este último cortometraje sobre la Semana Criolla le había permitido adquirir una cámara 16 mm con la que filmó *Cantegriles*. A su vez, había colaborado en el montaje del cortometraje de recortes animados para niños *Montevideo, historia de una ciudad americana* (Nelson Nicoliello, 1956).

10 Miller sostiene que *Cantegriles* tuvo 20 funciones acompañadas por el dramaturgo Andrés Castillo, quien realizaba una charla previa y un debate posterior. En Alberto Miller, *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo* 1991, Centro de Documentación Cinematográfica CDCUY, consultado en junio 2016, http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html.

11 Sobre el cine amateur en Uruguay véase Mariana Amieva, “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950”. *Imagofagia*, 6 (2017): 142-166. Consultado en octubre 2017, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>.

lo que está ligado íntimamente a nuestra literatura, plástica y realidad social o costumbrista”.¹²

Guiado por ese espíritu cívico, el cantegril impulsó el repertorio de su proyecto amateur. Cortometrajes como *Medio mundo* (1960), sobre el famoso conventillo del barrio Sur, o *Feria* (1962), que registra la feria dominical de la calle Tristán Narvaja, continuarían ese impulso por mapear los paisajes populares montevideanos y la vida cotidiana. Miller cortaba y visionaba el material en el local de CX 10 Radio Ariel, la histórica radio del Partido Colorado que había comprado en 1936 Luis Batlle Berres, expresidente de Uruguay (1947-1951).¹³ En más de una ocasión, el crítico de cine José Wainer acompañó a Miller al cantegril y visitó la radio mientras se montaba la película y Enrique Almada componía la melodía. De estas visitas, Wainer recuerda la siguiente anécdota:

Estábamos mirando los fragmentos proyectados a medida que los iba armando y una noche se abrió la puerta y, como en las películas, se proyectó la luz que venía de afuera y se cerró. Apareció [el expresidente] Luis Batlle y se sentó en la primera fila. Ya estaba en una fase muy avanzada de producción. La miró y no dijo una palabra; se levantó y se fue. No le objetó nada, no le dijo a nadie que lo echaran, ni “ese maldito que viene a hacer propaganda izquierdista u opositora”.¹⁴

Si bien esta escena habla más del Uruguay de ese momento que del caso concreto de *Cantegriles*, nos permite dimen-

12 Francisco Arena, “Una historia de nuestro Montevideo”, *El Día*, suplemento en huecograbado, 9 de setiembre de 1973, 6.

13 La Radio Ariel ofreció un espacio para las audiciones de los movimientos antinazis, antifascistas y antifranquistas de la época. Véase Julio María Sanguinetti, *Luis Batlle Berres: El Uruguay del optimismo* (Montevideo: Taurus, 2014).

14 Entrevista con la autora, junio 2017.

sionar el alcance político del cortometraje en esa coyuntura. De hecho, en varias ocasiones Miller recordó que *Cantegriles* había sido cuestionado porque “era un testimonio frío, que no atacaba las raíces del problema, que no denunciaba quiénes eran los culpables, que no acusaba a nadie”.¹⁵ La película comienza con un plano general de una gran avenida de Montevideo que funde a negro para mostrar una vista desde lo alto de los rancheríos. La pobreza aparece como la otra cara de la promesa del progreso y el modernismo urbano y toma una “forma social” que el plural *cantegriles*, en los créditos sobrepuestos, sugiere como representativa de un marco mayor.



Las ilustraciones de este capítulo son fotogramas de la película *Cantegriles*, de Alberto Miller, 1958. Copia en soporte de acetato de celulosa. 35mm. Fondo fílmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, Archivo General de la Universidad de la República.

Un paneo general del cantegril al comenzar el día pone atención en los materiales de las viviendas: chatarra, cartón y chapas. En el interior de uno de los ranchos vemos dos foto-

15 Como respuesta a aquella imputación, el realizador se preguntaba: “¿por qué tengo que entrar en el terreno de la sociología o la crítica social, diciendo los culpables son estos o aquellos?”. En Miller, *Investigación sobre las fuentes*, 1991.

grafías familiares colgadas de la pared; una muestra un retrato de un señor bien vestido y otra, a una pareja de edad mayor. Del marco de esta última imagen cuelga una medalla y a su lado hay una lámina con una modelo en traje de baño. Seguido, una mujer sacude el cuerpo de un niño flaco y desnudo entre unas mantas mientras un hombre duerme en un catre. En el plano siguiente, la mujer está barriendo y junto a ella, en el piso, hay otro niño más pequeño. Así, este comienzo desafía a los rancheríos imaginados como “refugios de bichicomes y marginales”¹⁶ y nos presenta al cantegril como una población de familias, un marco “universal” reforzado por los detalles de los objetos-retratos que sugieren la idea de un hogar. Esas fotografías encarnan un pasado digno no muy lejano, que contrasta la experiencia —en decadencia— de una generación de uruguayos con la otra.

La propuesta del film, podríamos sugerir, es generalizar al resto de los ranchos ese interior de la vivienda y reponer la humanidad en ese entorno de perros, caballos y basura. Si bien la crítica destacó el buen montaje de *Cantegriles*, son escasos los momentos en los que podríamos señalar un uso expresivo para comentar la realidad (como la metáfora del inserto de un plano de perros peleando que irrumpe en una pelea cuerpo a cuerpo de dos sujetos) o incorporar una micronarración (como cuando el orden de planos sugiere que mientras una mujer se arregla las uñas, la otra lava la ropa contra la tabla). En su mayor parte, el montaje solo organiza el material, sigue una continuidad temática dibujando categorías.

La falta de agua potable, cloacas y saneamiento se desprende como la problemática poblacional que une las primeras escenas que muestran individuos de todas las edades transportar agua en recipientes diversos —tarros, baldes, medios

16 Véase una descripción del cantegril por dentro en el relato de Carlos María Gutiérrez “Visitando un cantegril en 1953”, citado en Trochon, *Escenas de la vida cotidiana*, 102.

tanques, damajuanas, bidones— cargados al hombro o en carritos. No hay cifras estadísticas, pero los planos de madres y padres con sus bebés sugieren el crecimiento poblacional del cantegril y, con ello, la urgencia de atender a este fenómeno.

Tras hacer énfasis en la organización “familiar” del asentamiento, la película redirige la atención a la cotidianidad de cada uno de sus miembros. Mientras una serie de planos ilustra las tareas de las mujeres que cosen, lavan ropa, hacen la comida, otra narra la vida de los niños que juegan con los perros, con cubiertas de autos o pescan en el charco mientras las niñas hacen rondas. El fútbol, la taba y las cartas ocupan el tiempo libre de los hombres. La rutina parece reunir a todos en el trabajo común donde los niños, mujeres, ancianos, hombres revuelven el basural ayudándose con palos y escarbando entre los desechos para seleccionar lo que se puede comer o guardar para vender.

En su mayor parte, los encuadres arraigan a los sujetos en su contexto; priman los planos medios o generales y son muy pocas —casi nulas— las ocasiones en que una mirada a cámara busca la compasión del espectador. De hecho, en varias situaciones, Miller sacrifica los rostros durante la acción —como al comer o cocinar— para mostrar la cultura material: la olla, el plato compartido, el balde roñoso en el que se prepara una bebida. Nótese cómo vemos a los niños en planos quietos, como postales, desconociendo la presencia de la cámara por estar entretenidos en un juego o directamente de espaldas o perfil, evitando una mirada fácilmente conmovedora. Casi al cierre, nos sorprende una serie de primeros planos que contrasta diferentes reacciones frente a la cámara: una mujer se pinta los labios con atención, un sujeto sonríe recostado en el pasto junto a una damajuana, volvemos a ver a la mujer que continúa pintándose con naturalidad y, seguido, otros dos hombres que ríen en planos semifrontales. En este montaje,

los rostros de los sujetos abstraídos de su entorno parecerían subrayar una fisonomía popular: la mirada bizca de uno, la dentadura incompleta de ambos.

Mario Handler participó en algunas jornadas de filmación junto a Miller: “*Cantegriles* para mí, fue un paso moral



[...] Fue ahí que conocí ‘gente marginal’”, recuerda.¹⁷ Frente a una grave crisis nacional, el interés de un cine amateur de escasos recursos en aquel tema social evocó un tipo de gesto, como lo piensa Handler, ético-moral, al estilo de la “ética neorrealista”, que impulsó el desplazamiento físico hacia experiencias sociales cotidianas en lugar de la vida folklórica. De igual modo podríamos repensar el gesto de Handler, años más tarde, cuando al volver de su estadía en Europa al Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) desmontó la cámara del laboratorio —de ese interior que podríamos leer como “estudio”— para registrar la cotidianidad de un marginal en la calle en lugar de atender la fauna, los insectos y otros temas científicos propios de la institución.¹⁸

II

Isabel Wschebor ha analizado el trayecto institucional de Handler y señala los cambios en la técnica y el estilo que fueron desmarcando su trabajo de un modelo clásico, un camino en el que *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* aparece como una ruptura en la tradición de ese espacio.¹⁹ Con una cámara en mano y cortes en acción que muestran al sujeto entrar y salir de cuadro, Handler sigue su deambular por la calle y lo observa en el baldío, en el campito frente a la

rambla, recolectando papeles o acodado al mostrador.²⁰ Tanto el fútbol como el carnaval y el boliche aparecen en la película despojados de su régimen visual turístico-periodístico para convertirse en escenarios cotidianos, vividos por Carlos. Sin embargo, un texto al inicio dialoga con otra temporalidad y otro paisaje para reponer parte de su biografía. “Caminante”, explica el texto, era aquel sujeto que en el campo iba quedándose de estancia en estancia, “trabajando ocasionalmente, siempre solo”.²¹

Junto con “la belleza de la fotografía”, la “utilización sensible del sonido”, la música “piazzalesca” y la inigualable calidad técnica del registro “de gente humilde tomada en su propio medio”, la crítica hizo hincapié en la novedad del uso de la voz de Carlos, que escuchamos en *over* contando su experiencia, opinando sobre el país y la vida en general.²² “Yo soy de Colonia [...] L’único oficio que tenía, alguna changa, a veces agarraba, algún trabajito, en fin, cétera, ¿no?”, dice Carlos.²³ El

20 Jorge Rufinelli señala en *Carlos* el modelo documental de exploración del otro, cuya influencia podría rastrearse en el trabajo de otros cineastas de la región, como Ciro Durán (*Gamín*, 1977) y Victorio Gaviria (*Rodrigo D No futuro*, 1990) y el argentino-brasileño Héctor Babenco (*Peixote*, 1980). En Jorge Rufinelli, “Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary”, *Latin American Perspectives*, setiembre (2012): 3. Véase también Carlos como “la aproximación más cercana al cine observacional del documental social latinoamericano de este período”, en Burton, *The Social Documentary*, 61.

21 Para Beatriz Tadeo Fuica, la película pone en tensión ese marco de identidad al mostrar a Carlos como un emigrante rural desencajado, en un ambiente que ha desplazado su condición de caminante por la de *homeless*. Beatriz Tadeo Fuica, *Uruguayan Cinema 1960-2010: Text, Materiality, Archive* (Woodbridge: Tamesis), 45. Olivier Hadouchi, por otro lado, ubica en Carlos la figura del vagabundo como encarnación de la libertad, una cuestión evocada desde la primera escena, que muestra al sujeto durmiendo en el pasto con el pene al aire libre. En Olivier Hadouchi, “La pauvreté vue par le ‘nouveau cinéma latino-américain’ des années 1960”. *CinémaAction*, 149, “De la pauvreté”, dir. Andrea Grunert (2013), 121-127. Véase la figura de Carlos en el contexto de la crisis en Mirito Torreiro, “Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo (Mario Handler, Uruguay, 1965)”, *El cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 309-312.

22 Premio a la Mejor Película Nacional de 1965 por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay. En “Carlos, lo mejor”, *Época*, 29 de diciembre de 1965, 15.

23 “Habla el propio Carlos”, *Marcha*, 19 de noviembre de 1965, 25.

17 Héctor Concari, *Mario Handler: retrato de un caminante* (Montevideo: Trilce, 2012), 31. Véase también el impacto de *Cantegriles* en la entrevista de Julianne Burton a Mario Handler, “Empezando cuesta arriba”, en Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina* (México: Diana, 1991), 56.

18 El giro de lo científico a “lo humano” puede rastrearse en las entrevistas y notas de prensa al momento del estreno de *Carlos*. Sobre esta cuestión y su viaje a Europa también véase Concari, *Mario Handler*, 34-38.

19 Véanse estas transformaciones en un conjunto de películas del ICUR en Wschebor, “Cine y Universidad”, 68-76.

arrastrar de las palabras, el relato fragmentado —el “farfalleo inconexo”—,²⁴ la risa nerviosa, llevan al espectador a una escucha más consciente y atenta que refuerza su distanciamiento. El modo de hablar de Carlos no tiene la sonoridad, la gramática ilustrada del comentario tradicional ni la dicción profesional del locutor o el actor que podrían doblarla. Semanas después del estreno de Carlos y a su retorno del Festival de Cortometrajistas en Brasil, Handler escribía en *Marcha* que, al no poder hacer sonido directo, muchos “documentaristas argentinos, debiendo recurrir a la voz en *off*, se creen perdidos y recurren a comentarios inflados, dichos por actores llenos de vibratos y radioteatro; en realidad hay un conflicto entre habla ‘cult’, y ‘popular’ que no es más que un conflicto clasista o regional”.²⁵ Handler ilustraba su postura con el ejemplo del doblaje de los sujetos en *Tire Dié* (F. Birri, 1958-1960) y extendía esta cuestión al marco del cine nacional subrayando el desinterés de una parte de la crítica uruguaya por promover la voz popular. Quizá podríamos señalar, en la preocupación de Handler por salvar la jerga de Carlos, una forma de reivindicar lo que Agamben señala como ese patrimonio de “gestos y técnicas culturales” (aquí, la poética del lenguaje) con el que resiste el pueblo humilde al otro pueblo que lo aliena.²⁶ Más aún, podríamos ubicar también en este patrimonio la condición de “caminante” —reivindicada en el título y reafirmada en la narración de Carlos como parte de su singularidad— como una forma de salvaguardar ese caminar como tradición popular.

El llamado a no negociar la autenticidad de la voz, aun en detrimento de la comunicabilidad, está presente en la transcripción del relato de Carlos publicada en el semanario

24 Hugo Alfaro, “Carlos: de Mario Handler”, *Marcha*, 1 de abril de 1966, 25.

25 Mario Handler, “Encontrando documentales”, *Marcha*, 27 de noviembre de 1965, 25.

26 Agamben, en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 215.

Marcha —y años después en *Cine Cubano*—²⁷ bajo el título “Habla el propio Carlos”.²⁸ Tomando las reflexiones de Hugo Achugar, podemos pensar ese texto como una combinación de elementos de la vida íntima de Carlos —de la autobiografía—, así como de su presencia en la esfera pública —su testimonio—.²⁹ De hecho, como señala el autor, si bien hay diferencias entre el testimonio y la autobiografía, podríamos considerar al testimonio como la “autobiografía del iletrado o de aquel que no controla los espacios de la historiografía y de la comunicación”.³⁰ Dice Carlos:

La mujer me engañó; me engañó de una manera más terrible, que nunca más, ni verla quiero. Yo agarré y le dije, bué, tomá y andate, ¿oíste?; te vas de mi lao, te vas, y te vas pa siempre, dejame solo. Chau. Vendí todo y me vine p’acá, pa Montevideo, y aquí estoy, eh, ¿qué te parece?; decime, vos ¿qué harías vos, si te engaña una mujer?³¹

Si bien este todavía no es el momento de la radicalización de fines de los años sesenta, como cuando en 1970 Casa de las Américas inaugura el rubro Testimonio en sus concursos, podemos pensar al cineasta Handler como un “letrado solidario” cuya producción de conocimiento social intersectaba otras prácticas discursivas. El “efecto de oralidad/verdad”, como lo llama Achugar, quedaba preservado en la voz de Carlos y operaba como “ícono de la realidad experiencial”,

27 “Habla el propio Carlos”, *Cine Cubano*, 7, n. 42-44, c. 1967, 171-173.

28 “Habla el propio Carlos”, *Marcha*, 25-26.

29 Hugo Achugar, “La historia y la voz del otro”, *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*, ed. John Beverley y Hugo Achugar (Guatemala: Papiro, 1992-2002), 68-69.

30 Achugar, “La historia y la voz del otro”, 68-69

31 “Habla el propio Carlos”, *Marcha*, 26.

acentuando la legitimidad de la voz del *otro*³² tanto en la transcripción publicada como en la película.

Pero esta apuesta a lo que podríamos señalar como una “política de la voz” implicó un complejo procesamiento material. Handler grabó a Carlos en una sala del ICUR y luego montó la grabación, en un proceso que constituyó la mayor dificultad técnica de la película y un “brutal aprendizaje”.³³ Como resultado, no hay aquí una mezcla de volúmenes, sino bloques sonoros independientes que exponen con mayor claridad la diferente producción de sentido que logra la música, los sonidos y la voz al encontrarse con las imágenes. La música compuesta por Ariel Martínez acentúa la dimensión moderna y experimental de la película y la conecta no solo con un marco local rioplatense, sino con la otra gran pasión de Handler: el tango. La textura nostálgica y contemporánea de la melodía refuerza el contrapunto del ambiente urbano en el que vive este caminante que solía atravesar las estancias.

Cerca del inicio, la cámara espera a Carlos acercarse con sus perros y gira cuando estos pasan por delante para quedarse en un plano general en el que lo vemos alejarse de espaldas, como un buen actor. Un corte nos lleva a una cámara en mano que sigue a Carlos de espaldas y de perfil, mientras la música dramatiza el desplazamiento de su figura —su gorro, su bolsa de arpillera al hombro— recortada con el contraluz de las vidrieras y ensombrecida contra las rejas de los comercios cerrados.

Es cierto que por momentos la melodía dramatiza lo visual intensificando su sentido, como cuando Carlos sostiene su cuerpo borracho contra la pared del baldío y un fuerte bandoneón subraya su desazón. Pero en su mayor parte, la música

impregna de poesía las imágenes, como en las secuencias de “naturalezas muertas” de la ciudad —los pollos asándose al espiedo, la fruta sobre un mostrador—, que funcionan como transiciones temporales y pausas en la narración. Contrariamente, los sonidos ambientales —bocinas o voces— reintroducen una mayor ambigüedad en la imagen, como cuando vemos la silueta de Carlos moviéndose en la multitud que se dispersa por el carnaval, una secuencia que acentúa la soledad del sujeto entre la gente y que la música o la presencia de su voz hubiera transformado en un momento sentimental.

La voz puesta en *over* de Carlos aparece como una interrupción arbitraria y artificial que enmudece las imágenes al marcar su contraste con los bloques de música y sonido. En este sentido, la complicitad de la voz *over* tradicional con el espectador es desplazada por ese silencio de Handler, ahí presente, escuchando como nosotros en un espacio-tiempo indefinido. Esta situación sonora flota como otra capa de lectura en la que se cuele la idea de un reportaje cuya intimidad con su interlocutor desdibuja a Carlos como objeto de estudio. En 1934, refiriéndose a la posibilidad de utilizar la propia voz de los trabajadores, John Grierson subrayaba que su efecto de autenticidad e intimidad en el espectador no podía igualarse.³⁴ Pero aquí, además de esa autenticidad e intimidad, hay un montaje en *over* de esa voz sobre la imagen que, como señala María Luisa Ortega, despliega “la potencia de la asincronía”.³⁵ Si bien en gran parte de las escenas aquello que narra la voz evita la redundancia del sentido con la imagen logrando un efecto poético, podemos pensar esa asincronía en otra dirección.

34 Brian Winston, “The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary”, *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, eds. Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby (Nueva York: Oxford University Press, 1998), 39.

35 María Luisa Ortega, “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. Mariano Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016), 384.

32 Achugar, “La historia y la voz del otro”, 77.

33 Mario Handler en Burton, *The Social Documentary*, 61. Traducción propia. Véase también el trabajo con el sonido en Concari, *Mario Handler*, 44-45.

Como recuerda Handler, la película tenía escenas “etnográficas” identificadas con la tradición del ICUR; “vos ves en extremo detalle resabios del cine científico: cómo el tipo toma pacientemente una *Gillette* (hoja de afeitar) vieja y usada, la ata con un piolín a un palito, se pone un jabón en la cara y se va afeitando con enorme cuidado”.³⁶ Sin embargo, mientras lo que se ve acentúa el contraste de la experiencia cotidiana del sujeto con la del espectador, cuando Carlos habla en *over* su voz tiende un puente común de humanidad que nos lo acerca. Tal vez en el sentido que propone Jacques Aumont: “Hasta cierto punto, una voz es, al igual que un rostro, un ‘objeto’ con el que la comunicación se sitúa, de entrada, en el nivel más íntimamente humano”.³⁷ O tal vez, por ese reconocimiento de un marco cultural común cuando Carlos canta “¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos? 25 abril que no volverán”, o en el momento en que afirma que “el mundo está hecho a la medida, como dijo Carlos Gardel, y será y será y jue siempre será una porquería”.³⁸

Martínez Carril señaló que Carlos “es uno de esos atorantes típicamente montevideanos que viven de la recolección de papeles, se emborrachan con alcohol de primus y duermen en lugares inhóspitos [...] Pero es, también, un ser humano, con sentimientos, con ideales de vida, con puntos de vista políticos”.³⁹ Ese humanismo, reivindicado en críticas y memorias posteriores, se vio en aquel momento reforzado por las fotografías que acompañaron las notas de prensa en las que aparece Handler dándole fuego a Carlos y Carlos a Handler, un gesto de ida y vuelta que desterraba la presunción

de un vínculo complaciente de Handler con Carlos o distante, como si Carlos fuera un objeto de estudio.

La bibliografía suele señalar la consagración de Handler con la mención a *Carlos* en el Festival de Viña del Mar de 1967, o su anterior proyección en el XI Festival de Cine de *Marcha* de 1966.⁴⁰ Pero es menos referido su estreno y premiación como el mejor film experimental en el Festival de Cine Independiente Americano o del Cono Sur. Este Festival, que llegó a tener una sola edición, se llevó a cabo en 1965 en el Instituto General Electric del Uruguay (1963-1969) y en salas de Cine Club del Uruguay. El IGE era uno de los espacios más icónicos del arte moderno, que reunía a la vanguardia local —las artes plásticas, el diseño, la fotografía, el *happening*— en un ambiente que aspiraba a estar al día con lo nuevo y lo contemporáneo.⁴¹ El Festival convocó a críticos y cineastas de Chile, Argentina, Brasil y Uruguay e impactó a los espectadores locales con los estrenos de *Deus e o diablo na terra do sol* (G. Rocha, 1964), primer premio en la categoría Narrativa, y los cortometrajes de la serie brasileña *Brasil verdade*. producida por Thomaz Farkas: *Memória do cangaço* (P. Gil Soares, 1965), *Nossa escola de samba* (M. Giménez, 1965), *Subterrâneos do futebol*, (M. Capoville, 1965) y *Viramundo* (G. Sarno, 1965), esta última premiada como mejor documental.⁴²

Me detengo en este Festival porque me interesa subrayar la sintonía de Carlos con la modernidad desplegada en este encuentro. Al distanciarse del modelo del documental clásico,

40 Por ser una película uruguaya y por expresar una crítica social, la programación de *Carlos* fue un quiebre en la tradición de los Festivales de *Marcha*. Véase Jacob, “Marcha: de un cine club”, 406-407.

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

42 Aunque estuvo fuera de concurso, impactó también *Vidas secas* (N. Pereira dos Santos, 1963). La proyección de *Carlos* clausuró el Festival junto con *Pajarito Gómez* (R. Kuhn, 1965) película argentina que recibió una distinción de Cine Club del Uruguay.

36 Concari, *Mario Handler*, 42.

37 Jacques Aumont, *El rostro en el cine* (Barcelona: Paidós, 1998), 55.

38 “Habla el propio Carlos”, *Marcha*, 25-26.

39 Manuel Martínez Carril, “Carlos: Entañable cine uruguayo”, *La Mañana*, 4 de noviembre de 1965, 8.

Handler había experimentado con la voz y la narración, con el uso de la imagen y el sonido asincrónico, proponiendo una práctica más reflexiva y compleja. Claro que, detrás de este impulso de renovación del documental social, está el cine que Handler conoció en Europa.⁴³ Él se identificaba con la técnica del *cinéma-verité* del francés Chris Marker en *Le Joli Mai* (1963), que usó “la entrevista directa con micrófonos y reporteador evidentes” y una “fotografía inspirada sobre la propia marcha de la filmación y librada a la intuición del camarógrafo”.⁴⁴ Si bien también se muestra conmovido con el relato de ciencia ficción de *La jetée* (1962), me interesa reparar en la inspiración de la cámara de Marker moviéndose en el espacio urbano sin buscar un gran argumento, pero centrando su atención en las figuras anónimas y experiencias más cotidianas.

Citar esta cuestión no implica ajustar la práctica de Handler a una tendencia o moda externa, sino recuperar la experiencia —Europa— y las novedades que circulan en ese momento, incluso en la esfera local. Al estrenar *Carlos*, en diálogo con la crítica, Handler expresó resistencia a rotular su película como *cinéma-verité* o cine directo,⁴⁵ y subrayó en cambio como referente a la ficción posneorrealista. Específicamente se refirió al L. Visconti de *Rocco y sus hermanos* (1958) como una inspiración para su búsqueda de representar lo social a través de los individuos.⁴⁶ En este sentido, lo que interesaría recobrar es la singular reconfiguración de esas poéticas y prácticas que en *Carlos* constituyeron su marca de contemporaneidad.

También en el caso de *Elecciones*, el siguiente documental

43 Handler retornó a Uruguay luego de 20 meses en Europa a fines de 1964.

44 Handler reconoce a Marker como una influencia a la hora de realizar su cortometraje *En Praga* (Checoslovaquia, 1964). En José Wainer, “Mario Handler: De vuelta al pago”, *Marcha*, 24 de diciembre de 1964, 14.

45 Véase José Wainer, “Antes del estreno: El ICUR persigue a un ‘caminante’”, *Gaceta Universitaria*, 1965, 15-18.

46 Wainer, “Antes del estreno”, 15.

que en el marco del ICUR Handler correalizó con Ugo Olive,⁴⁷ cuando la bibliografía lo vincula con las corrientes modernas de ese momento, habría que reponer los matices con los que se reconfigura en el ámbito local. Por ejemplo, Handler conocía el trabajo de Drew Associates y el estilo *living camera*, con su sonido sincronizado directo, cámara en mano, y la idea de la mínima intervención en la realidad. Había tenido la oportunidad de ver *Jane Fonda* (1962) y *Susan Starr* (1962), sin llegar a *Primary* (1960) y *The Chair* (1962), de las que había oído que superaban a las otras. Sin embargo, Handler opinaba en 1965: “Pero es evidente que Drew-Leacock solo recurren a personas públicas, políticos, atletas o ‘show-men’, es una realidad muy especial. Lo de la no intervención es un mito, basta con elegir colocaciones de cámara o elegir unas tomas sí y otras no”.⁴⁸ Años después, Handler llevó una copia de *Elecciones* a un encuentro en el MIT y la mostró a Richard Leacock, quien se sorprendió de la existencia del film.⁴⁹

III

Elecciones centra el relato en dos candidatos a diputados de los partidos tradicionales en las elecciones de 1966: Saviniano Pérez (*Nano*) por el Partido Nacional en el interior del país (Cerro Largo) y Amanda Huerta de Font por el Partido Colorado en Montevideo. Junto a los actos de los presidenciables, la película muestra a estos dos sujetos en campaña, en medio de prácticas clientelísticas y rituales electorales hasta el día de la votación.⁵⁰

47 Olive había dirigido en Uruguay las películas *Un vintén pa'l judas* (1959), *Como el Uruguay no hay* (1960) y, en Cuba, *Crónica cubana* (1963).

48 Mario Handler, “Fin de año sin lotería”, *Marcha*, 14 de marzo de 1965, 27.

49 Entrevista con la autora, mayo 2016.

50 Como resultado de estas elecciones, el Partido Colorado retornó al gobierno con la fórmula presidencial Óscar D. Gestido-Jorge Pacheco Areco.

Aunque la película fue censurada en el VII Festival del SODRE, la polémica se había desatado meses antes, cuando el director del ICUR, Rodolfo Tálice, pidió a la Universidad que estudiara sus condiciones de circulación y presentación institucional.⁵¹ Mientras el Consejo debatía la autoría del film y su grado de institucionalidad, la noticia sobre un documental retenido momentáneamente por la Universidad se filtró y dio rienda suelta a una serie de especulaciones. Sin haberlo visto, parte de la prensa lo acusó “de presentar las prácticas políticas uruguayas como una expresión de bajeza, inmoralidad y corrupción” y de constituir una evidencia “de los procedimientos que utilizan los comunistas”.⁵² Por el contrario, el crítico Oribe Irigoyen sostuvo que con *Elecciones* “todo el trasfondo de la política nacional es desmontado ante los ojos del espectador”,⁵³ y Mario Benedetti la catalogó como el mejor film uruguayo, una “cruda imagen de un pueblo, usado como instrumento de una maquinaria política que en el fondo lo menosprecia”.⁵⁴ Si bien este comentario sobre el contenido del film y las polémicas que suscitó fueron centrales en el impacto de *Elecciones*, la novedad de su lenguaje fue igualmente subrayada. Tálice expresó esta cuestión cuando solicitó al Consejo de la Universidad que la viera porque “es una película muy difícil de transmitir en su sentido estricto y en su con-

tenido, en su significado e intención”.⁵⁵ No era fácil reducir *Elecciones* a una línea argumental porque su estilo era radical.

Mediante un realismo de perspectivas inusuales, contrapicados, picados y primerísimos primeros planos, la película deconstruye el momento electoral para romper con el “ilusionismo” de la participación democrática. Handler y Ulive fragmentan los discursos, aíslan los jingles, reencuadran las imágenes, observan bajo el estrado y tras él y revierten la política de representación de la campaña poniendo en primer lugar aquello que generalmente queda relegado a un segundo plano. En el plano sonoro, *Elecciones*, como *Carlos*, rechaza la voz guía del locutor y continúa el uso de la voz puesta en *over*, en su mayor parte asincrónica, donde los gritos en primer plano de “¡Heber nomá!”, “¡Batlle, Batlle!”, “¡Gestido!”, o la descripción del Nano por un sujeto borracho contrastan con los jingles que repiten, como los candidatos, la palabra *pueblo* hasta transformarla en un clisé del lenguaje electoral. La cámara se ocupa de desentrañar micronarrativas de esa gran narrativa, como cuando durante el discurso del candidato blanco, Washington Beltrán, nos muestra a un sujeto que sostiene un vaso de agua y espera a que el orador sienta sed. O el momento en que habla otro candidato del Partido Nacional, Alberto Heber, y un paneo descubre a un sujeto con una flor en la oreja.

Aquí, interesa tanto el rostro anónimo como el movimiento de cámara que deja una pequeña referencia del cuerpo de quien está ahí para ser el centro de la atención pública. Si bien el pueblo aparece en escasos planos generales como multitud o en las escenas de los festejos tras los resultados finales, lo nuevo eran esas miradas y rostros captados gracias al ángulo bajo de la cámara, la técnica del *zoom* o la cercanía física. Irigoyen aludió a este aspecto cuando señaló que *Elecciones*

55 Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad, 2 de marzo de 1967, 179-180.

51 Véase Wschebor, “Cine y Universidad”, 76-79; Manuel Martínez Carril, *La batalla de los censores: Cine y censura en Uruguay* (Montevideo: Irrupciones, 2013), 103-109; Mariana Villaça, “A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguay: a repercussão do documentário *Elecciones* (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967)”, *Antíteses*, v. 10, n. 19 (2017): 475-495. Consultado en julio 2017: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2017v10n19p475>.

52 “La propaganda disolvente, la Universidad y Elecciones”, *La Mañana*, 28 de febrero de 1967, 2.

53 Oribe Irigoyen, “Elecciones, de Mario Handler y Ugo Ulive. Un gran documental”, *El Popular*, 31 de mayo de 1967, 6.

54 Mario Benedetti, “El voto que el alma denuncia”, *Marcha*, 18 de agosto de 1967, 25.

concreta “una visión insólita del pueblo uruguayo —rostros, posturas, gestos, actitudes, etc.—, e insólita precisamente por veraz”.⁵⁶ Así también lo hizo Wainer cuando afirmó: “*Elecciones* es primordialmente una colección de rostros significativos, un ciclo coherente de máscaras por cuyo significado responde inmediatamente la realidad que las engendró”.⁵⁷

Cerca del comienzo de la película, por ejemplo, mientras escuchamos al Nano en un acto nocturno, el montaje subraya la demagogia de su discurso al intercalar sus promesas y arenegas partidarias con los rostros de los humildes oyentes. Pero nuestra atención se desvía de ese sentido más evidente para reparar en la forma en que se revelan esos otros en la penumbra. Las luces y sombras estetizan los rostros, aíslan y recortan, por ejemplo, el perfil nítido y arrugado de un anciano contra un fondo desenfocado, el primer plano de un joven que mira seriamente al lente tras un *zoom* al cigarro que sostiene en su boca, guiando nuestra mirada a este detalle. Como señaló Wainer, la cámara de Elecciones era manejada con la perspectiva “de un retratista consumado, capaz de otorgar a las siluetas que capta un relieve siempre original”.⁵⁸ Desde un ángulo bajo, vemos un grupo de señoras filmadas de forma pictórica y, seguido, un sujeto rodeado de niños mira a cámara desconfiado. Esos rostros parecen trascender su sentido como “pueblo alienado” para desdoblarse como un contrapunto diferente, la contracara de los otros rostros que muestra la película: los de los candidatos, del público de clase media del acto de Amanda o, incluso, de los manifestantes de izquierda que avanzan con los puños en alto cantando “obreros y estudiantes, unidos y adelante”. Hugo Alfaro señaló sobre esta cuestión:

56 Irigoyen, “*Elecciones*”.

57 José Wainer, “Persecución y asesinato del cine nacional”, *Marcha*, 2 de junio de 1967, 25.

58 Wainer, “Persecución y asesinato”.

Como somos una vasta clase media apiñada en la capital (funcionarios, ex-funcionarios y candidatos a funcionarios), todos estamos cortados por la misma tijera, y desde Pocitos al Cerro⁵⁹ nos creemos los únicos orientales posibles. Es bueno comprobar, para bajarnos del irrisorio copete, que esos mestizos, abrasilados, de escasos dientes y dudosa edad, que Elecciones capta con parsimoniosa simpatía, son tan uruguayos [...] como la pituca de Carrasco⁶⁰ o el capitalista de quinielas.⁶¹

En esta lectura, los rostros interpelan al espectador en relación con un pueblo-ciudadano que evidencia el falso imaginario de una ciudadanía homogénea e idealizada. O, parafraseando a Didi-Huberman, esos rostros populares daban cuenta de la subexposición de estos *pueblos* uruguayos que desafiaban al público montevideano a reconocerlos como parte del Uruguay.⁶² Además, el efecto reflexivo de las miradas, los movimientos de cámara, el montaje, redirigen constantemente la atención del espectador al proceso que configura esa *otredad cívica*.

Incluso, *Elecciones* podría leerse como una oportunidad histórica, para Handler y Ulive, de experimentar con los recursos del lenguaje cinematográfico para retratarla. En ocasiones, el movimiento de cámara dramatiza la pasividad de los sujetos, como cuando casi al final del film, en el club político semivacío de Amanda, un plano general muestra a una anciana en un rincón rodeada de los retratos de Luis Batlle Berres, Amílcar Vasconcellos, José Batlle y Ordóñez, y Amanda. La

59 Mientras Pocitos es un barrio de clase media que bordea la rambla montevideana, el Cerro es una área de clase trabajadora.

60 Barrio residencial de Montevideo de clase alta.

61 Hugo Alfaro, *Ver para querer* (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970), 105.

62 Didi-Huberman, *Pueblos expuestos*, 14.

composición parecería evocar la vulnerabilidad de un pueblo frente al poder afectivo de los rostros de la política tradicional que acechan a la anciana desde la parte superior de la pared. Tras este plano inicial, y mientras escuchamos un reporte radial con los resultados de la elección, la cámara se acerca hasta obtener un plano cerrado frontal de la anciana que le sostiene la mirada, ofreciendo una imagen que podríamos llamar *pedagógica*, y que se extiende sin cortes en un paneo hacia arriba que muestra en primer plano a las figuras enmarcadas del Partido Colorado. “Tengo la impresión de que a todos nos avergüenza un poco esa mirada”,⁶³ señaló Benedetti.

En otra escena, el sentido del plano-secuencia es bien diferente: refuerza tanto el azar del registro del directo como la espontaneidad —y el humanismo— de las reacciones. Cuando vemos el pequeño acto del presidenciable Óscar Gestido en un paraje rural, la cámara lo sigue entre la gente —con sonido sincronizado—, registrando las manos de los paisanos sobre el hombro del candidato, y contrasta así la intimidad de esa experiencia social con la de los grandes actos. Un sujeto tropieza con la cámara y cuando gira para disculparse simpáticamente, en un primerísimo primer plano, la mano del camarógrafo se asoma, cariñosa, y lo toma de la nuca, con lo que él también participa en esa cadena de gestos auténticos, impredecibles.

Pero de todas las miradas, la del final de *Elecciones* es la más inquietante. Mientras vemos una camioneta con un altoparlante circulando entre unos rancheríos, escuchamos una invitación a los vecinos a participar en una reunión política. Con la cámara ubicada en la caja del vehículo, un grupo de niños corre mientras intenta atrapar los volantes que un sujeto va arrojando desde la cabina. El sonido de la escena se corta abruptamente. Mientras la cámara se aleja, el montaje de las imágenes continúa su ritmo vertiginoso en silencio y culmina

63 Benedetti, “El voto”, 164.

con el rostro de un niño que mira al lente con expresión seria. El plano se corta en movimiento con un cuadro negro donde leemos “Fin”. Para Alfaro, esta última imagen marca el momento en que el espectador comprende “que es él quien está preso en la trampa del sistema”.⁶⁴ Sin embargo, la poesía de la escena podría ser leída como una línea de fuga que libera a la mirada del niño de un encuadre moralista, que no acusa al espectador ni lo avergüenza, sino que lo impregna de una imagen emotiva, incierta, esperanzadora. El corte en movimiento logra un efecto de extrañamiento de la “clausura” de la narración del film en el que se asoma una salida política fuera del relato y la temporalidad electoral.

IV

Las representaciones del pueblo que recorrí en estas páginas se desplegaron en paralelo con una serie de colaboraciones materiales que les dieron sustento. En un medio pequeño como el uruguayo, los saberes y las prácticas culturales se intersecaron en un entramado que conformó el sostén de producción y circulación de lo que he revisado aquí. El músico, actor y humorista Enrique Almada, por ejemplo, compuso la música de *Cantegriles*, realizó el sonido de *Carlos* y trabajó también con Ulive en *Como el Uruguay no hay* (1960). Antes de componer y ejecutar la melodía de *Carlos*, Ariel Martínez había musicalizado el cortometraje anterior de Handler, *En Praga*. El crítico del semanario *Marcha* José Wainer conocía a Miller desde muy joven —había colaborado con él en el cortometraje *La doma*— y también a Handler y a Ariel Martínez del mítico Club de la Guardia Nueva del Tango. Cuando Handler regresó de Europa, Wainer lo invitó a escribir en *Marcha*. En julio de 1967, *Elecciones* se programó en el X Festival de

64 Alfaro, *Ver*, 105.

cine de este semanario y luego en el cine Renacimiento de Walter Achugar, junto con *El Romance del Aniceto y la Francisca* (L. Favio, 1967), de la que Achugar era coproductor. Achugar, Wainer y Handler fueron figuras centrales en la formación de *Marcha* y luego en la Cinemateca del Tercer Mundo.

Tal como mencioné en la introducción, la poética del pueblo explorada en este trabajo podrá pensarse en relación con la que desplegó el cine militante de los años siguientes. A diferencia de los ejemplos revisados aquí, el sentido *urgente* de esa práctica estableció otros tiempos narrativos y otra relación con el espectador. En ese cine contrainformativo, la figura del enemigo ocupó un lugar central a la hora de articular las imágenes de un pueblo en lucha y de sus figuras, como la del obrero en huelga en *Uruguay 1969: El problema de la carne* (M. Handler, 1969). Incluso, las miradas de esos sujetos se resignificaron junto a los rostros de los mártires estudiantiles y los líderes, como el Che o Sendic, e interpelaron a la nación con su dimensión latinoamericanista y revolucionaria.

En ese marco, una mirada retrospectiva recuperó la práctica anterior de Miller, Handler y Ulive como sustento de un discurso que distinguía el verdadero cine uruguayo en oposición al que mostraba atardeceres, turismo y daba “la espalda al Uruguay”. En una extensa nota publicada a fines del 69, Wainer señalaría que hasta el momento de la aparición de *Carlos*, ningún film había mostrado “la presencia concreta de un uruguayo tal cual es en la pantalla, especialmente a través de su habla”, y que esta era la “conquista fundamental” que inauguraba “la verdadera historia del cine entre nosotros”.⁶⁵ O recordemos cómo, al calor del 69, el Cine Club de *Marcha* anunciaba una función sobre cine nacional que incluía el “mejor film uuguayo”, *Elecciones*, y se iniciaba con *Cantegriles*,

65 José Wainer, “Cine en el Uruguay: Romper el espejo”, *Marcha*, 30 de diciembre de 1969, 18.

momento en el que “el cine uruguayo rompe su enclaustramiento y sale por primera vez a filmar una realidad terrible y oculta [...] nos muestra un Uruguay doloroso que se contrapone [...] a la retórica oficial”.⁶⁶ El cortometraje, dice la nota, puede considerarse “el precursor de los mejores títulos uruguayos de los últimos años”.

Si bien la dimensión de crítica social de *Cantegriles* recuperada a fines de los años sesenta era evidente, su sentido político en este marco —antiimperialista, latinoamericanista y tercermundista— y esta coyuntura histórica debe ser distinguido de su aparición pública a fines de los años cincuenta.⁶⁷ En este sentido, este trabajo intentó ofrecer un punto de partida desde donde repensar estas apropiaciones posteriores que hicieron más hincapié en ciertas dimensiones, desplazando otras.

66 *Marcha*, 16 de mayo de 1969, 27.

67 Sobre el Cine Club de *Marcha*, véase Lacruz, *Uruguay: La comezón*.

Bibliografía

- Achugar, Hugo (1992). “La historia y la voz del otro”. En *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, editado por John Beverley y Hugo Achugar, 68-69. Guatemala: Papiro, 2002.
- Alfaro, Hugo. *Ver para querer*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.
- Amieva, Mariana. “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950”. *Imagofagia*, 6 (2017): 142-166. Consultado en octubre 2017, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>
- Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Bolaña, María José. “El fenómeno de los ‘cangrejos’ montevidianos en estudios sociales, 1946-1973”. *Contemporánea*, 7 (2016): 87-104.
- Burton, Julianne. *Cine y cambio social en América Latina*. México: Diana, 1991.
- *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1990.
- Concari, Héctor. *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Espeche, Ximena. *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Bernal (Buenos Aires): Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
- Hadouchi, Olivier. “La pauvreté vue par le ‘nouveau cinéma latino-américain’ des années 1960”. *CinémAction*, 149, “De la pauvreté”, dirigido por Andrea Grunert (2013): 121-127.
- Jacob, Lucia. “Marcha: de un cine club a la C3M”. En *Marcha y América Latina*, editado por H. Machín y M. Moraña, 399-431. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Lacruz, Cecilia. “Uruguay: La comezón por el intercambio”. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinado por Mariano Mestman, 311-351. Buenos Aires: Akal, 2016.
- León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo Editorial, Universidad de Lima, 2013.
- Martínez Carril, Manuel. *La batalla de los censores: Cine y censura en Uruguay*. Montevideo: Irrupciones, 2013.
- Ortega, María Luisa. “Mérida 68. Las disyuntivas del Documental”. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coordinado por Mariano Mestman, 394-355. Buenos Aires: Akal, 2016.
- Peluffo, Gabriel. “Instituto General Electric de Montevideo. Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo”. En *Cultura y política en los años ‘60*, editado por E. Oteiza, 109-130. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, 1997.
- Rial, Juan. “El imaginario social uruguayo y la dictadura: Los mitos políticos de (re)construcción”. En *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después...*, editado por Carina Perelli y Juan Rial, 22- 25. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1986.
- Rufinelli, Jorge. “Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary”. *Latin American Perspectives*, setiembre (2012): 60-72.
- Tadeo Fuica, Beatriz. *Uruguayan Cinema 1960-2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.
- Torreiro, Mirito. “Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo (Mario Handler, Uruguay, 1965)”. En *Cine Documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá, 309-312. Madrid: Cátedra, 2003.
- Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.
- Villaça, Mariana. “A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussão do documentário *Elecciones* (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967)”. *Antíteses* v. 10, n. 19 (2017): 475-495. Consultado julio 2017, <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2017v10n19p475>.
- Winston, Brian. “The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary”. En *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, editado por Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby, 34-57. Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Wschebor, Isabel. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia 1960-1973”. *Revista Encuentros Uruguayos*, V-VI (2013): 50-84, http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/Encuru_numero_06.pdf.

Diarios y revistas consultados

La Mañana
Marcha
El Popular
El Día
Época
Gaceta Universitaria
Cine Cubano

LO VIEJO Y LO NUEVO.
EL DOCUMENTAL URUGUAYO EN TIEMPOS
TURBULENTOS (1967-1971)

Pablo Alvira

IMÁGENES URGENTES

Es bien conocido que en los años sesenta del siglo pasado las relaciones entre arte y política en América Latina fueron muy intensas. Cuando se refiere a esa “larga década”, la periodización hace hincapié en la radicalización progresiva de amplios sectores de la sociedad desde fines de los años cincuenta, que los llevó a abrazar diversos proyectos de carácter revolucionario, hasta el cierre de muchos de estos procesos por la generalización de las dictaduras de Seguridad Nacional a mediados de los años setenta.

La descolonización de los países de Asia y África en la segunda posguerra y especialmente la Revolución Cubana en 1959 impactaron en las agendas políticas y culturales de la izquierda en Latinoamérica, generando la fuerte sensación de que se avecinaba una nueva era en la historia de la humanidad. El antiimperialismo, la cuestión del subdesarrollo, el rol de los intelectuales, la producción de una nueva subjetividad y el papel emancipatorio de la violencia fueron aspectos centrales de esa atmósfera y permearon buena parte de la producción cinematográfica latinoamericana.

El cine militante uruguayo surgió en este contexto de “fusión” de los campos artístico y político, que en lo cinema-

tográfico se manifestó a través de un movimiento continental, el llamado —de un modo quizá excesivamente unificador— Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). A pesar de su heterogeneidad, aquellos agrupamientos que lo integraron, incluidos los uruguayos, compartían inquietudes: por un lado, pretendían realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, les preocupaba encontrar un lenguaje adecuado para comunicar esas nuevas realidades y representar los sujetos sociales que emergían como protagonistas del cambio social.

En Uruguay, la década de 1960 comenzó con un país sumido en una crisis económica y política iniciada en el decenio anterior y con un aumento del descontento social que desembocaría en la radicalización de amplios sectores, especialmente jóvenes y trabajadores. El activismo de un estudiantado cuantitativamente importante y con capacidad para hacer escuchar sus demandas, la unificación del movimiento sindical y la fuerte acción de sectores del trabajo rural fueron algunas de las expresiones de la movilización social, que se agudizaría luego del giro autoritario encabezado por el presidente Jorge Pacheco Areco en 1967. Se trataba del fin del “Uruguay liberal” o del “Uruguay batllista” al que se refiere la historiografía, proceso que desembocaría en la dictadura militar iniciada en 1973.

En la nueva izquierda uruguaya encontramos los movimientos sociales (especialmente el movimiento obrero y los estudiantes) agitados al calor de la crisis desde principios de la década, así como también un heterogéneo espectro de organizaciones políticas de la izquierda revolucionaria: el MLN-Tupamaros, la Federación Anarquista Uruguaya, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el Movimiento Revolucionario Oriental y otras menores. Se diferenciaban en sus objetivos revolucionarios y en sus prácticas militantes de la izquierda

representada por el Partido Comunista Uruguayo y el Partido Socialista, organizaciones que no obstante sufrieron transformaciones en el período.

En esa coyuntura surgieron los documentales militantes uruguayos, en sincronía con el desplazamiento definitivo, en la segunda mitad de los años sesenta, de las búsquedas realistas y neorrealistas que habían caracterizado la primera etapa del NCL, en favor de una simultánea trasnacionalización y radicalización del proyecto, marcada por ciertos hitos como el encuentro de cineastas realizado en Viña del Mar¹ en 1967 y las películas *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha) y *La hora de los hornos* (1968, Cine Liberación). La afirmación hecha por el cubano Julio García Espinosa en un breve escrito titulado “Cine y revolución” resumía el espíritu del proyecto del NCL:

Un cineasta moderno, en el mismo momento que descubre sus grandes posibilidades como artista, también se descubre como militante, a todos los niveles de la vida. Se puede decir: no le basta liberar su arte; también tiene necesidad de liberar su vida.²

Expresiones similares pueden encontrarse en los manifiestos del grupo argentino Cine Liberación o los escritos del brasileño Glauber Rocha. Es revelador sobre este tránsito el testimonio del uruguayo Mario Handler en una entrevista de 1969, donde relata que su intención inicial con el material de *Me gustan los estudiantes* era la de presentar el corto en forma de noticiario. En el proceso decidió que en vez de realizar una

1 El de 1967 fue el primer encuentro entre realizadores y técnicos latinoamericanos que se sumaron a las propuestas de un cine político y social. Luego seguirían otros en la misma ciudad chilena (1969), en Mérida (1968 y 1977) y en Caracas (1974).

2 Julio García Espinosa, “Cine y Revolución”, en *Algo de mí* (La Habana: ICAIC, 2009 [1969]), 33.

película “demostrativa y analítica”, como las anteriores suyas, debía incorporarse a “un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario”, tomando partido por una lucha popular como la de los estudiantes. Sostenía:

Hoy la situación en Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa, tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga también a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica y artística en función de una actividad política.³

La participación uruguaya en este proceso fue significativa, tanto por las coincidencias temáticas y estilísticas como en términos de sus prácticas: su vinculación con las redes de intercambio, personales e institucionales, que cimentaron el NCL. La creación en 1969 de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) significó el alineamiento de una parte del campo cinematográfico con las propuestas de la izquierda revolucionaria, y hasta su disolución con la llegada del gobierno militar, en 1973, la C3M fue difusora del cine político y tuvo participación activa en los debates sobre el NCL.

La conformación de la C3M se comprende en un contexto de diversas experiencias similares previas, un proceso en el cual, según Cecilia Lacruz, “frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como los mártires estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros”.⁴ Una efervescencia que compren-

3 “Pobreza y agitación en el cine. Entrevista a Mario Handler”, *Cine del Tercer Mundo*, 1 (Montevideo, 1969), 76.

4 Cecilia Lacruz, “Uruguay: la comezón por el intercambio”, en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. Mariano Mestman (Madrid: Akal, 2015), 313.

día al Grupo de Experimental de Cine (GEC) de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, el semanario *Marcha*, con su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969), así como también la experiencia de Mario Handler en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República.

Es muy apropiado para situar lo acaecido con el cine militante en el contexto político-cultural uruguayo el uso de la noción estructuras de sentimiento formulada por Raymond Williams: la existencia de un imaginario crítico compartido, desarrollado desde fines de los años cincuenta y que se tornó revolucionario hacia fines de los años sesenta, del que participaron artistas e intelectuales. Esto incluye, además del cine, a la crítica cultural, la literatura, la música popular, el teatro, las artes plásticas, la danza.⁵

Para insertar al documental uruguayo de intervención política en la trama discursiva y las apuestas políticas de la izquierda, abordo dos cuestiones presentes en una serie de filmes realizados entre 1967 y 1971: primero, la impugnación de la democracia liberal, junto con la denuncia de sus procedimientos y sus actores; segundo, la alternativa ofrecida por el proyecto revolucionario, teniendo en cuenta tanto la cuestión de la violencia política como vía para la transformación social como la dimensión utópica de los proyectos. Se

5 Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980), 155-156. El sociólogo galés elige este término para acentuar una distinción respecto a los más formales de visión del mundo o ideología, buscando dar cuenta “del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; la conciencia práctica de un tipo presente, en una continuidad viva e interrelacionada”. De este modo podemos incluir, por supuesto, a la diversidad de programas y contenidos concretos existentes dentro de la izquierda uruguaya, a la vez que atendemos a “significados y valores, tal como son sentidos y vividos activamente” por el conjunto de estos sujetos. Marcelo Ridenti ha utilizado esta noción para el caso brasileño en el mismo período, aludiendo a una “brasildade romántico revolucionaria”. Véase Marcelo Ridenti, “Artistas e intelectuais no Brasil pos-1960”, *Tempo social*, v. 17, n. 1 (2005), 81-110.

trata de los documentales *Elecciones* (1967), de Ugo Ulive y Mario Handler; *Me gustan los estudiantes* (1968), de Mario Handler; *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969), de Mario Handler; *Refusila* (1969), del Grupo Experimental de Cine; *Liber Arce, liberarse* (1969), de Mario Handler, Marcos Banchero y Mario Jacob; *La rosca* (1970), del Grupo América Nueva, y *La bandera que levantamos* (1971), de Mario Jacob y Eduardo Terra.

LA TRAMPA “DEMOCRÁTICA”

Uno de los ejes más interesantes para abordar es la impugnación que estos filmes hacen al orden social y económico vigente, “neocolonial”, cargando las tintas especialmente contra la democracia representativa como régimen político. En la crisis uruguaya, uno de los elementos más visibles era el desgaste interno del sistema de partidos, el cual hasta hacía poco era considerado ejemplo de la democracia en el continente. A nadie se le escapaba, a izquierda y derecha del arco político, la poca respuesta que la “partidocracia” daba a los problemas que se acumulaban conforme avanzaba la década de 1960. Por primera vez en el Uruguay moderno, los partidos estaban perdiendo la centralidad.⁶ Aquella democracia adjetivada como “liberal” o “burguesa” fue constante objeto de críticas por buena parte de la izquierda latinoamericana y por la producción simbólica asociada a ella, un rasgo bastante notorio en el cine de intervención política.

Otras expresiones cinematográficas, contemporáneas y muy vinculadas al cine uruguayo, como el Cine Militante argentino y el Cinema Novo brasileño, hicieron demoledores ataques a las trampas y restricciones del régimen político li-

⁶ Gerardo Caetano y José Rilla, “El ‘ajuste autoritario’ y el pachecato”, en Fernando Pita (coord.), *Las brechas en la historia, Tomo I* (Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996), 149-165.

beral, como se aprecia en filmes documentales como *La hora de los hornos* o *Maioria absoluta* (1964, León Hirszmann), pero también en ficciones como la ya mencionada *Terra em transe*, que embistieron contra un sistema cuestionado por fraudulento y caracterizado como un “engaño”. No obstante, la particularidad del cine uruguayo es significativa porque intenta desmontar el mito de la Suiza de América o el tópico “democracia de consenso” con amplias libertades y fuerte institucionalidad, muy frecuentado en la cultura política uruguaya durante buena parte del siglo XX.

Para casi toda la izquierda, los partidos y los movimientos sociales asociados a ella, el país estaba en una grave crisis que el régimen representativo-liberal lejos estaba de solucionar. Más aún, sus peculiaridades —como la Ley de Lemas o la fragmentación y la heterogeneidad de los dos grandes partidos— no hacían más que profundizar esta crisis, por lo que no quedaba más alternativa que la transformación estructural del sistema político. En el marco de la creciente conflictividad y radicalización política que se extendió a lo largo de la década, las diatribas contra la democracia existente se reflejaban cotidianamente en la crítica político-cultural, entre ella las muy leídas páginas del semanario *Marcha*, por poner un ejemplo.

El cine uruguayo ensayó una primera crítica de este tipo en *Como el Uruguay no hay* (1960, Ugo Ulive), en el cual se intenta, de manera muy ácida, desmitificar la democracia uruguaya.⁷ Varios años después, el Cine Militante retomó estos cuestionamientos, pero en un contexto en el que la crisis del régimen político era inocultable para importantes sectores de

⁷ Utilizando un tono satírico, el documental de Ulive busca poner evidencia algunas de las contradicciones que subyacían a la realidad uruguaya y que se agudizarían dramáticamente en los años siguientes: se refiere, por ejemplo, a la creciente protesta social y el correspondiente despliegue del aparato represivo. Su burlona diatriba, articulada mediante el collage visual y el contrapunto sonoro, no solo se dirige contra las prácticas de los partidos políticos tradicionales, sino también contra las de la izquierda y contra la indolencia del resto de la sociedad.

la población. No obstante, es interesante ver diferentes posicionamientos en los filmes uruguayos conforme se desarrollaban —vertiginosamente— los acontecimientos políticos entre fines de los años sesenta y principios de los setenta.

En 1967 el propio Ulive y Mario Handler presentaron *Elecciones*, un mediodocumental sobre los comicios nacionales de 1966. En la senda del *direct cinema*, los realizadores siguen la campaña de dos candidatos de nivel local de los partidos tradicionales uruguayos: Amanda Huerta de Font, del Partido Colorado en Montevideo, y Nano Pérez, del Partido Nacional (blancos) en la ciudad de Melo. A través de los actos, discursos, entrevistas, reuniones de comité, entrega de ropa y alimentos en las barriadas, así como en el contacto mismo con los pobladores, se muestra una campaña que tiene todos los componentes clientelares, paternalistas y personalistas que caracterizaron (y en gran parte siguen caracterizando) las estrategias electorales de los partidos políticos tradicionales latinoamericanos. Con diferencias entre sí: Pérez es un caudillo local que presume de sencillez y cercanía con la gente, mientras que Huerta de Font es una mujer que no oculta su distancia de clase, aunque considera su deber ayudar a los pobres. Diferencias que no hacían más que reafirmar los roles tradicionales asignados a hombres y mujeres en política.

No obstante el estilo de registro, observacional, el documental esgrime un tono paródico que tiende a ridiculizar el electoralismo de los partidos burgueses, estrategia que es acentuada en el montaje cuando se inserta una escena de un tercer actor electoral: la izquierda. En este caso, el filme muestra la movilización callejera, “militante”, del FIDEL, frente electoral de izquierdas encabezado por el Partido Comunista, en claro contraste con las masas pasivas que interactúan con los candidatos tradicionales.

Si *Elecciones* pone en cuestión uno de los aspectos más vi-

sibles del régimen, y por el cual se atribuye ser “democrático”, *La rosca* (1970, Grupo América Nueva) intenta impugnar al régimen en su totalidad, atacando su base: la explotación económica de la que es fruto la tierra oriental desde la Conquista misma. Basada en textos de Vivian Trías y Eduardo Galeano, *La rosca* es una película de montaje con algunos pasajes de animación, que despliega argumentos tomados del revisionismo histórico y la teoría de la dependencia para explicar décadas de dominación imperialista respaldada por la oligarquía local. Los miembros de esta, el “patriciado” uruguayo, a principios del siglo XX ya se habían enriquecido enormemente con el modelo agroexportador, y entonces “Como la plata sobraba, empezaron los lujos de nuevos ricos. Se disfrutó de la democracia y el sufragio universal como uno de esos lujos: todos iguales ante la ley, aunque siempre hubo algunos que eran más iguales que otros”. El filme señala que, aunque la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales no puede ser más evidente, “caemos en la estafa de los partidos tradicionales, donde los pobres votan a los ricos, los explotados a los explotadores”, un engaño sostenido tanto por una fraudulenta ley electoral como por los medios masivos de comunicación.

Hacia 1971, ante las elecciones nacionales, la Cinemateca del Tercer Mundo se incorporó al Movimiento 26 de Marzo, motorizado por la guerrilla MLN-Tupamaros para participar en la coalición de izquierdas Frente Amplio (FA). Una de las formas en que el apoyo se materializó fue *La bandera que levantamos*, película sobre el acto de proclamación de la candidatura a presidente de Liber Seregni. La dirección del FA no asumió como suyo el documental y encargó otra película sobre el acto: *Orientales al Frente* (1971), de Ferruccio Musitelli. La diferencia entre ambas es clara: en *La bandera* cobran protagonismo, junto al discurso de Seregni, los comités de

base y la figura del ícono tupamaro Raúl Sendic, mientras que *Orientales* es un filme convencional de campaña que muestra a la coalición como una fuerza “respetable” y adaptada al juego electoral, que da cabida solo a los discursos de los dirigentes de las distintas fuerzas de la coalición.

Los comités de base, modelo organizativo y militante en auge entre 1971 y 1973 que se contraponía a los tradicionales clubes de blancos y colorados, como una forma novedosa de hacer política, aparecen en *La bandera* como una genuina expresión de democracia. Por otra parte, la película se conecta con las producciones anteriores de la C3M y demás grupos, más “combativas”, al insertar el plano de una movilización con una pancarta que dice “FUS-UTAA. POR LA TIERRA Y CON SENDIC”, poniendo en primer plano una consigna central de los trabajadores cañeros y reivindicando a su referente, Raúl Sendic. Este, al ser también fundador y líder tupamaro, era una figura incómoda en 1971 para algunos componentes de la coalición que rechazaban la opción guerrillera. De todas formas, lo que se desprende es que, a diferencia de los anteriores documentales, en este coexisten —no sin tensión— una aceptación crítica de la opción electoral-burguesa y el énfasis en una democratización profunda, popular (*La bandera que levantamos*), pero ya se aboga por la destrucción lisa y llana del sistema.

IMAGINANDO LO NUEVO: DE MEDIOS Y DE FINES

La falta de legitimidad de los mecanismos de la democracia liberal para amplios sectores de la juventud y de las organizaciones políticas y sindicales de la izquierda es una de las principales razones que se suelen esgrimir para explicar la opción por la lucha violenta (armada o no) como medio de transformación social que tomó cuerpo en Uruguay en la

segunda mitad de los años sesenta. Una vía que también se comenzaba a transitar en otros países de la región más o menos al mismo tiempo, por lo que lo sucedido en cada país no puede ser considerado aisladamente, sino que cualquier investigación sobre la violencia política deberá, como bien han señalado Marchesi y Yaffé, “explorar las conexiones que los diversos actores entablan con procesos transnacionales de circulación de ideas, recursos y personas”.⁸

Esta perspectiva se reforzaba con una serie de textos que circulaban en América Latina desde principios de los sesenta, que articularon y difundieron buena parte de los ejes a partir de los cuales se construyeron la teoría y la práctica de la nueva izquierda: tanto *Los condenados de la tierra*, del psiquiatra revolucionario de origen martinico Frantz Fanon, que contenía un célebre prólogo de Jean Paul Sartre, como los textos de Ernesto *Che* Guevara y de Régis Debray.⁹ También resonaron las directrices y discursos emitidos desde los encuentros internacionalistas con centro en La Habana, como la Conferencia Tricontinental en 1966 y la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en 1967.

El resultado fue la convicción de que de una violencia, en palabras de Fanon, “atmosférica, que estalla aquí y allá y barre con el régimen colonial”, se debía pasar a una violencia planificada y dirigida hacia la victoria final.¹⁰ La “revolución”, como locus principal en torno al cual giraron las prácticas y representaciones de la izquierda en los sesenta, era divisada como un proceso que tras una dura y larga lucha contra el

8 Aldo Marchesi y Jaime Yaffé, “La violencia bajo la lupa: una revisión de la literatura sobre violencia y política en los sesenta”, *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, 19 (2010), 15.

9 Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (México: FCE, 1963); Ernesto Guevara, “La guerra de guerrillas”, en *Obras completas* (Buenos Aires: MACLA, 1997 [1961]); Régis Debray, *¿Revolución en la revolución?* (La Habana: Casa de las Américas, 1967).

10 Fanon, *Los condenados*, 34.

imperialismo y sus agentes locales acabaría con la toma del poder político. Lo que vendría después estaba menos claro.

LA VIOLENCIA

En los países del Cono Sur, el problema de la violencia política fue revisitado por la historiografía a partir de los años ochenta del siglo pasado, en coincidencia con la coyuntura de las transiciones a la democracia.¹¹ Si bien es cierto que las experiencias guerrilleras dominaron los estudios, se ha advertido que ni aun la historia de estos movimientos puede ser reducida a su dimensión militar, ya que se trató de movimientos políticos, en algunos casos originados en las movilizaciones sociales:

El uso de la violencia buscó expandir los límites de la acción política. Se tornó un camino para desarrollar acción colectiva en un ambiente hostil, donde la extrema polarización dio forma a la guerra fría en América Latina.¹²

Es cierto que, como sostienen varios autores para el caso uruguayo, el autoritarismo creciente cumplió un rol importante en la radicalización de fracciones de la clase obrera y los grupos medios, especialmente los jóvenes, sin lo cual no podría explicarse el relativo apoyo (o al menos simpatía) a

11 La violencia revolucionaria en la historia reciente del Cono Sur latinoamericano ha producido en las últimas tres décadas una considerable bibliografía. Solo a modo de ejemplo, sobre Uruguay se pueden destacar: Clara Aldrighi, *La izquierda armada: Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros* (Montevideo: Trilce, 2001); Eduardo Rey Tristán, *A la vuelta de la esquina. La izquierda revolucionaria uruguaya* (Montevideo: Fin de Siglo, 2006); Marchesi y Yaffé, *La violencia*.

12 Aldo Marchesi, "Political Violence and the Left in Latin America, 1967-1979". *Latin American History*. (Oxford: Oxford University Press, Oxford Research Encyclopedias, 2015), 2.

las iniciativas guerrilleras. Pero no hay que menospreciar la existencia de un horizonte emancipatorio que se vislumbraba desde la década de 1950 y que sería abrazado por diversos movimientos sociales a lo largo y ancho de ese "tercer mundo", y que también tendría resonancias en centros neurálgicos del capitalismo como Estados Unidos y Europa.

En ese contexto aparecieron dos cortometrajes centrados en las movilizaciones estudiantiles. *Me gustan los estudiantes*, coproducida con fondos del festival del semanario *Marcha*, toma como eje narrativo las protestas en Montevideo contra la presencia del presidente norteamericano Lyndon B. Johnson en la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA en Punta del Este, en abril de 1967. El filme está montado de tal manera que acentúa un contraste: cuando los estudiantes están tirando piedras, construyendo barricadas y otras actividades de protesta, suenan las canciones, mientras que cuando aparecen los presidentes en la conferencia o las fuerzas de seguridad, el sonido se corta abruptamente. Esto parece reafirmar dos cosas: primera, que la división entre los dos campos es insalvable, y segunda, que lo que sostiene el orden de cosas es la violencia encarnada en el aparato represivo estatal.

La violencia permanente de *ellos* (el Estado, la burguesía) es otra de las condiciones que llevan a la izquierda revolucionaria a asumir que, en última instancia, no queda otro camino que oponer a aquella violencia del sistema la propia violencia revolucionaria. Dicha tesis aparece en muchos filmes del cine latinoamericano de intervención política: el mejor ejemplo es *La hora de los hornos*, que dedica la primera parte de las tres que la componen a reseñar la violencia del régimen "neocolonial".

El otro elemento importante de *Me gustan los estudiantes* es que aporta evidencias de una transformación radical del repertorio de acción directa en Uruguay, reivindicando el

combate callejero, en sus distintas modalidades —barricadas, pedradas, quema de vehículos—, que fueron innovaciones respecto de las formas de protesta de generaciones anteriores del movimiento estudiantil, como bien lo ha mostrado Vania Markarian en su libro sobre el 68 uruguayo.¹³



Fotograma tomado de la película *Me gustan los estudiantes*, de Mario Handler, Montevideo, 1968 (música de Daniel Viglietti y sonido de Coriún Aharonian). Copia en soporte de acetato de celulosa. 16 mm. Sonora. 5'56. Archivo particular de Mario Handler, depositada por el autor en Cinemateca Uruguaya en la década de 1990.

Por su parte *Líber Arce, liberarse*, producida por el Departamento de Cine de *Marcha*, se centra en el asesinato del militante comunista convertido en el primer “mártir” estudiantil uruguayo en agosto de 1968. La película repite la argumentación antes señalada: a la violencia de las clases dominantes le sucede la violencia como resistencia de los oprimidos, y culmina con un llamamiento a la lucha armada.

En este caso, la tesis domina la propia estructura del cortometraje: un evento puntual pero de gran peso simbólico, el asesinato del joven comunista por las fuerzas represivas

¹³ Vania Markarian, *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Bernal: UNQ, 2012), 54.

durante las movilizaciones estudiantiles, funciona como excusa (en términos narrativos) para desarrollar un llamado a la resistencia: a partir de allí, el filme explora la respuesta que el “pueblo” debía ofrecer ante la ofensiva oligárquico-imperialista. Los intertítulos, con la frase del Che invitando a “empuñar nuestras armas, con tableteos de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria”, dan el marco de sentido a un vertiginoso montaje que comienza aludiendo a la guerrilla tupamara y finaliza con el plano de una inscripción en la pared que advierte que la sangre de Arce “no será derramada en vano”. En la banda imagen el montaje vincula planos de las fuerzas de seguridad uruguayas y los ejércitos norteamericanos, a la vez que el rostro de Arce es asociado con el de los caídos tupamaros en la toma de Pando.¹⁴

Uruguay 1969: el problema de la carne, también producido por el Departamento de Cine de *Marcha*, narra el conflicto de los obreros de la carne en 1969. El tono informativo de la primera parte da paso en un segundo tramo al registro testimonial: en una reunión en el patio de una casa, obreros frigoríficos debaten la organización de la movilización hacia la capital del país, luego un grupo de hombres canta una canción que propugna la unión entre obreros y estudiantes, y a continuación un trabajador en primer plano sostiene: “Hay que hacer otra clase de lucha, porque con esta clase de lucha no vamos a ningún lado”. El montaje contrapone las imágenes de las fuerzas de seguridad vigilando y recorriendo —como si estuvieran preparándose para algo inminente— con planos de viviendas precarias. La voz *over* advierte: “La tensión crece y no se sabe hasta dónde llegará. Este film fue hecho en plena batalla, sin conocer el resultado. Sea cual fuere, será el resultado de una larga, cruenta y esperanzada guerra final”. Parece

¹⁴ El 8 octubre de 1969 la guerrilla Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros realizó un asalto a la ciudad de Pando, donde por unas horas ocupó la comisaría, la central telefónica y varios bancos.

referirse a algo más que la lucha particular de los obreros de la carne, o al menos incorpora la movilización obrera junto a la estudiantil, a la “guerra” desatada o pronta a desatarse.

Finalmente el corto *Refusila*, realizado por un grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, se organiza como un noticiero en el que vertiginosamente las voces over de un hombre y una mujer relatan sumariamente noticias de conflictos a lo largo del año 1968, mientras de fondo suena el tic-tac de un timer que parece anunciar que algo va a estallar de un momento a otro: huelgas, carestía, medidas prontas de seguridad, secuestros, asesinatos. En la banda imagen la estrategia es sugestiva: se suceden planos en movimiento de la vida cotidiana, que incluyen gente caminando en el centro de la ciudad, intercalados con planos fijos de la situación en los cantegriles, especialmente de niños/as, y de grafitis de protesta contra el gobierno. Luego la banda sonora cambia y da paso a una alegre música instrumental mientras vemos imágenes de protesta y represión: la bomba estalló. El énfasis de *Refusila*, no obstante, parece estar puesto en la lucha de masas, en las calles y no en la opción armada, algo similar a lo planteado en *El problema de la carne*.

Si fijamos la vista a fines de aquella década, la justificación de la violencia organizada era la posición hegemónica en el espectro de las organizaciones de la nueva izquierda uruguaya. Pero incluso las organizaciones tradicionales, que por otra parte habían atravesado procesos de renovación y reestructuración desde los años cincuenta, se vieron interpeladas por este debate. El Partido Socialista sufrió escisiones y deserciones relacionadas con el debate respecto a la legitimidad de la violencia revolucionaria, y hubo numerosos casos de miembros del PS que se incorporaron a la guerrilla o intelectuales que se vincularon al partido llamando a la lucha armada.

También es significativo el caso de los comunistas uru-

guayos: durante los sesenta, el PCU debió conciliar sus posiciones cercanas a la URSS con el entusiasmo por la revolución cubana, participó en la reunión de la OLAS en La Habana en 1967 y, aunque no apoyó tajantemente el método guerrillero, reconoció explícitamente el papel de la lucha armada en la emancipación del continente. En cuanto a los sectores juveniles —donde el comunismo tenía mucha influencia—, la radicalización estudiantil-juvenil del 68 parece haber sido condición del crecimiento exponencial de las opciones armadas y de acción directa, y no su consecuencia. Vania Markarian detecta en expresiones culturales y artísticas de los jóvenes comunistas la existencia de una épica de la lucha armada que los acercaba a los grupos que efectivamente ingresaron en ella.¹⁵

En el campo cultural, los ejemplos de este ambiente son muchos, pero uno paradigmático es el semanario *Marcha*. Referencia ineludible del campo intelectual uruguayo (y de gran relevancia en toda Latinoamérica), el periódico estuvo atravesado por las discusiones sobre la violencia y la lucha armada.¹⁶ También en el teatro, la literatura y la música popular, alineados con el campo antiimperialista, las referencias a la violencia como herramienta para la emancipación son frecuentes.

EL FUTURO

De modo similar a lo ocurrido en los años veinte, los sesenta latinoamericanos fueron el terreno de la imaginación utópica: una gran utopía continental de signo revolucionario y socialista. A pesar de cierto ensimismamiento con los medios

15 Markarian, *El 68 uruguayo*.

16 A fines de los sesenta las posiciones sobre la legitimidad de la violencia revolucionaria abrieron una brecha entre la dirección de la revista y la nueva generación —muy radicalizada— de colaboradores. Véase Martín Ribadero, “Intelectuales, política y violencia: el semanario *Marcha* en la década del sesenta”, en Waldo Ansaldi y Valeria Giordano (coords.), *América Latina. Tiempos de violencias* (Buenos Aires: Ariel, 2014).

y de un frecuente olvido de la reflexión acerca de los fines, en aquella trama heterogénea de programas y estrategias de la izquierda regional germinó la utopía: desde las Ligas Camponeas brasileñas hasta las distintas encarnaciones del peronismo revolucionario en Argentina, pasando por la Teología de la Liberación y las guerrillas guevaristas, entre otros sectores, esbozaron imaginarios de futuro, si bien fragmentarios, a veces fugaces en sus manifestaciones, pero profundamente enraizados en el presente.

Como bien observa Terry Eagleton, ya Marx se había encargado un siglo antes de criticar duramente las utopías abstractas de su época: en una época revolucionaria —como la de los años sesenta— la nueva sociedad no es algo que debe caer desde un metafísico espacio exterior, sino que el “futuro” es percibido como una forma de describir la falta de coincidencia del presente consigo mismo: la noción de utopía como “una forma de interrogar el presente y vislumbrar, así, un pálido boceto de una alternativa que está implícita en él”.¹⁷

Tras la toma del poder se emprenderían una serie de cambios profundos, “estructurales”, que comenzaban por el propio Estado y luego se extendían a toda la sociedad, alterando radicalmente las relaciones de poder entre las clases. Esta meta era compartida por casi toda la izquierda; no obstante, los contenidos programáticos eran variados, lo que otorgaba a los imaginarios de futuro diversos matices y características ambiguas. Ese proyecto futuro se nombraba en la época con varios términos, muy parecidos entre sí a veces y muy distantes otras, según quiénes lo enunciaban y en qué condiciones lo hacían: comunismo, socialismo, socialismo nacional, etc. Tanto o más que la teoría política —sobre todo en tiempos tan urgentes como lo eran aquellos—, el arte vehiculizaba efectivamente esa dimensión utópica presente en el

17 Terry Eagleton, “La utopía y sus opuestos”, *Minerva*, 15 (2010), 53.

período, mostrándose como un medio idóneo para la difusión de “imágenes guía” o “ideas fuerza” creativas que impulsaban y legitimaban la imaginación subversiva.¹⁸ Por eso es preciso indagar qué indicios hay en estos filmes de la sociedad justa e igualitaria que debía construirse luego de la revolución. De este modo, el problema de la sociedad alternativa al capitalismo (o “neocolonialismo”, según otros) puede rastrearse en los filmes latinoamericanos como una vía sugerente para reconocer el imaginario de la nueva izquierda latinoamericana respecto al futuro.

Seguir estas huellas en los filmes uruguayos no es fácil, si se compara con otros corpus latinoamericanos contemporáneos, más extensos. Ni *Elecciones*, todavía muy ligada al cine observacional, ni las siguientes películas del período 68-69 (*Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce*, *Refusila*), centradas en impactar al espectador y volcarlo a la acción, ofrecen imágenes consistentes del futuro. Recién en dos filmes posteriores podemos encontrar algunas pistas en este sentido: *La rosca*, del grupo América Nueva, y el documental hecho por la C3M para el Frente Amplio, *La bandera que levantamos*.¹⁹

Luego de un análisis de la situación uruguaya, el filme del grupo América Nueva advierte al espectador: “La historia no va para atrás”. Esta confianza en el triunfo es similar a las de las películas anteriores; la diferencia es que ahora le atribuye un (mínimo) contenido programático: “Piense”, se indica, que cuando la tierra, los bancos, las industrias básicas, etc., sirvan

18 Véase Fernando Aínsa, “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, 13 (Madrid: Universidad Complutense, 1984), 21.

19 No se incluye en este análisis, restringido a la producción documental, la ficción animada *En la selva hay mucho por hacer* (1974, W. Tournier, A. Echaniz y G. Peluffo), del Grupo de Arquitectura, aunque es importante tenerla en cuenta para pensar la cuestión del futuro. Entre las varias metáforas políticas del filme destaca la descripción, de rasgos utópicos, de una sociedad-selva claramente orientada a una vida común socialista y libertaria.

para satisfacer las necesidades de cada uno de los uruguayos y no para el beneficio de unos pocos, “usted y yo seremos dueños de nuestro trabajo y nuestro destino. Bueno, eso es nacionalizar”. Antes que estrictamente socialista, era un proyecto de liberación nacional, que podría haber suscrito la mayoría de las fuerzas de izquierda, revolucionarias o no.

Si se revisa tanto el *Documento 5* como el *Programa revolucionario del MLN-Tupamaros*, ambos de 1971, se encontrará una versión más extendida de estas ideas.²⁰ Algunos autores han llamado a esto “nacionalismo” revolucionario, dominante en la mayoría de los movimientos insurgentes latinoamericanos del período, donde convergían ciertas versiones del marxismo, la teoría de la dependencia y un nacionalismo antiimperialista que venía de las décadas de 1920 y 1930. El eje principal que compartían era la soberanía nacional y latinoamericana, junto con un fuerte antiimperialismo. En algunos grupos de la región, no obstante, podía ser más fuerte el componente estrictamente socialista (como en el PRT argentino).

Por su parte *La bandera que levantamos*, de la C3M, sugiere que el futuro del país una vez llegada al poder la izquierda, esta vez a través del voto y no por insurrección, debería estar en manos de los trabajadores, algo que no estaba garantizado por más que el FA ganase las elecciones: “No podemos dejar que cuatro o cinco dirigentes sean quienes hacen las cosas. Tenemos que hacerlas nosotros”, sostiene uno de los asistentes a una reunión de “obreros y quinteros” para constituir un comité de base, filmada en las afueras de Montevideo. Si bien las orientaciones están dadas por el programa del FA, la garantía de que tal proyecto de país se concrete la va a dar la

²⁰ Ambos documentos, junto con otros del MLN-T, están disponibles en <http://www.cedema.org>



Fotograma tomado de la película *La bandera que levantamos*, de Mario Jacob y Eduardo Terra, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo, 1971 (música de Héctor Numa Moraes). Negativo en soporte de acetato de celulosa. 16 mm. Sonoro. 14'03". Archivo particular de Mario Jacob, depositada por el autor en Cinemateca uruguaya en la década de 1990.

presencia del pueblo organizado: en el futuro “vamos a ser nosotros [los trabajadores] quienes dirijan la política y no ellos a nosotros”, afirma uno de los participantes. El comité del FA, estructurado a partir del centro de barrio y del centro de trabajo, se constituía así en la “célula viva” del FA y ensayo de construcción popular para luego de alcanzar el poder.

* * *

Sintetizando, se puede afirmar que los filmes analizados expresan en imágenes la crisis del Uruguay de los años previos al golpe militar de 1973: alta conflictividad, movilización social y respuesta represiva. Algunos de ellos, como *Elecciones* y *La rosca*, se enfocan en cuestionar la legitimidad de la democracia uruguaya: no solo los mecanismos electorales, sino también su carácter de clase. Al observar este itinerario, se constata la existencia de una primera etapa de descripción —no aséptica, sino irónica— de un aspecto del sistema político (*Elecciones*);

vemos luego una denuncia clara y en tono didáctico, que apunta a una impugnación de carácter total (*La rosca*), hasta que finalmente, en la coyuntura de 1971, conviven en tensión una aceptación crítica de esa realidad junto con el planteo de una democratización, en un sentido popular, y no la destrucción lisa y llana del sistema (*La bandera*).

Otros cortometrajes (*Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce*, *Refusila* y *El problema de la carne*) apuntan a la radicalización de los sujetos principales del enfrentamiento con el régimen, los trabajadores y los estudiantes, e invocan una respuesta popular violenta, especialmente *Líber Arce*, donde la guerrilla aparece compartiendo protagonismo con otras formas de protesta y de acción directa. Otro de los temas que se repiten es el de la “guerra”, larga, final: la constatación de un estado de guerra en el cual los aparatos represivos del Estado y el imperialismo llevaban la ofensiva, lo cual había que revertir mediante la violencia revolucionaria. En cuanto las referencias “ideológicas” de las películas, se repiten el Che Guevara, los Tupamaros y Vietnam, que así se insertan en un contexto donde la justificación de la violencia organizada fue la posición dominante (aunque no única) en el espectro de la izquierda revolucionaria.

Ciertos rasgos utópicos se advierten recién en los documentales más tardíos. Lejos de la virulencia de las primeras películas del período analizado —más urgentes, y realizadas en un contexto de emergencia de la lucha armada—, en las últimas, *La rosca* y *La bandera*, aparecen indicios de futuro, versiones del socialismo en parte coincidentes y en parte bastante distintas. El filme del grupo América Nueva condensa las proposiciones de un proyecto de “liberación nacional” asociado al “nacionalismo” revolucionario, dominante en la mayoría de los movimientos insurgentes latinoamericanos. En el cortometraje de la C3M, en cambio, aunque esas ideas estén

inevitablemente presentes, se hace mucho énfasis en la realización práctica de un socialismo más “democrático” y construido desde abajo.

En definitiva, más allá —pero incluyéndolas— de las filiaciones ideológicas concretas de los cineastas en determinadas coyunturas, o de sus vínculos orgánicos, las representaciones construidas por esta producción documental se insertan como piezas importantes de esta estructura de sentimiento revolucionaria que configuró la izquierda uruguaya a fines de los años sesenta y principios de los setenta.

Bibliografía

- Caetano, Gerardo, y José Rilla, “El ‘ajuste autoritario’ y el pachecato”. En *Las brechas en la historia. Tomo I*, 149-165, coordinado por Fernando Pita. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996.
- Eagleton, Terry. “La utopía y sus opuestos”. *Minerva*, 15 (2010): 52-57.
- Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 1963.
- García Espinosa, Julio. *Algo de mí*. La Habana: ICAIC, 2009 [1969].
- Lacruz, Cecilia. “Uruguay: la comezón por el intercambio”. En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, 311-351, coordinado por Mariano Mestman. Madrid: Akal, 2015.
- Marchesi, Aldo. “Political Violence and the Left in Latin America, 1967-1979”. *Latin American History*. Oxford: Oxford University Press, Oxford Research Encyclopedias, 2015: 1-13.
- Marchesi, Aldo, y Jaime Yaffé. “La violencia bajo la lupa: una revisión de la literatura sobre violencia y política en los sesenta”. *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, 19 (2010): 95-118.
- Markarian, Vania. *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Ridenti, Marcelo. “Artistas e intelectuais no Brasil pos-1960”. *Tempo Social*, 17, 1 (2005): 81-110.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Diarios y revistas consultados

Cine del Tercer Mundo

¿RECONOCER O CONOCER A TRAVÉS DE LAS PANTALLAS? EL CEMA Y LAS ESTRATEGIAS PARA LLEGAR MÁS ALLÁ DE FRONTERAS

Mariel Balás

Este artículo es un acercamiento al contexto de realización de dos documentales uruguayos durante la segunda mitad de la década del ochenta. Se trata de *El cordón de la vereda*, que comenzó a rodarse a fines de 1986 y se terminó en 1987, y de *Uruguay, las cuentas pendientes*, de marzo de 1989. Ambos fueron producidos por el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA)¹ y abordan el tema de la Ley de Caducidad y la campaña de la Comisión Pro Referéndum para revocar la mencionada ley, que dejaba a los militares exentos de someterse a juicio por los crímenes cometidos durante la dictadura militar uruguaya entre 1973 y 1985. Los dos documentales fueron dirigidos por Esteban Schroeder y comparten muchos integrantes del equipo técnico. Por su parte, si bien ambos tienen el reportaje como componente sustancial, el primero se destaca por un estilo experimental que contiene una serie de elementos reconocibles para los espectadores uruguayos,

¹ Productora audiovisual uruguaya fundada en 1982 que tuvo continuidad hasta mediados de los noventa. Para ampliar información véase Ronald Melzer, “CEMA”, en *Diccionario de Cine Iberoamericano: España, Portugal y América* (Madrid: Sociedad General de Autores, 2011); Mariel Balás, “Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro”, en *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, coord. Mónica Villarroel (Santiago de Chile: LOM, 2016), 69-77, y Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás, *CEMA: archivo, video y restauración democrática* (Montevideo: FIC e ICAU, 2016).

mientras que el segundo se acerca al documental televisivo, incorporando referencias que lo vuelven más comprensible fuera del país.

CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL

Durante la década del ochenta Uruguay recorrió la transición de la dictadura cívico-militar —instalada desde 1973— hacia la democracia, que tendría su primer presidente electo en sufragio en 1985. Luego de la periodización que Luis Eduardo González hiciera como parte de su tesis doctoral, fueron muchos los autores² que concordaron en marcar el año 1980 como el inicio de ese período conocido como “dictadura transicional”.³ Ese año el gobierno autoritario había impulsado un plebiscito para que la ciudadanía se expresara sobre la continuidad o no de su mandato. La población se manifestó por el *No* y, a partir de allí, si bien hubo períodos en los cuales recrudesció la represión, distintos grupos de la sociedad buscaron maneras de rearmarse. Un ejemplo claro es el que brinda Gabriela González con relación al movimiento estudiantil, cuando señala que a partir del 80 comenzó a gestarse “una modalidad de militancia más velada y sigilosa —aunque mucho más masiva— que tuvo por finalidad reconstruir el tejido social del estudiantado que había quedado desarticulado, y así generar una identidad estudiantil colectiva”.⁴

En ese escenario, las manifestaciones culturales y artísticas también encontraron sus maneras de hacer y decir. Por

lo tanto, quienes hacían audiovisuales también buscaron la forma de expresar sus inquietudes, registrar y producir sus trabajos para compartirlos en distintos ámbitos comunitarios. En este sentido me detendré en el caso del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), una productora independiente que comenzó a trabajar con diapomontajes en 1982.⁵

A partir de 1985 este colectivo fue uno de los pioneros en realizar películas con soporte magnético semiprofesional conocido como U-matic.⁶ La adopción de esta tecnología por una productora independiente coincide en el tiempo con la asunción del primer gobierno democrático tras doce años de dictadura. En ese contexto político, estos realizadores confiaban en el video como el medio más democratizador.⁷ De hecho, estructuraron un plan que titularon “Video alternativo para la promoción sociocultural”, con tres áreas básicas: cultural, de desarrollo y de apoyo a la democracia.⁸ En una nota realizada en el diario *La Mañana*, Esteban Schroeder —uno de los fundadores del CEMA— declaraba:

[...] en este país como en otros de Latinoamérica, el videocasete brinda una posibilidad de producción audiovisual distinta, más participativa, más democrática [...] en muchos países latinoamericanos se está registrando una estructura nueva en las televisiones nacionales, CEMA quiere ser un aporte a la modificación de las imágenes emitidas.⁹

2 Véase por ejemplo esta publicación que reúne artículos sobre el quehacer cultural durante el período de transición: Álvaro de Giorgi y Carlos Demasi (coords.), *El retorno a la democracia. Otras miradas* (Montevideo: EI-UdelaR y Fin de Siglo, 2016).

3 La periodización corresponde al politólogo Luis Eduardo González y es recuperada en el texto de Gerardo Caetano y José Rilla *Breve historia de la dictadura* (Montevideo: CLAEH y EBO, 1998).

4 Gabriela González Vaillant, “Movimiento en transición: Los estudiantes uruguayos en la transición democrática y los sonidos del silencio”, *Pensamiento Universitario*, 16 (2014), 37-53.

5 Audiovisuales compuestos por diapositivas que se proyectaban a uno o dos proyectores y eran sincronizados con música y locuciones.

6 Soporte semiprofesional de cinta magnética similar al VHS pero que, en lugar de ser para uso doméstico, era utilizado por las televisoras y las productoras de audiovisual.

7 Balás, “Centro de Medios Audiovisuales”, 71.

8 “CEMA: si la sociedad quiere tener sus imágenes, debe sustentarlas”, *La Democracia*, diciembre 16, 1988, suplemento, s/n.

9 “CEMA: la producción nacional de imágenes”, *La Mañana*, noviembre 30, 1988, 58.

Bajo la dictadura, los organismos estatales tuvieron plena conciencia del alcance de los medios masivos para llegar a la ciudadanía. En un artículo que integra este mismo libro, Lucía Secco cita a Aldo Marchesi y a Isabel Wschebor para dar cuenta de la utilización de la producción cinematográfica por la DINARP y el Departamento de Medios Técnicos respectivamente y agrega, como parte de su propia investigación, que a partir de 1980 se integró la tecnología video para la producción de los cortometrajes documentales que se agrupaban bajo el título “Proyecto Uruguay”, que se emitía dentro del espacio televisivo destinado a Primaria.¹⁰

Más allá de estas producciones nacionales, la programación televisiva uruguaya de la década de los ochenta se caracterizó por ofrecer una grilla colmada de producciones extranjeras, fundamentalmente proveniente de las cadenas televisivas del sur de Brasil y Buenos Aires.¹¹ Para hacer frente a esta realidad, el CEMA se planteaba producir imágenes propias en las que la sociedad pudiera verse reflejada.¹² Siguiendo el planteo que Paola Margulis hace para el caso argentino, es posible establecer que también en Uruguay el restablecimiento democrático generó un escenario de estabilidad institucional que permitía a quienes trabajaban en el área audiovisual la posibilidad de asignarle al documental cierta especificidad y legitimidad.¹³

10 Véase el artículo de Lucía Secco “Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa”, en este volumen.

11 Octavio Getino, *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados* (Santiago: LOM, Buenos Aires: CICCUS, 1998), 149.

12 Para ampliar información sobre la ausencia de imágenes propias y las acciones del CEMA orientadas a revertir esta situación, así como el contexto de producción audiovisual en video, véanse: Beatriz Tadeo Fuica, “Historias, hechos y video”, 17-29, y Pablo Alvira, “De repente: Video, televisión y latinoamericanismo”, 90-100, en Tadeo y Balás, *CEMA: archivo, video*

13 Paola Margulis, *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*, (Buenos Aires: Imago Mundi, 2014), XXVI.

Dado que los dos documentales que abordaré refieren a las consecuencias de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado (ley 15848), promulgada el 22 de diciembre de 1986, haré un breve paréntesis sobre esta situación. La elaboración de esta ley se explica, entre otras cosas, por motivos de fuerte incidencia político-partidaria. Tal como indica Susana Dominzain, “el discurso oficialista se centró en generar todo tipo de temores ante un posible retorno de los militares”,¹⁴ lo cual sirvió para que la mayoría parlamentaria se inclinara a favor de la ley. En la Constitución de 1967, el artículo 79 establece que el 25% de los inscriptos habilitados para votar puede interponer, dentro del año de su promulgación, el recurso de referéndum contra las leyes. Así fue que se impulsó la conformación de una Comisión Nacional Pro Referéndum (CNPR) para impedir que por decisión gubernamental quedara en silencio la verdad sobre la violación de los derechos humanos y sin castigo los responsables de cometer dichos delitos. Tras una larga y difícil campaña que logró obtener las firmas necesarias para que el referéndum tuviera lugar (incluso en tiempo récord de 48 horas se alcanzó a validar las firmas que la Corte Electoral había declarado inválidas), el 16 de abril de 1989 la mayoría de la ciudadanía se manifestó por mantener la ley. Esta situación nubló (y continúa nublando) la esperanza y el entusiasmo de aquella multitud que tanto se había esforzado por la revocación de la Ley de Caducidad.

DOCUMENTAL EXPERIMENTAL VERSUS DOCUMENTAL FOR EXPORT

El abordaje de una temática tan sensible como la violación de los derechos humanos durante la dictadura militar

14 Susana Dominzain, *Sociedad en movimiento. Acciones institucionales y prácticas ciudadanas en el Uruguay de los años noventa* (Montevideo: CSIC y UdelaR, 2014), 41.

uruguaya y la posibilidad de que los militares no fueran castigados por los crímenes cometidos, además de ir en la línea de las áreas de acción del CEMA, tuvo que ver también con asuntos que tocaron de cerca la historia personal del director.¹⁵ Por su parte, en 1986 la mayoría de los integrantes del CEMA no habían cumplido 30 años de edad. Las realizaciones de este grupo, y en particular *El cordón de la vereda*, dan cuenta de esa mirada fresca y espontánea que pretendía romper con la “vieja estética de los mensajes cifrados, los panfletos y la rigidez ideológica”.¹⁶ En ese sentido, aunque el tema es complicado de abordar, la desenvuelta expresividad del entrevistador y la desafiante actitud de la cámara, junto con el trabajo de edición, logran un abordaje particular.¹⁷ Beatriz Tadeo Fuica y Leticia Neira, en un análisis sobre el uso del humor en este documental, argumentan que la película logra “un equilibrio tal, que los momentos de humor no son percibidos como burla, sino como una válvula de escape para poder hablar de un contexto muy duro de sobrellevar”.¹⁸

El cordón de la vereda fue una de las primeras realizaciones de la productora. Según Esteban Schroeder, se trató de “una iniciativa compartida con ‘Coco’ Barreiro, realizada con el apoyo de CEMA en cuanto a equipamiento y recur-

sos humanos”,¹⁹ lo que significa que no se contó con financiamiento de organismos internacionales como fue el caso de otras producciones. En cuanto al estilo del documental, tanto Schroeder como Barreiro reconocen que se trató de un acercamiento que tuvo mucho de experimental, por lo que significaba aprovechar los recursos de los medios portátiles del video, que permitían abordar a las personas en la calle. Incluso el propio Barreiro, por su impronta, la recuerda como carente de “profesionalismo”.



Captura de la película *El cordón de la vereda*, de Esteban Schroeder, Montevideo, 1987. Transferencia de formato magnético a digital, realizada en el marco del proyecto de recuperación del Archivo de CEMA, coordinado por la Universidad de la República y el Instituto del Cine y el Audiovisual. Copia custodiada por el ICAU y el Archivo General de la Universidad.

15 Schroeder vivió sus primeros años de juventud bajo la dictadura militar y, tal como lo declara en una entrevista, fue un preso político entre los 19 y los 21 años. Antes del golpe, en el enfrentamiento entre policías y tupamaros del 14 de abril de 1972, su hermano Gabriel murió en el tiroteo, y cuatro años más tarde, en un auto en Buenos Aires, fueron hallados los cuerpos sin vida de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, junto a los de William Whitelaw y Rosario Barredo, quien había sido la compañera de Gabriel (información extraída de *Guía 50*, entrevista realizada por Mariángel Solomita, en línea: <http://www.guia50.com.uy/esteban-schroeder/>).

16 Ronald Melzer, “Atención, aquí se filma”, *Brecha*, noviembre 27, 1987, 25.

17 La edición estuvo a cargo de Guillermo Casanova.

18 Beatriz Tadeo Fuica y Leticia Neria, “Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad”, en Julio Osaba (ed.), *Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor* (Montevideo: Biblioteca Nacional, serie Cuadernos de Historia, 2016).

19 Entrevista de la autora con Esteban Schroeder, 17 de junio de 2016.



Captura de la película *El cordón de la vereda*, de Esteban Schroeder, Montevideo, 1987. Transferencia de formato magnético a digital, realizada en el marco del proyecto de recuperación del Archivo de CEMA, coordinado por la Universidad de la República y el Instituto del Cine y el Audiovisual. Copia custodiada por el ICAU y el Archivo General de la Universidad.

En el aspecto formal, entonces, se pueden observar determinadas características que, tal como señala Tadeo Fuica, implican un distanciamiento explícito respecto a la pretensión de “realidad” postulada por el Cine Directo y, en cambio, permiten reconocer un estilo performativo —haciendo alusión al planteo de Stella Bruzzi—. ²⁰ En ese sentido se destacan las tomas iniciales de la película, donde el entrevistador, que estará a cargo de guiar al espectador durante todo el medimetraje, hace varias pruebas para encontrar la mejor manera de

²⁰ Beatriz Tadeo Fuica, “El cordón de la vereda: Performance, dictadura e impunidad”, en Tadeo Fuica y Balás, *CEMA: archivo, video*, 50-51.

presentarlo. Barreiro reconoce que estuvo presente de modo intencional la alusión sarcástica a programas televisivos destinados a la población más joven. ²¹ Siguiendo a Tadeo, el hecho de que mire y hable a cámara, de que “aparezca enmarcado en un muro que se asemeja a una pantalla y de que indique con sus manos la señal de corte de las claquetas también sirve para dejar en claro que él sabe que está siendo filmado”, ²² y deja en plena evidencia esta situación, así como cuando ante algunas respuestas mira a cámara y se coloca en situaciones corporales similares a las de los entrevistados.

Como se mencionó, Jorge Barreiro improvisó frente a cámara abordando a las personas en distintos espacios públicos de Montevideo (calles, actos y eventos, medios de transporte, bares y locales comerciales), donde las consultó sobre derechos humanos y si los militares deberían ser juzgados o no por los crímenes cometidos. Aparecen así las voces de mujeres y hombres, jóvenes, personas de mediana y de tercera edad. Incluso los niños tienen su lugar, y si bien no se les pregunta si los militares tienen que ser castigados o no, relatan juegos que emulan situaciones de autoridad militar y reflexionan sobre la función de las personas que están en el Parlamento.

A lo largo de la película, con las opiniones de la gente en la calle se intercala material de archivo usado como recurso para contextualizar el momento por el que atraviesa el país. Se incluyen escenas de transmisiones televisivas de la visita papal y los festejos por el triunfo de Uruguay en la Copa América. Si bien la religión y el fútbol son manifestaciones que agrupan a las personas en un sentimiento común de pertenencia, diferente de la separación ideológica que plantea la política, el modo en el que son presentadas las secuencias, sobre todo las de la visita de Juan Pablo II, tal como se verá, cobra una significación particu-

²¹ Entrevista de la autora con Jorge Barreiro, 18 de agosto de 2016.

²² Tadeo Fuica, “El cordón”, 50.

lar en el discurso general de la película. Hay otro material de archivo, esta vez perteneciente a la propia producción del CEMA. Se trata de un fragmento del primer aniversario de Amnistía Internacional en Uruguay, del cual se seleccionó el discurso de Alberto Zumarán, entre otras intervenciones.²³ La elección de las palabras del senador del Partido Nacional seguramente se debió a su referencia a que los familiares seguirán buscando la verdad sobre el destino de las personas detenidas desaparecidas, “diga lo que diga el texto legal”, aludiendo a la reciente promulgación de la Ley de Caducidad.

Otro elemento a tener en cuenta es que en el documental no interviene el recurso de la voz *over*; la información “contextual” está dada por frases que se superimprimen en las imágenes. La primera serie de placas, que aparecen sobre tomas del Palacio Legislativo mientras ondea la bandera uruguaya, informan al espectador del contenido de la Ley de Caducidad,²⁴ y junto al último cartel, que contiene las órdenes de rigor de toda ley (“Cúmplase, acútese recibo, comuníquese, e insértese en el Registro Nacional de Leyes y Decretos”), casi a modo de desobediencia comienzan a sonar los acordes del Himno Nacional y se ven las imágenes de una multitud con pancartas, en una de las cuales es posible leer nítidamente dos palabras: “firmamos” y “referéndum”.

23 Más allá de que el documental le indica al espectador de dónde se extrae el discurso, fue posible constatar que se trató de un fragmento del aniversario porque en 2009 coordiné un proyecto de digitalización del archivo del CEMA y El cordón de la vereda y el registro del *Primer Aniversario de Amnistía Internacional en Uruguay* fueron dos de las 45 piezas audiovisuales rescatadas. La iniciativa contó con el financiamiento de la Dirección Nacional de Cine y el Audiovisual (ICAU-MEC) y el Instituto de Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación (IC-FIC-UdelaR). Véase Mariel Balás, “El pasado desde el presente”, en Tadeo Fuica y Balás, *CEMA: archivo, video*, 30-36 y Mariel Balás, “Las resistencias de la memoria”, 33 *Cines*, 4 (diciembre 2010-marzo 2011), 7-15.

24 “... ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el primero de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto” (artículo 1.º de la ley 15.848).

Sigue una escena en la que es posible distinguir a tres mujeres con una ofrenda floral al pie del monumento a Artigas, en la plaza Independencia de Montevideo. Se trata de tres figuras emblemáticas: Matilde Rodríguez Larreta —viuda de Héctor Gutiérrez Ruiz—, Elisa Dellepiane —viuda de Zelmar Michelini— y María Esther Gatti —abuela de una niña secuestrada, hasta ese momento desaparecida—,²⁵ quienes el 28 de enero de 1987 constituyeron la Comisión Nacional Pro Referéndum (CNRP).²⁶ Le sigue el discurso inaugural, a cargo del actor Alberto Candéau.

Toda la musicalización, salvo el Himno Nacional, es extranjera. En la edición, Casanova conjugó imagen y sonido de tal manera que a lo largo de la película se sugieren interpretaciones. Algunas de ellas fueron analizadas por Tadeo Fuica en el artículo mencionado, entre las que cabe destacar el uso de material de archivo de la televisación de la visita papal, que es combinado con la canción “Love for sale”, de la banda Talking Heads. Como señala la autora, el montaje juega con algunos pasajes del pontífice acomodando su solideo, que se le cae con frecuencia, y expresa que “en vez de presentar la visita como un acto solemne, se la presenta como un show orquestado por los medios y la clase política”,²⁷ lo que le brinda al conjunto un tono irónico y de burla, incluso sobre el rol preponderante que la televisión cobraba por aquellos años.

Sin salir de la órbita montevideana, este documental experimental permite acercarse a un contexto político y social

25 Se trata de Mariana Zaffaroni, quien recuperó su identidad en 1993.

26 La CNRP señala desde su conformación la principal característica de ser una organización que va más allá del “partidismo político”. Se organizó como un verdadero movimiento social que integró y comprometió a una amplia variedad de colectivos e individuos que se movilizaron por una causa común que fue más allá de los intereses partidarios. Para ampliar información véase *Ley de Caducidad un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986-2013)*, ed. Aldo Marchesi (Montevideo: CSIC y Trilce, 2013).

27 Tadeo Fuica, “El cordón”, 54-55.

crucial para el devenir de los uruguayos. La suma de componentes que conforman esta película deja ver la mirada crítica de un grupo de jóvenes que con su particular impronta toman posición frente a la promulgación de la Ley de Caducidad.

Dos años después de finalizado *El cordón*, el CEMA, con un equipo conformado prácticamente por los mismos integrantes, en el que se destaca la aparición de dos personas dedicadas a la producción, realizaron *Uruguay, las cuentas pendientes*.²⁸ Desde las primeras escenas es posible constatar la diferencia de estilo y una serie de características que lo apartan claramente de *El cordón de la vereda*. Virginia Martínez, una de las productoras de este documental,²⁹ al recordar el origen de esta película manifestó que *Las cuentas* nació de un encuentro con una persona que ella conocía, que trabajaba como distribuidora en canales españoles. Al ver *El cordón*, la temática le pareció interesante, pero observó que no era un material que se entendiera fuera de Uruguay. Incluso desde el título identificó un problema de interpretación, ya que, por ejemplo, lo que en Uruguay se llama cordón de la vereda en España se conoce como *bordillo de la acera*. Martínez recuerda que de ahí “surgió la posibilidad (más deseada que real) de lograr ubicar una producción en algún canal europeo. La intención era aprovechar la coyuntura política uruguaya, que podría ser de interés en Europa”.

Optaron entonces por trabajar en un estilo menos experimental que en *El cordón*, con una narrativa que no tenía pretensión de innovar, sino de colmar la expectativa de canales europeos, apelando por ejemplo al estilo de los reportajes periodísticos de Televisión Española.³⁰ La mencionada integra-

28 El acercamiento a este documental se dio gracias al trabajo de digitalización que llevó a cabo Mateo Etchegoyen (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qn2CjOwou1E>).

29 Tarea compartida con Hernán Dinamarca (información obtenida a través de los créditos finales de la película).

30 Entrevista de la autora con Virginia Martínez, 27 de febrero de 2017.

ción de personas dedicadas exclusivamente a la producción indica que el colectivo profesionalizó esta tarea, no solo para obtener el financiamiento para la realización del documental, sino también para posteriormente llevar adelante las gestiones de exhibición y distribución con vistas a recuperar lo invertido y obtener ganancias. Por lo tanto, es posible identificar una serie de elementos que hacen de este material un documental *for export*. Por ejemplo, ya desde el título es posible saber de qué país se trata y de alguna manera se advierte que tiene algunas cuestiones por resolver.

Al inicio del documental, una edición de imágenes presenta lugares y costumbres típicos de Montevideo. Nuevamente el escenario es la capital del país: rambla, parques, plazas, gente paseando, comiendo asado, obreros trabajando, muchas personas caminando por la principal avenida capitalina, todo al ritmo de la canción “Juana con Arturo”, del músico uruguayo Rubén Rada. Tras escuchar la frase de la canción “perdieron la risa por un coronel” y a medida que el volumen va disminuyendo, aparece la voz *over* de la locutora,³¹ que a lo largo de toda la película orientará a los espectadores con datos sobre la situación política de Uruguay, para informar y guiar al espectador y limitar la polisemia de las imágenes.

De esta manera, aunque podría haber sido un material de difusión turística de Uruguay, los primeros datos hablan de la cifra de ciudadanos que podrían ir a votar el 16 de abril de 1989 a favor o en contra de derogar la ley. Es decir que desde un principio ubica al espectador en el escenario político por el que atraviesa el país. De a poco se van identificando elementos claves que revelan que se trató de una producción para ser vista y sobre todo comprendida por público extranjero.

Tras la voz *over* que contextualiza y pone en situación al

31 Se trata de Laura Canoura, quien integró el CEMA desde los inicios hasta que se dedicó a su carrera como cantante solista, en 1990.

espectador, aparece el periodista Jorge Barreiro consultando al primer “entrevistado” anónimo. Es un señor que está leyendo el semanario *Brecha*, publicación que desde su aparición, en 1985, se definió como independiente y de izquierda,³² con lo cual —contradiciendo puntualmente en este caso lo dicho antes— al espectador uruguayo, no tanto así al extranjero, le puede dar una pista de cuál es la orientación política de la persona consultada y por lo tanto anticipar su respuesta. La pregunta que le hace es: “¿Qué va a votar usted el 16 de abril?”. El hombre responde que se pronunciará por el *No*, es decir, por la papeleta verde, que implicaba la revocación de la ley (el *Sí* utilizaría una papeleta amarilla).

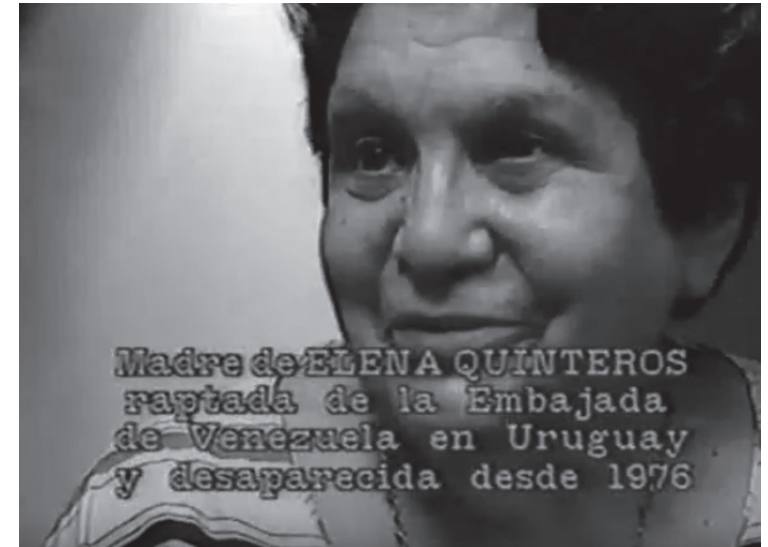
Luego de una serie de intervenciones de transeúntes en que el estilo de abordaje de Barreiro es muy similar al de *El cordón*, pero sin buscar complicidad en quien está del otro lado de la cámara, aparece la primera voz “autorizada”, es decir, comienza una serie de testimonios de personas que no son anónimas. De esta manera se manifiesta otra gran diferencia con *El cordón*: en este caso se les da lugar a quienes tienen una vinculación con la temática por su función política o social. Las declaraciones de estas personas/personajes ante la cámara hacen del documental una pieza si se quiere más confiable, porque expresar su opinión en ese momento implica asumir un compromiso. Al pie de la imagen aparecen carteles que indican de quién se trata: el nombre, el cargo o función y el vínculo del entrevistado con el tema.

El primer testimonio es de Julio César Barboza, exmiembro del Servicio de Información y Defensa (SID). En su intervención confirma que durante la dictadura hubo tortura y declara saberlo no por participación directa, ya que no era considerado “de confianza”, sino por las heridas que veía en

32 Referencia extraída del sitio en línea del semanario *Brecha*: <http://brecha.com.uy/historia/>.

los presos, por algunos objetos que quedaban en diversos lugares (por ejemplo, grandes tachos con agua) y por comentarios de militares que sí participaban en los interrogatorios.

A lo largo del documental se entrevista en sus ámbitos domésticos o laborales a Matilde Rodríguez Larreta (presidenta de la Comisión Pro Referéndum, viuda de Héctor Gutiérrez Ruiz, asesinado en Argentina en 1976), Liber Seregni (presidente del Frente Amplio), Jorge Batlle (senador del Partido Colorado), José Germán Araújo (exsenador y director de CX 30 La Radio) y a dos madres de detenidas desaparecidas, Blanca Nilo, madre de María Asunción Artigas, y María del Carmen Almeyda, madre de Elena Quinteros.



Captura de la película *Uruguay, las cuentas pendientes*, de Esteban Schroeder, Montevideo, 1989. Transferencia de formato magnético a digital, realizada en el marco del proyecto de recuperación del Archivo de CEMA, coordinado por la Universidad de la República y el Instituto del Cine y el Audiovisual. Copia custodiada por el ICAU y el Archivo General de la Universidad.

Intercalada con estos testimonios de personas que fueron protagonistas y que de alguna manera pueden ser reconocidas socialmente está la palabra de la gente común, pero, a diferencia de lo que sucede en *El cordón*, las opiniones que se escuchan están más orientadas hacia el voto por el *No*. En algunas ocasiones el entrevistador, ante las respuestas de que votarán por el *No*, les pregunta si no les da miedo que ocurra una vuelta a la dictadura, que es lo que el presidente Julio María Sanguinetti aseguraba que pasaría si se derogaba la ley. La mayoría de las personas contestan que no será así y un hombre incluso afirma que sucederá lo mismo que en el 80, cuando el pueblo le dijo *No* a la continuidad del militarismo.³³

En una de sus intervenciones, Matilde Rodríguez Larreta habla de la conformación de la CNPR y se muestran imágenes de archivo del documental *El cordón*, donde aparece un fragmento de la proclama leída por Alberto Candéu, la firma de personalidades como Eduardo Galeano, y la voz *over* acompaña explicando las condiciones necesarias para que el referéndum tuviera lugar, como el porcentaje de firmas. Para ejemplificar este requisito se hace una comparación con el número de firmas que harían falta si el 25% de la población fuera la de España. La reflexión cobra sentido al saber que fue una película producida con la intención de que emitirse en pantallas de ese país.

Mientras se muestran imágenes de personas que van puerta por puerta para obtener las adhesiones y autos con altoparlante que recorren las calles para informar de la campaña, suenan los acordes de un piano interpretado por el músico Hugo Fattoruso. Aparece así otro elemento que marca una diferencia con la película anterior: la música en este caso es uruguaya, representada por los mencionados Rubén Rada y

33 Referencia al plebiscito de 1980, impulsado por los militares para que la población decidiera sobre la continuidad o no del proceso.

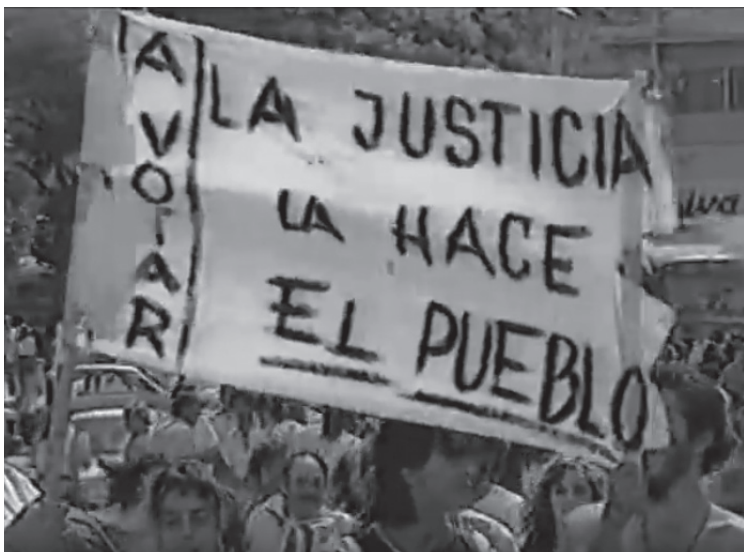
Hugo Fattoruso y también por el grupo Los Estómagos, emblemática banda de rock nacional que en los minutos finales del documental aparece con la canción “Seguridad”. De esta manera se daba lugar a las dos manifestaciones musicales del momento, que tenían grandes conflictos y confrontaciones.³⁴ Dado que el material sería presentado fuera del país, interesa resaltar el uso de música vernácula por el alto valor que tiene esta manifestación cultural como elemento fuertemente identitario de una sociedad. También en determinado momento se registra a un grupo de personas sentadas en las escaleras de la Intendencia de Montevideo tocando un candombe, ritmo que junto con la murga conforman los estilos más representativos de la capital.³⁵

Hacia el final de la película se registran los festejos en calles y bares, con personas de todas las edades que ondean banderas uruguayas y político-partidarias, entre las que se destacan las del Frente Amplio. Hay abrazos y manifestaciones de alegría por haber completado nuevamente el número de firmas habilitadas en tiempo récord, luego de que la Corte rechazara un alto porcentaje. Tras dos años de arduo trabajo, habría referéndum. En el festejo se destacan el sacerdote jesuita Luis Pérez Aguirre, fundador del Servicio de Paz y Justicia (Serpaj), y de Matilde Rodríguez Larreta.

Un rol clave para alcanzar las firmas fue el que cumplió el periodista y exsenador Germán Araújo, quien desde su lugar como director de la CX 30 La Radio realizó una fuerte campaña de difusión de manera coordinada para llegar a la

34 Para ampliar datos sobre los conflictos entre los jóvenes que seguían a los músicos del canto popular y a aquellos que optaban por el rock y el pop véase Leandro Delgado, “Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones”, *Dixit*, 24 (enero-junio 2016), 51-69; Leo Lagos, *Quiero puré. Memorias del rock nacional, tomo 1 (1983-1989)*, (Montevideo: Estuario, 2015).

35 Hasta hace relativamente pocos años, el candombe y la murga eran ritmos prácticamente desconocidos en localidades del interior, mientras que eran muy comunes en la capital del país.



Captura de la película *Uruguay, las cuentas pendientes*, de Esteban Schroeder, Montevideo, 1989. Testimonio de Matilde Rodríguez Larreta. Transferencia de formato magnético a digital, realizada en el marco del proyecto de recuperación del Archivo de CEMA, coordinado por la Universidad de la República y el Instituto del Cine y el Audiovisual. Copia custodiada por el ICAU y el Archivo General de la Universidad.

mayor cantidad posible de personas a las cuales se les había invalidado la firma. En su testimonio, Araújo expresa: “Teníamos que ubicar, en el término de 24 horas, a 36.819 ciudadanos en cualquier parte del mundo, quizá en España también, para que ratificaran la firma...”. Cabe destacar nuevamente la alusión a España en las palabras del entrevistado.

El documental termina con una reflexión de la locutora de cara al referéndum:

Todo indica que nadie desea reeditar los enfrentamientos de un pasado reciente demasiado terrible, pero, en cualquier caso, la mayoría de los uruguayos parecen

reticentes a aceptar que el pasado es cosa de historiadores, sobre todo teniendo en cuenta que el mismo ha dejado huellas imborrables y que hasta el momento nadie ha sabido la verdad de los acontecimientos. El próximo 16 de abril los uruguayos decidirán sobre su futuro.

Junto con estas palabras finales, los testimonios, la compaginación de las imágenes y la música, la película deja al espectador el sentimiento de que en el referéndum ganará el *voto verde*, es decir, la papeleta por el *No*, pero sabemos que el resultado fue el contrario.

Martínez recuerda que no tuvieron éxito con la tentativa de que un canal europeo adquiriera el documental. Al final reflexiona:

[...] es claro que las condiciones no estaban dadas para el gran público. Solo que los individuos muchas veces no tienen conciencia de eso y actúan para cambiar las condiciones. En nuestro caso, denunciar lo que pasaba y producir para el primer mundo.³⁶

Con esta información queda abierta una línea de investigación para profundizar, sobre los procesos por los que atravesó el CEMA en la incorporación de estilos periodísticos televisivos para el mercado europeo. Seguramente este documental funcionó como ensayo para lo que unos años después se concretaría con *La esperanza incierta* (Schroeder, Moreno, Santoro, 1991), una coproducción entre cuatro países del Cono Sur (Chile, Argentina, Brasil y Uruguay) que integró la serie *South* de Channel Four de Inglaterra.³⁷

36 Comunicación con Virginia Martínez en marzo de 2017.

37 Mariana Amieva, “La esperanza incierta: democracia y Cono Sur”, en Tadeo Fuica y Balás, *CEMA: archivo, video*, 120-121.

Por lo pronto, para mayo de 1989 es posible constatar un antecedente del intercambio de material entre Chile y Uruguay a través del CEMA con la productora Teleanálisis.³⁸ El capítulo número 46 del noticiero chileno está destinado al acontecimiento del referéndum uruguayo. Utilizan para la edición escenas del documental *Las cuentas pendientes*, pero con un montaje distinto, que incluye además un spot de la campaña por el voto verde y una serie de imágenes que no forman parte del documental por haber sido registradas después del 16 de abril. En la edición para Teleanálisis cobran un rol protagónico la informativa voz *over* y la participación de Matilde Rodríguez Larreta, a quien vemos leer una proclama para dar cierre a la CNPR, hacer declaraciones a la prensa y dar su opinión sobre la derrota en una nueva entrevista, en la que expresa que aún queda mucho por investigar y que su esperanza radica en que “nuevos gobiernos abran nuevamente el tema del juzgamiento”.³⁹

De hecho, en 2009, durante el gobierno de Tabaré Vázquez, se volvió a consultar a la ciudadanía sobre la Ley de Caducidad a través de un plebiscito. La papeleta rosada, a favor de la anulación de cuatro artículos, obtuvo el 47,98 % de los votos. Nuevamente se cerraban las posibilidades de juzgar y castigar a los militares. Tal como señala Diego Sempol: “Por segunda vez en la historia del Uruguay, el sufragio popular confirmaba la legalidad de la ley de caducidad”.⁴⁰ Es decir que hasta el día de hoy en Uruguay algunas cuentas continúan pendientes.

38 Teleanálisis fue una productora que registró diversos acontecimientos de la sociedad chilena durante la dictadura militar. Realizaban copias VHS con las imágenes editadas en formato de noticiero, que entregaban de manera semiclandestina a un listado de suscriptores con periodicidad mensual. Tuvo 46 ediciones entre 1984 y 1989. Para ampliar información véase Germán Liñero, *Apuntes para una historia del video en Chile* (Santiago de Chile: Ocho Libros, 2010), 59-64.

39 *Teleanálisis*, 46 (c. abril-mayo de 1989). Visionado en el Museo de la Memoria, Santiago de Chile, 22 de junio de 2017.

40 Diego Sempol, “A la sombra de una impunidad perenne. El movimiento de derechos humanos y la ley de caducidad”, en Marchesi (org.), *Ley de caducidad*, 132.

En el análisis de ambos materiales se destacó que se trata de registros que tuvieron como escenario únicamente barrios montevidianos. Vale la aclaración para puntualizar que en ciudades del interior —tal como quedó demostrado en el resultado de los votos discriminados entre la capital y el resto del país—⁴¹ seguramente las respuestas y reacciones ante las consultas sobre el castigo a los responsables de violaciones a los derechos humanos habrían sido diferentes. Fueron en busca del sentir de esa porción de la sociedad y registraron tanto el temor a denunciar como los festejos por lograr que finalmente se realizara la instancia de votación. Para el colectivo que llevó adelante estas realizaciones lo producido terminó siendo un reflejo de su propio entorno, ya que todos ellos vivían en Montevideo y su producción se centró en acontecimientos, lugares, personas y personajes de la ciudad capital.

A partir de los resultados del referéndum de 1989 comenzó para muchos una serie de profundas decepciones frente a esa democracia que se había instalado. Vania Markarian y Aldo Marchesi, en un artículo en el que revisan la bibliografía que aborda el período de la crisis de la democracia y el autoritarismo, así como los análisis posteriores a la dictadura, afirman que el resultado del referéndum “afectó especialmente a los sectores que habían adherido a las demandas de justicia. La izquierda, los movimientos sociales y también la comunidad académica sintieron el golpe”.⁴²

41 En el referéndum de 1989, dejando por fuera votos anulados y en blanco, en Montevideo ganó el voto verde (que dejaba sin efecto la ley) con un 55% (contra 42,6%), mientras que en el interior el porcentaje mayor lo obtuvo el voto amarillo, con un 67,4% (frente al 29,5%), lo que en suma inclinó la balanza a confirmar la ley (semanario *Búsqueda*, junio 29, 1989).

42 Aldo Marchesi y Vania Markarian, “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”, *Contemporánea: Historia y Problemas del Siglo XX*, 3 (2012): 224

La realización audiovisual también se vio alcanzada por el juego que proponía el neoliberalismo y la difusión de la cultura hegemónica, que de la mano de los avances tecnológicos permitía un alcance global. En ese sentido García Canclini expresa:

Los medios masivos fueron agentes de las innovaciones tecnológicas, nos sensibilizaron para usar aparatos electrónicos en la vida doméstica, y liberalizaron las costumbres con un horizonte más cosmopolita, pero a la vez unificaron los patrones de consumo con una visión nacional.⁴³

De ahí la incorporación de ciertos cánones internacionales por parte del CEMA en *Las cuentas pendientes*, donde un contenido local se transforma, con notas plenamente experimentales del equipo de producción, en un formato que brindaba mayores facilidades de distribución y, por lo tanto, permitiría contar con una fuente de ingresos al tiempo que acercaba la realidad uruguaya a otras partes del mundo.

Si bien durante la década de los ochenta se fueron abriendo ámbitos para la difusión de materiales audiovisuales uruguayos, no fue hasta 1988 que el Canal 10 de Montevideo comenzó a dar un lugar en horario central a la producción nacional.⁴⁴ De cualquier manera, los materiales con una marcada tendencia ideológica y política, como *El cordón*, no tuvieron un espacio de emisión en las pantallas domésticas.

El CEMA, como otras productoras de aquellos años, tuvo que integrarse al sistema para sostener su estructura. Asumió tareas en publicidad y coproducciones con canales

43 Néstor García Canclini, “La cultura visual en la época del posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?”, *Nueva Sociedad*, 127 (1993), 251.

44 Balás, “Centro de Medios Audiovisuales”, 72; Tadeo Fuica, “Hechos, historias y video”, 25, y Alvira, “De repente”, 96, en Tadeo Fuica y Balás *CEMA: archivo, video*.

privados, así como incorporó elementos necesarios para ser parte del mercado internacional, pero sin descuidar la identidad del colectivo.⁴⁵ Cabe pensar que esta negociación entre no perder lo experimental ni lo propio de los integrantes y generar una producción que pudiera venderse en el mercado fue, como indica Melzer en el artículo citado, uno de los motivos por los que el CEMA terminó disolviéndose.

45 Para profundizar en las distintas etapas por las que atravesó el CEMA, conocer sus producciones y formatos, véanse análisis y reseñas del material rescatado en Tadeo Fuica y Balás, *CEMA: archivo, video*.

Bibliografía

- Amieva, Mariana, “La esperanza incierta: democracia y Cono Sur”. En *CEMA: archivo, video y restauración democrática*, editado por Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás, 120-21. Montevideo: FIC-UdelaR/ICAU, 2016.
- Alvira, Pablo, “De repente: Video, televisión y latinoamericanismo”. En *CEMA: archivo, video y restauración democrática*, editado por Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás, 90-100. Montevideo: FIC-UdelaR e ICAU, 2016.
- Balás, Mariel. “Las resistencias de la memoria”. *33 cines* 4 (2010-2011): 7-15.
- “El pasado desde el presente”. En *CEMA: archivo, video y restauración democrática*, editado por Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás, 30-6. Montevideo: FIC-UdelaR/ICAU, 2016.
- “Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro”. En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, editado por Mónica Villarroel, 69-77. Santiago de Chile: LOM, 2016.
- Caetano, Gerardo, y José Rilla. *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: CLAEH y EBO, 1998.
- García Canclini, Néstor. “La cultura visual en la época del posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?” *Nueva Sociedad* 127 (1993): 250-62.
- De Giorgi, Álvaro, y Carlos Demasi (coords.). *El retorno a la democracia. Otras miradas*. Montevideo: Fin de Siglo y EI-UdelaR, 2016.
- Delgado, Leandro. “Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones”. *Dixit* 24 (2016): 51-69.
- Dominzain, Susana. *Sociedad en movimiento. Acciones institucionales y prácticas ciudadanas en el Uruguay de los años noventa*. Montevideo: CSIC y UdelaR, 2014.
- Getino, Octavio. *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. Santiago: LOM, Buenos Aires: CICCUS, 1998.
- González Vaillant, Gabriela. “Movimiento en transición: Los estudiantes uruguayos en la transición democrática y los sonidos del silencio”. *Pensamiento Universitario* 16 (2014): 37-53.

- Lagos, Leo. Quiero puré. *Memorias del rock nacional. Tomo I (1983-1989)*. Montevideo: Estuario, 2015.
- Liñero, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- Marchesi, Aldo (ed.). *Ley de Caducidad, un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986-2013)*. Montevideo: CSIC y Trilce, 2013.
- Marchesi, Aldo, y Vania Markarian. “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”. *Contemporánea: Historia y Problemas del Siglo XX*, 3 (2012): 213-142.
- Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.
- Melzer, Ronald. “CEMA”. En *Diccionario de Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2011.
- Sempol, Diego. “A la sombra de una impunidad perenne. El movimiento de derechos humanos y la ley de caducidad”. En *Ley de caducidad, un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986-2013)*, editado por Aldo Marchesi, 103-138. Montevideo: CSIC y Trilce, 2013.

Diarios y semanarios consultados

- Brecha*.
La Democracia.
La Mañana.

POSFACIO

LA HISTORIA DEL CINE NACIONAL COMO REDENCIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO

Pablo Piedras

Desde comienzos del siglo XXI América Latina se hizo eco de dos tendencias teórico-metodológicas que en las academias norteamericana y europea se hallaban en auge para abordar el análisis del pasado fílmico de la región: los estudios comparados¹ y la perspectiva transnacional.² En la producción académica sobre América Latina efectuada en el contexto de universidades extranjeras, la adopción de estas metodologías respondió, mayormente, a un ajuste de las herramientas

- 1 Para conocer los diferentes problemas involucrados en los estudios comparados sobre cine en América Latina véanse Ana Laura Lusnich, “Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano”, *Comunicación y Medios* 24 (2011), consultado el 15 de diciembre de 2017, <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892/21051>, y Clara Kriger, “Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada”, *Adversus: Revista de Semiótica* 26 (2014), consultado el 17 de diciembre de 2017, <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>.
- 2 Algunas de las referencias centrales respecto de la transnacionalidad en los estudios sobre cine pueden encontrarse en Will Higbee y Song Hwee Lim, “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”, *Transnational Cinemas* 1, 1 (2010): 7-21; Elizabeth Ezra y Terry Rowden, *Transnational Cinema: The Film Reader* (Londres & Nueva York: Routledge, 2006); Natasa Durovicová y Kathleen Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Abingdon: Oxon, Routledge, 2009). Para una valoración de este campo teórico en los estudios sobre cine latinoamericano, véase la introducción de Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo, *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Buenos Aires: Imago Mundi, 2017).

de análisis en acuerdo con los condicionamientos institucionales y epistémicos de los investigadores interesados en el cine latinoamericano en cuanto objeto de estudio. La virtual inexistencia de departamentos especializados en artes cinematográficas, la expansión de los estudios culturales, la tradición de las carreras de literatura comparada y el crecimiento de posgrados interdisciplinarios dedicados a los estudios sobre *América Latina* —leída e interpretada como bloque geopolítico y cultural— condujo a adoptar modelos de investigación que prestaron atención a los puntos de contacto entre diversas cinematografías de la región y, particularmente, a sus rasgos transnacionales.³

En la escena de los estudios sobre cine latinoamericano producidos en América Latina, más allá de alguna tentación aislada de seguidismo respecto de las modas teóricas introducidas por académicos extranjeros, el arribo del libro *Le cinéma en Amérique latine*, de Paulo Antonio Paranaguá⁴ —fruto de su tesis doctoral realizada en Francia—, a través de traducciones parciales y de conferencias del propio autor sobre la temática, causó un fuerte impacto entre los investigadores abocados al examen de las cinematografías latinoamericanas. En aquel trabajo el autor señala que la historia comparada ayuda a comprender las tendencias generales y los aspectos particulares aún subestimados del pasado cinematográfico.⁵ Esta metodología no solamente traza vínculos entre el cine de los países de la región y el internacional, sino que también sugiere relaciones con la sociedad y otros modos de expresión como

3 Una síntesis somera incluye los elementos del sistema de producción, de los modelos de representación y de los mercados de distribución y exhibición cuyos derroteros no pueden explicarse comprensivamente si el examen se limita a las fronteras nacionales.

4 Paulo Antonio Paranaguá, *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme* (París: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2000).

5 Véase Paulo Antonio Paranaguá, “Hacia una historia comparada”, *Cuadernos de Cine Argentino* 5 (2005).

la fotografía, la prensa, la televisión, la radio, la literatura y la música. Siempre de acuerdo con Paranaguá, este abordaje permite entender fenómenos complejos como la formación de los cineastas, el surgimiento de una generación de realizadoras, la existencia de un neorealismo latinoamericano, la constitución del sistema de estrellas y de estudios, entre otros.⁶

Urgía entonces liberarse de los corsés de lo nacional para aventurarse en las aguas de los elementos compartidos por las cinematografías latinoamericanas, en sus íntimas conexiones, en sus relaciones de dependencia y de tensión con las grandes industrias del entretenimiento de Hollywood y Europa. Este nuevo aliento prosperó en diversos proyectos investigativos y editoriales que, en sus versiones más rigurosas, expresaron el vigor de las perspectivas comparativas y/o transnacionales.⁷

Sin embargo, la metodología comparatista (al menos en la faceta que intenta poner en relación las cinematografías de dos o más países) y el concepto de transnacionalidad también demuestran limitaciones, que se acrecientan todavía más cuando estos términos (sobre todo el segundo) tienden a convertirse en eslogan, introducidos de manera forzada en títulos de libros, ponencias y artículos con el objeto de ingresar en el concierto de la academia global cuyo negocio es América Latina. La potencia heurística de lo transnacional como concepto se coagula rápidamente cuando este se usa para describir fenómenos que son profundamente obvios (cuasitautológicos), como la fluidez y el espíritu global de la producción audiovisual contemporánea, la distribución y exhibición de los cines *mainstream*, la matriz homogeneizante de los festivales internacionales de cine convertidos en vidrieras privilegiadas

6 Paranaguá, “Hacia una historia...”.

7 Véanse, entre otros, Eduardo De la Vega Alfaro y Alberto Elena (eds.), *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (Madrid: Filmoteca Española, 2009), y el ya citado Lusnich, Aisemberg y Cuarterolo, *Pantallas transnacionales*.

y en vehículos de financiamiento para un amplio sector de la producción latinoamericana, etcétera.

Asimismo, hay cualidades irreductibles de lo nacional en términos históricos, culturales y sociales que vuelven un ejercicio de malabarismo forzado la comparación entre países que si bien pertenecen a una misma región, muestran una diversidad insoslayable en su producción fílmica. Por citar solo algunos ejemplos: la barrera lingüística, al menos durante el período clásico, acentuó ciertos niveles de endogamia en el cine brasileño que afectaron de manera única el desarrollo de su sistema industrial, como así también el modo de acercamiento a los géneros cinematográficos y la factura técnica de sus realizaciones. La Revolución Mexicana de 1910 es un acontecimiento histórico-político que sella enteramente el cine silente de dicho país —y promueve una narrativa profusa y singular en el cine sonoro posterior—, tornándolo único en relación con sus temas y con sus modos de producción, circulación y recepción. El nexa del cine boliviano con sus pueblos originarios a partir de la obra de algunas de sus figuras señeras (Jorge Sanjinés) también configura un núcleo de difícil comparación con la producción de otros países de América Latina.

La necesaria ruptura de los lindes de lo nacional en los estudios académicos y críticos latinoamericanos tuvo (y tiene) su contrapartida: el descuido, al menos por parte de algunos proyectos grupales de investigación, de grandes zonas de las cinematografías locales. Aun en países con una intensa tradición fílmica que se extiende más de un siglo, con una pródiga variedad de literatura académica, crítica y divulgativa (Argentina, Brasil, Cuba y México), permanecen en la sombra fenómenos inexplorados de su filmografía, e incluso está pendiente revisar obras de cineastas, productores y actores que solo han sido merecedores, por el momento, de una bibliografía muy aproximativa.

En el caso de países cuyas tradiciones cinematográficas —antes que una evidencia reflejada en las antiguas carteleras de los diarios y en las memorias audiovisuales de varias generaciones de ciudadanos— son auténticos objetos por construir, la necesidad de historias nacionales que organicen una filmografía dispersa, y en ocasiones diezmada por múltiples causas, resulta imperiosa. En este aspecto, entre otros, reside la profunda originalidad de *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*.

Permítanseme dos señalamientos para avalar la afirmación precedente. *Uruguay se filma...* se inscribe en un campo de estudios que ha crecido exponencialmente (y se ha legitimado como tal) en las tres décadas pasadas: la historia y la teoría del cine documental.⁸ No es casual en este sentido que buena parte de la bibliografía sobre cine y audiovisual de los últimos años se aboque a la no ficción producida en América Latina, y tampoco lo es que un sector relevante de estos textos adopte una perspectiva nacional antes que transnacional y/o comparativa. Esto último se conecta con lo indicado por Paulo Antonio Paranaguá en la introducción de su libro sobre documental latinoamericano,⁹ donde postula que, desde una perspectiva de largo alcance, la única producción que en América Latina se desarrolló con ciertos niveles de continuidad es aquella concerniente a la no ficción. En esta instancia prefiero usar el término *no ficción* para incluir las más variadas formas del audiovisual factual, como los noticiarios, el cine científico, el cortometraje de corte experimental, el documental institucional, el documental de intervención política, etcétera. Justa-

8 John Corner, “Estudios sobre documental. Dimensiones de transición y continuidad”, *Revista Cine Documental* 6 (2012), consultado el 12 de diciembre de 2017, <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/traduccion.html>, realiza una excelente revisión de las mutaciones del territorio de los estudios sobre cine documental durante las últimas décadas.

9 “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003).

mente, el libro compilado por Georgina Torello, aun cuando sus propuestas programáticas no lo expongan de este modo, permite construir la idea de una historia interna del documental uruguayo que goza de cierta autonomía (y sin duda de mayor vitalidad al menos hasta el siglo XXI) respecto del cine de ficción.

Uruguay se filma... puede pensarse entonces como un paso decisivo para la construcción de una historia sobre el cine (documental) uruguayo, un texto fundacional sobre el cual seguramente podrán encaramarse futuras investigaciones que profundicen los problemas tratados en cada uno de los capítulos o descubran áreas todavía vacantes. Me interesa subrayar en las próximas líneas el carácter inaugural de esta publicación.

Como cualquier empresa historiográfica, esta ilumina una zona del pasado audiovisual uruguayo y deja en la sombra otras, pero sostiene la profunda necesidad de *hacer* historia. Si bien el concepto de *historia*, con mayúscula o minúscula, pero sin plural, sin prefijos como *micro-*, *contra-* o *des-*, parece no adaptarse a las posiciones críticas de rigor en los tiempos que corren, considero posible formular una historia que vislumbre un horizonte de conocimientos que, en vez de clausurar interpretaciones sobre el pasado, estimule el deseo de estudiar nuevos problemas.¹⁰ Cuando a Osvaldo Pellettieri —probablemente uno de los investigadores que más hicieron por historiar, difundir y promover el estudio del teatro argentino— se le cuestionaban sus trabajos iniciales en las décadas de los ochenta y noventa debido al carácter excesivamente

10 Peter Burke, “Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro”, en *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke (Barcelona: Alianza, 1996), 11-37, explica que la “nueva historia” transforma los intereses tradicionales de la disciplina ya que se aboca a las más diversas actividades humanas, al análisis de las estructuras, a las visiones “desde abajo” centradas en la cultura popular y en las figuras menospreciadas por los grandes relatos. En términos metodológicos utiliza fuentes alternativas a los documentos impresos, ensaya nuevas formas de explicación histórica y expone un conjunto de voces diversas y, en ocasiones, opuestas.

positivista de estos, respondía que ante la tierra baldía bibliográfica respecto del pasado teatral argentino no podía pretenderse una mirada destotalizante: para deconstruir la historia primero era necesario construir una versión de esta.

En otras palabras, la articulación de los ocho capítulos de este libro conforma una auténtica “historia-problema” por cuanto constituye un objeto de discurso antes que restituirlo.¹¹ Ese objeto es justamente la continuidad de un impulso documental en la historia de la cinematografía uruguaya que se extiende desde la etapa silente, con el registro de las conmemoraciones del Centenario, hasta las producciones del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) en la década de los ochenta del siglo XX.

Existen dos grandes líneas de fuerza que con diversas intensidades recorren los trabajos de las autoras —y el autor— de *Uruguay se filma...* y significan un aporte teórico a los estudios sobre cine documental de la región. La primera de ellas es la que presta especial atención a la historia de la técnica cinematográfica. Por ejemplo, sabemos que la revolución tecnológica de fines de los cincuenta fue capital para el surgimiento de una nueva estética y una nueva forma de concebir el realismo¹² que se vio plasmada en las realizaciones del Direct Cinema y el Cinéma Vérité. Sin embargo, es poco lo que se conoce sobre el modo, el uso y las características específicas que dichas técnicas tuvieron en los cines de América Latina. Estos aspectos son particularmente definitorios en el documental debido a que en muchos casos el abaratamiento

11 Francesco Casetti, “La historia, las historias y la historiografía”, en *Teorías del cine* (Madrid: Cátedra, 2004).

12 De acuerdo con Comolli “[en el cine] las rupturas no son solo estilísticas sino tecnológicas: un juego de influencias recíprocas y de complejas inflexiones mutuas articula los avances tecnológicos y las innovaciones artísticas [...] y los hace oscilar dentro de ese poderoso movimiento de conjunto que impulsa la reproducción analógica de lo visible hacia un ‘mayor realismo’” (Jean-Louis Comolli, *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política. Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible* [Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015], 74).

y aligeramiento que estimularon estas innovaciones establecieron las propias condiciones de existencia de las películas de las décadas de los sesenta y setenta y de los audiovisuales televisivos de los ochenta. Técnica y documental son un binomio clave para extender la reflexión sobre otros aspectos del acontecimiento fílmico; así lo sintetiza Jean-Louis Comolli:

A través del estudio de las prácticas documentales [...] se hace posible [...] una reescritura de la historia del cine que procuraría comprender lo que la evolución de las técnicas modifica en profundidad, tanto en las formas de filmar como en el lugar del espectador.¹³

La segunda línea de fuerza es aquella que articula la recuperación del patrimonio fílmico (son varios los capítulos que abordan películas y audiovisuales puestos en valor durante el proceso de investigación), con el análisis textual y, fundamentalmente, con el estudio de los ámbitos institucionales en los que fueron realizadas las obras. La historia del cine documental es en gran medida la historia de las instituciones alternativas (universidades, dependencias estatales, fundaciones y asociaciones, empresas, etcétera) al sistema de producción industrial que dieron cabida e impulsaron proyectos económicamente no redituables. La siempre esquivada relación del documental con la industria cultural solo puede ser saldada gracias a la mediación de instituciones que amparen este tipo de realizaciones con fines científicos, propagandísticos, educativos y otros. Este libro no solo da cuenta de los espacios institucionales que promovieron el documental uruguayo, sino también de las cadenas de transmisión que existieron entre estos y las vías del cine de intervención política y el documental de creación.

.....
13 Comolli, *Cuerpo y cuadro*, 74.

Bibliografía

- Burke, Peter. "Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro". En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke, 11-37. Barcelona: Alianza, 1996.
- Casetti, Francesco. "La historia, las historias y la historiografía". En *Teorías del cine*, 319- 344. Madrid: Cátedra, 2004.
- Comolli, Jean-Louis. *Cuerpo y cuadro. Cine, ética y política. Volumen 1: la máquina-cine y la obstrucción de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.
- Corner, John. "Estudios sobre documental. Dimensiones de transición y continuidad". *Revista Cine Documental* 6, 2012. Disponible en <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/traduccion.html>. Consultado el 12 de diciembre de 2017.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, y Alberto Elena, eds., *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, 2009.
- Durovicová, Natasa, y Kathleen Newman, eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Abingdon: Oxon, Routledge, 2009.
- Ezra, Elizabeth, y Terry Rowden. *Transnational Cinema: The Film Reader*. Londres & Nueva York: Routledge, 2006.
- Higbee, Will, y Song Hwee Lim. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas*, 1, 1 (2010): 7-21.
- Kruger, Clara. "Estudios sobre cine clásico en Argentina: de la perspectiva nacional a la comparada". *Adversus: Revista de Semiótica* 26, 2014. Disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro-26/dossier/XI2609.pdf>. Consultado el 17 de diciembre de 2017.
- Lusnich, Ana Laura. "Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano". *Comunicación y Medios* 24, 2011. Disponible en <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19892/21051>. Consultado el 15 de diciembre de 2017.
- Lusnich, Ana Laura, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo. *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.

Paranaguá, Paulo Antonio. “Hacia una historia comparada”. *Cuadernos de Cine Argentino* 5, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, marzo 2005.

— “Orígenes, evolución y problemas”, en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, 13-78. Madrid: Cátedra, 2003.

— *Le cinéma en Amérique latine: le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. París: L'Harmattan, Collection Images Plurielles, 2000.

III. LOS AUTORES

PABLO ALVIRA

Profesor en Historia y doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Docente del Departamento de Historia Americana en la Universidad de la República, Uruguay, y miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) de Uruguay. Investiga actualmente los vínculos entre izquierdas y campo cultural en el Cono Sur y Brasil, centrándose en el cine de intervención política. Recientemente ha publicado los artículos “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política” (*Historia y Espacio*, 46, 2016) y “Las uvas de la ira. Crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante” (*Estudios del ISHIR*, 11, 2015).

MARIANA AMIEVA COLLADO

Profesora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, cursa el doctorado en dicha institución. Reside en Uruguay, donde integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, CSIC-EI-UdelaR). Fue editora de la revista *33 Cines*, dedicada a los estudios sobre cine (Fondo Concursable MEC, 2009, 2011 y 2013). Es docente de Lenguaje y de Historia del Cine en la Universidad ORT. Su área de investigación es la composición de un campo audiovisual en el Uruguay de la década del cincuenta, y en esa área trabaja sobre las políticas públicas, el movimiento cineclubista, la generación crítica y la emergencia de un movimiento de realizadores independientes.

MARIEL BALÁS

Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UdelaR) y maestranda en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHCE-UdelaR). Coordinó el proyecto de rescate y digitalización del archivo en formato U-matic del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Desde 2012 integra el equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual, en el Área de Investigación Histórica del Archivo General de la UdelaR, donde se dedica a la conservación y digitalización de archivos filmicos y fotográficos. Desde este ámbito participa en instancias de investigación y docencia. Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). En 2016 obtuvo la beca de iniciación a la investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC-UdelaR).

CECILIA LACRUZ

M.Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD), actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Montevideo). Escribió “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural” (*Imagofagia*, 2015) y colaboró en volúmenes colectivos con los artículos “La pantalla presa en Libertad” (Montevideo: Trilce, 2015) y “Uruguay: la comezón por el intercambio” (Buenos Aires: Akal, 2016), entre otros.

PABLO PIEDRAS

Es profesor de la cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Carrera de Artes, FFyL, UBA), investigador adjunto del CONICET y profesor invitado de la carrera de Artes Dramáticas (UNA). Es autor de *El cine documental en*

primera persona (Paidós, 2014) y coautor y coeditor de *Una historia del cine político y social en Argentina I y II* (2009 y 2011), entre otras publicaciones. Actualmente codirige la revista *Cine Documental* y preside la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

LUCÍA SECCO

Es egresada de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y del posgrado en Gestión Cultural del Espacio Interdisciplinario y cursa la maestría en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Humanidades y Ciencias y de la Educación de la UdelaR. Comenzó a trabajar en el área de preservación audiovisual en 2010 con el proyecto “Rescate del Archivo CEMA”. Desde 2012 trabaja en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la UdelaR, donde realiza tareas de conservación y digitalización de películas, docencia e investigación. En 2014 realizó una pasantía en preservación en México y pasó a integrar el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). Actualmente desarrolla su investigación sobre la televisión universitaria en la década del sesenta. El proyecto fue seleccionado por el programa de iniciación a la investigación de CSIC en 2015 y forma parte del proyecto financiado por el programa I+D de CSIC “Aproximación a los proyectos de modernización universitaria para el ‘desarrollo nacional’ promovidos por las derechas uruguayas en las décadas de los 50 y 60”.

BEATRIZ TADEO FUICA

Se doctoró en la University of St Andrews, Escocia, y actualmente se desempeña como Marie Skłodowska Curie Fellow en el Institut de Recherche sur le Cinéma et l’Audiovisuel (IRCAV), Univeristé Sorbonne Nouvelle - París 3. Es miembro del grupo de investigación uruguayo GEstA e investigadora

asociada al Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (CHCSC), Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Es autora del libro *Uruguayan Cinema 1960-2010: text, materiality, archive*, coeditora y coautora del libro *CEMA: archivo, video y restauración democrática*, y autora de varios artículos publicados en diversas revistas científicas.

GEORGINA TORELLO

Doctora en Letras por la University of Pennsylvania, profesora adjunta del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) y miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). Se especializa en estudios intermediales; en particular se ocupa de las relaciones entre cine silente y literatura en Uruguay. Coeditó libros y artículos en revistas académicas en sus áreas de especialización. Es corresponsable del Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario (UdelaR), junto con Isabel Wschebor. Codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de Estudios sobre Precine y Cine Silente en Latinoamérica*. Es autora del libro *La conquista del espacio. Ficciones del cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018). Es investigadora nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores.

ISABEL WSCHEBOR

Magister en Ciencias Humanas por la Universidad de la República, actualmente realiza su doctorado en cotutela entre l'École Nationale des Chartes (París) y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UdelaR. Es docente del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad y coordinadora del Laboratorio de Preservación Audiovisual del AGU. Es corresponsable del Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Cine y Audiovisual del Espacio

Interdisciplinario, junto con Georgina Torello. Ha participado en diversos proyectos de investigación relativos a la preservación de archivos en Uruguay, con énfasis en los archivos fílmicos. Su línea principal de investigación en el presente se centra en la historia del patrimonio audiovisual en Uruguay.

Contenidos

Agradecimientos | 07

Sobre los registros de lo real: un marco de lectura

Georgina Torello | 11

I. Consensos

Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario

Georgina Torello | 17

Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República

Isabel Wschebor Pellegrino | 43

Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa

Lucía Secco | 65

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

Mariana Amieva | 87

II. Disensos

La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial

Beatriz Tadeo Fuica | 117

Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta

Cecilia Lacruz | 141

Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos (1967-1971)

Pablo Alvira | 171

¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras

Mariel Balás | 195

Posfacio: La historia del cine nacional como redención y puesta en valor del patrimonio

Pablo Piedras | 221

III. Autores | 231

